



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain:avr.,mai.,juin. 2011 • N°55 • 3€



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

2 Édito.

3 Interview de Manuel Borja Vilel, directeur du Musée National Reina Sofia à Madrid.

5 News: L'art de l'Irrévérence au CWB à Paris, Aernout Mik au Jeu de Paume, l'expo d'Eric Duyckaert au Macval, par Isabelle Lemaître. Jacques Lennep, un Musée du quotidien, rétrospective à Charleroi.

7 Balthasar Burkhard au Grand Hornu par Florent Delval. Expo à la galerie Dubois-Friedland par Pierre Yves Desaive

8 Liège, Biennale de la Gravure par Céline Eloy. L'art Aborigène, entretien avec Etienne Tilman.

9 Expo David Claerbouts au Wiels par Catherine Angelini. Festival photo de Knokke Heist

10-11 Atlas, expo de Georges Didi-Huberman à Madrid. Un recensement par Maud Hagelstein et Francesco Giaveri

12-13 Dossier Musées. Fermeture du Musée d'Art moderne à Bruxelles, un texte de Colette Dubois. Interview de Michel Draguet.

14/15 Peter Fend. Entre Flux et Reflux, interview par Lino Polegato et texte par Peter Fend.

16 Expo de Maurice Friedman au Bozar, une interview

18/19 Dossier CIAC à Liège. Interview et texte sur Rudy Ricciotti, l'architecte concepteur du nouveau Centre International d'art et de Culture. Un texte de Carlo Menon

20/21 La Part invisible des lieux. Un texte de Jean Paul Thenot. Détection à mains nues de Jean Paul Thenot au Mamac.

23 News: Expo Richard Prince à Paris, par Isabelle Lemaître. Expo Messieurs Delmotte aux Brasseurs par Genaro Marcos Navas. Jan Dibbets à Strombeek. Les sculptures de Franz West revisitées, un texte de Florent Delval.

24 L'Afrique d'entre deux guerres, expo au musée des Beaux arts de Tournai par Michel Voiturier. Expo de Catherine Van den Steen à la galerie galerie Dubois Friedland

25 Jean Michel Alberola au Centre de la Gravure par Michel Voiturier. 7e Triennale du Textile à Tournai, un texte de Michel Voiturier.

27 Aux Arts, etc. Expo d'Art public à Liège, un texte de Lino Polegato. Marie Zolamian, un texte de Stéphane Lambert.

28 Resonances, Des synergies à l'Oeuvre, un texte de Sébastien Biset.

29 Michel Mazzone, Straight in the light, un texte d'Anne Françoise Lesuisse. Hans Op de Beeck par Jacques De Maet.

30 Pierre Tal Coat au BAM, un texte de Michel Voiturier. Interview de Thierry Tillier par Annabelle Dupret.

31 Page cinéma par Olivier Mignon.

32 Conversation avec Pascale Rouffart par Sylvie Canonne.

34 News: Expo de Laurent Impeduglia à la galerie Maes1Matthys à Anvers, un texte de Sohie Bodarwé. Expo Roland Breucker à La Louvière par Michel Voiturier. Vergara Tuymans à Venise, un Feuilleton à suivre, par Colette Dubois

38 Un Temps sans Age (1), la chronique d'Aldo Guillaume Turin.

39 Agenda

L'image de couverture de ce numéro, une reconstitution photographique de Aernout Mik, a été choisie peu avant le bouclage et est censée – comme souvent en ce qui nous concerne – donner le tempo au contenu du journal. Cette image est assez explicite. Elle se réfère indirectement à la situation actuelle, conflictuelle. Elle nous renvoie à tous ces candidats à l'émigration qui viennent par grappes entières s'engouffrer dans l'eldorado, la terre promise. L'Europe reste encore la voie royale pour se refaire une nouvelle vie, encore faut-il ne pas se tromper de sens, trouver la bonne porte d'entrée. La vie n'est-elle qu'une histoire de sens finalement ? J'ai pu l'expérimenter personnellement en visitant l'exposition Atlas de Georges Didi-Huberman. Ma première visite s'est faite dans le sens contraire, ce qui m'a permis de sortir des figures imposées par le commissaire et de faire des connexions étonnantes. Je pense notamment au film de Godard que j'ai directement rapproché des écrits de Giacometti. Me rendant compte le deuxième jour de mon erreur, j'ai décidé de parcourir à nouveau l'exposition dans le « bon » sens, résultat des courses: la magie des connexions aléatoires s'était quelque peu estompée. Quelle ne fut pas ma surprise d'y être à nouveau replongé, grâce au son cette fois... Après avoir coiffé distraitement un casque audio accompagnant un petit film scientifique aux allures surréalistes de 1929 décrivant la faune et la flore sous marine (Hyas et stenorinques). Je fus charmé par la voix off, chaleureuse et expressive, de Jean Painlevé. L'auteur du film me donna, sans le savoir, la réponse à mes errances coupables: « Les Hyas ont souvent des difficultés à identifier le milieu dans lequel ils vivent. » Je pris cela, vous vous en doutez, comme une révélation...

Pratiquement, sans véritablement le décider, la presque totalité de ce numéro sera consacrée à la cartographie. Atlas, l'exposition de Georges Didi-Huberman, en sera la locomotive principale avec un recensement de grande qualité incluant Maud Hagelstein, Francesco Giaveri et une interview de Manuel Borja Vilel, directeur du Musée National Reina Sofia, qui nous parle de son implication

directe dans l'exposition de Didi Huberman et nous livre ses sentiments sur la situation actuelle de la crise des musées. Un relais belge incontournable, géré par Colette Dubois, y fera également allusion. Michel Draguet, à la tête des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, répond à nos questions. Un vaste dossier sur la transformation du Mamac liégeois en Centre international d'art et culture prendra également place dans ce numéro. Une croustillante interview de Rudy Ricciotti, l'architecte français qui a été désigné par les édiles liégeois, rendra compte de la réalité des enjeux. « Je suis dans l'effacement et pas dans l'affirmation, nous rappelle-t-il. Pas question d'architecture bling bling mais une architecture respectueuse du contexte. » Il souligne également l'urgence de nommer un directeur artistique à la hauteur pour l'établissement d'un programme. Dans la foulée de ce dossier traité par Carlo Menon, une étonnante incursion de Jean Paul Thenot. L'artiste sociologue français est également radiesthésiste à ses heures. Il nous livre ses plans cartographiés du site de la Boverie et nous signale les points forts et les points faibles du lieu. A l'architecte et au futur directeur d'en tenir compte. La cartographie souterraine des forces invisibles sera mise quasi en opposition aux images satellite cartographiées par Peter Fend. Lors d'une résidence, l'artiste américain nous fait part de ses plans pour sauver l'Europe de la catastrophe imminente.

Voici deux artistes dont le travail entre en étroite relation avec le monde réel: le monde de l'invisible d'un côté et le monde des images satellites de l'autre. Pour nous ramener à une autre réalité, ancrée elle aussi dans l'actualité. Les photographies de Cécile Massart nous parlent, elles, de traces de couleurs sur le sol qui trahissent les présences d'édifices-conteneurs chargés d'abriter des fûts de déchets radioactifs. Saluons dans ce numéro le retour d'Aldo Guillaume Turin. C'est par la rédaction d'une chronique qu'il se charge de renouer avec la revue. Le contrat stipule que son « Temps sans Age » nous accompagnera Ad Infinitum. Belle aventure que celle-là...

LETIZIA BATTAGLIA

Documentary Photographs from Sicily (1976 - 1998)

> 07.05 LETIZIA BATTAGLIA

12.05 > 18.06 LAURENT IMPEDUGLIA

27.04 > 01.05 ART BRUSSELS stand 3D-09

Maes & Matthys Gallery
Pourbusstraat 3, Antwerp
www.maesmatthys.be

Manuel Borja Villel: « Le système des grandes expos pour grand public est en train d'échouer. Ce système est en crise. »

Interview de Manuel Borja Villel, directeur du Musée national d'art moderne et contemporain, Reina Sofia, à Madrid.

Lino Plegato: Qu'est devenue finalement la fonction d'un musée aujourd'hui?

Manuel Borja Villel: La question soulevée est intéressante. En temps de crise, les idées et projets d'un certain nombre d'institutions sont considérés comme hors propos et démodés. C'est une évidence, les institutions subissent une crise actuellement. Pour durer, les musées doivent se moderniser.

Un certain type de musées fut très célèbre dans les années 50 et 60, justement parce que ces musées prônaient des idées progressistes, européennes, ...etc. Ensuite, dans les années 80, et plus spécifiquement dans les années 90, ces musées ont été remplacés par d'autres sortes de musées, qui mirent sur pied des expositions plus « populaires » et « multiculturelles », dans le but de toucher un large public.

Ces deux types de musées sont actuellement en crise. Plus clairement, les grandes institutions, qui attirent généralement beaucoup d'audience subissent fatalement une crise, qu'elle soit artistique ou économique. D'un point de vue artistique, la crise est constante, on ne peut réduire ce qui est essentiel pour un musée, c'est-à-dire sa spécialité, en termes d'œuvres et d'artistes, uniquement pour atteindre le public. Sinon, on se retrouve face à un dilemme. Par ailleurs, les grandes institutions sont en crise économique sur du long terme. Pourquoi? Parce qu'ils créent systématiquement des expositions « spectaculaires » afin d'attirer un maximum de monde. Et de toute évidence, cela engendre un coût certain au niveau financier, au niveau du personnel et au niveau de l'espace. Car, ces musées doivent élargir leur lieu pour que les expositions spectaculaires puissent prendre place. Donc, plus ils élargissent, plus ils ont besoin de personnel et plus ils ont besoin d'un public nombreux pour rembourser les coûts ou payer les expositions. C'est un cercle vicieux très difficile à supporter sur du long terme, surtout en période de crise.

Dans ce contexte, quel devrait être le rôle d'un directeur de musée?

Je pense qu'il faut impérativement repenser le modèle « d'institutionnalisation » ou d'envisager l'institution d'une autre manière. Penser réellement à ramener l'art au devant de la scène, et permettre ainsi aux gens de se réapproprier l'art, et ceci sans devoir tomber dans le piège du spectaculaire et des dérives du système économique. Le directeur de musée devrait réfléchir entre autre à une nouvelle forme d'institution, qui inclurait une compréhension de la situation du monde, tel qu'il est aujourd'hui. L'Europe et l'Amérique ne sont plus au centre du monde (ou ne sont plus les centres du monde). C'est ce que nous cherchons à faire dans notre propre centre d'art moderne.

L.P.: Vous prônez le rôle de l'objet d'art non plus comme une icône qui est montrée, mais vous prônez plutôt le discours. Cette connotation, plus conceptuelle, est mise en exergue aujourd'hui avec votre exposition, « Is the War Over? » qui met en jeu votre collection au 4ème étage. Votre expo débute avec le film « Nuit et brouillard » d'Alain Renais que l'on peut, selon moi, relier à la vidéo « Transmission » d'Harun Farocky qui clos le parcours de Didi Huberman au 1er étage.

Est-ce un choix volontaire de votre part de travailler en connexion avec Didi Huberman?

M.B.V.: Vous avez mis le doigt sur plusieurs points. Premièrement, évidemment je suis très intéressé par l'objet artistique en soi, mais aussi par le fait historique. Ce dernier est plus complexe. Je suis très intéressé par l'Histoire de l'art. Pour moi, l'œuvre d'art n'est jamais l'illustration d'un discours ou d'un propos, quel qu'il soit. L'œuvre d'art produit un discours intrinsèque, dont il est difficile d'en capter ou d'en comprendre le sens. En fait, nombreux sont ceux qui disent qu'il y a un excès de discours dans notre musée. Je ne suis pas d'accord. Je pense que le discours résulte de l'œuvre d'art. Les réalisations artistiques prennent tout leur sens à un moment donné. Je suis aussi contre les artistes qui expriment n'importe quoi. Je pense qu'il existe de bonnes œuvres et de mauvaises œuvres. Tout ne se vaut pas! En tout cas, je ne le pense pas.

Le discours est donc très important ici. On met

l'accent sur le discours du courant artistique, relatif à l'Histoire de l'art. C'est pour cette raison que j'ai voulu travailler avec Georges Didi Huberman. Car l'exposition « Atlas » est très éclairante. « Atlas » c'est le fait de rassembler des objets, qui, apparemment, ne se ressemblent pas. Cette expo pourrait notamment s'intituler, au lieu d'« Atlas », « against Panofsky » (contre Panofsky). Panofsky était connu pour ses apports sur le symbolisme, à la manière de Warburg, et sa façon de concevoir l'œuvre d'art comme une iconographie. L'idée essentielle de Warburg est que l'œuvre d'art produit déjà une réflexion physique, concrète sur la nature des relations entre les personnes. Ces réflexions sont ensuite devenues poli-



Manuel Borja Villel, directeur du Centro de Arte Reina-Sofia, à Madrid, mise sur un nouveau modèle muséal.

tiques. C'est pourquoi selon moi, il était important de faire « Atlas ».

De même, comme vous l'avez remarqué, toutes les expos que nous programmons ainsi que les collections sont reliées au local, pas « localistes », pas dans le sens nationaliste du terme. Partir de l'idée du local pour tendre vers le global. La collection que vous avez mentionné est très locale, elle nous ressemble, parle de nous, de divers aspects et de notre façon de percevoir le monde. C'est une collection à la fois universelle et locale. Cette équilibre (du local au global) est très difficile et très subtil. Mais, c'est ce vers quoi nous souhaitons aller.

L.P.: Pourquoi avoir accepté de montrer Atlas, une expo qui a été censurée au départ, par le Centre Pompidou?

M.B.V.: J'ai travaillé avec Georges Didi Huberman, nous avons collaboré ensemble. Nous l'avions proposée au Centre Pompidou, qui l'a refusée. Cela nous a bien arrangés!

L.P.: Dans votre politique muséale, vous prônez la difficulté. Vous concevez que le public peut-être suffisamment intelligent pour entrer aussi dans une autre relation avec le musée.

M.B.V.: Je pense aussi, comme je l'ai dit, que ce système de mise en place des grandes expos, des shows, pour du grand public, est en train d'échouer. Ce système est en crise. Il échoue pour deux raisons. L'une est très logique, plus vous avez de l'audience, plus vous organisez des grands « shows ». Pour ce faire, vous avez besoin de personnel et d'espace supplémentaires pour recevoir plus de monde, et ce monde devra payer les coûts engendrés par la création de ces shows, et ainsi de suite.

L'autre raison, la principale à mon sens, je ne peux concevoir que le public soit stupide. Il existe assez de personnes, ayant des styles différents et dotés de sensibilités diverses. Bien sûr, il y a les touristes ... mais ils n'ont pas beaucoup d'impact ... ils entrent et sortent, viennent et repartent ... ceux-là ne forment pas une communauté.

Nous cherchons à nous adresser aux minorités multiples, tels que les collectifs de professeurs, les collectifs d'amateurs de cinéma, les collectifs d'architectes... Ces derniers se retrouvent dans la

conception du musée, car chacune des expos à sa spécificité et touche tous les styles, bien définis, de public. Aucune exposition du musée n'est un « blockbuster » (il fait référence à la célèbre expo sur A. Renoir). Rien de tout cela. Pourtant, quand vous atteignez ces minorités multiples, à la fin vous remarquez qu'ils vont et viennent nombreux. Quand j'ai commencé dans ce musée, les entrées s'élevaient à un million cinq cents. Maintenant, les visites ont atteint les deux millions trois cents, et ce en 3 ans. C'est beaucoup! D'une certaine manière, je pense que nous avons là un modèle plus démocratique et plus sensé, car nous essayons d'inclure tous ces collectifs divers dans un espace public, où ils peuvent discuter, échan-

ger entre-eux. Il n'est pas question là d'élitisme, même si certains le pensent. Nos chiffres sont officiels et parlent d'eux-mêmes, recevoient 700.000 visiteurs en plus sur trois ans, en période de crise, ça signifie énormément en terme de programme.

ment de réponses. C'est pourquoi « Atlas » a le poids de la connaissance, d'une certaine façon (en faveur du statu quo). La connaissance de l'œuvre d'art « Atlas » ou celle de Warburg invite aux questionnements et à la réflexion.

Autre élément important dans cette expo, et dans le contexte du musée, c'est qu'on met l'accent sur deux idées spécifiques: tables et tableaux. Il y a plus de recherches sur les tables que sur les tableaux. Les tables servent de processus, une fois achevée, on remonte les tables et deviennent tableaux.

Je trouve que cette œuvre souligne bien l'idée contemporaine sur le fait d'être (l'état d'esprit) inachevé, en suspens, et de laisser les choses en suspens. Tous les éléments de l'expo sont pertinents et font référence à l'état actuel du monde.

L.P.: Je trouve qu'il manque dans cette expo une connexion à la réalité d'aujourd'hui... Avec « Atlas », l'aspect historique semble prendre le dessus sur l'actualité ...

M.B.V.: Je comprends. On ressent souvent une grande frustration avec « Atlas ». Néanmoins, selon moi, chaque « show » n'est seulement qu'un essai, jamais la totalité du parcours... Vous savez, essayez de faire la totalité du parcours programmé et vous verrez que chaque objet mène à un autre objet ... Une idée à une autre. En ce moment, je travaille sur plusieurs plans, sur d'autres possibilités de présentation avec des artistes contemporains. Je continue à mettre en place différents objets ...

Je collabore avec George Didi Huberman sur cette exposition. C'est un peu le même processus que Warburg, au niveau du finissage ou de la finition.

L.P.: Avec la possibilité qu'a tout un chacun de pouvoir tout numériser (les œuvres, les peintures du monde). Est-ce que ça ne signalera pas la dérive de la fonction du musée?

M.B.V.: Non, pas du tout, au contraire, je pense que malgré toutes ces possibilités de communication, internet, téléphones portables, Ipad, etc., on a toujours besoin de se déplacer, de voyager. En bref, il y aura toujours cette nécessité physique, de sentir, de voir, de communiquer entre-nous. Nous ne sommes pas des robots ou des machines, nous sommes faits de chair. Et cela se remarque clairement à travers certaines salles, où on pourrait croire qu'elles n'attireraient personne. Pourtant, elles attirent beaucoup de visiteurs. C'est la magie de l'œuvre d'art! Toujours avoir en tête que l'art est et reste quelque chose d'ambigu, du fait de sa part d'historicité. De plus, l'art est lié au pouvoir en place, c'est un fait. (exemples: Velasquez et Goya, qui démontraient dans leurs peintures des idées et des propos royalistes et politiques de leur époque) L'esthétisme n'est pas une fin en soi. Il y a d'autres aspects à considérer.

L.P.: Est-il encore possible aujourd'hui pour un directeur de musée de lutter contre cette forme d'impérialisme du marché de l'art?

M.B.V.: En effet, il est très difficile de tenir en ce moment, probablement à cause de deux choses dangereuses, très actives à notre époque: le consensus et la montée en force du marketing.

traduction Saïda Lamouatagh
A voir sur : fluxnews.skyrock.com



Pour Manuel Borja Villel pour comprendre la complexité du monde, qui n'est pas uniquement d'ordre chronologique, il faut mélanger les médiums et intégrer les films au sein du parcours. Guernica n'est plus montré uniquement dans un contexte de sacralisation mais de relation. Grâce au voisinage de quelques films d'actualités d'époque, le visiteur peut entrer dans un autre rapport à l'œuvre.

Austria / Hilger / Grita Insam / Krinzinger / Krobath / Layr / Mario Mauroner / Meyer Kainer / Steinek / Elisabeth & Klaus Thoman / **Belgium** / A.L.I.C.E. / Aeroplastics / Aliceday / Baronian-Francey / Base-Alpha / Jacques Cerami / Crown / D&A Lab / Patrick De Brock / Dependance / Deweer / Geukens & De Vil / Gladstone / Hoet Bekaert / Xavier Hufkens / Jos Jamar / Rodolphe Janssen / Elaine Levy / Maes & Matthys / Maruani & Noirhomme / Greta Meert / Meessen De Clercq / Mulier Mulier / Nomad / Office Baroque / Nathalie Obadia / Tatjana Pieters / Elisa Platteau & Cie / Almine Rech / Sebastien Ricou / André Simoens / Stephane Simoens / Sorry We're Closed / Micheline Sz wajcer / Transit / Twig / Van de Weghe / Van Der Mieden / Nadja Vilenne / Zeno X / De Zwarte Panter / **Brazil** / Leme / **Chile** / Gonzalez y Gonzalez / **China** / Continua / **Cuba** / Habana / **Denmark** / Andersen's / Martin Asbaek / David Risley / Nils Staerk / V1 / Nicolai Wallner / Christina Wilson / **Finland** / Anhava / **France** / Galerie 1900-2000 / Air de Paris / Jean Brolly / Chez Valentin / Cortex Athletico / Frank Elbaz / Filles du Calvaire / GDM / Laurent Godin / In Situ Fabienne Leclerc / JGM / Jousse Entreprise / Yvon Lambert / Lelong / Maubrie / Nathalie Obadia / Françoise Paviot / Emmanuel Perrotin / Almine Rech / Michel Rein / Pietro Sparta / Daniel Templon / Suzanne Tarasieve / Georges-Philippe & Nathalie Vallois / **Germany** / Conrads / Figge Von Rosen / Reinhard Hauff / Nolan Judin / Klemm's / Gebr. Lehmann / Nordenhake / Peres Projects / Jette Rudolph / Esther Schipper / Charim Ungar Berlin / Van Horn / Wentrup / Eva Winkeler / Thomas Zander / Zink / **Greece** / Bernier/Eliades / Rebecca Camhi / **India** / Galleryske / Maskara / **Israel** / Chelouche / Sommer / **Italy** / Continua / Massimo De Carlo / Invernizzi / Franco Soffiantino / Tucci Russo / **Mexico** / OMR / **Norway** / Galleri K / **Portugal** / Filomena Soares / **Russia** / Aidan / **South Africa** / Michael Stevenson / **Spain** / Distrito 4 / Max Estrella / Senda / Toni Tapies / **Sweden** / Niklas Belenius / Elastic / Nordenhake / **Switzerland** / Annex 14 / Blancpain / Buchmann / Susanna Kulli / Anne Mosseri-Marlio / Schau Ort. Christiane Büntgen / Skopia / **The Netherlands** / Grimm / Ron Mandos / Gabriel Rolt / Martin Van Zomeren / Fons Welters / **Turkey** / artSümer / **United Arab Emirates** / Isabelle Van den Eynde / **United Kingdom** / The Approach / Ben Brown / Carlson / Fred / Ibid / Bernard Jacobson / Simon Lee / Lisson / Maureen Paley / The Paragon Press / Stuart Shave Modern Art / Timothy Taylor / **United States of America** / Conner / Eleven Rivington / François Ghebaly / Honor Fraser / Gladstone / M+B / Mc Caffrey / Perry Rubenstein / Stephane Stoyanov / Tracy Williams

FIRST CALL / **Belgium** / Tulips & Roses / VidalCuglietta / **Germany** / Sonja Junkers / **Italy** / Francesca Minini / **Portugal** / Pedro Cera / **The Netherlands** / Juliette Jongma / Diana Stigter / **United Kingdom** / Corvi-Mora / Kate MacGarry / Mot International / Works Projects / **United States of America** / Miguel Abreu / Cherry and Martin / Lisa Cooley

ART BRUSSELS

29 contemporary art fair

Thu 28 April - Sun 1 May 2011

Preview & Vernissage: Wednesday 27 April. By invitation only

www.artbrussels.be





Jacques Lizène, © FluxNews

L'Art de l'irrévérence !

Centre Wallonie Bruxelles, Paris
– jusqu'au 29 mai – www.cwb.fr

Tout semble s'articuler autour de la pataphysique en ce qu'elle trouve terre d'élection à Liège ou en province ex-principauté wallonne de Belgique ! André Blavier (1922-2001), fan d'Ubu Roi, documentaliste, écrivain et noctambule oulipien fit retentissement avec ses écrits « malicieux autant qu'omniscients » et « son éberluante » somme des *Fous littéraires* (1982). Ce ferment-là généra, avec le courant surréaliste, une foulditude de productions plastiques souvent déjantées. Qui du collage, qui du croquis ou de l'objet fantasmagorique comme de la peinture et de la vidéo donnent lieu à un déferlement de propositions absurdes ou caricaturales, drolatiques ou sarcastiques. Soit le ton est corrosif comme chez le terrible André Stas (collage), soit il est « iconoclaste au regard tendre » comme chez Kroll (dessinateur parodique). Soit il est caustique sous le couvert d'une œuvre noble avec Capitaine Lonchamps (peinture), soit il est subversif avec les désormais classiques Jacques Charlier (peinture) et Johan Muyle (sculptures animées). La surprise vient de Roland Breucker (1945-2009) rarement montré en exposition et de Marie Zolamian pour la jeune génération. Si le premier s'est emparé d'un dessin proche en

style de la bande dessinée et par ce détour, emboîte le pas d'un regard cynique mêlé de candeur sur les affaires du monde (belge), la seconde marque le terrain par un dépôt de sacs de sable à l'entrée du centre d'art. Comme on le pratiquait en temps de guerre, elle accumule de lourds sacs en toile de jute, étagés tels des lits de brique – et qui servaient autrefois à protéger certains bâtiments stratégiques. Simple-ment, Zolamian qui aurait voulu réaliser cette installation en façade du Centre Wallonie Bruxelles n'a manifestement pu le faire que l'instant d'une photo présentée à l'entrée de l'exposition. L'on se demande quand même si le CWB ne serait pas devenu un bunker ? Une place forte ? Un haut lieu de résistance au laminage du pays par un séparatisme rampant et de plus en plus incisif ? Ce qui est sûr, au vu des œuvres rassemblées, c'est que ça ne s'apera pas le moral des troupes. Que le CWB ait réservé une plage à cette offensive artistique est formidable. Qu'il soit revenu en arrière sur une tentative de censurer la pièce de Werner Moron est une heureuse chose aussi. Car l'ironie de cet événement « irrévérencieux » a voulu que le drapeau français aux effigies de Dominique Strauss-Kahn et de Nicolas Sarkozy (ainsi que les tasses, T-Shirt et autres produits dérivés imprimés pareils) fasse jaser. Cette fois, c'est à la politique française que s'en prenait de façon bien anodine le doux provocateur Moron. Et la direction du CWB s'en est sentie mal. Les rapports entre la Belgique francophone et la France sont-ils à ce point sensibles ? En tout cas, trois jours plus tard, les instances diplomatiques supérieures étaient revenues sur leur position. Au fond (et pour rester dans le ton), il n'y a que les imbéciles qui ne changent pas d'avis !

Enfin, je ferai l'éloge du *Petit guide de l'irrévérence* (au pays de Liège) réalisé sous la direction d'Alain Delaunoy – et dont les guillemets dans cet article reprennent des citations. C'est un magnifique ouvrage (au format des éditions Actes Sud) dont Jacques Lizène fait la couverture. Il est publié par Yellow Now avec l'aide du CWB et de la Châtaigneraie, centre wallon d'art contemporain à Flémalle dirigé par Marie-Hélène Joiret, commissaire principale de cette exposition.

Isabelle Lemaître

Jacques LENNEP UN MUSÉE DU QUOTIDIEN (on est tous artistes)

Exposition organisée par le Musée des beaux-arts de Charleroi au Palais des beaux-arts de cette Ville
30 avril – 30 juillet 2011

Jacques Lennep fonde en 1972 le groupe CAP au sein duquel il formule les principes d'un art relationnel. Ce groupe organise en 1975 au Palais des beaux-arts de Charleroi, en 1975, l'exposition *Mémoire d'un Pays Noir*. L'exposition est la première rétrospective consacrée au *Musée de l'homme* institué par Lennep en 1974 et qui est toujours actif aujourd'hui. Ce « musée » constitue une application totale de l'esthétique relationnelle qui vise à redéfinir le concept artistique en redonnant une dimension sociale à l'art, à recentrer celui-ci autour de l'homme. Son « musée » s'intéresse à des personnes qui font de leurs existences un espace de création, et qui ne sont pas considérées conventionnellement comme « artistes ». Par des expositions et des publications, Lennep les a introduites dans le milieu artistique et les a imposées à celui-ci. La première personne à laquelle il s'intéressa fut *Monsieur Bonvoisin sculpteur de marrons* dans l'exposition se fit, début 1976, à Liège dans la galerie de l'APIAW. De nombreuses autres suivirent. Le dernier personnage réel est *André Dagniau un homme de biens* (2010) qui sera présent lors du vernissage avec, notamment, sa collection de tronçonneuses.

L'exposition occupera 400 m². Chacun des personnages du « musée » y disposera d'une section. On y verra des vidéos, photos, œuvres et objets divers. Un film consacré à la démarche de Lennep par Thierry Zéno sera diffusé dans une salle annexe. Un coin documentation rassemblera les ouvrages en rapport avec le sujet : Editions de



André Dagniau un homme de biens

L'Heure, La Part de l'Oeil, Tandem, Daily Bul, 100 Titres, Yellow Now. L'exposition comportera aussi une section consacrée aux 2195 *Devoirs quotidiens*, une sorte de journal comportant textes, photos et dessins, tenu chaque jour par Lennep sur feuilles A4 de 1996 à 2002. Le blog *On est tous artistes* est ouvert dès 2008 à toutes personnes faisant preuve de créativité. : <http://www.jacqueslennep.blogspot.com/>
Infos: <http://www.charleroi1911-2011>

Edition :
Lennep- Un musée de l'homme / A museum of mankind
132 pages – 314 illustrations
Editions 100 Titres, Bruxelles et Editions Yellow Now, Crisnée, 2010.

Aernout Mik, Communitas

Au Jeu de Paume – jusqu'au 8 mai 2011 –
www.jeudepaume.org

Parmi les œuvres « d'image en mouvement » assez présentes en exposition en ce moment, je pense à David Claerbout au Wiels, à Yand Fudong chez Marian Goodman (Paris), à Douglas Gordon chez Gagosian (Londres), je retiens celle d'Aernout Mik amplement présentée au Jeu de Paume. Elle est remarquable tant en image et dispositif spatialisé qu'en contenu latent et manifeste. Mik met en effet en place des scénarios très construits qui simulent des situations familières, si pas pour les avoir vécues, au moins pour les avoir vues et lues dans la presse. En cela, leur contenu est clair. Devant ce qui ressemble à un blocage d'université avec la montée en puissance des vigiles et la déroute à vandaliser une automobile,

tables relève d'un exercice périlleux que Mik réussit avec brio. Par le biais de la fiction, il redouble la teneur d'un état de fait que l'on est du coup, à même de voir avec une autre acuité. Parallèlement, il ne s'interdit pas l'usage d'images tournées sur le terrain en provenance d'une société de presse (Reuters), pour montrer de façon tout aussi acérée une autre face de la guerre (en ex-Yougoslavie) : celle de l'ordinaire des soldats, de leur temps de pause comme de leur garde à vue. Rejaillit de ces *found footage* le régime oh combien banalisé de l'action militaire. Ces films-ci projetés sur double petit écran sont les seuls qui soient parlants. Le rapport de ces images avec les autres de fiction redouble la qualité de l'ensemble. Ce qui fait unité, c'est le caractère physique et corporel (plus que psychologique) constamment mis en exergue.

Aernout Mik était l'artiste invité au Pavillon hol-



Aernout Mik, épr. d'artiste, 2009 - courtesy carlier / gebauer

on sait avoir affaire à une rébellion de jeunes et sa part de révolte quoiqu'on n'en connaisse pas le sens exact. Le nez collé (ou la caméra collée) sur le passage en douane de touristes dans un aéroport et son lot de vérification par rayon x et autre déballage des bagages, on repère la tension rampante d'une méfiance globalisée et d'un racisme sournois. Plongé dans le déroulement d'un procès en justice quelque part en Italie, on est rattrapé par le sentiment d'une immense malversation. Et toutes ces situations sont traversées d'une violence, ou bien retenue mais à fleur de peau, ou bien évacuée mais pas moins renvoyée au spectateur comme dans le cas de ce groupe de gens réunis autour d'un arbre à sauter jusqu'à épuisement. Car c'est un état du monde qui nous est montré et que l'œuvre d'art en sa qualité sublimante nous permet d'approcher. Croquer avec autant de véricité des situations qui nous sont si immédiatement réelles mais pas moins insupport-

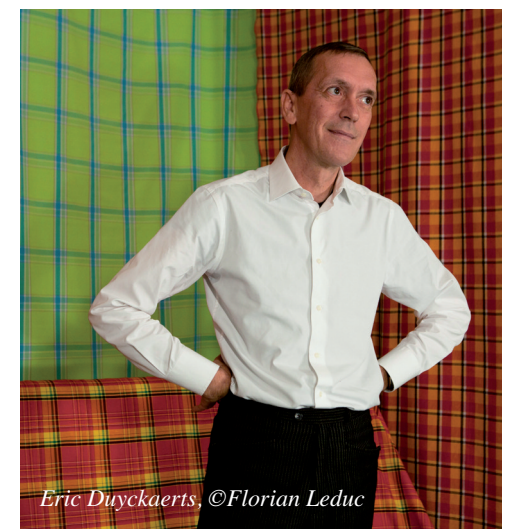
landais de la Biennale de Venise en 2007. On a vu son travail dans la collection des Lemaître présentées à la Maison Rouge en 2006. Il a été montré au MoMA en 2009. La pièce qui donne son titre à cette exposition, *Communitas*, a été tournée à Varsovie dans un bâtiment légendaire construit par Staline. On ne sait trop si la masse de figurants relatent le passé communiste de l'institution ou sa crainte de voir revenir un régime totalitaire. L'ambiguïté généralement entretenue stimule un questionnement chez le spectateur. Grâce au soutien confondu du Stedelijk Museum, du Folkwang Museum et du Jeu de Paume, Mik a aussi produit une nouvelle pièce *Shifting Sitting* (2010-11) ou « quand la politique se mêle du judiciaire » en Italie, comme évoqué plus haut.

Isabelle Lemaître

Du dire vrai qui n'en est pas

Eric Duyckaerts,
'idéo, au MacVal à Vitry
- jusqu'au 5 juin 2011
www.macval.fr

L'œuvre du performeur Eric Duyckaerts est drôle, ludique et en cela, stimulante. Son « art de parler » qui explique des thématiques aussi désopilantes que la parade (qu'est-ce que parader), le détachement (avoir du détachement, être désintéressé) ou l'épigone (celui qui imite) entre toujours en résonance avec le monde de l'art, voire le milieu de l'art dont il brosse volontiers la caricature. Même les sujets les plus exogènes à l'histoire de l'art sont à ce point rattrapés par un questionnement métaphysique qu'ils intègrent par tours et détours le champ de l'esthétique. Avec le 20e s. en effet, le rapport au vrai en art s'est mis à importer autant sinon plus que le rapport au beau jugé trompeur ou encore relatif. C'est un glissement de l'esthétique. Eric Duyckaerts s'en empare à sa façon en créant une œuvre de langage. Reste à voir si ayant adopté la posture du « vrai absurde » ou de « la



Eric Duyckaerts, ©Florian Leduc

digression par entrelacs », il atteint à rendre compte d'un mi-dire ou d'un indicible au cœur du dispositif langagier. Ou s'il fricote avec un tout dire qui moque l'énonciation, seul véritable terrain de vérité pour le sujet parlant au regard de la psychanalyse – dont il se réclame par ailleurs.

I.L.

BALTHASAR BURKHARD

VOICI DES FRUITS, DES FLEURS,
DES FEUILLES ET DES BRANCHES

JUSQU'AU 29 MAI 2011

MAC's
EXPO GRAND-HORNU

Tél. : +32 65 65 21 21
www.mac-s.be

Grand-Hornu / MAC's

Balthasar Burkhard

Le photographe suisse Balthasar Burkhard nous a quitté récemment alors qu'il préparait une exposition au MAC's. Censée montrer de nouvelles pièces qui allaient marquer un tournant dans son style, celle-ci est devenue un hommage posthume en forme de rétrospective. Toutefois, ses ultimes travaux y brillent par leur vivacité.

« Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches ». Ce titre contient, dans sa simplicité, la simplicité du travail de Balthasar Burkhard, et par la même sa complexité. S'y exprime tout d'abord le geste d'un naturaliste qui pointe le monde, en énumère les différentes parties, sans les qualifier subjectivement. Mais d'autre part, cette absence d'adjectif, donne à la phrase un rythme particulier, qui, associé à des images universelles de la Nature, la rend poétique. Ainsi, le style de Burkhard serait tout à la fois scientifique et poétique. On pourrait tergiverser sur le sens de ces mots dans ce contexte, mais une chose est sûre cependant, jamais l'un ne prime l'autre. En effet, chaque photo concourt à créer une gigantesque typologie du Monde et l'on sait, en la regardant, qu'elle est entourée de centaines d'autres. Or c'est au moment où l'on se rend compte que ce Monde est inépuisable et que la tentative de Burkhard est forcément vouée à l'échec, que la poésie se manifeste, à un niveau métaphysique. Ce rapport ambivalent existe aussi plus simplement dans la tension entre la banalité des sujets photographiés et le sublime des tons et de la composition.

L'esthétisme extrême des photographies de Burkhard le différencie radicalement des photographes du quotidien qui comme lui tentent de photographier la profusion du Monde. Il n'est pas de la génération de Wolfgang Tillmans par exemple pour qui l'accumulation souligne l'incohérence et la contingence de ce qui l'entoure.

A la différence de ce dernier, les clichés de Burkhard ne sont jamais l'expression d'un instant. Ils immortalisent. Les sujets photographiés deviennent des figures, des icônes qui sont dessinés en ligne claire. Qu'il s'agisse de détails, anatomiques, de sujet en pied, animaux surtout, ou de villes tentaculaires, il y a toujours un souci d'être net. Et évidemment ce n'est pas seulement une question de mise au point. Le cadre aide toujours à la compréhension, d'un objet, d'une structure ou plutôt, réflexion faite d'une forme. L'œuvre de Balthasar Burkhard est donc une encyclopédie des formes.

On comprend alors pourquoi dans sa démarche, poétique et scientifique ne peuvent s'opposer : l'un comme l'autre sont un discours sur l'universel. C'est sans doute cette aspect que pourrait retenir les détracteurs de Burkhard : ses formes et ses figures sont des invariants qui existent en dehors de tout inscription temporelle. Il n'est donc pas évident, a priori, de relier ce travail à une époque particulière. On sait pourtant que Balthasar Burkhard était très au fait de la production la plus contemporaine qu'il photographia quotidiennement lorsqu'il travaillait pour Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne. Il s'en approcha même davantage quand il collabora avec des artistes apparemment très éloigné de sa pratique Markus Raetz ou plus surprenant encore avec Niele Toroni. Laurent Busine, directeur du MAC's et co-curateur de l'exposition (avec l'artiste lui-même), semble très sensible à cet aspect du travail de Burkhard. Il y voit, au travers de son regard photographique, une grande connaissance de la peinture ainsi qu'une volonté de ne pas rompre avec l'histoire de l'art. De toute évidence, pour Laurent Busine, qui le connaissait comme un ami, Burkhard s'est toujours placé « hors de la frénésie de la nouveauté ». Ce rythme posé et réfléchi se retrouvait dans le temps qu'il passait à recadrer puis à tirer ses photos. Sans doute l'âge et l'expérience l'avait conduit

à un tel rapport au temps. Certains, dont Laurent Busine, y voient l'annonce de la mort prochaine de l'artiste. L'émotion de sa disparition récente contribue sans doute à cette lecture, car en réalité, c'est toute son œuvre qui résonne de la même présence intemporelle. En outre, les ultimes œuvres pourraient même faire figure de nouveau départ, puisque pour la première fois, Burkhard s'aventurait dans la couleur.

A l'origine, l'exposition, avant qu'elle ne devienne un hommage posthume, devait présenter ces nouveaux travaux. La couleur a déjà été sous-entendue, juxtaposée aux noirs et blancs contrastés. Le MAC's présente d'ailleurs un des travaux les plus surprenants de Burkhard où une aile d'oiseau est accompagnée d'un aplat de peinture rouge. Laurent Busine : « C'est une série des années nonante, qu'il a aussi beaucoup développé dans ses publications. Ces monochromes permettaient à l'image de se poursuivre dans la couleur. ». Et puis un jour, la couleur s'est retrouvée directement dans l'image. Ces photographies couleurs sont toutefois d'une facture différentes des noires et blanches. Il ne s'agit pas d'une simple colorisation. Les formes sont plus diffuses ou du moins plus estompées que dans ces tracés francs que l'on associe spontanément au style Burkhard. On pense plus particulièrement aux paysages de sous-bois où les tâches de couleurs, impressionnistes, s'organisent sans hiérarchie.

Par son double parti pris, rétrospectif et prospectif, cette exposition au MAC's est singulière. Une partie de l'œuvre est présentée avec une distance qu'autorise le recul des années. Ainsi de la première salle où, en quelques photos, on peut appréhender en un coup d'œil les thèmes et les analogies formelles de l'œuvre. La lecture proposée par Laurent Busine, dépasse la chronologie et les séries et propose une vision transversale : « Par delà l'attention particulière à un sujet, il captait



Japon (Pied), 1987, Héliogravure sur Arche, 57 x 38 cm, Archives Balthasar Burkhard.

dans n'importe quel aspect du monde un aspect du corps humain. Malgré lui, il voyait toujours un trace du corps... ». (Ce parti-pris de regroupement est d'ailleurs poussé plus loin dans le catalogue.)

Mais, l'autre partie, plus récente, échappe à cette lecture. Les séries sont respectées, présentées dans des pièces dédiées (les paysages, les grands bouquets et les petites héliogravures). Il n'existe pas encore de lecture de ces travaux. On peut certes, comme il a été dit plus haut, les relier chacune à leur manière à des traditions picturales. Toutefois, elles restent plus énigmatiques, non par elles-mêmes, mais parce qu'elles sont trop récentes. On pourrait certes esquisser quelques pistes en notant que l'érotisme y est très différent, voire absent, comme dans la série des paysages. Le rapport entre la présence

du corps et l'image y est totalement différent. Et si le corps disparaît, la présence de la vie est magnifiée par un incroyable travail de couleurs.

Mais il ne faudrait pas réduire cela à quelques clés autobiographiques, où Burkhard y laisserait transparaître son angoisse de la mort. Il faudrait plutôt y voir la remise en question profonde et mature d'un médium paradoxal, qui dans son principe même, confond la mort avec la vie.

Florent Delval

MAC's, - 29 mai 2011. Balthasar Burkhard : "Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches"

Bruxelles, galerie Dubois-Friedland : Des limites de ma pensée

L'exposition regroupe des œuvres de Carole Benzaken, Gregory Forstner, Thomas Fougierol et Hervé Ic : quatre peintres, et autant de regards sur un médium dont l'hétérogénéité est ici mise à l'honneur. Le titre, emprunté à Gérard Gasiorowski, « souligne l'esprit d'expérimentation et d'approfondissement qui caractérise le travail de chacun des artistes, dans une volonté de dépassement de l'image et du médium. » Mais contrairement à l'auteur des *Croûtes*, il ne s'agit pas ici de tester les limites de la peinture pour au final la détruire (quitte à la faire renaître par la suite), mais bien d'en magnifier les infinies possibilités.

Rassembler ces quatre artistes est apparu dès le départ comme une évidence : c'est ainsi qu'est né le projet, et pas d'une volonté de faire rentrer différentes démarches dans un discours théorique donné. De là provient sans doute la très grande cohérence qui frappe lorsque que l'on pénètre dans l'exposition. Aussi singuliers soient-ils dans leur manière d'aborder la peinture, Benzaken, Forstner, Fougierol et Ic partagent en effet un commun désir d'aller jusqu'au bout de

leur intuition. On pourrait même parler d'intime conviction, la certitude que ce médium qu'ils ont choisi leur permettra d'exprimer picturalement les questionnements qui sous-tendent toute leur démarche artistique.

Le visiteur est accueilli par une série de gravures de Gregory Forstner. De l'expressionnisme allemand, elles retiennent non seulement le style, mais aussi l'iconographie : scènes de massacres perpétrés par des individus en uniformes sur des civils – Grosz, Dix et Beckmann viennent immédiatement à l'esprit, tout comme les *Désastres de la guerre* de Goya. Les casques ne laissent planer aucun doute sur les origines germaniques des bourreaux, mais tous ces corps humains ont une tête de chien. A la manière d'Ensor, Forstner pose un masque sur l'innommable, et le rend d'autant plus visible. Une toile, *Coming Back Home / Tea for 2*, évoque le retour chez eux de ces soldats, retour aussi peu glorieux que ne le fut leur comportement au front : toujours jeune mais déjà vieillard, le chien d'infanterie est accueilli par sa femme avec un service à thé en porcelaine, pour continuer comme à



Hervé Ic, le crépuscule

l'accoutumée une vie qui est déjà derrière eux. Dans ce contexte, *The Barbecue Party*, qui voit des canidés embrocher leurs semblables dans une ambiance de bacchanale débridée, évoque l'ambiance décadente de l'Entre-deux-guerres, ou comment terminer la première pour mieux commencer la seconde. Si la peinture sert Forstner à exprimer un ressenti vis-à-vis d'un contexte historique et politique, les préoccupations de Thomas Fougierol por-

tent davantage sur le processus de révélation de l'image, et la manière dont cette dernière s'interpose entre la réalité et le spectateur. Imposant par ses dimensions, le triptyque des *Lits rouges* n'oblité pas pour autant l'espace de la galerie. Dire qu'il l'ouvre ne serait pas non plus exact, car quelle ouverture d'attendre au départ d'une chambre close ? La vérité se situe quelque part à mi-chemin, dans le geste qui consiste à verser des pigments d'un vert très sombre sur la toile en devenant, comme un faisceau de lumière inversée. Cette démarche se retrouve dans la représentation d'un grand lustre noir sur fond noir, qui ne doit son existence visible qu'aux reflets accrochés par la matière peinte.

Ce paradoxe d'une lumière qui cache autant qu'elle ne révèle, se retrouve dans les caissons lumineux de Carole Benzaken. « Ce qui est lointain, ce qui est profond, profond, qui peut l'atteindre ? » : cette citation tirée de la Bible hébraïque sert de base à sa série *Ecclésiaste*, images d'un monde végétal dont les strates successives semblent remonter vers des temps immémoriaux, une lumière originelle – le fonds rejoint ici la forme. « Stratifiés, germinatifs, carbonisés, projetant leur lumière vers le futur, les caissons lumineux 'habités'

d'un jardin stratifié en noir et blanc de la série de 'L'Ecclésiaste', conjuguent ensemble les restes du passé et l'imagination de l'avenir, pour projeter en direction du spectateur une temporalité en creux, ouverte à toutes les inventions du présent. » (Stéphanie Katz). Chez Hervé Ic, cette temporalité a pour théâtre non pas la profondeur, mais la surface de la toile. Ses *Crépuscules* sont autant de fins possibles d'une journée révolue, ou peut-être s'agit-il de faire coexister plusieurs moments en devenir, symbolisés par autant de couchers de soleil aux couleurs acidulées. Les visions aquatiques voisinent avec des vues de sous-bois à l'automne, le sol tapissé de feuilles dont certaines portent encore les teintes du printemps. Comme le relève très justement S. Katz, la peinture de Hervé Ic est une forme de réponse à l'ère de l'écran dans laquelle nous vivons désormais – cet objet qui envoie des images en neutralisant le regard de sa victime. Les tableaux d'Hervé Ic combattent l'immédiateté, superposent les couches à la fois visuelles et de lectures. « Face à ces puits de clarté offerts, le spectateur peut, s'il le souhaite, tenter de travailler pour lui-même ses propres stratifications implicites et mémoires transversales. » En bref, être, de nouveau et enfin, un spectateur à part entière.

Pierre-Yves Desaiwe

**www.duboisfriedland.com
Jusqu'au 07 mai 2011**

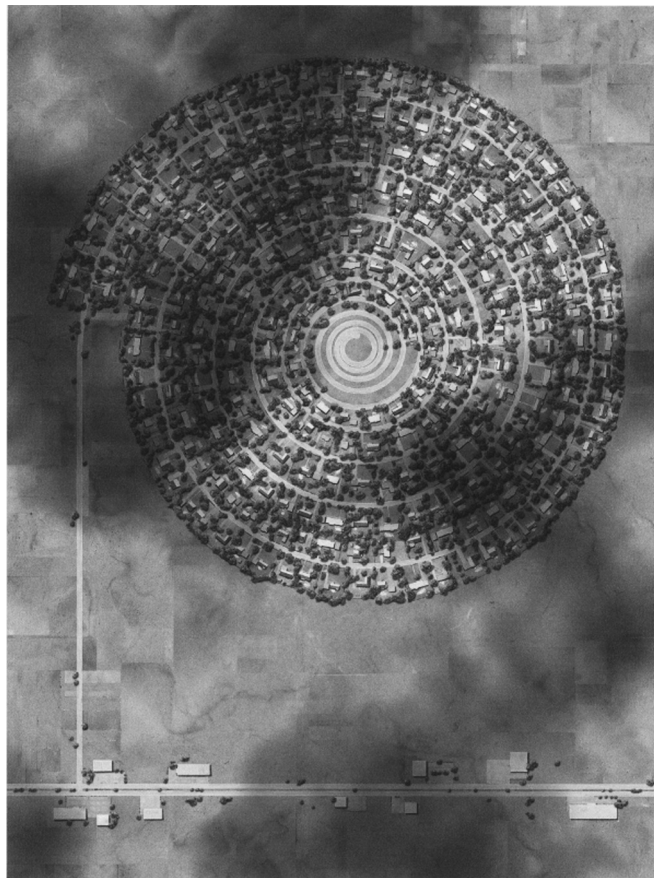
Des hommes et des histoires

8e biennale internationale de Gravure contemporaine

Le monde de la gravure s'expose à nouveau au Mamac et au Cabinet des estampes dans le cadre de la Biennale internationale de la Gravure contemporaine. Contemporaine, cette huitième édition l'est résolument, avec en filigrane des thèmes à la fois intemporels et actuels qui révèlent tous une part de nous.

À la découverte de cette nouvelle exposition, on ne peut s'empêcher de penser que, sans grand chamboulement, la gravure ne cesse au fil des éditions de traverser les modes et de continuer son parcours « linéaire », tout en offrant une véritable richesse artistique. Preuve en est les quelques six cents dossiers reçus, issus de tous horizons. Les pays que l'on pourrait presque qualifier d'« habitués », tels la France ou le Canada, côtoient de nouveaux participants comme l'Afrique du Sud, le Kosovo ou le Paraguay. De la sélection finale (cinquante huit artistes au total) émane un sentiment de diversité, tant culturelle que plastique. Il se ressent non seulement par la profusion des techniques et des supports exposés mais aussi par la large palette d'expressions tantôt lyrique, abstraite ou réaliste que les artistes nous proposent. Cependant, cette diversité laisse entrevoir, au fur et à mesure du parcours, un fil conducteur : l'homme, son humanité, son intériorité, avec beaucoup de sensibilité et de poésie.

Ce sont avant tout des histoires que les œuvres nous racontent, comme les personnages faits de mille attitudes d'Alexandra Haeseker. Dans son installation « I am in your blood », l'artiste nous dresse une sorte de portrait sociétal, celui de la femme d'aujourd'hui. Comme arrêtées en pleine action, ces figures féminines nous évoquent des instantanés de vie, tout en questionnant la notion d'identité. Dans certaines œuvres, le récit se fait plus personnel. Il se veut anecdotique quand il partage avec nous un « Hier après-midi », tout en douceur et en légèreté, ou un bout de voyage (Sabine Clochey). Mais il peut être aussi poignant quand il révèle des instants tragiques soulignés par un traitement graphique plus brut (Colleen Ross). La découverte de l'homme, tel qu'il est traité au sein de la biennale, ne s'achève pas seulement au fil d'histoires racontées. Les artistes nous y dévoilent aussi sa nature physique, sa corporalité. Comme ces fragments de corps agrandis à l'extrême jusqu'à devenir abstraits (Ingrid Ledent) ou *a contrario* ces pieds hyperréalistes qui, sans pudeur, nous confrontent à nos imperfections (Diana Quinby). Cependant il est difficile de résumer en quelques mots, en quelques œuvres, l'être humain tel que nous le percevons en filigrane dans cette édition, tant le sujet donne lieu à de multiples interprétations. Car l'homme est politique (Juliana Gomez Montes), énigmatique (Raphaëlle Goffaux), consommateur (Ana Vivoda) et éminemment petit quand il est confronté à l'infini de la nature. C'est ainsi qu'on le sent perdu face aux paysages vaporeux,



Ross Racine, "Greenfield Lakes", 2008.

comme en suspend, de Janne Laine, ou face à l'apparente immensité du Danube, représenté de manière presque obsessionnelle par Dimitrije Pecic.

Ce fil conducteur transparait également dans les travaux du lauréat de la Biennale, Ross Racine. Devant nous se dressent de grandes impressions noir et blanc. Petit à petit, en forçant le regard, se détachent une multitude de formes. Et c'est alors que nous découvrons tout en détail le sujet sur lequel se base actuellement sa pratique : la banlieue, avec son réseau de rues et ses maisons unifamiliales dotées de leurs jardins. Fasciné par les vues aériennes, les cartes géographiques et les diagrammes, l'artiste nous livre ici sa propre vision des constructions caractéristiques d'Amérique du Nord. Car, contrairement à ce que l'on imagine à première vue, il ne s'agit pas de photographies, ni de repro-

ductions de vues existantes mais de véritables « Fictional Suburbia » dessinées à main levée. Ainsi qu'il l'explique, « je me suis rapidement aperçu que lorsque j'utilisais un certain réalisme, le résultat avait une apparence proche de celle de la photo, surtout pour les spectateurs qui ne connaissaient pas ma méthode de travail. La raison est qu'il y a, à date, très peu de références visuelles de dessin numérique réaliste, un manque de précédents artistiques qui pourraient nourrir la culture visuelle du spectateur, en offrant des exemples autres que photographiques. Ce qui entraîne que le spectateur pense automatiquement à la photo ». La minutie du traitement, le réalisme mais aussi le choix des titres contribuent à créer « un monde vraisemblable dans lequel le spectateur peut facilement s'imaginer ». S'il se rapproche du réalisme par la facture employée, le vocabulaire visuel utilisé n'est toutefois pas sans rappeler l'abstraction. Les vues aériennes permettent une approche linéaire des villes, composant un agencement de formes un peu à la manière des abstraits. Ross Racine ne cache d'ailleurs pas cette affiliation artistique.

La banlieue est donc au centre de ses propositions artistiques actuelles. Elle est pour l'artiste « un sujet particulièrement révélateur », permettant de commenter la manière dont la société s'empare des paysages pour les transformer. Ses formulations urbanistiques ressemblent à ces photographies des œuvres du Land Art. Aussi on peut facilement créer un parallélisme entre les paysages travaillés par les artistes et ceux modulés par les urbanistes en vue de créer ces banlieues. Y voit-on un développement, un accroissement trop important de l'urbanisme sur la nature ? Une critique de l'emprise de plus en plus importante des hommes sur leur environnement ? Ou doit-on tout simplement se concentrer sur la pratique d'un artiste fasciné par les paysages urbains ? A vrai dire, peu importe. Selon l'artiste, l'essentiel n'est pas que l'image véhicule un seul concept, une seule signification. Au visiteur de se projeter dans l'impression et d'en ressentir tout le poids symbolique. A la fois utopiques et extrêmement proches de la réalité, ces dessins « révèlent les peurs de même que les rêves exprimés par la culture suburbaine contemporaine ». A travers ces constructions imaginaires du paysage, c'est donc à nouveau de l'homme qu'il est question, de son action sur la nature mais aussi de ses désirs matériels d'épanouissement et de maîtrise, de son accroissement, et enfin de son avenir inquiet ou inquiétant. « Même si je suis contre les excès de l'étalement et du gaspillage causé par le modèle d'urbanisation de la banlieue, particulièrement dans ses manifestations nord-américaines, je considère mes banlieues comme symboles de la société en général, de notre société qui fabrique son propre environnement, une nouvelle nature en quelque sorte, à l'aide du design urbain et de l'architecture. La banlieue, c'est nous », conclut-il.

C'est donc avec une multitude de supports, de formats et de styles que la Biennale dévoile à nouveau le médium « gravure ». Mais cette diversité n'empêche pas l'impression d'homogénéité qui se développe au fil de l'exposition. Car tout en étant plurielle dans sa matérialité, la gravure capte avant tout un portrait contemporain à la fois touchant et inquiétant de l'homme. Un portrait qui nous transporte vers un ailleurs imaginaire et pourtant si proche.

Céline Eloy

8e biennale internationale de gravure contemporaine de Liège
Du 25 mars au 15 mai 2011 au MAMAC



Étienne Tilman est connu pour ses activités de galeriste sur Bruxelles et de curateur d'exposition. Il est moins connu pour une de ses activités dont il s'est fait une passion : l'art aborigène. Dans ce cadre il a participé assisté dernièrement avec entre autre Jean Hubert Martin et Georges Petitjean à une conférence sur le sujet en Allemagne. Sa proposition vise à reconsidérer l'art aborigène sous l'angle de la cartographie. Il baptise leurs tableaux « DREAMER CARTOGRAPHES », au lieu des habituels « DREAMINGS », appellation d'origine acceptée par les aborigènes, sans doute dans un esprit commercial pour plaire aux Australiens. Selon Étienne Tilman, « DREAMINGS » veut tout dire sauf ce que l'on croit. Les œuvres aborigènes ne sont pas des rêves.

FluxNews: Le mot dreamings a-t-il encore un sens dans la désignation de l'art aborigène ?

Étienne Tilman : Les mots « MAPS » ou « DREAMER CARTOGRAPHE » semblent plus appropriés. Les peintures sur toiles parlent d'un ou plusieurs chemins avec but étape. L'objet ou non d'une quête. Elles sont réalisées à plat, pour être ensuite accrochées au mur. L'ensemble des codes et options de traçage sont complètement appropriés par l'artiste et donc développées par rapport à sa personnalité.

Les toiles sur châssis étant des surfaces limitées dans l'espace, certains artistes ont déterminé des zones pour tout mettre à l'intérieur de l'espace ainsi défini.

Pour aider les Aborigènes, les Australiens ont inventé les coopératives. La production est

presque systématiquement acquise par l'État et un grand pourcentage des dessins comportant des cercles concentriques, des lignes sinueuses, des points et arcs de cercles sont en fait sans intérêt à défaut d'une démarche personnelle artistique. L'identité et la création d'une œuvre personnelle sont donc pour moi primordiales. Le développement de certaines œuvres engendrent des résultats parfois déconcertants mais toujours plus intéressants.

F.N.: Que préconisez-vous ?

E.T.: La proposition est de se focaliser sur les « CARTOGRAPHES/DREAMERS » et de veiller à organiser des expositions de référence pour rendre les codes aux amateurs qui les auraient perdus au hasard des « chemins » commerciaux...

Enfin, il y a fort à croire que le parcours des aborigènes occidentaux crociera celui des cartographes/dreamer... Cela fait partie de l'évolution.

F.N.: Les projets ?

E.T.: L'excellente et imposante collection d'art aborigène de Sol Lewitt sera présentée par Kaspar König en novembre au musée Ludwig à Cologne. Pour être plus « complet » sans être exhaustif, le musée d'Utrecht prête une série d'œuvres permettant de surcroît de partager la vision d'un collectionneur averti, d'offrir ainsi aux spectateurs un panorama probant de l'art aborigène contemporain.

Il est également à noter qu'une exposition des œuvres de Paddy Bedford vient de se terminer au Metropolitan de New York. Une expo aborigène est prévue au British Museum de Londres en 2011 et des œuvres aborigènes seront exposées à la Galerie du Centre (expo: l'enfer du décor) à Bruxelles en septembre 2011.

Festival International de la photo 2011 à Knokke-Heist

ou La théâtralité dans le portrait contemporain

On peut être irrité par l'atmosphère qui règne à Knokke-Le-Zoute, considérée comme la station balnéaire la plus mondaine d'Europe du Nord. Associée à la noblesse de la famille Lippens, cette petite ville était naguère le fief de l'élite francophone du pays. On n'y paie pas d'impôts locaux et les boutiques de luxe, hôtels très étoilés, casino, parcours de golf, galeries d'art, villas cosues et hideux immeubles en proie à la spéculation immobilière y drainent toujours de nombreux nantis. La rénovation spectaculaire du Casino par l'architecte américain Steven Holl ou le réaménagement du quartier de la gare de Heist par Zaha Hadid devraient prochainement marquer le paysage urbain d'un prestigieux cachet contemporain.

En attendant, le Festival de la photo de Knokke-Heist vient d'inaugurer sa 33e édition. La thématique générale y est intéressante : comment le genre du portrait est-il abordé aujourd'hui, à l'époque où les nouvelles technologies popularisent des images de toutes natures et dimensions ?

En réponse à cette question, la manifestation fait dans l'emphase et le glamour. Elle accueille les travaux d'un Américain illustre : Robert Wilson, artiste texan de 70 ans, connu avant tout en tant que metteur en scène et plasticien influent. À l'avant-garde à la fin des années 60, il révolutionna le théâtre et l'opéra (Metropolitan Opera, la Scala, l'Opéra Bastille, ...). Depuis 2004, Robert Wilson réalise des portraits vidéo utilisant comme supports des écrans grandeur nature à la présence quasi sculpturale. Déjouant la fixité du portrait classique, ses modèles y sont en mouvement constant. Bob Wilson, il est vrai, a côtoyé, voire collaboré avec des artistes expérimentaux, écrivains ou musiciens à la pointe dans leur domaine. De trois à douze minutes, ses portraits sont diffusés en boucle comme si les personnalités théâtrales-

On entre et on sort sans peine des projections de David Claerbout. Il faut seulement prendre patience, au Wiels ou ailleurs. S'asseoir et observer. Attendre que la boucle soit bouclée. Deux petites heures et on a fait le tour de la demeure du Temps, on s'est arrêté sur des images associées au silence de la photographie, on a laissé nos perceptions accueillir ou rejeter le virus activé par l'artiste dans cette feinte immobilité : une tentative de captation, par la technologie de la vidéo, de plans accueillant une expérience sensorielle.

Des premières pièces à ses travaux les plus récents, les films de Claerbout (Courtrai, 1969) appartiennent de toute évidence au domaine de la photographie, il nous oblige à faire de longues stations pour les scruter. Nous avons de la peine à croire qu'il est de nature impatiente, comme il le déplore, et qu'il complotte des stratégies de tournage avec ses complices dans une atmosphère de guérilla. Voués au silence et à l'immobilité, nous adoptons la lenteur et le point de vue analytique de son regard. Les images que nous absorbons sont pourtant sonorisées et animées, comme discrètement travaillées par un virus furtif contre lequel personne ne songerait à s'immuniser tant notre sécurité nous semble préservée. Et c'est là que le bât blesse, semble-t-il : ce virus n'exploiterait aucune des failles de notre système et ne nous lancerait, dès lors, sur aucune piste de recherche, de détection et d'amélioration de celui-ci. Soporifique et inoffensif, voire rétrograde, Claerbout ? C'est bien par un travelling arrière dominant à éprouver notre marche à reculons que nous est fait son long adieu. Rien de subversif ni de politiquement incorrect dans son travail, sinon la conservation de la mémoire d'un passé réactivé. Nous n'éprouvons aucune difficulté à nous approprier ses œuvres, elles nous donnent accès à un univers familier dont nous connaissons les codes et références, ce sont ceux de notre modernité. Photo, cinéma, jeu de l'image superposant le réel et le virtuel dans la publicité ou les médias : l'artiste fétichise et recycle par l'intermédiaire de l'ordinateur les éléments du langage de l'art devenu loisir populaire. Remake et connivence avec le grand public, lequel contemple quelque chose qu'il estime être « beau ». Pour la mise en doute de ce que nous voyons lorsque nous regardons, si l'on s'en tient là, c'est raté.

En réalité, les remarques et interrogations formulées ci-dessus font à l'artiste un mauvais procès, les maladresses du travail de Claerbout apparaissant surtout ailleurs, notamment dans l'amateurisme de certaines de ses réalisations. Du point de vue du scénario, en effet, la narration qui sert de prétexte à plusieurs films frise le ridicule. *Riverside*, par exemple, met en scène un randonneur dont l'oreille, le visage ensanglanté et la manière de boiter sont dignes d'un navet du 7^e Art (n'est pas le David Lynch de *Blue Velvet* qui veut), tandis que la jeune femme feuilletant un magazine illustré de reproductions d'armes de chasse, faisant la découverte



David Claerbout, © J.C. Encalado.

inopinée d'une tête d'animal mort qui l'effraie et la fait fuir, pousse un cri aussi grotesque qu'étaient auparavant niais ses sanglots. Ce n'est pas la narration qui importe à Claerbout en l'occurrence, bien évidemment, c'est la juxtaposition des écrans et le parallélisme des événements qui se déroulent dans un même décor (artificiellement) naturel. Cette simultanéité fabriquée est intéressante, certes, mais l'intérêt de la projection demeure un simple tour de force technique s'il échoue à nous faire prendre conscience que l'essentiel est à chercher ailleurs que dans la trivialité des protagonistes et de l'histoire. Tour de force relatif, d'ailleurs, aux yeux de qui a déjà vu résultat plus puissant dès lors que celui-ci repose moins sur la technologie que sur son interaction dynamique avec la perception humaine de l'œil, de l'oreille et du cerveau du spectateur. Le sujet de l'action



Photo J.C. Encalado.

qui focalise l'attention ne demeure pas toujours aussi neutre que le dispositif lui-même, qui vise à nous faire voir et percevoir un au-delà de la représentation. *American Car*, lui aussi, souffre de sa référence à la narration cinématographique. Voir l'image d'une voiture arrêtée sous une pluie battante, du point de vue de l'intérieur de l'habitacle où deux hommes regardent vers la gauche n'est pas dépourvu d'intérêt, compte tenu de la projection du panoramique offert en complément sur le mur du fond de la pièce. Mais laisser le spectateur imaginer l'invisible n'aurait-il pas réussi à l'ébranler plus profondément si la scène convenue d'un film d'espionnage avait été simulée avec davantage de subtilité ? C'est à peine si l'on prête attention au mouvement des essuie-glaces, cependant remarquable puisque c'est leur impuissance à nous faire voir à travers le rideau de pluie qui justifie la présence des corps dirigeant nos regards vers l'extérieur du champ de vision. *Bordeaux Piece*, de même, est un tel amalgame de situations et de dialogues écoulés que la démarche de l'artiste s'en trouve finalement dépréciée, les références à Godard ou à d'autres réalisateurs achevant d'affaiblir la tension dramatique et l'envoûtement censé accroître nos émotions.

La production des images manipulées par David Claerbout requiert une technologie coûteuse et spécifique. L'artiste travaille de manière très collégiale avec sept assistants, les moyens financiers mis en œuvre sont énormes et la sophistication de *Quiet Shore*, sa dernière création en date, témoigne de son ambition. Or, privilégier la manipulation technique par rapport à l'irrépressible nécessité d'exprimer par ce moyen les ressorts intimes de son être est peut-être encore actuellement ce qui différencie un faiseur d'un artiste. La prouesse technique peut être reproduite, alors que c'est la singularité des obsessions, du style et des trouvailles du créateur qui nous fait entrer dans ce que nous appelons son « univers ». Ce dont fait état David Claerbout, à l'heure actuelle, c'est la sensibilité de son regard, sa passion de photographe pour les images et sa maîtrise technique de vidéaste. La thématique du *Temps qui reste* est « bateau », quant à elle, le fait de travailler sur la durée du plan en tant que matériau ne nous semblant pas autrement neuf et significatif. Le temps et l'image, contrairement à ce que suppose le titre de son exposition au Wiels, quoique frappés de statisme ne sont pas empêchés de passer. Claerbout, comme la plupart des vidéastes, sculpte moins le temps qu'il ne fragmente l'espace.

Espaces clos de l'habitacle d'*American Car*, du salon d'*American Room*, de la

discothèque de *Dancing Couples*, de la maison où s'active la servante de *Sunrise*, de l'aire de jeu de *The Algiers' Sections of a Happy Moment*, du parcours de randonnée très balisé de *Riverside*, du lieu où s'inscrit à pas comptés le geste d'adieu paradoxalement différé de *The Long Goodbye*, etc. : autant de cadrages photographiques. Les premiers travaux de Claerbout (*Cat and Bird in peace* ou *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932*) accentuaient davantage encore cette constante, l'incrustation de l'avion dans le paysage de *Vietnam* figeant la scène à un degré extrême.

Dans *Rocking Chair*, il dédouble l'espace en attirant l'attention du spectateur sur sa propre présence dans le dos de la dame assise. Dans *Sunrise*, c'est dans l'espace d'une journée que pénètre à bicyclette la servante, après avoir nettoyé l'espace géométrique de l'intérieur de la maison à l'architecture elle-même fonctionnelle. Dans *The Algiers' Sections of a Happy Moment*, et plus encore dans *American Room*, il joue avec la possibilité de fractionner à l'infini un espace illimité, puisque ne dépendant plus d'un seul point de vue, tous les points de vue pouvant être à tout instant convoqués, y compris celui des mouettes et autres créatures venues du ciel. Un rêve d'ubiquité totale comme Bill Viola, entre autres, a pu le formaliser. Rappelez-vous. En 2007 s'exposait pour la première fois en France, au *Tri Postal* de Lille, une partie de la collection vidéo et photo de François Pinault. Le Français Pierre Huyghe y présentait *L'Ellipse*, son travail de 1998 à partir de *L'Ami américain* de Wim Wenders avec traversée de la Seine, traversée du temps (20 ans de plus pour le comédien Bruno Ganz) et traversée de la matière filmique, le tout sur trois écrans juxtaposés : la subversion de l'objet cinématographique comme matière première pour saisir le réel est exploitée par cet artiste depuis longtemps, tandis que la salle Bill Viola nous y coupait le souffle, avec les cinq tableaux visuels et sonores de *Going Forth by Day*, comme précédemment au Guggenheim de New York. Claerbout n'a pas la même envergure que ses aînés américain ou français, son travail n'étant jusqu'à présent pas assez proche de sa source, comme dit plus haut. Il maîtrise moins bien l'espace conceptuel, entre autres données fondamentales. Mais ça et là, tout de même, sa marque de fabrique pourrait s'affirmer qui se traduirait, en toute hypothèse, par sa propension à vouloir réconcilier deux entités séparées : l'image fixe et l'image en mouvement, l'intérieur et l'extérieur, l'image et le son, le réel et le virtuel, l'artiste et le spectateur, ... Comme à l'aide du tronc d'arbre sur lequel prennent place l'homme et à la femme qui restent séparés dans *Riverside*, Claerbout trace des traits d'union pour

aménager des rencontres impossibles. Les quelques photos placées dans des endroits discrets du parcours en témoignent, telle *Paris-Genova 2002-2007* : des ponts sont jetés pour des rendez-vous manqués. Dès le seuil du premier étage, celle du garçon à sa fenêtre est tantôt prise de l'intérieur de la pièce où il se trouve assis, tantôt à partir du jardin. Dans tous ses films il met en valeur un interface, fenêtre, grillage, pare-brise, dossier de chaise, cloison ou écran étant interposés entre deux mitoyennetés. Nous laisserons aux psychanalystes le soin de déterminer si c'est l'expérience du divorce de ses parents qui l'a ou non amené à traiter cette problématique.

Peintre et lithographe de formation, Claerbout avoue encore un goût prononcé pour l'architecture, comme en témoignent les maisons de Mies van de Rohe (dans *Sunrise*) et de Rem Koolhaas (dans *Bordeaux Piece*). Mais de plus en plus, d'après leur auteur, le son jouera un rôle prépondérant dans ses œuvres. Dans *Riverside*, le bruit de l'eau de la rivière rend solidaires les deux personnages, alors que chacun des deux films a un canal audio inopérant. Dans *American Room*, les spectateurs semblent regarder la musique. Dans *Sunrise*, une bouffée musicale de Rachmaninov jaillit pour célébrer le lever du jour. Dans le paysage après la pluie d'*American car*, les oiseaux ont recommencé à chanter. Début avril, c'est le caisson lumineux d'*Orchestra* qui est venu compléter cet ensemble en première mondiale, dans le silence théâtral de l'auditorium occulté. L'orchestre, en réalité, reste hors champ. Et le spectateur de réaliser que c'est lui qui est l'objet de tous les regards accusateurs, en intrus dont le désir d'un concert est frustré...au profit de la peinture du tableau. Avec enfin le retour du silence.

Lumières changeantes, mouvements cho-régraphiés, délicatesse de chat : le temps poétique de Claerbout fait la part belle aux sensations impressionnistes et feu-trées. Peut-être est-il au bout d'une certaine forme de recherche autour du plan fixe et du ralenti ? Il devra se renouveler s'il veut éviter de répéter les procédés qui ont fait ses succès, sinon la renommée d'autres artistes.

Une interview en version trilingue, réalisée par Dirk Snauwaert pour le Wiels, ajoute à la documentation étoffant cette exposition.

Catherine Angelini

David Claerbout
Le Temps qui reste
Au Wiels jusqu'au 15 mai.

ment mises en scène dans un environnement choisi se poursuivaient à l'infini : Johnny Depp adopte la même attitude que Marcel Duchamp en travesti dans le célèbre portrait de Man Ray, tandis qu'Isabelle Huppert pose comme Greta Garbo sur la photo d'Edward Steichen, le danseur de ballet Baryshnikov se présentant en Saint-Sébastien, etc. Ses références sont la photo, la peinture et le théâtre bien sûr, mais aussi la Bible et l'Histoire telles que notre mémoire collective en a retenu les icônes.

D'autres photographes sont mis en évidence dans cette manifestation, à l'instar de la Française Valérie Belin. Beaucoup moins tape-à-l'œil, le Belge Mark Trivier nous fera découvrir des photos qui n'ont jamais été exposées, de Robert Wilson et de sa

musée Christopher Knowles.

Le Festival propose aussi une sélection de portraits de vacanciers anonymes effectués en plein air par différents opérateurs de la fameuse entreprise commerciale Photo Hall au cours de la période allant de 1933 à 1980. Des photos à la théâtralité moins tapageuse, patinées par le temps et typiquement belges.

Les principaux sites de la manifestation sont un pavillon d'exposition construit sur la plage, à hauteur de Rubensplein, ainsi que le centre culturel Scharpoord de Knokke-Heist. Des galeries d'art contemporain, telles que Simoens, prolongent la thématique abordée. Un Festival qui donne des ambitions de Knokke-Heist, en somme, une représentation conforme.

Catherine Angelini

Future Portraits
Jusqu'au 13 juin



Isabelle Huppert © Robert Wilson
'Video Portraits', Produced by
Dissidents Industries Inc.



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
26 novembre 2010 – 28 mars 2011
ZKM / Museum für Neue Kunst, Karlsruhe
7 mai – 28 août 2011
Sammlung Falckenberg, Hamburg
24 septembre – 27 novembre 2011

Atlas. À la fois le nom d'un Titan révolté contre les dieux et la solution à un problème central de la théorie de l'image. Dans l'exposition madrilène orchestrée par Georges Didi-Huberman, celui qui fût condamné par Zeus à « porter le monde sur ses épaules » sert de paradigme pour les opérations novatrices par lesquelles la culture visuelle parvient à s'exposer. L'atlas devient ainsi le nom générique pour toute une série de stratégies de présentation de documents visuels. Dans les salles du musée Reina Sofia, on trouve des atlas multiformes cherchant à cartographier le réel à partir d'objets aussi différents que des raz-de-marée (Susan Hiller), des châteaux d'eau (Berndt & Hilla Becher), des désastres (Goya), des morceaux de lave (Roni Horn) ou des courants de fumée (Etienne-Jules Marey). Autant de collections organisées, autant de constellations d'images. L'exposition défie le spectateur de saisir les logiques subversives à l'origine de ces montages incongrus (plusieurs plans, plusieurs éléments, plusieurs images... Pour dire quoi ?). Les atlas font fourmiller les ressemblances, mais aussi les contrastes. Il n'est donc pas facile de voir ce qui relie ces assemblages.

Dans plusieurs de ses ouvrages, Georges Didi-Huberman a déjà su décrire l'heuristique du montage dans le domaine de l'image et, par extension, les processus de démontage/remontage inhérents aux œuvres de quelques artistes et théoriciens. On ne s'étonnera donc pas de retrouver dans son exposition *Atlas* les figures récurrentes de ses écrits (outre Warburg, qui sert de levier au projet, on revoit les travaux de Brecht, de Blossfeldt, de Marey, de Giacometti, de Penone, déjà habilement commentés dans des livres précédents). Ceci renforçant l'impression d'une exposition labyrinthique, certes, mais pensée dans toutes ses méandres. Toute la théorie de l'image construite par Didi-Huberman durant ces vingt dernières années trouve ici à s'exprimer. Quand on connaît l'œuvre théorique du commissaire de l'exposition, on savoure d'autant plus la qualité du projet – et sa force critique. Car voilà une exposition qui interroge sans superficialité les modes d'exposition de la matière visuelle. Tous les protagonistes sont choisis parce qu'ils ont su se poser, à un moment donné de leur travail, la question de la présentation et de l'organisation des documents. Observateurs attentifs de résonnances existant entre les images (analogies, phénomènes d'attraction ou de répulsion), ils ont cherché les moyens de les mettre au jour.

Mnemosyne

Dans le vestibule qui ouvre le parcours de l'exposition, on trouve une sculpture représentant Atlas courbant l'échine sous le poids du monde, devant une reproduction murale géante d'une

planche de « l'Atlas *Mnemosyne* ». Imaginé par Aby Warburg dans les dernières années de sa vie (entre 1925 et 1929), l'Atlas *Mnemosyne* – du nom de la personnification de la « mémoire » pour les grecs – est un dispositif photographique réunissant une soixantaine de planches de grand format sur lesquelles sont rassemblées des milliers de reproductions photographiques d'œuvres d'art, ainsi que des images « extra-artistiques » (timbres, coupures de presse, arbres généalogiques, cartes et plans, dessins publicitaires, etc.). Resté inachevé, ce projet de collection iconographique ambitionnait d'expliquer visuellement un problème ayant occupé Warburg pendant toute sa vie : celui de la « survivance » des formules antiques à la Renaissance. Il y est donc question de résonnances entre des motifs, de formules gestuelles qui resurgissent d'époque en époque, de métamorphoses, de contrastes. Ces constellations d'œuvres ou de fragments d'œuvres travaillent à élaborer une connaissance plus aiguisée de la fonction de l'image dans nos sociétés. À l'évidence, le mode de présentation choisi par Warburg offre au spectateur une compréhension à la fois globale et fine des ressorts de la culture visuelle occidentale. L'atlas de Warburg est donc vite devenu autre chose qu'une simple collection d'images.

Mais pourquoi ce titre, *Mnemosyne* ? Rien de bien mystérieux : la mémoire au travail n'opère-t-elle pas sur ce mode singulier qui consiste à associer des éléments, parfois en dépit de tout bon sens ? En tant que fonction essentielle de l'esprit, la mémoire propose de nombreux regroupements incongrus, paralogiques. Elle nous renvoie aux impressions étranges de déjà-vu. Elle est une puissance anachronique parce qu'elle assemble les événements sans se soucier d'une quelconque linéarité temporelle. Un souvenir surgit brutalement, et une chose passée nous semble tout à coup très proche. La mémoire circule librement ; elle fait des bonds dans le temps. Or, l'Atlas warburgien procède sur le même mode et associe entre eux des fragments d'œuvres appartenant à des temps pourtant éloignés.

Dans ses propres recherches, Georges Didi-Huberman a repris quelques-unes des propositions méthodologiques énoncées par Warburg. Notamment celle qui consiste à constituer des atlas, à organiser inlassablement le matériau visuel pour ouvrir le savoir à de nouveaux territoires. Dans le catalogue en espagnol de l'exposition *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Didi-Huberman livre d'ailleurs en exclusivité quelques planches compilées en vue de ce projet. Depuis plusieurs années, le théoricien a réuni et classifié dans son ordinateur plus de douze mille images sur la question de l'atlas. Il en présente une ébauche, comme s'il donnait à voir sa table de travail. Les « Trente-six traversées de l'histoire de l'atlas » commencent par une planche sur « les vieilles fables d'Atlas » et terminent par une planche intitulée « atlas de nos fables modernes ». Comme chez Warburg, cet incroyable matériau récolté ne connaît pas de forme définitive, et est « toujours susceptible de s'ouvrir à de nouveaux objets, de nouveaux problèmes, de nouveaux aperçus ».

MADRID



Atlas. Vue d'expo, photo Michel Couturier

Démontage

Avant de proposer un atlas, il faut bien souvent en passer par une opération de démontage. Et pour cause, les pièces rassemblées de manière inédite dans l'atlas appartiennent parfois à des ensembles constitués qu'il faut défaire. Prenons l'exemple des photographies de presse (on en trouve chez Warburg, Brecht, DADACO, Gerhard Richter, etc.) : en découpant les images dans des journaux, on les arrache à la narration parfois surfaite où elles sont prises. Ceci suppose de décomposer les mises en scènes idéologiques et, comme pensait Brecht, de rendre le monde à son désordre (en tout cas de désorganiser son mode d'apparition habituel). Si l'on aime les images, on doit aussi s'en méfier, car elles peuvent être les porte-paroles des pires idéologies. Seul le démontage permet de résister à l'usurpation du sens par les tenants d'une pensée unique. Chaque image ainsi soulagée de son appartenance à tel ou tel ordre de discours trop cadencé peut intégrer de nouvelles narrations. Elles disent alors parfois l'inverse de ce qu'on voulait leur faire dire de manière autoritaire.

En travaillant sur le « gai savoir visuel » appelé par Georges Bataille pour la revue *Documents*, Didi-Huberman comprend l'indissociabilité du montage et du démontage : « Comment ne pas voir que ne "colle" avec force que ce qui a été d'abord séparé, coupé ? Que ne sépare et ne "tranche" avec intensité que ce qui a d'abord été en contact ? »¹. Le démontage permet un nouveau mouvement, une nouvelle circulation du sens. Appliqué aux formes visuelles, il permet d'entrevoir d'autres connexions, de créer des passages et de franchir des frontières. En mettant nez à nez des portraits que l'on pensait séparés par trop d'épaisseur historique, on s'autorise parfois à voir de nouvelles choses (et donc à produire de nouveaux savoirs). Telle est bien l'opération de démontage : « tout se brise pour que puisse justement apparaître l'espace entre les choses, leur

fond commun, la relation inaperçue qui les ajointe malgré tout, cette relation fût-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens »².

Remontage

Après avoir découpé les images (au sens large de la découpe : détailler, isoler, cadrer, etc.), il s'agit de les remonter dans un autre ordre. Après avoir rendu le monde visuel à son désordre et brisé les chaînes idéologiques des images, les créateurs d'atlas sont libres de remonter le matériau selon une autre logique. Pour ouvrir les possibles et susciter par là d'autres lectures. L'effet est radical : ils introduisent du doute dans nos manières de regarder les images et désignent ce qui n'avait pas été vu.

La dislocation est donc inséparable de la recomposition ; on remanie le matériau pour lui rendre ses significations multiples. À partir d'une planche d'atlas, on peut proposer des interprétations multiples, ouvrant ainsi le savoir à des pistes moins arpentées. C'est le cas avec *Mnemosyne* : « Il est impossible, lorsqu'on regarde les planches de *Mnemosyne*, de savoir clairement dans quelle direction Warburg a voulu orienter notre regard, ou de quelle signification exacte le rapport entre les images avoisinantes est, selon lui, porteur. Plus on regarde, plus denses, plus intriquées apparaissent les relations. Dans le même temps, les images semblent partir en plusieurs sens, fuser de partout tels des feux d'artifice. Même les "paquets d'images" saturés possèdent ce caractère de gerbes prêtes à exploser. Il apparaît alors que l'atlas *Mnemosyne* illustre moins une interprétation préexistante sur la transmission des images qu'il n'offrirait une matrice visuelle pour en démultiplier les ordres possibles d'interprétation »³.

Les atlas présentés dans l'exposition de Didi-Huberman ont cette force explosive. Ils font voler en éclat le sens évident des images pour les rendre à leurs significations multiples. Tout à coup

associés par l'imagination d'un visionnaire, les éléments trouvent un usage inédit. C'est bien comme cela que fonctionne le jeu, dans la tension entre les objets inanimés et leur mobilisation soudaine. À travers l'activité ludique, un même objet peut s'ouvrir à tous les devenir. Une couverture devient tipi ou peau d'éléphant, des blocs de plastique font les ponts, les garages et les cirques de villes imaginaires, un morceau de bois peut tour à tour être un fusil de chasse, une baguette magique ou même un chien. En lui-même, le montage possède une dimension ludique indéniable. L'expérience connaît un succès certain auprès des enfants : démonter (voir casser) les objets, pour les remonter ensuite – et donc mieux les connaître. L'enfant veut ouvrir pour mieux comprendre. Et dans le domaine du visuel, une telle curiosité s'avère plus que précieuse. L'*image ouverte* – ouverte notamment aux connexions qui la relie à d'autres images – est l'un des paradigmes les plus prisés par Georges Didi-Huberman.

Le montage peut donc être un mode de connaissance et les collections d'images des vecteurs de savoir. Pensons par exemple aux herbiers en tous genres ou au travail éblouissant de Karl Blossfeldt que l'exposition *Atlas* permet de revoir : mises côte à côte, les plantes nous renseignent sur les formes organiques, leurs différences, leurs analogies, leurs contrastes. Prises ensemble, elles nous montrent à quel point le réel est animé par une fascinante puissance de métamorphose – ce que l'étude séparée des formes végétales ne nous apprend pas.

Insignifiants et rebuts de l'histoire

Autre constante des atlas sélectionnés par Didi-Huberman : ils brassent des matériaux aux statuts divers, des documents inégaux et hétérogènes. On y trouve certes des éléments « nobles », mais aussi – et surtout ? – des choses plus anecdotiques, voire totalement

critiques.

« ses épaules ? »

dépourvues d'intérêt si le regard d'un poète ne s'y était arrêté. Pensons par exemple aux *Sculptures involontaires* photographiées par Brassai en 1933 pour la revue *Minotaure* et accompagnées de légendes pseudo-savantes : « Le hasard morphologique du dentifrice répandu n'échappe pas à la stéréotypie fine et ornementale » (pour un morceau de dentifrice séché) ; « Le pain ornemental et Modern'style échappe à la stéréotypie molle » (pour un cul de baguette) ; « Numéro d'autobus roulé, trouvé dans la poche de veston d'un bureaucrate moyen (Crédit Lyonnais) ; caractéristiques les plus fréquentes de Modern'style » (pour un déchet de papier chiffonné), etc. Comme Brassai, d'autres explorateurs du visuel voguent à la frontière du non-sens, rendant finalement la parole aux petits riens de la vie quotidienne. Les photographes excellent dans cet exercice et on ne s'étonne plus aujourd'hui de la vulgarité des choses qu'ils prennent pour objet, que ce soit des détritiques (la série des *Trash* de Walker Evans), des bouches d'égout (dès 1925 chez Laszlo Moholy-Nagy), ou des fripes délaissées sur les trottoirs (les *Paysages du sol* d'Alain Fleischer).

Benjamin comparait l'historien à un chiffonnier, quelqu'un dont la tâche l'engage à se « complaire dans la poussière » : « tant il est vrai que la "visibilité" du temps passe d'abord par la dissémination de ses traces, de ses résidus, de ses scories, de sa lie, de toutes les minuscules choses qui, en général, font le rebut de l'observation historique »⁴. Les atlas présentés dans l'exposition de Didi-Huberman semblent tous avoir pour vocation d'intégrer ces « minuscules choses » trop souvent inaperçues – documents populaires, photographies communes, cartes postales, gribouillis (il suffit de penser à l'album de Hannah Höch ou aux collages d'El Lissitzky).

S'orienter, prendre position

Si les collections futiles donnent à première vue l'impression d'attirer les protagonistes de l'exposition, on ne peut nier les enjeux politiques sous-jacents à la production de tels atlas. Avec son atlas d'images *Mnemosyne*, Aby Warburg proposait aussi une série de concepts opératoires de la culture visuelle occidentale. Parmi ceux-ci, le concept d'*orientation* – dont on voit bien la valeur politique (d'ailleurs, le langage commun le confirme : on interroge volontiers les « orientations politiques » de telle ou telle personnalité, de tel ou tel discours). Chez Warburg, le souci de s'orienter anime le projet de la constitution d'un atlas gigantesque des motifs visuels. Car en effet, comment s'y retrouver parmi l'archive infinie des images produites par notre culture ? Comment suggérer des recoupements, des répartitions, des domaines de savoir ? Comment montrer que les images tirent leur puissance du réseau au sein duquel elles s'inscrivent ? Comment l'artiste lui-même se situe-t-il au sein de cet ensemble ? Où trouve-t-il son inspiration ? Comment son imagination se déplace-t-elle dans le trésor des images de la culture occidentale ? À ces questions, l'atlas apporte une solution.

En tant que recomposition formelle d'un univers d'abord rendu à son désordre, le montage induit de la part de son concepteur (et de son spectateur, idéalement) une prise de position. Warburg, Brecht ou Benjamin ont cherché à présenter dans leurs travaux une vision complexe de l'histoire. Obtenus par opérations de démontage/remontage, les atlas sont autant temporels que géographiques. Didi-Huberman leur reconnaît cette faculté de repenser notre rapport à l'histoire : « Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclure : lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. [...] L'image n'est ni rien, ni une, ni toute, précisément parce qu'elle offre des singularités multiples toujours susceptibles de différences »⁵.

D'une certaine manière, la constitution d'un atlas devient pour le spectateur lui-même un appel – voire une contrainte – à se situer, à prendre position. L'atlas devient le théâtre d'un engagement (ce que Brecht, lui-même investi dans un tel projet de montage de documents liés à la guerre, n'aurait pas démenti). Il tend à susciter un mouvement. Non seulement celui des yeux qui se baladent entre les éléments rassemblés, mais aussi celui de l'esprit qui crée des connexions et qui se débarrasse des lectures univoques de la réalité historique.

*

Sans vouloir se complaire dans des mises en abîmes prétentieuses, on peut tout de même décrire Didi-Huberman comme un compositeur d'atlas. Dans cette exposition, il donne à voir un montage subtil de processus de montages, dont il s'est fait – probablement durant des années – le collectionneur. Le parcours tracé entre les œuvres rassemblées ne ressemble à aucun autre. Aucun plan n'est tracé à l'avance. Pourtant, en organisant les salles par thèmes (par exemple : « Abécédaires et pédagogies de l'imagination », « Histoire naturelle infinie », « Géographies subjectives », « Images pour démontrer le désastre présent »), Didi-Huberman définit quelques clés de lectures démontrant l'utilité des montages pour la science de la culture. On l'a compris, il présente un éblouissant atlas d'atlas.

Maud Hagelstein

¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 302.

² Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position (L'œil de l'histoire 1)*, Paris, Minuit, 2009, p. 78.

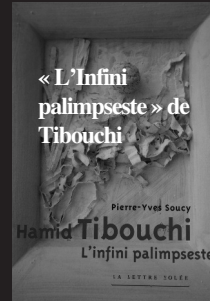
³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, pp. 463-464.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 135.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 152.

LIVRES

La collection « Singularités » se consacre à la « mise en perspective critique d'un travail significatif dans la pratique artistique contemporaine ». Pierre-Yves Soucy y consacre un volume amplement illustré à Hamid Tibouchi (Béjaia, 1951 ; vit et travaille à Paris), lequel intervient dans la première partie avec des notules qui tiennent de l'observation, du credo esthétique ou de l'aphorisme.



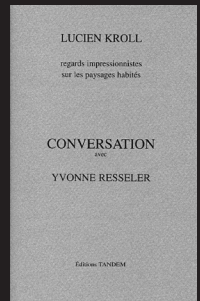
L'artiste constate « La marge est mon territoire : c'est là que je campe, entre le dérisoire et la dérision ». Il affirme : « Les oiseaux ne sont pas catholiques. Ils ne sont ni musulmans, ni juifs, ni même bouddhistes. Cela ne les empêche pas d'être plus près du ciel ». Et, concernant ses écritures imaginaires, « absolument aléatoires et illisibles », il les qualifie de « désécritures », mot qu'André Miguel affectionnait pour parler d'une poésie belge liée aux irréguliers du langage. Pierre-Yves Soucy souligne la cohérence de l'œuvre du plasticien qui met en place une syntaxe visuelle reconnaissable en son évolution. Il justifie la série considérée comme « une remontée dans l'expression par approximations successives », chaque tableau montrant un fragment de la démarche d'un artiste.

Il souligne le rapport à l'enfance algérienne de Tibouchi : amour des matières brutes, des couleurs végétales et minérales, des signes liés à la langue arabe mais il insiste également sur l'apport polyculturel qui enrichit le contenu des travaux. Jeux de matières et adjonction de matériaux récupérés sont à mettre en corrélation avec une recherche sur le temps, sa perception à travers des strates. Suivant l'évolution de la production, Soucy trace un cheminement, une succession qui mène à un aboutissement provisoire et provoque la cassure nécessaire à pousser plus loin une démarche sans renier ce qui précède.

M V

Pierre-Yves Soucy, « Hamid Tibouchi l'infini palimpseste », Bruxelles, La Lettre volée, 76p. (17€)

L'approche architecturale et urbanistique de Lucien Kroll relève de l'incrémentalisme, une façon écologique d'organiser un réseau complexe "animal", calqué sur les usagers et leurs comportements variés et dans lequel peuvent s'installer les groupes d'usagers actifs évoluant sans cesse.



Dans cette perspective, la fin ne peut être définie d'emblée.

Quant aux images, issues des systèmes intuitifs millénaires, elles sont induites par les sentiments qui procèdent d'un instinct animal, populaire, inavoué, parfois romantique et qui donnent lieu à des modèles : "les vrais modèles naissent spontanément, ils sont partagés ou ils sont créés par un grand nombre d'usagers divers, non par quelques spécialistes anxieux d'inventer, jusqu'au scandale ou l'absurdité ! La tradition ne consiste pas à reproduire du périmé, mais à interpréter et sélectionner librement tous les matériaux que l'histoire et l'actualité proposent".

L'architecture de Lucien Kroll ne prend corps qu'après de longues consultations avec les occupants : "la forme n'est pas une invention abstraite, elle résulte de la façon d'agir". Ainsi ce sont les habitants qui font la ville.

Complexes par nature, les principes urbanistiques de Kroll sont d'une évidence limpide : "lorsqu'on marche, ça devient une rue, lorsqu'on s'arrête, ça devient une place, on flâne, c'est un jardin, on s'assied, c'est une cour, les formes sont des actions profondément inscrites dans l'inconscient de l'habitant. Il nous faut avouer que nous haïssons cet urbanisme de rangement sans forme accueillante et que nous revendiquons le désordre vivant comme le seul moyen rationnel de laisser se produire un paysage."

Atlas

Le montage des images indique une nouvelle façon de lire le monde.

L'historien de l'art renommé Didi-Huberman est le commissaire de l'exposition dédiée aux atlas illustrés qui se tient actuellement au Musée Reina Sofia.

En préambule à cette exposition, L'image survivante, une étude que Didi-Huberman consacre à la postérité de l'œuvre d'Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, inachevée à la mort de l'auteur en 1929. Le curateur rappelle que Mnemosyne se fondait sur le pari que « les images, rassemblées et disposées d'une certaine façon, offrent la possibilité de relire le monde. » Travailler avec des fragments et des images, en assemblant et donc en proposant des modèles alternatifs de savoir.

Partant de la méthode innovatrice et multidisciplinaire de l'Atlas Mnemosyne, le parcours de l'exposition se propose de mettre en évidence la façon dont le montage d'images hétérogènes proposé par l'historien allemand présente de surprenantes analogies avec la pratique artistique contemporaine. Une exposition très ambitieuse de par le sujet, rhizomatique et fuyant. En jouant sur les termes tableau et table, Didi-Huberman propose un regard sur les tables de travail des artistes. Les œuvres présentées se développent dans le sens horizontal, une image à côté de l'autre ; aussi bien la « belle peinture » que les grandes œuvres solitaires en sont absentes. On n'y rencontre pas les peintures de Richter, mais ses photographies du groupe Baader-Meinhof et quarante-huit portraits ; non pas les célèbres cadres d'Albers et Rauschenberg, mais des photographies peu connues. Tout (re)vit dans le montage, qui reconfigure l'ordre des choses et des lieux, en indiquant une façon nouvelle de lire le monde. Ce qui arrive souvent dans les excellentes œuvres proposées, de John Lattam à Goya, de Penone à Oppenheim, de Matta-Clark à Sol LeWitt, de Susan Hiller à H.P. Feldmann. Il est beaucoup plus difficile, en revanche, de lire dans son ensemble le montage de l'exposition, qui tente de faire œuvre d'Histoire de l'art, sans parvenir à guider le spectateur, qui se perd dans certaines asso-



Atlas. Vue d'expo, photo Michel Couturier

ciations plutôt schizophréniques, où affleure peut-être l'ombre étendue d'un autre commissaire (le directeur du Musée National Reina Sofia). On se console avec les œuvres elles-mêmes (August Sander, Hannah Höch, Harun Farocki, George Brecht parmi tant d'autres, peut-être trop nombreux...) et avec un catalogue qui ne trahit pas du tout les attentes. Exactement comme le conseillait Didi-Huberman, du tableau à la table, des murs du musée à la table de lecture, lieu de l'incertitude et de la manipulation performatives, où l'on peut découvrir ces douze mille merveilleuses images que le commissaire a rassemblées durant son travail préparatoire, mais qui n'apparaissent malheureusement pas dans l'exposition et donnent plus l'envie de retourner lire et observer le précieux Atlas de Didi-Huberman, que de se laisser dériver sur la mer, trop houleuse, de ce qui semble une tentative de classer les images, une entreprise clairement titanique, préférant malheureusement Clio à Mnemosyne.

Suivons pour cela la proposition de Warburg et « reprenons la lecture ».

Francesco Giaveri
traduction Pascal Leclercq

Bruxelles, MUSEE D'ART MODERNE : Circulez, on ferme !

Le 28 février dernier, Bernard Villers publiait, via le net, une lettre ouverte intitulée "La mort d'un musée". Dans celle-ci, il informait que le Musée d'Art moderne, fermé depuis le 1er février pour travaux, ne serait pas rouvert. Il sera remplacé par un "Fin de siècle Museum" consacré au 19ème siècle. Il appelait à un rassemblement dans le hall du musée pour manifester notre indignation, communiquer et chercher les moyens de contrer ce projet.

Le mercredi 9 mars, nous étions près de 300 pour recevoir des explications, protester et échanger nos avis. Parmi nous, beaucoup d'artistes, certains représentés dans les collections comme Walter Swennen et Ann Veronica Janssens, des galeristes dont Albert Baronian, et de nombreux acteurs du monde de l'art. Dans la foule, Bernard Villers, Bernadette D'Haeye, Catherine Fache, Daniel Locus et Etienne Wynants expliquaient les tenants et aboutissants de l'affaire. Ils ont depuis pris l'appellation "MsM/MzM"¹. L'événement a été bien couvert par la presse écrite, la télévision et la radio et rendez-vous a été pris pour le premier mercredi d'avril à la même heure, au même endroit.

Entretemps, épaulés épisodiquement par des sympathisants, le noyau de base a commencé à s'organiser : rédaction d'une pétition, mise en place d'un site web, documentation sur la problématique du Musée d'art moderne. D'autres réactions ont vu le jour comme l'interpellation de la ministre de tutelle du musée, Sabine Laruelle, par Richard Miller le 30 mars.

Du côté du musée lui-même, une sélection d'oeuvres des 20ème et 21ème siècles est visible depuis le 25 mars et jusqu'au 26 juin dans le Patio du musée. Il faut pourtant bien constater que si cette exposition temporaire témoigne de la qualité de la collection du musée, son accrochage ressemble à celui d'un musée vieillot et poussiéreux.

Enfin, sans préjuger de ce qui adviendra, cette histoire aura au moins l'avantage de mettre sur la place publique toute la problématique du musée aujourd'hui et de celui-là en particulier : son rôle, sa place, le rapport du pays à la création contemporaine, la relation entre les pouvoirs publics et les fonds privés, etc. Elle pose aussi la question du pouvoir et de la démocratie dans le domaine culturel.

La saga du Musée d'Art Moderne de Bruxelles

De manière générale, une grande confusion règne entre le rôle que doit jouer les centres d'art et les musées. Le centre d'art doit proposer des expositions temporaires, des conférences, des débats, des projections, ils ne possèdent pas de collection permanente. Le musée a un rôle scientifique et éducatif précis à jouer : il doit conserver et diffuser les oeuvres qui appartiennent à l'instance dont il dépend.

Lors du rassemblement du 6 avril, Isy Fiszman a distribué une lettre de Marcel Brodthaers datant du 7 septembre 1968 qui annonce l'ouverture du

"Département des Aigles" du Musée d'Art Moderne. On peut y lire : "Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques". Une subtile façon de rappeler que le concept même de Musée d'Art Moderne à Bruxelles a toujours désigné le gouffre qui sépare les artistes et les décideurs publics.

Dans le cas qui nous occupe, l'histoire de ce musée est une véritable saga dont je ne tracerai ici que les grandes lignes. Avant 1959, les oeuvres du 20ème siècle se trouvaient dans le musée d'art ancien, dans des salles qui étaient appelées "les musées modernes". Elles ont été fermées en 1959 lorsqu'on a fait les grands chantiers du Mont des Arts : la construction des archives de l'Etat, de l'Albertine, etc. Les projets architecturaux se sont succédés et se sont heurtés au conservatisme ambiant : un refus de voir un bâtiment moderne place Royale. On a gardé la façade néo-classique et construit derrière elle le Musée d'Art Moderne avec son fameux "puits de lumière". Son ouverture a eu lieu en 1984, soit 25 ans après sa fermeture. Voilà qui n'augure rien de bon dans la situation actuelle ! Il faut dire que ce musée était mal aimé : relégué sous terre, laissé pour compte. Michel Draguet a raison de dire qu'il n'était visité que par des groupes scolaires. Peu d'entre nous y emmenaient des amis étrangers de passage et tout le monde se lamentait sur l'absence d'un musée d'art moderne et contemporain digne de ce nom dans la capitale de l'Europe, mais il existait.

L'étendue des fonctions et la personnalité de Michel Draguet interviennent aussi dans ce débat. Nommé en 2005 à la tête des Musées royaux des beaux-arts, et depuis l'été dernier, directeur ad intérim des Musées royaux d'art et d'histoire (le Cinquantenaire). Son nouveau projet en bénéficie d'ailleurs puisqu'il va y intégrer la collection Gillion-Crowet, une dation dont le prestige va rejaillir sur le "Fin de siècle Museum". Depuis qu'il est à la tête des Musées des beaux-arts, Michel Draguet a déjà réalisé un de ses rêves : le Musée Magritte (voir encadré). Réalisé avec l'intervention d'un sponsor privé, le groupe GDF-Suez, il est devenu dès son ouverture un must touristique à Bruxelles. Le risque est grand de voir le "fin de siècle Museum" emprunter les mêmes voies : une scénographie autoritaire qui permet d'accumuler un maximum d'images en un minimum de temps, un gardiennage privé, des produits dérivés, etc. D'autre part, multiplier ainsi les musées permet de multiplier les droits d'entrée : il est actuellement de 8€ pour le musée des beaux-arts (désormais sans l'art moderne) et de 8€ pour le musée Magritte. Michel Draguet partage avec d'autres une conception du musée comme espace appartenant à l'industrie culturelle et sa visite comme une étape touristique. Si cette conception semble réaliste, elle laisse de côté la contemplation des oeuvres (impossible au milieu d'un parcours prédéfini et encombré) et leur étude. Pourtant, il revendique, avec raison, le caractère scientifique de sa fonction. On le voudrait irréprochable

sur ce terrain. Or, entre novembre 2008 et janvier 2009, une sonde mesurant les conditions climatiques dans les réserves était défectueuse, cela a provoqué des dégâts très importants sur une centaine d'oeuvres du Musée d'Art ancien. On trouve aussi des artistes importants, présents dans les collections, sur lesquels il n'existe



Les protestataires devant l'Agora GDF-Suez, ©Michel Couturier

aucune monographie.

Si la fermeture actuelle pouvait conduire à la construction d'un nouveau musée d'art moderne et contemporain, avec une vie bouillonnante, des cycles de conférences, des colloques, une bonne bibliothèque spécialisée ouverte à tous (ce qui manque cruellement à Bruxelles), si l'avis de toutes les personnes concernées (les artistes, les enseignants, les étudiants, les chercheurs, les amateurs et les visiteurs) pouvait être pris en compte et si tout cela pouvait se réaliser dans des délais raisonnables, alors la fermeture actuelle, en ayant provoqué le débat et le désir d'information, serait une bonne chose. Si une solution provisoire, permettant l'accès aux oeuvres était mise en place entretemps, nous nous réjouissons. En attendant, il reste à signer la pétition de "MsM/MzM", à venir nombreux tous les premiers mercredis du mois (jour où le musée est gratuit) pour affirmer notre mécontentement, discuter et visiter le musée...

Colette Dubois

¹ Pour "Musée sans musée/Museum zonder museum"

Dossier Musées

Du fait d'une pression touristique croissante, la gestion de la fréquentation muséale devient un enjeu majeur. Comment combiner tourisme et conservation patrimoniale à l'heure du consumérisme de masse ? Aujourd'hui, le musée doit se plier au dictat du consommateur fast food. Pour une visite rapide, il faut organiser des circuits prédigérés en regroupant les oeuvres phares pour faciliter le zapping. Pour contrer toute forme d'indigestion, la technologie de pointe est là pour servir de support à cette transformation en douceur des mentalités. Consommer vite, d'accord, mais n'oublions pas le didactique. A l'ère de l'industrie culturelle, le musée n'est plus seulement le gardien de la mémoire, il doit aussi gagner le pari du reformatage de nos comportements...

Un vrai casse tête pour un directeur artistique, coincé entre logique économique et logique muséale.

Madrid, Bruxelles et Liège sont réunis dans ce dossier, Michel Draguet et Manuel Borja Vilel, s'expriment sur leurs stratégies personnelles pour contrer ou pour mieux s'insérer dans cette nouvelle forme d'industrie culturelle. Liège, qui fait toujours les choses à l'envers, se débarrasse de son Musée d'Art moderne et d'Art contemporain pour entrer joyeusement dans l'ère de la culture touristique de masse.

La question de la nomination d'un directeur artistique dans cette Ville n'est toujours pas à l'ordre du jour. Les priorités sont autres. Suite du feuilleton dans le numéro de la rentrée en septembre prochain...

L.P.

Un rapide compte rendu d'une visite au Musée Magritte...

Samedi après-midi. Le moniteur au dessus de la caisse du Musée d'Art Ancien (qui sert aussi pour le Musée Magritte) indique que cinq minutes plus tard, il y aura place pour 103 nouveaux visiteurs dans le musée. Je me dirige rapidement vers les salles.

Dès que l'on pénètre dans le musée Magritte, les gardiens sont remplacés par des agents Securitas en uniforme (il paraît que c'est une obligation de la loi Tobback sur les milices !). Un seul "civil" dans l'agora GDF-Suez distribue les audioguides derrière son comptoir. Ensuite, un ascenseur absorbe une quarantaine de visiteurs à la fois. Sur le côté de la cabine, une vitre donne sur la cage. En montant, à travers cette fenêtre, on remonte le long d'un nu de Magritte en morceaux, des pieds à la tête en passant par le sexe et les seins - la lithographie est bien sûr en vente à l'art shop pour 850 €.

Au 3ème étage, la visite peut commencer. Les salles, peintes dans des camaïeux de verts foncés et de marrons sont plongées dans une semi-obscurité qui ne facilite pas la lecture des documents installés dans les vitrines. Il y a des caméras infra-rouge dans tous les coins et les oeuvres sont éclairées par des petits projecteurs à découpages mal réglés. Les visiteurs munis d'audioguides semblent

absorbés dans leur monde sonore et se déplacent à la vitesse du commentaire. D'autres écoutent les explications d'un guide et stationnent au milieu de la pièce. Accroché parmi les tableaux, un écran plat diffuse un diaporama qui intéresse plus les visiteurs que les tableaux qui l'entourent : normal, ça bouge !

Je ne resterai pas longtemps dans le musée : les parcours pédagogiques m'ennuient, la foule empêche ma concentration, l'obscurité m'opprime. Ce que j'aime, c'est débarquer au Prado pour voir les "Ménines" et les Goya (comme tout le monde) et tomber sur les petits panneaux de Botticelli, "Histoire de Nastagio degli Onesti", et puis, fatiguée, traverser rapidement des salles, remettant leur visite à un autre voyage et rester tout de même en contemplation devant un retable du Moyen Age. J'aime aussi aller voir Liam Gillick et Lawrence Weiner au Mhka et découvrir en même temps le nouvel accrochage de la collection.

On peut me qualifier de ringarde ou d'élitiste, je suis pourtant intimement persuadée que le véritable élitisme tient plus à garder le pouvoir libérateur de l'art pour soi-même en ne le présentant aux autres que sous la forme d'une promenade encadrée.

Colette Dubois

Michel Draguet: « Je suis un peu surpris que ces gens considèrent que ce musée est leur musée. »

Interview de Michel Draguet, Directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Michel Draguet : Mon but est de construire un nouveau bâtiment. Mon rêve personnel, c'est d'organiser un concours d'architecture et d'occuper dans Bruxelles un site emblématique pour proposer un bâtiment pour l'art d'aujourd'hui et d'hier. Si on ne peut arriver à ce résultat-là, la solution de replis, consiste à dire qu'il y a peut-être des bâtiments emblématiques et sous exploités avec une forte visibilité dans lequel on pourrait installer un musée d'Art Moderne.

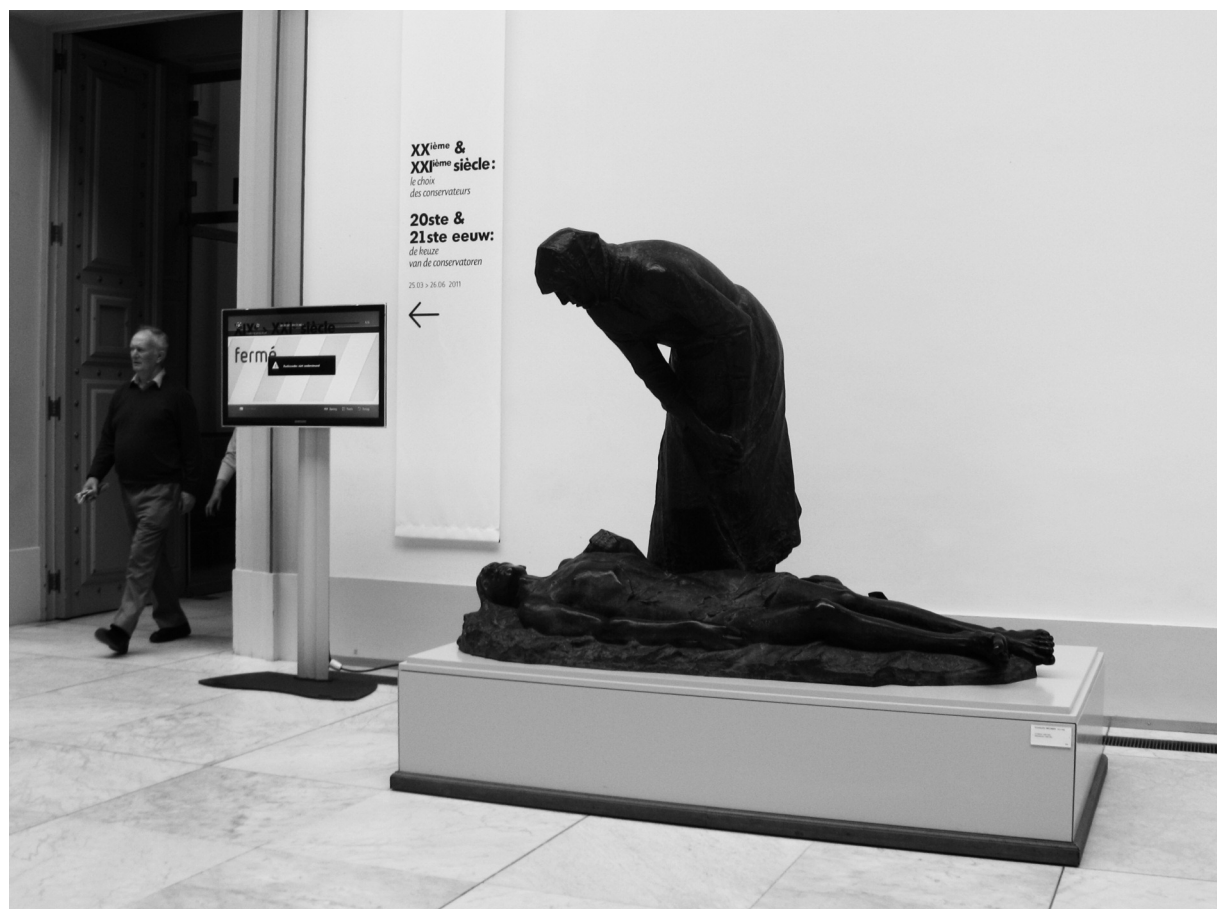
Et si véritablement il n'y a pas de solution, je peux toujours dédicacer des espaces, fermés pour désamiantage depuis 2004. On donnera une urgence à ce chantier là pour y mettre l'art du XXe siècle et on reviendra à la situation ancienne. Mais pour moi, un Musée d'Art Moderne qui n'a pas son entrée propre, qui est enterré au niveau de la place du Musée sous huit niveaux, ce n'est pas l'image de l'art moderne aujourd'hui. La société a changé. Ce que Philippe Robert Jones a voulu réaliser et qu'il n'a pas pu réaliser, aujourd'hui on pourrait le réaliser. Pourquoi se contenter d'un compromis douloureux ?

Vous voulez en fait mettre le doigt sur la problématique actuelle ?

J'y suis bien arrivé (rires). Oui, parce que la problématique actuelle n'est pas satisfaisante, le 19e fonctionnera mieux parce qu'on lui donnera un côté synesthésique. On va transformer le puits de lumière en un espace de projection. L'art d'aujourd'hui mérite un bâtiment emblématique, j'en suis personnellement convaincu.

On vous taxe facilement de 19eiste, c'est une étiquette que l'on vous colle depuis longtemps. Pourquoi ce manque d'amour vis-à-vis de l'art d'aujourd'hui ?

Il faut dissocier les choses, je suis un peu surpris que vous me parliez de manque d'amour par rapport à l'art d'aujourd'hui. Depuis que je suis arrivé dans ce musée, je n'ai pas arrêté d'acheter de l'art d'aujourd'hui. J'ai travaillé avec Thierry De Cordier pour faire entrer une de ses œuvres, j'ai un projet avec Jan Fabre. Je ne suis pas un spécialiste de l'art d'aujourd'hui, ce n'est pas la même chose. Je publie abondamment sur l'art qui va de 1880 à 1960, de Knopff à Marcel Broodthaers. J'ai travaillé sur Cobra, j'ai publié un livre sur Alechinsky. On ne peut pas dire que je n'aime pas les artistes d'aujourd'hui. Je ne suis pas un spécialiste de la création contemporaine, il y a des choses que j'aime et d'autres que je n'aime pas, mais je n'ai jamais articulé mon propos en "l'art d'aujourd'hui, par opposition à..." Il y a des artistes aujourd'hui qui sont bien moins intéressants que James Ensor et ils y en a peut-être qui sont plus intéressants. Je n'ai pas un jugement qui est lié à une période chronologique. Je dis simplement que depuis que je suis arrivé, j'ai suivi les propositions d'acquisitions et j'en ai édifié moi-même, comme Thierry De Cordier, Jan Fabre, parce qu'il y a un certain nombre d'artistes qu'il faut faire entrer dans les collections et qui n'y étaient pas. Ce qui était regret-



Une image symbolique, dans le hall du musée, un gisant et les panneaux signalant le musée d'art moderne fermé. © Michel Couturier

table. Alors aujourd'hui, le « dix-neuviémiste », ce n'est pas lui qui a voulu placer la collection du 19e. J'ai voulu placer cette collection dans un endroit vis-à-vis duquel notre collection d'art du XXe, à partir de 1914 jusqu'à aujourd'hui, avait moins de possibilité de se déployer en phase avec un bâtiment. Ce que j'espère c'est de pouvoir créer un bâtiment qui soit aussi un bâtiment d'aujourd'hui.

Vous pensez à un musée d'Art contemporain pour Bruxelles ?

Non, un musée qui commencerait en 1914 et qui irait jusqu'aujourd'hui. Je suis hostile à l'idée d'un musée d'art actuel. L'art actuel est quelque chose qui se fait et la construction d'une collection, sauf si la collection est la mémoire des événements et des actions qui sont entreprises dans ce lieu, ça me semble très compliqué. Qui peut juger aujourd'hui de ce qui va rester de l'art, de la création actuelle et qui va devenir l'art des années 2010 dans un siècle ? Il ne faut pas non plus négliger le coût exorbitant de la création actuelle. Il y a là un débat qui vise à dire qu'un musée d'art actuel, c'est un lieu de vie. Ça a du sens si on l'épaule et si on l'enracine dans une collection qui part avec l'art moderne et qui développe cette notion d'Art moderne. Je trouvais que le musée d'Art moderne dont nous disposons n'était peut-être pas l'endroit idéal et qu'au contraire, pour Bruxelles, capitale européenne et fédérale, il aurait plus de sens en étant présenté dans un bâtiment contemporain.

Avez-vous un message à donner à tous ces gens qui se déplacent tous les 1er mercredi du mois pour manifester ?

Je vais les recevoir ce mercredi en leur expliquant que je suis un peu surpris que ces gens considèrent ce musée comme leur musée. En dehors des enseignants qui viennent avec leurs élèves, je me demande si les autres viennent régulièrement ici et

s'ils ont une idée de ce qu'était le musée. Lorsqu'on a critiqué André Malraux parce qu'il voulait mettre un plafond peint par Chagall dans l'Opéra de Paris, il a dit, "moi je suis prêt à discuter avec tous ceux qui sont contre mais à partir du moment où ils me font la description de ce qu'était l'ancien plafond". Bien souvent dans la description on réagit sur des choses purement épidermiques. J'ai demandé un travail aux archivistes qu'on mettra en ligne qui va montrer la réaction hostile à l'ouverture du musée d'art moderne. Le but est de développer une vision qui essaye de profiter du momentum actuel pour créer à Bruxelles un nouveau musée d'art moderne et contemporain.

À Liège le Mamac va faire place à un CIAC ? Qu'en pensez-vous ?

Par principe, je ne rejette pas le changement pour le changement. Je peux comprendre qu'on veuille concentrer les musées en faisant une sorte de polarité de musées parce que l'on se rend compte que c'est ce que les visiteurs demandent. Est-ce que le site du Mamac, par sa localisation, se prête mieux à l'organisation de grandes expositions ? Personnellement je ne réagis pas d'une manière hostile par principe. A partir du moment où on a un projet, ça vaut la peine d'essayer.

Le problème c'est le manque de direction artistique. C'est entrevu comme un lieu qui servira aux expos "toutes boîtes", ce qui amènera plus que probablement une dérive commerciale.

Je sais que je suis souvent accusé de dérive commerciale. Il ne faut pas rire, ce n'est pas mon objectif. Je ne parle pas du Musée de la fin de siècle en parlant d'objectif de résultat. Mon idée est de dire qu'à partir des collections fédérales, que l'on va décloisonner, on va pouvoir créer des récits qui vont parler aux visiteurs d'aujourd'hui. Je pense notamment aux plus jeunes. Ce n'est pas ça la

velle technologie, mais cette technologie n'est pas en phase avec la réalité du public.

Mais il faut aussi sauvegarder un discours sur la mémoire. En évacuant l'art moderne, vous faites un trou entre le 19e et le 21e.

Je n'évacue pas l'art moderne. Je parle du 19e parce que c'est le point de naissance du musée, que ce musée a connu toute une histoire, une évolution et qu'aujourd'hui, il faut articuler le monde du musée pour qu'il corresponde à des récits. Que nous offrions le récit de l'art moderne, mais qu'il soit structuré de la manière dont on conçoit un récit aujourd'hui. Donc je n'ai aucune intention d'occulter l'art moderne. Depuis que je suis enfant, j'ai toujours vécu dans ce Musée d'art moderne.

Et la collection que devient-elle ?

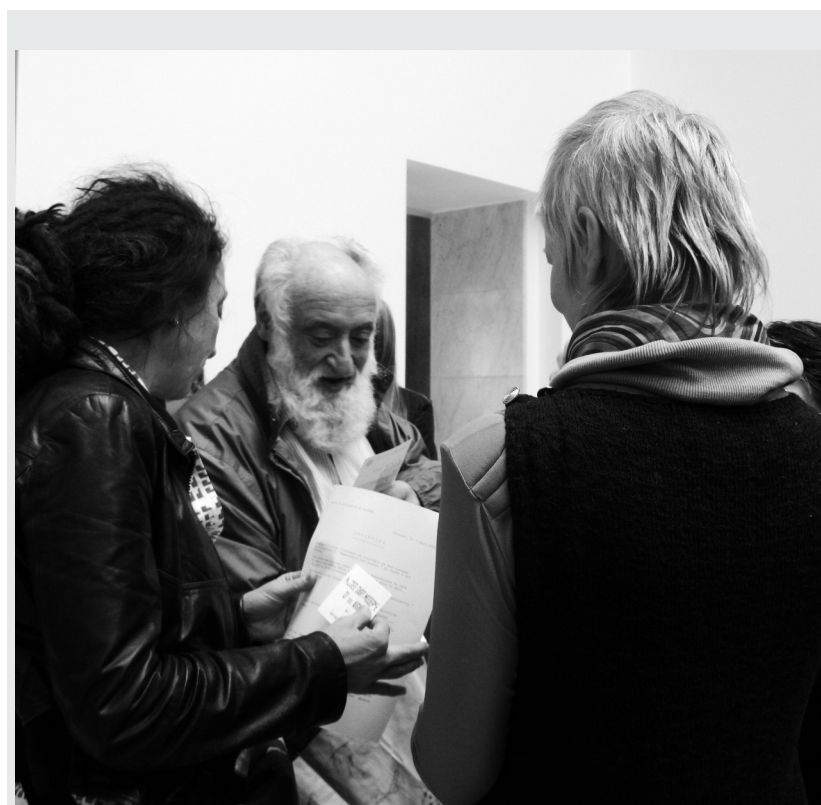
Dans le pire des cas, elle reviendra dans ce qui était une logique qui était interne au musée.

Je veux aujourd'hui poser les questions, le débat sur la création d'un nouveau bâtiment dans Bruxelles. Créer un nouveau musée qui permettra de construire, constituer le récit de l'art moderne aujourd'hui dans un bâtiment adéquat.

Pourquoi avoir remplacé au musée Magritte les gardiens classiques par des agents de Sécurité ?

Quand on a créé le Musée Magritte, les gardiens n'avaient pas envie d'y travailler, ils avaient peur de la pression, et ils ont formulé un refus. C'est aussi la modalité de recrutement par l'État, je n'ai pas aujourd'hui des gardiens qui ont la formation des agents de sécurité. Pourquoi Sécurité, parce qu'il y a eu un marché public. Il est bien clair que pour le futur, il faut restaurer une logique dynamique. encore faut-il que les gens aient envie de

Propos recueillis par Lino Polegato



Isy Fiszman distribuant ses lettres de Broodthaers © Michel Couturier

Peter Fend, entre Flux et reflux.



Peter Fend fonde en 1980, avec Walter de Maria et Jenny Holzer, "Ocean Earth Construction and Development Corporation" dans le but de renforcer l'influence de l'art dans le monde réel et pour redéfinir l'architecture comme rapport à notre environnement.

Peter Fend est un homme pressé. Il débarque chez vous sans crier gare, l'air de rien, il s'installe jusqu'à ce que vous trouviez opportun, pour des raisons évidentes, de lui trouver un nouveau port d'attache. Je tiens à remercier Sonia Demience (Komplot) de m'avoir relayé dans cet exercice périlleux de circulation des fluides...

Pourquoi, en fait, était-il en Belgique ? Une des raisons invoquées était l'organisation à Bruxelles d'une conférence de presse internationale. Le but ? Promouvoir son plan de restauration du Golfe du Triton à la frontière algéro-tunisienne. L'urgence prévalait puisqu'il s'agissait ni plus ni moins de sauver

l'Europe en stoppant une immigration sauvage. Donner du travail à tous ces chômeurs, quel beau plan... Au bout du compte, pas de conférence internationale mais un exposé de son dernier projet chez Flux, un brevet déposé avec contrat à la clef et surtout de longues heures passées en sa compagnie au petit-déjeuner pour essayer de décortiquer le fondé de ses théories.

Et c'est qu'il en a, des théories ! Ça part dans tous les sens... J'ai eu droit à une véritable relecture de l'histoire de l'art depuis le paléolithique, avec quelques idées croustillantes à la clef. (1)

De prime abord, pour un auditeur distrait, il pourrait facilement se faire passer pour un savant fou ou un artiste allumé. Pourtant, si on prend le temps de l'écouter et de tenter de comprendre ce qui peut parfois ressembler à des élucubrations utopiques, on se rend vite compte que, finalement, tout ça tient la route et que nous sommes bien loin de l'image d'un fumiste qui prévaud dans un certain milieu artistique autant que

scientifique. S'il est considéré comme trop rationnel dans le monde de l'art, il ne l'est pas assez dans le monde des sciences, qui le discrédite en argumentant sur son manque de diplômes et donc de validité. Trouvant difficilement sa place entre ces deux mondes, il m'a avoué être à deux doigts de repartir à zéro et de redémarrer des études scientifiques de type universitaire. À près de soixante ans, un nouveau défi pour lui ! Le problème, c'est que Peter Fend est très gourmand. Il veut jouer et gagner sur tous les tableaux : le monde réel et le monde de l'art. Malgré de nombreuses tentatives avortées dans la finalisation de ses projets (avortements dus à la défection de sponsors), il continue sa route contre vents et marées. Son aventure est loin d'être terminée, puisque le monde devient son chantier permanent et qu'il a encore suffisamment de projets pour finir le siècle. Il continuera encore de nous surprendre, j'en suis sûr...

L.P.

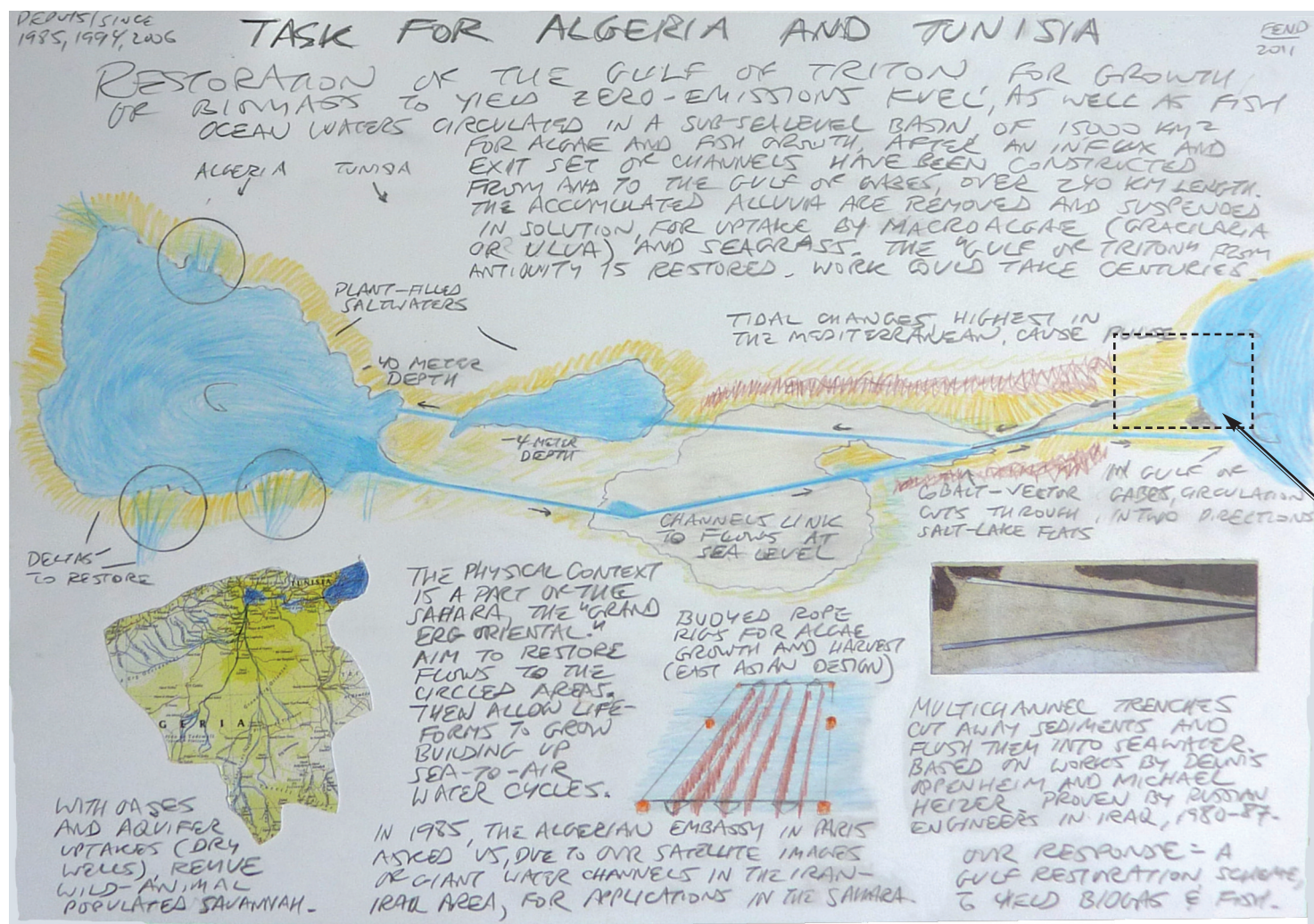
A voir sur : fluxnews.skyrock.com

Tunisie: La reconstruction du Golfe du Triton

La reconstruction du Golfe du Triton est un des grands projets de Peter Fend. Il a exposé son concept en mars dernier à Liège à la galerie Flux. Dans le contexte du monde arabe et de sa révolution (qui risque d'entraîner un exil massif de réfugiés vers l'Europe), Peter Fend lance le concept d'une solution radicale pour remettre au travail des centaines de milliers de personnes. On peut visualiser son plan ci-dessous. Un projet de grande échelle : réalimenter en eau de mer, à travers un canal de 240 km, les lacs morts du Golfe du Triton à la frontière algéro-tunisienne. Grâce à un système de canaux placés entre l'océan et les bassins situés en dessous

du niveau de la mer se créeront des connexions permettant la croissance massive d'algues rouges. Les algues sont une source fiable d'oxygène. Elles offrent également des moyens pour la production de biométhane.

Par son action, Peter Fend réactive de fait quelques modèles de solutions écologiques nées du Land Art des années 70. Ces constructions en bordure de mer, grâce à des procédés hydrauliques, permettront de régénérer des lacs salés morts en de nouvelles structures vivantes. Dans ce projet sont revisités les plans de Dennis Openheim, les principes chers à Marcel Duchamp, Joseph Beuys et Alberti.



En février, Africa, la revue italienne destinée aux sans papiers soulevait le problème des Flux et des reflux...

Le dessin ci-contre montre les reconnections, grâce à un système de canaux entre l'océan et des lacs morts en Tunisie. Ces reconnections permettent la croissance massive de plantes terrestres pour la production de gaz. La migration des oiseaux en étend l'impact vers l'Arctique et l'Equateur.

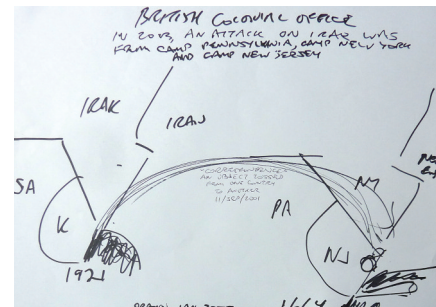
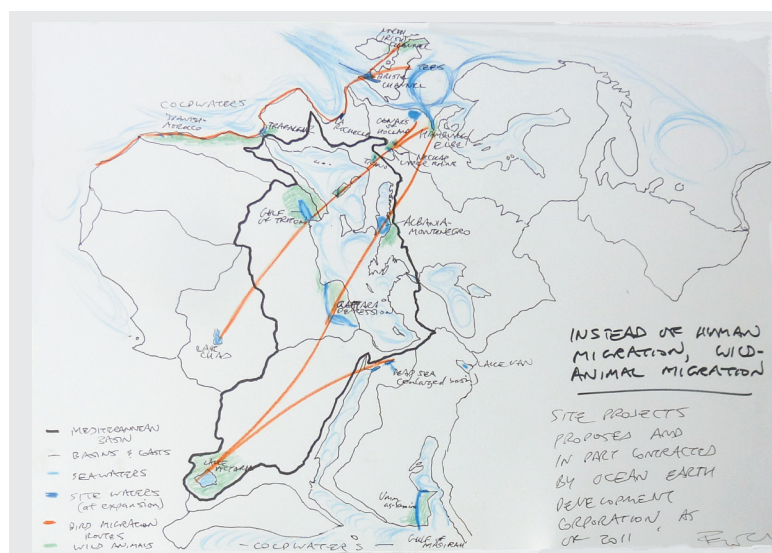


La cartographie occupe une place importante

Importante chez lui, la cartographie est la clef de voute de son travail. Il décrypte d'abord les images satellites puis se concentre sur la cartographie terrestre en imaginant de nouvelles frontières calquées sur l'idée de bassins. Le concept de nation est évacué pour laisser place à des bassins se structurant en unités de sol, de sel et d'eau. Chaque bassin possède ses propres frontières incluant sa mer et sa physiologie. La notion de pays n'existe plus. Il effectue des regroupements régionaux, climatiques, culturels en insistant sur un juste partage des ressources. Peter Fend renouvelle ainsi la notion classique de paysage. Si son architecture propose une nouvelle extension des limites de l'art, il reste au public à prendre ses travaux non plus comme des objets esthétiques mais comme une réalité future.

Peter Fend: *Selon les principes d'Alberti (*), il faut garantir, l'air, l'eau, la circulation et la défense. Avec les vidéos satellites, j'ai étudié la défense du territoire au niveau des invasions et de la pollution. Pour l'air j'ai fait des recherches autour de l'énergie renouvelable. Les algues fournissent des hydrocarbures sans pollutions. Pour l'eau, j'ai trouvé quelques technologies pour fournir de l'énergie hydraulique selon le principe de Poncelet. Il faut utiliser le mouvement de l'eau pour garantir la qualité de l'eau...*

(*) Alberti était un écrivain, un philosophe, un peintre, un architecte, un théoricien de la peinture et de la sculpture, un humaniste italien de la Renaissance



Fin cartographe, Peter Fend a détecté une étrange similitude. Le découpage imposé par le British Colonial Office pour délimiter les frontières du district de New York est le même que pour les frontières arabes du sud de l'Irak. Il a relevé la similitude de localisation d'impact entre les frappes terroristes qui ont touché les Twin Towers à New York et les premières frappes américaines impliquant l'entrée en guerre des américains dans la « troisième guerre » du golfe.

« Le monde de l'art peut réveiller les consciences endormies »

Peut-on parler d'art environnemental chez vous?

Peter Fend : Mon travail n'est pas de l'art sur l'environnement mais une série de plans d'action artistiquement conscients ayant pour but de donner forme à l'environnement dont nous sommes patrie intégrante. J'ai exposé dans le monde de l'art et on me nomme artiste mais mon objectif est de construire dans le monde réel. Mon but est de produire de l'architecture, de créer l'environnement. Pour moi, de nombreuses formes d'art, comme le Land Art par exemple, les installations, le Process-Art, la performance et les arts interactifs relèvent de l'architecture. Même si elles ne sont pas le fait d'architectes au cursus académique, elles fondent les éléments d'une nouvelle pratique architecturale. Je présente des cartes montrant les bassins d'évacuation comme des unités de planification, des maquettes en relief de ces bassins.

Comment parvenir à construire dans le monde réel?

J'ai décidé en 1980 de fonder une entreprise : "Ocean Earth Construction and Development". Elle a été conçue comme le prolongement entrepreneurial et juridique des efforts faits par certains artistes de la fin des années 1970 pour former des structures pouvant répondre aux besoins de clients extérieurs au marché de l'art.

Comment avez-vous procédé pour réaliser vos idées?

Fin 1980, trois actionnaires clefs et moi-même avons décidé d'entamer une observation des sites par satellite. Cela représentait un faible investissement de départ. Nous avons découvert avec surprise que les images de sites comportant des informations sensibles susceptibles d'être vendues à des clients influents ou à des médias étaient contrôlées par les services secrets. Nous comprenions mieux ce qui se passait dans le monde mais nous avons été entraînés dans la boue et traités de naïf, notamment dans un article de l'International Herald Tribune de 1987. Nous poursuivons aujourd'hui nos activités dans un cadre autorisé.

Quand a commencé cette obsession pour la cartographie?

On a commencé à cartographier sérieusement en 1977 dans les divers projets d'Ocean Earth afin d'évaluer l'impact physique de chacun d'eux. A cette époque, Dennis Oppenheim était sollicité pour les projets d'Earth Art en Iran pour le Shah. Dans ce cadre, j'ai entrepris de cartographier des bassins d'eau salée en Iran pour me faire une idée de ce qui garantirait à ce projet un impact maximal. Puis, en approfondissant, j'ai découvert la possibilité d'utiliser des cartes aéronautiques. En ce qui concerne les images satellites, dès le début en 1976, je croyais sans réserve à la détection à distance grâce à des plateformes aériennes ou orbitales qui assureraient à la ville une fonction sociale à faible coût écologique. Les systèmes biomasse-gaz fournissent l'air pur. Grâce aux terrassements dans les lacs salés, les rivages marins et les montagnes et grâce à plusieurs unités technologiques de recyclage et de réutilisation des déchets, les eaux de l'arrière-pays restent saines. Aucun architecte de renom ne se charge aujourd'hui de ces quatre tâches. Certainement pas les stars comme Koolhaas ou Gehry. Aujourd'hui, fatigués par trente ans d'efforts, nous cherchons d'autres idées. Je fais équipe pour le moment avec Heidi Mardon, architecte et brillant activiste basé en Nouvelle-Zélande.

Nous voulons parler d'art mais nous savons que l'art n'a que très peu de crédibilité lorsque l'on traite de sujets importants. Quand je dis que les idées issues de l'art donnent une forme physique au monde dans lequel nous vivons, je suis taxé de fou et d'utopiste. Peut-être serions-nous mieux avisés de continuer, comme nous l'avons fait, par nos ventes d'images vidéos satellites, sans faire référence à l'art.

Dans vos structures d'algues offshore, vous faites souvent référence à Marcel Duchamp.

On peut citer Duchamp pour décrire les deux technologies que la France a lancées sans encore les développer: Eau@Gaz (Etant donné 1°- La chute d'eau 2°-Le gaz d'éclairage, 1946-1966), un panneau que l'artiste a traité comme un objet trouvé. De même, nous produisons du gaz à l'aide de structures d'algues offshore et assurons l'alimentation en eau par des roues hydrauliques en hauteur sur les rivières. (...) Pour pallier aux problèmes liés à l'industrie nucléaire, nous pouvons répondre par un arsenal de technologies conçues en France. Certaines même sous le Roi Soleil. L'une est une théorie économique appelée physiocratie, doctrine fondée sur la connaissance des lois naturelles, qui considère la terre comme un lieu où la faune et la flore vivent en abondance et en harmonie. Selon cette théorie, les terres constituent le patrimoine de la nation qui doit être entretenu et conservé pour les générations futures par des techniques de culture appropriées. Ce n'est pas le peuple qui est gouverné mais la terre et ses habitants, ses animaux et ses plantes. La physiocratie était une philosophie de la terre raisonnable et cohérente, "un gouvernement par la nature". Pourquoi ne pas la faire revivre?

Dernièrement, à Berlin, on m'a conseillé de faire les choses : "schein, nicht sein" (Qu'elles paraissent, mais ne soient pas). Joseph Beuys en avait fait lui aussi l'expérience lors de querelles avec des politiciens tels que Johannes Rau. La solution, selon Oppenheim, consiste à migrer dans l'underground ou du moins dans la clandestinité, à ne pas se comporter comme artiste, à ne pas passer par le monde de l'art pour obtenir une reconnaissance ou du pouvoir pour ses idées créatives. Cela nécessite un sens des affaires redoutable. Faute de quoi nous en sommes réduits, nous les artistes, à notre rôle actuel de clowns impuissants.

extraits de propos recueillis par Julie Ramos
ECOPLASTIE Editions Manuelle. Paris, 2010



Peter Fend, récolte d'élodée ou de plantes aquatique quasihilignes pour produire localement de l'énergie en Nouvelle-Zélande. Lac Hamilton, avril 2009

Dans les années soixante-dix, après le décès de Robert Smithson, le pionnier du « Earth Art », plusieurs stratégies apparurent pour continuer dans cette mouvance. Ce mouvement fut développé par Dennis Oppenheim, Michael Heizer et Walter De Maria, avec des performances dans la même voie par Joseph Beuys, Carolee Schneemann et Mary Beth Edelson.

D'autres artistes apparurent comme étant plus scientifiques, comme Newton Harrison et Alan Sonfist. Willoughby Sharp s'unit à l'exposition Earth Art et le MoMA (Musée d'art contemporain de New York) sponsorisa l'important « Projet Océan ». Mais, même à ce stade, deux artistes, Heizer et De Maria, s'étaient détachés du mouvement pour commencer leur propre « contruction company ».

En 1978, Denis Oppenheim avait envisagé un nombre considérable de sculptures, de photomontages et des écrits d'offres d'installations pour de vastes projets Earth Art. Il mit en œuvre des actions de terrain, dans le Montana et en Californie.

Au moyen d'images fortes, comme celles de « Cloud above the desert », ces travaux convergèrent vers des propositions à grand budget et à grande échelle dont l'une en Iran, sponsorisée par le Shah, et l'autre dans le sud de la France en Camargue, sponsorisée par Maja Hoffmann.

Soudainement, ces deux travaux s'écroulèrent : le Shah perdit le pouvoir et toute association avec lui devint gênante ; la demande provenant de Maja Hoffmann fut bloquée fermement par le marchand d'art conceptuel John Gibson, qui dit à propos de Dennis qu'il devrait se contenter simplement d'exposer ses sculptures sur la pelouse du Musée d'Art de Basel. Vexé et furieux, Dennis, étant un survivant, décida de continuer son art de différentes façons. Son travail artistique prit alors une tout autre tournure et se retrouva souvent imprégné de mépris, voire de vengeance. En 1977, lors de la Biennale de Whitney, il présenta une « Lecture Piece » présageant de la fin du « Earth Art » et de l'art conceptuel. Sans faire couler beaucoup d'encre, c'est ce qui arriva.

En 1980, des projets similaires à ceux de Denis Oppenheim et à ceux exécutés par Smithson et Heizer furent construits par des ingénieurs militaires dans la zone de guerre Iran-Irak. L'entreprise fondée pour élaborer de tels travaux, alors nommée « Ocean Earth Construction and Development Corporation », découvrit ces vastes projets au moyen de données satellites civiles. L'entreprise fit un rapport de ces découvertes au monde de la presse. Aux alentours de 1987, de tels enregistrements en temps réel (monitoring) réalisés par des civils avaient été complètement bloqués, car en violation avec les lois et la Constitution.

A la fin de 1987 et au début de 1991, deux conférences de presse furent organisées par Ocean Earth au Siège des Nations Unies à New York, à l'invitation de l'Association des journalistes (correspondants à l'étranger) des Nations Unies. Il y eût un débat autour des oeuvres de terrassement gigantesques. Une mention avait été décernée pour le travail préalable « des pionniers » comme Dennis Oppenheim mais chacun supposait que les vastes projets avaient été conçus par les ingénieurs militaires, probablement à Moscou, indépendamment de l'art.

Actuellement, au début de l'année 2011, en suivant l'action de planification, comment les structures architecturales d'Oppenheim et d'Heizer auraient-elles pu être déployées sur un paysage architectural comme le lac salé? D'autres réflexions voient le jour. En travaillant sur des plans, je me suis moi-même fait la réflexion que, peut-être, si basé à Moscou, ils auraient pu recevoir du matériel visuel provenant d'agents russes pour dénicher de nouvelles idées dans la culture matérielle américaine. Le courant artistique

issu du Constructivisme suppose que l'art doit être appliqué dans l'industrie, dans la technologie et dans la guerre. Ce courant est contraire à ce qui se passe aujourd'hui en Occident, où l'art est uniquement un moyen de porter un regard critique sur notre société de confort et de richesse. Pour nous, Occidentaux, l'art est uniquement censé exprimer des idées. Dans l'Est, en Russie du moins, l'art a une portée pragmatique et ne prend tout son sens qu'une fois transformé en architecture et en ingénierie.

Supposons que les ingénieurs militaires aient fait usage du courant « Earth Art »... Le pouvoir militaire a toujours été très curieux de ce que nous, Ocean Earth, avions vu avec les satellites et de ce que nous pouvions construire par la suite. Les plus grands projets d'Oppenheim furent construits par l'armée militaire iranienne. Nos images d'Iran-Irak incitèrent l'Ambassadeur algérien à demander à la France, en 1985, si nous pouvions les aider, avec l'appui de l'Armée algérienne, à la restitution de la savane dans le Sahara. Toutes constructions aujourd'hui en Tunisie, en Egypte ou en Algérie, les paysages architecturaux les plus en vue actuellement, nécessiteraient l'organisation et la technologie militaire, du moins parce que le gouvernement civil est en plein désarroi.

Les pouvoirs militaires des Pays-Bas, de Grande-Bretagne, de France, d'Allemagne, de Norvège et d'Iran ont eu recours à des manières illégales pour acquérir des connaissances sur un bon nombre de nos grandes œuvres d'art ou terrassements (earth-works).

Notre carrière commença avec « séries of lectures 1977 », par l'historien d'art et d'architecture Vincent Scully, sur la peinture des paysages et de l'ingénierie militaire dans la formation de « French Fortress-state ». Je pense ensuite que les ingénieurs militaires russes ont contribué davantage (en terme de construction) à l'art américain « Earth Art » que n'importe quel artiste américain ne l'a fait dans ce domaine jusqu'à présent. Au 21ème siècle, peut-être que cela peut changer.

Les objectifs artistiques de Dennis Oppenheim furent gelés dans les années 1970. Il continua néanmoins en prenant d'autres directions mais il ne cessa pas d'explorer, en élaborant des projets extérieurs à échelle écologique. Il proposa de nombreuses collaborations conjointes à lui et moi mais sans résultats. Certains projets supportaient les gouvernements locaux et régionaux qui voulaient quelque chose de relativement petit, dans un parc public, qui ne nécessitait pas beaucoup d'espace (installations à petite échelle).

Dans la première décennie de ce siècle, il ne renonça pas et multiplia les tentatives mais à ce moment, je n'étais plus aux Etats-Unis et aucune collaboration ne se fit. J'avais emporté avec moi une proposition de collaboration de la part de Dennis, datant de 2002, mais ça concernait l'évaluation d'une exploitation agricole comme système de production. On était très loin, donc, de ce qu'il avait envisagé dans les années 1970. Peut-être aurions-nous dû nous réunir en petit comité et dégager au moins une action de terrain. Mais c'est trop tard. Maintenant, je peux uniquement procéder à l'exécution du contrat qu'il a signé avec Ocean Earth en 1988, qui nous autorise à réaliser ses propositions artistiques datant de 1970 (et de 1960).

Une liste sera établie, regroupant tous les projets sculptés ou réalisés soit par moi, soit par Ocean Earth et cette liste sera mise à exécution par Ocean Earth. Elle intègre ou enrichit les travaux de Dennis Oppenheim qui sont par conséquent liés au contrat de 1988.

Peter Fend
Liege, FLUX, 28 Feb 2011
traduction Saïda Lamouatagh

Maurice Frydman : « La peau est l'expression même du drame que représente l'homme pour l'homme. »

« La chose la plus proche que l'homme est appelé à vivre, c'est la souffrance. »

Lambros Couloubaritsis

Par sa reconfiguration du corps comme espace de proximité, l'œuvre de Maurice Frydman me replonge dans le discours de Lambros Couloubaritsis. Pour le philosophe, cette notion de configuration et de reconfiguration fait partie intégrante du destin de l'homme. Seuls de nouveaux rapports de l'homme au monde, dominés par des « proximités » qui tiendraient enfin compte de la souffrance comme mesure, et non comme conséquence d'un mal, pourraient ouvrir des chemins d'espoirs pour l'humanité.

L'entretien qui suit est le résultat d'une visite d'atelier.

L.P.: Pouvez-vous nous parler de votre démarche ?

Maurice Frydman : Mon travail est de faire des matières qui font l'objet d'étirement sur de grandes longueurs. Je superpose ces couches de plastique étirable à des étirements chaque fois différents. Dès que je fais un étirement, j'emprisonne la partie étirée. Je la colle sur la précédente. Donc, en faisant ces étirements les uns sur les autres, j'imité la nature qui a fait notre peau. Notre peau est faite de ces étirements. Il y a parfois cinq couches, le derme. Chacune d'elles a une certaine élasticité, plasticité, c'est ce qui nous donne l'épiderme, ce qui nous permet de vivre et d'envelopper notre corps.

L.P.: Pour la création des matrices, vous avez besoin d'un nombre plus élevé de couches de plastique. Il y en a beaucoup qui se chevauchent...

M.F. : Lorsque j'étire une couche sur l'autre, je l'emprisonne et lorsque j'ai atteint mon nombre de couches, je libère, je coupe. Après l'étirement, une fois le phénomène de rétraction opéré, adviennent alors les accidents de matières.

L'idée de ma matrice était au départ de constituer un moule dans lequel je fais des coulages de couleurs qui me permet de réaliser des draps, des positifs. Ma matrice est un moule dans lequel je coule de la couleur. Ce que j'appelle mes draps. C'est un travail qui fait la synthèse entre le positif, le négatif, la recherche d'expression par l'aplat. Les aplats, ce sont toujours des déchirements chez moi.

L.P.: L'origine de votre démarche est de faire des compositions dont l'unique sujet serait le corps ?

M.F. : Tout est centré sur le corps. Mais le corps est devenu chez moi très anecdotique. Maintenant, c'est l'épiderme qui m'intéresse. C'est un peu comme si je prenais une très belle femme dont je ne retiendrais qu'un morceau d'épiderme, soit au niveau du sein, de l'épaule, du sexe ou du ventre. J'abstractive avec mes épidermes. Je peux très bien imaginer que c'est l'agrandissement d'un détail humain.

L.P.: Vous aimez martyriser l'épiderme...

M.F. : Par définition, l'épiderme humain est martyrisé depuis le premier jour d'un individu, jusqu'à sa fin.

L.P.: On pourrait aussi lire votre travail comme une forme d'écriture



Maurice Frydman dans son atelier devant une de ses œuvres, © Flux News

dont vous seul connaîtriez la clef...

M.F. : La genèse peut se résumer par un raccourci dans le temps et l'espace. Je suis Français, Parisien et vivant en Belgique depuis quarante ans. J'ai plus de 80 ans. Donc, j'ai passé une moitié de ma vie en France et l'autre en Belgique. Celle que j'ai passée en Belgique a été partagée avec une trajectoire dans la publicité. J'ai toujours considéré que le premier capital de l'artiste est d'avoir son indépendance économique pour se sentir libre. En fait, c'est pour boycotter, contester tous les groupes de pression qui font le marketing de l'art que je me suis doté d'une trajectoire économique que j'ai menée en parallèle à mon travail, pendant une vingtaine d'années. Mais l'une des conséquences est de m'avoir fait perdre beaucoup de temps en gaspillant beaucoup d'occasions. Je ne regrette rien mais si c'était à refaire, je modifierais mon dispositif par rapport à ces groupes de pression.

L.P.: Quelle a été la motivation qui vous a poussé à arrêter à un moment donné la peinture à l'huile ?

M.F. : Tout mon travail de plasticien a été centré sur le corps, le personnage. J'ai été marqué par Bacon, Michel Ange. Plus on se rapproche de la période qui est la mienne depuis 25 ans, plus mon travail s'oriente vers l'illustration de ce que j'ai appelé de déchirement, la déchirure, les cicatrices. Mon travail s'est abstraitisé par rapport à cette recherche de figuration. Exception faite de mon dessin, je suis resté fidèle à une expression figurative. Pour en revenir au grand virage qui m'a amené à abandonner la peinture à l'huile, c'est que le marchand que j'avais

à l'époque m'a un jour demandé un grand drap pour suspendre au-dessus de sa piscine. Avant cette demande, je travaillais sur toile. Cette contrainte a été en fait la genèse de tous mes draps. Pour la conception de ce drap, j'avais mis un plastique entre le bois et le drap. J'ai provoqué, sans le savoir, une cassure parce que la peinture passait au travers des trames du drap et était canalisée dans les canaux, les creux et reliefs et je n'arrivais pas à faire ma figure. J'ai continué à travailler en essayant de maîtriser ça. Le résultat fut très interpellant. Lorsque j'ai désolidarisé le drap de son plastique, la figure qu'il y avait derrière le drap était très supérieure à ce que j'avais voulu sur le verso du drap. J'ai décidé, à partir de ce jour, de me lancer dans cette voie. C'est donc un accident de parcours. D'où viennent les gestes qui font qu'un artiste fait ce qu'il fait ? D'où viennent les gestes qui font qu'un artiste refuse de faire ce qu'il n'a pas envie de faire ? C'est une grande question...

L.P.: Il y a une dualité entre vos étendues sereines et méditatives...

M.F. : Qui sont toujours centrées sur l'utilisation de quelque chose de violent, le côté étirable du plastique. Il y a toujours une tension. Tout est sous-tendu.

L.P.: Et là, dans une autre série, au centre, il y a cette partie explosée qui est la déchirure.

M.F. : C'est une blessure, une vision de chairs éclatées, telles qu'elles existent au moment de la mise à mort d'un individu, que ce soit dans la chambre à gaz ou dans le trou dans lequel on exécutait les gens qui se couchaient sur d'autres cadavres.

Une exposition importante consacrée à Maurice Frydman aura lieu au Bozar d'avril à juin prochains. Le Commissaire désigné est Pierre Sterckx. Cette exposition fait suite à l'importante donation faite par l'artiste à la Communauté française. «Quelle est la particularité du plastique? C'est d'être étirable...» C'est une des premières choses que Maurice Frydman vous confie dès que vous passez le pas de son atelier. Situé en plein cœur d'Anderlecht, divine surprise que ce loft spacieux et lumineux qui sert d'atelier et de lieu de vie. De grands draps de couleurs, rectangulaires, épais et fendus en leur milieu, occupent l'espace. Ils se retrouvent côte à côte avec d'autres compositions plus géométriques, posées horizontalement. Une sensation trouble vous envahit, probablement le résultat de ce mélange de souffrance contenue émanant des œuvres qui se conjuguent à la présence vivifiante de l'artiste. A 83 ans, Maurice Frydman dégage une énergie étonnante.

Grâce à la découverte du film plastique comme médium artistique il y a une vingtaine d'années, toute la démarche de l'artiste se retrouva irrémédiablement tournée vers cette matière qui deviendra, avec le temps, une quête obsessionnelle. Il abandonne ainsi le figuratif pour se consacrer à ses grandes compositions. Il s'engage dès lors dans une voie plus radicale. Le plastique, nous confie-t-il, a cette faculté incroyable de recevoir la couleur acrylique et de la canaliser dans les plis, ça devient alors un moule. Les capacités matricielles de ce médium transmissif sont à l'origine de toute une série de draps qui ont fait l'objet de son travail durant vingt ans. Aujourd'hui, il a arrêté les draps pour ne plus faire que des plastiques. Reconstituer la peau, la matière, devient son territoire de prédilection.



Une vue de l'atelier

L.P.: Vous êtes un miraculé. On peut dire que vous avez sauvé trois fois votre peau...

M.F. : J'ai été pris une première fois dans une rafle dans le métro de Paris, j'avais douze ans. J'étais seul, mes parents étaient cachés à la campagne, c'était la période où les Juifs naturalisés Français étaient protégés par rapport aux étrangers. Deuxième rafle, je me suis évadé avant que les Allemands ne viennent déporter tous les prisonniers de cette école de travail forcé et troisième fois, je me suis fait prendre dans une rafle dont je me suis évadé également. J'ai été rejoindre mes parents qui étaient réfugiés dans une maison de campagne à une quarantaine de km de Paris où j'ai attendu la fin de la guerre.

Comme vous avez pu le constater dans mon travail, j'essaie d'être le moins anecdotique possible, jusque dans mes dessins. Qu'il s'agisse de dessins montrant l'horreur de l'exécution des Juifs au bord des fosses ou que ce soit dans l'univers de la tauromachie, dès que l'homme pratique la violence sur l'homme ou l'animal, j'en fait une véritable maladie.

L.P.: Sur la donation...

M.F. : Etant donné mon âge, 83ans, et étant donné le fait que les œuvres s'accumulent et n'ont pas été vendues parce qu'elles sont en plastique et qu'il y a un préjugé, j'espère qu'après moi, le préjugé antiplastique fera en sorte que les résistances seront vaincues. La Communauté française accepte rarement si elle n'est pas soutenue par quelque chose de fort ou de justifiable sur le plan de la perspective artistique.

L.P.: J'ai l'impression que l'on est chez vous plus dans une forme de rituel qui sous-tend une continuité dans les deux pôles: le cathartique et le contemplatif.

M.F. : Quand Bach fait ses Passions et qu'en parallèle, il fait son Art de la Fugue, il y a des variables, bien entendu, mais il s'agit surtout d'un formidable renouvellement dans la langue.

L.P.: Votre écriture vous met à l'écoute de messages? Il y a une recherche, un lien avec ce qui n'est plus, ce monde disparu.

M.F. : Un monde qui continue à être vivant à travers mon travail. Je suis obsédé par le corps de l'homme ou de la femme et, au travers des différentes focalisations sur les épidermes, les recherches d'étirements, les éclatements et les déchirements divers par lesquels je passe, qu'ils soient matriciels ou exposés au travers de mes draps, il y a toujours une constante, c'est l'homme. Il y a toujours cette volonté d'exprimer cette constante.

L.P.: Le corps comme miroir des calamités dont il fait l'objet.

M.F. : La peau réfléchit de façon fidèle toutes les misères, toutes les agressions, les vicissitudes. Qu'elles soient internes ou biologiques parce que la peau vieillit, ou qu'elles soient provoquées par la sauvagerie de l'homme, par la cruauté de l'homme, la peau est l'expression même du drame que représente l'homme pour l'homme. C'est un sujet sans limites.

BO ZAR EX PO



PALAI
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES
PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

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

27.04 > 12.06.2011

Maurice Frydman *Plasticités*

Donation à la Communauté française de Belgique

Tension-Torsion au carré n°1, 2010, acrylique sur film plastique, 30 x 30 cm, Collection de l'artiste | Collectie van de kunstenaar | Artist's collection © Vincent Everaerts

arte
BELGIQUE

CLEARCHANNEL
OUTDOOR

LE SOIR

LE VIF
LE PRES

la Première
Soyez curieux

GO
BRA

Klara

Knack

SOLVIN
The Partner in Vinyl

SOLVAY

culture.be



UNE INITIATIVE DE LA
COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

Liège

Le projet du CIAC

Rencontre avec l'architecte

Rudy Ricciotti

Rudy Ricciotti: « *Je ne peux pas accepter qu'il y ait assez d'inculture que pour nourrir un discours de mépris pour un bâtiment remarquable. C'est un héros pour moi, ce bâtiment : les premiers pieux Franki, en béton battus ; la culture de l'effort, de la transpiration... On est aux antipodes des valeurs de l'impérialisme de l'acier, de la ferraille, de l'aluminium, de l'inox, de cette architecture bling bling, dépravée, qui est l'image du déclin de l'architecture européenne, de l'exil de la beauté, de notre propre épuisement culturel, de la fin de l'homme blanc comme processus architectural – Elle n'est pas bonne, celle-là ?* »

Ainsi s'est terminée l'interview que Rudy Ricciotti nous a accordée le 4 mars dans son agence de Bandol, sur la Côte d'Azur. Lino Plegato et moi y étions pour discuter du projet de transformation du MAMAC de Liège en un Centre International d'Art et Culture pour des expositions temporaires (CIAC), dont il a remporté le concours en association avec le cabinet d'architectes liégeois p.HD. Le hasard a voulu qu'Alain Leens, Conseiller communal de la Ville de Liège, et Bernard Millet, Délégué général des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, soient aussi présents. L'occasion pour parler d'architecture, de responsabilité politique, d'exposition, et de l'urgence de nommer un véritable directeur artistique pour le CIAC.

La main ferme, le cœur tendre, et la langue bien affilée

Rudy Ricciotti est né en 1952 à Alger. Architecte depuis 1980, il a réalisé son premier bâtiment culturel à Vitrolles, en 1990. La salle de rock « Stadium » est un bâtiment carré en béton brut, isolé dans le paysage, avec des ouvertures percées au burin. Lorsqu'on lui a objecté que la Provence était la terre de Van Gogh, il s'est fait pardonner en faisant planter 600 tourne-sol en plastique dans la cour intérieure du bâtiment.

Sa renommée internationale est due à la fois à ses projets et à son franc-parler. En France il a été nommé Grand prix national d'architecture et Officier des arts et des lettres. Dans une interview récente il se décrit « ni minimaliste, ni végétarien, ni cycliste, ni non fumeur, ni de gauche politiquement correct ».

Une voix dissonante, caustique, dans un paysage architectural où « chaque projet est un territoire de revendication. Il y a deux modèles, soit c'est Thatcher, soit c'est Che Guevara. Che Guevara disait Camarades, ayez la main ferme et le cœur tendre ; tandis que, pour Thatcher, c'est une main tendre, un gant de velours, et le poing d'acier. Il faut choisir son camp et j'ai choisi le mien, avoir la main ferme et le cœur tendre, pas l'inverse. Parce que des mains molles, sans cœur, il n'y a que ça aujourd'hui.

Les architectes sont fellationnistes par instinct, ce n'est pas la peine de leur demander d'être davantage dans l'excès. Je pense que l'architecture, si on attend à ce qu'elle soit confrontée à son propre réseau politique, a pour projet de questionner le réel, de le transformer. C'est un point de vue romantique et révolutionnaire. Chacun a sa juste mesure de la question posée. Ici j'estime avoir rempli mon contrat républicain sur la Boverie : un, d'avoir préservé le site ; deux, de ne pas l'avoir pris en otage ; trois, de faire en sorte que la culture ait une pos-



Bandol, Rudy Ricciotti ©FluxNews

ture citoyenne, responsable ; quatre, qu'en plus on soit dans une capacité de regard vers un message pour la Ville, une grande fenêtre, format cinéma, vers le quartier populaire de l'autre côté de la Meuse ».

« Vous avez frappé à la mauvaise porte »

A bien des égards, le projet que Rudy Ricciotti a présenté au Comité chargé de sélectionner le lauréat pour le CIAC, dont j'ai fait partie, contredisent les attentes initiales : l'Avis de marché publié au Moniteur belge demandait que ce Centre « ait pour rôle de capter le visiteur non seulement par l'objet des expositions mais aussi par son architecture », à l'instar des musées et centres d'art qui peuplent de plus en plus les villes moyennes d'Europe : le Guggenheim de Bilbao, le Centre Pompidou à Metz, la Kunsthau à Graz, etc. L'idée sous jacente étant que ces programmations culturelles, couplées d'un bâtiment ostentatoire, puissent brasser des chiffres importants en termes de tourisme urbain.

Rudy Ricciotti explique sa position : « *Peut-être qu'à Liège on avait envie d'un bâtiment bling-bling... Pas de chance, vous êtes tombés sur un architecte réactionnaire. Les architectes du jury n'ont pas laissé passer cette occasion de massacrer Liège une fois de plus avec un projet bling-bling* ». La pièce à conviction qui lui a fait gagner la confiance du Comité est la considération que l'actuel bâtiment du MAMAC peut être adapté pour ses nouvelles fonctions avec des interventions ponctuelles, élégantes et – dit-il – « *pudiques, coupables* ». Rien de grandiloquent, donc.

« *Ne comptez pas sur moi pour soumettre la mémoire urbaine, la mémoire fluviale, la mémoire patrimoniale, la mémoire environnementale, à la dictature de l'art contemporain. J'ai une autre idée de la civilité et de la responsabilité politique de la culture. On est dans une économie de moyens linguistiques. J'estime que les deux bâtiments, tant le Centre nautique*

que le MAMAC, sont remarquables. On est à Liège, dans une ville européenne marquée par une architecture savante. Il y a du patrimoine à Liège. Mon objectif, c'est de restaurer le bâtiment ».

L'approche contextuelle revendiquée par Rudy Ricciotti se situe dans la responsabilité politique de l'architecte vis-à-vis de l'existant. S'agissant du parc de l'île de la Boverie, site privilégié et rare, à préserver, sa proposition pour le futur CIAC est toute en retenue, presque cachée à la vue des visiteurs habituels du parc.

Le 25 mai 2010, la présentation de son projet devant le Comité de sélection était assez riche et efficace. Rita Occhiuto, la conseillère en paysage de l'équipe, a commencé par un conte savant sur la géographie et la philosophie du Parc de la Boverie, sur l'importance de le préserver ; Rudy Ricciotti a enchaîné avec sa déclaration d'intentions, ponctuée des considérations très précises de Paul Hautecler vis-à-vis la conservation du bâtiment existant. Concrètement, les interventions principales envisagées au stade du concours sont quatre :

1. La construction d'une extension de 1.200 m² à partir de la façade Est du MAMAC (vers la Dérivation), actuellement aveugle.

2. Le soubassement du niveau du sol inférieur, afin d'accueillir des salles d'exposition supplémentaires, un auditorium, les réserves et les autres locaux techniques.

3. L'ouverture du niveau inférieur vers la roseraie et la création d'un bassin d'eau au Sud du bâtiment.

4. La construction d'une liaison souterraine entre le MAMAC et le Centre nautique, où sont prévus, suite à une rénovation légère, des locaux administratifs et pédagogiques, un restaurant-caféteria et un espace d'exposition "off". Cette liaison n'est cependant pas fondamentale pour le projet et ne sera probablement pas réalisée.

Rudy Ricciotti

« Je suis désolé de le dire, mais un lieu de culture fonctionne uniquement si le directeur est brillant. »

La question formelle

Rudy Ricciotti refuse de concevoir un grand geste architectural fort, photogénique et iconique, ce qui était quelque peu attendu par la Ville. Du point de vue architectural et urbain, en somme, le futur CIAC n'aura pas le même impact que la gare de Santiago Calatrava ou la couverture de la Médiacité de Ron Arad.

Il souligne : « *Par rapport à la question de la co-visibilité entre un patrimoine historique et le patrimoine contemporain, notez que l'extension de la partie historique se fait dans une partie cachée par rapport au site. Elle ne sera pas dans une logique d'affirmation, vous ne la verrez pas : j'ai d'autres manières d'affirmer ma virilité, mon existence, mon pathos et mon égo. C'est une posture culpabilisée, qui est dans l'effacement. Je l'assume, je le revendique très fortement* ».

Et rajoute : « *Mais c'est aussi une posture frontale, néanmoins, car l'inscription de cette grande boîte se fait à l'intérieur du registre de la modénature de la façade existante, qui vient gérer la position des linteaux, des entablements, etc. ; ça se fait avec délicatesse. Oui, je suis un architecte maniéré, c'est à dire que je viens délicatement créer une incision là où il faut* ».

Des cinq propositions rentrées pour le concours, celle de Rudy Ricciotti n'est pas la seule à opter pour le respect du paysage très spécial de la Boverie au détriment d'une solution formelle plus musclée et absolutiste, initialement considéré presque comme un impératif formel. La question à ce sujet n'était pas formulée dans le cahier des charges, mais dans le débat architectural elle est manifestement déjà répandue : *Est-ce que la vocation internationale et touristique d'un Centre d'art doit nécessairement être incarnée par le bâtiment qui l'abrite ?*

Le Palais de Tokyo a montré une alternative plus que valide au modèle du Guggenheim de Bilbao. Aujourd'hui plus qu'il y a dix ans, on constate que les architectures contemporaines se situent dans un spectre plus ample et nuancé entre ces deux extrêmes, du moins en Europe. La crise économique et financière actuelle accélérera probablement la tendance vers des bâtiments plus prudents en termes de coûts de construction et de fonctionnement, mais aussi du point de vue des exploits formels. Cette tendance s'est manifestée également dans ce concours, alors que la participation d'équipes d'envergure internationale – chose insolite en Belgique francophone ! – laissait présager une autre dicretion.

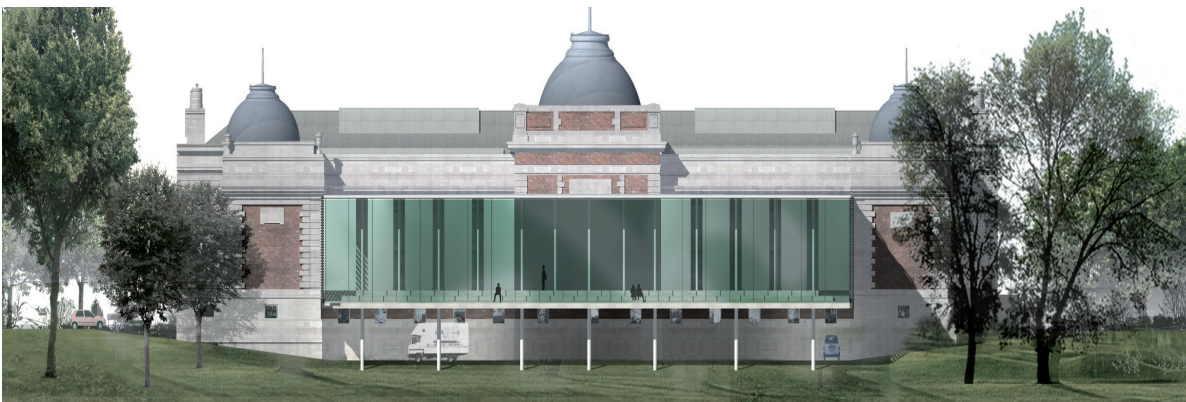
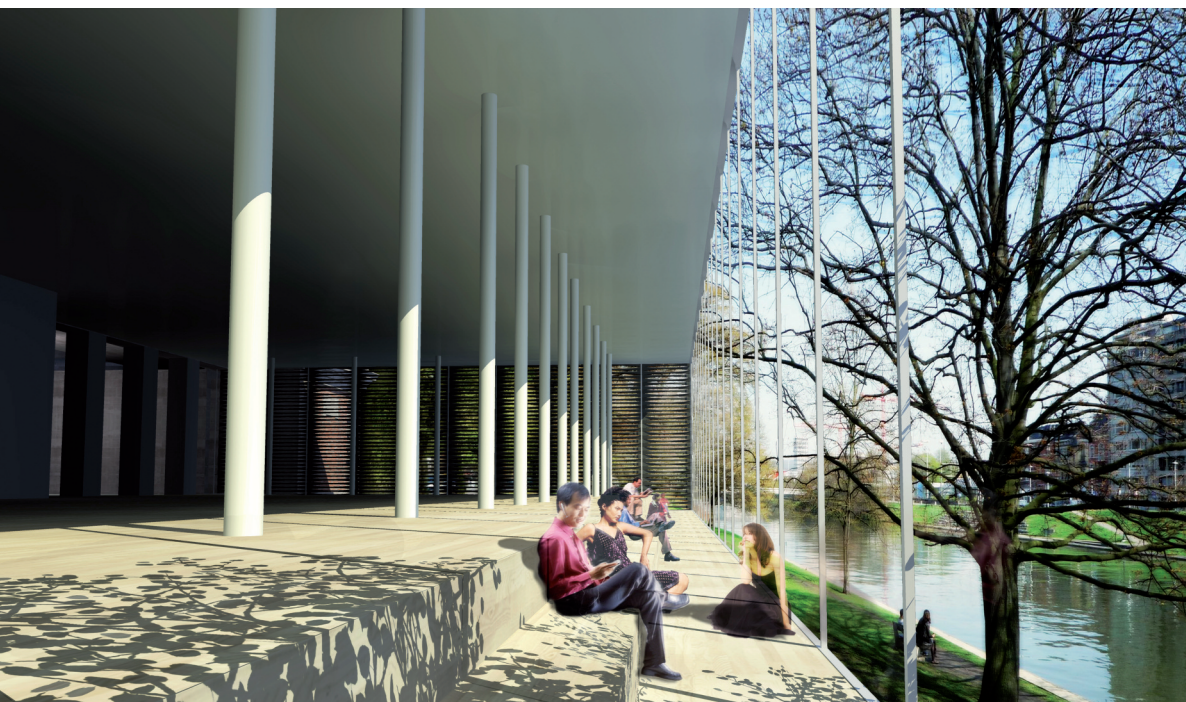
D'ailleurs, la fonction de levier économique demandée à ces institutions culturelles n'est pas nécessairement antagoniste de leur mission primordiale de service public aux citoyens, ni du point de vue de la programmation, ni de l'architecture. Il s'agit de trouver la juste mesure. Pensons au Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers, monumental mais pas gratuit, visionnaire et toujours adapté après trente-cinq ans d'évolution des activités culturelles. La question formelle fut déjà abordée à l'époque, lorsqu'en 1971 le jury du concours du Centre Pompidou, présidé

par Jean Prouvé, se lamenta à propos d'autres projets non retenus : « *Si la liberté formelle de l'architecture doit être encouragée, cette liberté ne peut être simplement formelle, parce qu'un monument qui n'a d'autre fonction que celle d'exprimer un geste architectural serait vain, parce que l'emphase n'est pas l'éloquence, et parce que l'art pour l'art peut être le contraire de l'art* ». Depuis lors, la question a évolué avec le concept architectural d'auto-monument, formulé par Rem Koolhaas à partir de 1978.

Contenant / contenu : un programme ouvert, en l'attente du premier directeur artistique

Actuellement, l'absence d'un directeur artistique en charge du CIAC, avec qui dialoguer, ne semble pas représenter un problème insurmontable pour Rudy Ricciotti. « *Dès l'instant qu'on rentre dans une logique d'exposition temporaire on se trouve dans un système de polyvalence spatiale, pour montrer des œuvres qui peuvent être des œuvres documentaires, de la peinture, de la sculpture, des œuvres vidéo, des œuvres lourdes, ou des œuvres papier. Le système est ouvert* ». On pense encore une fois au Beaubourg et à son caractère de conteneur vide, adaptable. L'architecte sait que le programme pourra varier dans le temps, et que le bâtiment devra pouvoir accueillir des fonctions peut-être imprévisibles à ce jour. « *On ne peut pas demander au peuple de financer un lieu culturel en imaginant qu'il n'ait pas la possibilité de s'adapter à la variable culturelle elle-même. On ne demande pas à un musée de se transformer demain en une caserne de pompiers, le lendemain en un hôpital et ensuite en cantine... Mais on demande à un lieu culturel d'avoir la capacité d'accepter le foisonnement culturel ; ce n'est pas beaucoup demander, il faut être un peu lucides et avoir un peu d'humilité, de modestie* ».

Peu importe, pour Ricciotti, que le CIAC devienne un centre « d'Art et Culture » plutôt que « d'Art Contemporain », une ambiguïté programmatique qui subsistait encore pendant le concours ; au point que ces deux titres aux mêmes initiales semblent interchangeable. Qu'il s'agisse de culture grand-public ou d'art contemporain, peu importe : le bâtiment devra fonctionner. « *La culture est un phénomène contemporain, l'expression d'une époque et de son temps. Qu'une institution organise des débats, des expositions de photographie, ou des expositions de manuscrits, ou des rencontres littéraires sur la poésie contemporaine, qu'il y ait des performances le vendredi, et que le lundi il y a une autre exposition de photographie... personnellement ça ne me heurte pas. Je pense même qu'il y a là l'objet même d'une certaine pudeur, une pudeur politique. C'est normal qu'il soit attendu une certaine polyvalence. Le champ interactif entre le caractère programmatique et le caractère architectural est beaucoup plus tenu, invisible, virtuel que ce que l'on croit. Il faut cesser d'imaginer qu'il y ait un télescopage virulent entre architecture et contenu. Ce n'est pas vrai. Ce sont les derniers axes de la mémoire moderne, du*



discours fonctionnaliste, de croire qu'un contenu et un contenant doivent être liés ».

Nous sommes donc loin de l'idée qu'un bâtiment soit dessiné sur mesure pour une liste de fonctions arrêtée à un moment déterminé. Face à l'inquiétude d'avoir lancé une compétition d'architecture en absence d'une demande fonctionnelle précise, Bernard Millet intervient pour défendre l'opportunité d'une telle situation. « *Je pense que vous posez le problème qu'on soulève toujours sur les bâtiments culturels, sur les musées et les centres d'art, qui est celui d'avoir un cahier des charges extrêmement précis, qui définit et même qui détermine quasiment la forme architecturale. Ça a l'air d'être assez logique, mais c'est un fausse bonne idée. Si l'on prend l'exemple du Centre Pompidou, qui est vraiment la référence absolue en la matière, on constate que si on avait appliqué à la lettre le programme initial du concours, le Centre aujourd'hui serait totalement inapte à répondre à la culture contemporaine. C'est parce que les architectes Renzo Piano et Richard Rogers ont transgressé tout à fait ce programme que le Centre Pompidou reste toujours pertinent dans sa réponse* ».

Si elles rassurent quant au fait que le projet architectural pourra avancer entre temps, ces considérations n'exemptent pas de souligner l'importance d'une direction artistique digne de ce nom.

Vraisemblablement le futur directeur du CIAC ne prendra pas part aux choix techniques qui seront pris dans les mois à venir. Il héritera néanmoins d'un bâtiment flambant neuf, doté de l'équipement scénographique nécessaire aux fonctions habituelles d'un centre d'art : des points d'accroche pour des cimaises amovibles, des ateliers de stockage et de conditionnement des œuvres, un auditorium, des facilités pour l'accueil du public, une boutique, etc.

L'absence du directeur deviendra flagrante lorsque le travail de l'équipe de concepteurs s'arrêtera, avec la mise à disposition de l'outil. Rudy Ricciotti fait justement la part entre le travail des concepteurs et celui de l'utilisateur du Centre : « *Après, la qualité du fonctionnement programmatique m'échappe. Cela relève de la direction. Je suis désolé de le dire, mais un lieu de culture fonctionne seulement si le directeur est brillant, s'il bosse. S'il n'est pas brillant, s'il ne bosse pas, s'il n'est pas généreux, s'il ne s'intéresse pas aux autres, s'il n'est pas dans un voyage politique, il ne se passe rien. Il faut que directeur soit interpellé par le débat culturel international plus que par le débat politique local* ». Au point qu'on peut très bien imaginer un centre d'art qui fonctionne, et qui attire beaucoup de public, avec des équipements de fortune. Bernard Millet prend l'exemple des *Rencontres de la photographie d'Arles* : « *Même une artiste comme Nan Goldin accepte encore aujourd'hui de venir faire une exposition dans un lieu sans aucune condition climatique, de température et de sécurité. Ça répond à ce que dit Rudy Ricciotti : on peut avoir un centre d'art bien construit, qui répond à toutes les conditions, sans qu'aucun artiste vienne y exposer* ».

« Ce qu'on attend de l'art contemporain, c'est d'être dans une culture du combat, de se positionner à l'horizon de la lisibilité politique. C'est ça l'objet de l'art contemporain »

Rudy Ricciotti est amateur et collectionneur d'art. « *Pour moi ce n'est pas nouveau, ça fait plus de trente ans que j'ai des pièces qui sont prêtées dans différents musées* ». On lui demande quelle serait la première exposition qu'il monterait dans le CIAC s'il était nommé directeur.

« *Je sais que ça peut paraître démagogique, mais je m'intéresserais à l'art belge. Ce n'est pas vrai que l'art belge est moribond. Ce n'est pas parce qu'au niveau du débat politique belge il y a les difficultés qu'on peut imaginer, que le niveau de créativité du peuple belge est affecté de puissance ; ce n'est pas vrai du tout. Il y a une scène rock, il y a une scène mode, il y a une scène écriture, une scène poésie, il y a une scène photographie en Belgique. Soyez humbles, et intéressez-vous aux artistes belges. Je sais qu'aux fonctionnaires de la culture cela pose un problème ; en France c'est pareil. Mais pour une première expo, une fois par siècle ! Ce n'est pas beaucoup demander, que de faire le point sur la vitalité de la scène culturelle belge* ».

La mise en œuvre du projet

Dans le pamphlet *HQE – Les renards du temple* (publié aux éditions Al Dante) Rudy Ricciotti se bat contre la nouvelle idéologie commerciale de la Haute Qualité Environnementale, le nouveau standard de construction monopolisé par les grandes firmes de matériaux : « *Chasteté, asexualité, virginité, androgynie, toutes ces valeurs qui, déplacées à l'architecture, deviennent rétention, virtuel, banal, minimal, modeste, ordinaire* ».

Dans ses projets, la question du développement durable est abordée du point de vue social et économique, ce qui l'amène à travailler beaucoup avec le béton : « *Ce qui m'intéresse, quand je conçois un bâtiment, c'est de générer des besoins de main d'oeuvre, et pas des processus d'économie de main d'oeuvre. Parce que ça c'est la trahison des modernes : il fallait faire des bâtiments pas chers. Ça veut dire quoi ? Mettre en œuvre des processus sériels de préfabrication, parce que le coût des matériaux reste toujours le même. Moi je veux faire des bâtiments dont la main d'oeuvre n'est pas délocalisable. Mon obsession c'est de n'utiliser que des produits fabriqués en Europe, qui sont en règle avec le droit fiscal et le droit de la santé européens, et je bazarde tout le reste. Le béton a une chaîne courte de production. C'est un matériau avec une empreinte environnementale très favorable : si celle du béton est de 1, celle de l'acier est de 80, l'aluminium 220, et l'inox a un horizon environnemental inconnu* ».

La toiture de l'extension est prévue en béton fibreux ultra-performant post-contraint. C'est un béton à la granulométrie très fine, peu poreux, très dense. Puisqu'il reprend beaucoup d'effort en compression il permet de créer une dalle de toiture très fine, sur peu d'appuis, qui n'a pas besoin d'étanchéité ni d'isolation supplémentaire. Les modules sont ensuite assemblés et post-contraints par des câbles tendus dans les deux directions. Il s'agit d'un projet de recherche et développement que Rudy Ricciotti mène depuis huit ans. « *C'est une chose que les gens de culture ne comprennent pas encore, que de faire en sorte que les investissements publics soient porteurs de moments de progression, de développement scientifique et technologique. Des moments où on apprend des gestes techniques nouveaux* ».

D'ailleurs, en étudiant le bâtiment, les architectes ont relevé qu'il a été construit sur des fondations en pieux Franki (du nom de leur inventeur Edgard Frankignoul, industriel belge né à Liège en 1882 et décédé en 1954), probablement expérimentés pour la première fois du monde à Liège, dans ce bâtiment même. « *Ils méritent d'être classés monument historique : une technologie révolutionnaire, qui a été adoptée définitivement dans l'après-guerre* ».

A l'intérieur, le directeur exploitera le lieu comme il voudra. Les parois latérales de l'extension seront constituées d'une résille en béton, tandis que la façade vers la dérivation est largement vitrée sur ses 7m de hauteur. « *Je conçois tout à fait qu'on puisse l'occulter avec des rideaux. S'il y aura une exposition de photographie historique, on travaillera avec des techniques d'occultation pour réduire la lumière du jour de 95%* ».

Si les architectes ne toucheront pas beaucoup au bâtiment actuel, le sol du niveau principal sera tout de même refait pour être mis à norme et pour y intégrer les techniques. Aussi, certaines colonnes du niveau inférieur seront supprimées pour faire plus de place aux activités. Pour la finition du sol, les architectes envisagent de la mosaïque, du granito, ou du béton lissé, dans le respect de l'esprit du bâtiment existant.

Les salles seront équipées d'éléments d'accrochage pour placer des cimaises temporaires, spécifiques à chaque nouvelle exposition. Les verrières zénithales seront maintenues.

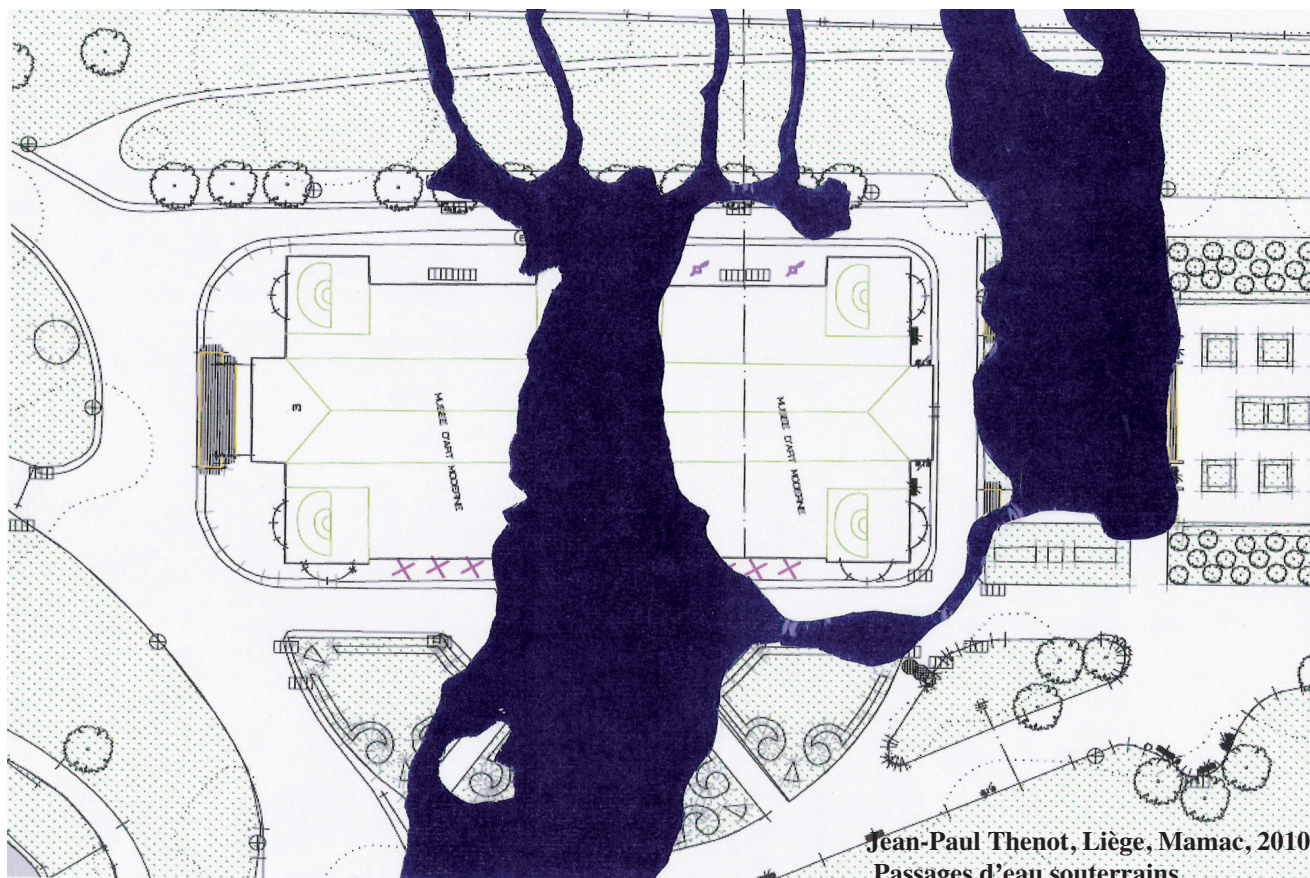
L'oeuvre de Sol LeWitt, étant repositionnable, sera déplacée en dehors des salles d'exposition.

Le projet est encore à son stade initial. Le dialogue avec les différentes parties prenantes vient de commencer. Mais avant d'être construit, le projet du CIAC devra encore franchir plusieurs étapes, dont l'obtention d'un Certificat de Patrimoine. Sans nul doute, l'équipe de concepteurs devra poursuivre le pilotage du projet avec la main ferme et le cœur tendre ...

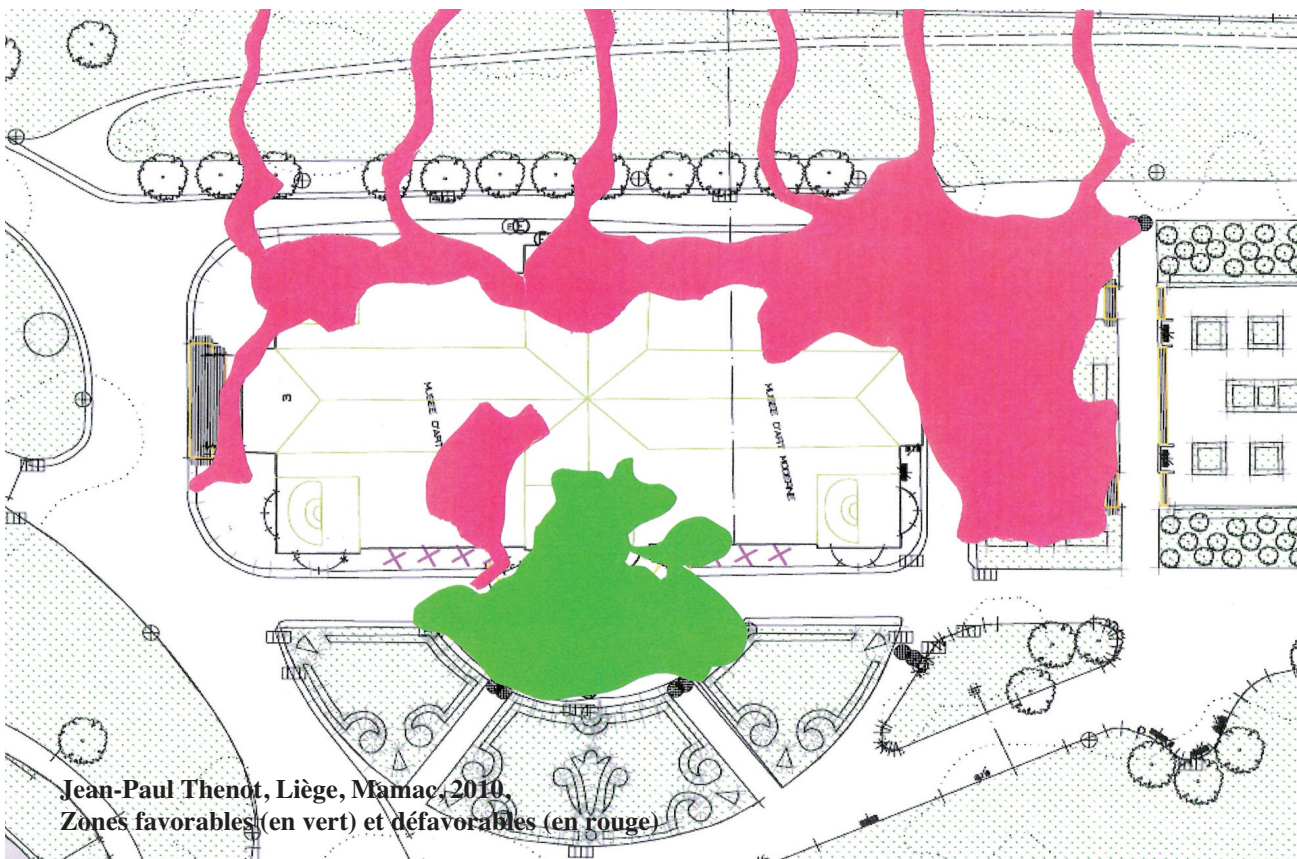
Carlo Menon

Architecte à la Cellule architecture de la Communauté française

A voir sur : fluxnews.skyrock.com



Jean-Paul Thenot, Liège, Mamac, 2010, Passages d'eau souterrains



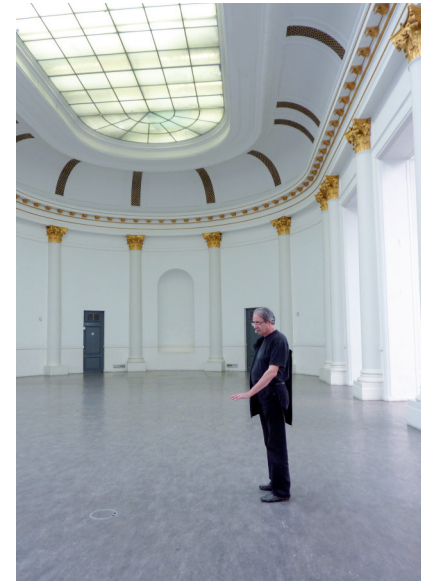
Jean-Paul Thenot, Liège, Mamac, 2010, Zones favorables (en vert) et défavorables (en rouge)

Invisible Topography

Mamac, Liège



« Il serait intéressant de faire une analyse des coulees roses qui descendent vers la dérivation et qu'on retrouve également sur le plan d'eau. »



Jean Paul Thenot, détection à mains nues sur le site du Mamac © FluxNews

Jean-Paul Thenot: “Tout le monde peut faire parler l’invisible.”

Lino Polegato: Votre site, “jean-paulthenot.fr” parle de géobiologie et de travaux déjà effectués, ce n’est donc pas une option nouvelle ?

Jean-Paul Thenot: Parti d’une idée thérapeutique, soigner en réduisant les nuisances dues au sous sol ou en aménageant de nouveaux espaces à vivre, j’en suis venu à détecter les implantations de certains lieux privés ou publics, notamment les cathédrales, entre autres.

Des chercheurs comme Georges Lakovsky s’en sont préoccupés dans les premières années du vingtième siècle. Il avait établi une carte des cancers et de leurs probabilité d’occurrence, selon la nature du sous sol des arrondissements de Paris. Un médecin, Larvaron a même réalisé une thèse de médecine sur ce sujet.

La plupart du temps, il me suffisait de déplacer le lit ou le poste de travail. Parfois il fallait dévier l’énergie émise par les réseaux souterrains, en faisant une sorte d’acupuncture terrestre. Un article sur mon travail était d’ailleurs paru dans la revue de l’Association du Transpersonnel, vers les années quatre vingt dix. Depuis l’idée m’est venue de faire une topographie des Musées et lieux d’art, c’est-à-dire de la part invisible qui conditionne l’attention, le bien être, voire le

malaise qui prend certains visiteurs. Souvenons nous du syndrome de Stendhal et des malaises ressentis dans les Musées florentins, à cause de l’extase provoquée par ces chefs d’œuvre. Si les chefs d’œuvres n’en doutons pas y étaient et y sont encore pour quelque chose, il faudrait aussi ausculter l’invisible des lieux eux-mêmes ...

L.P.: C’est en quelque sorte donner forme à l’invisible ?

Ce travail peut être relié au « Cabinet de voyance », à la part de non perceptible, qui malgré tout nous influence. Accéder à la demande de quelqu’un pour répondre à une question sur son futur, pour l’amuser, l’inquiéter ou la rassurer, c’est jouer avec des fantômes, c’est-à-dire de l’invisible psychique, les représentations qu’il a de lui-même et des autres, une topographie psychique cette fois où existent des flux de conscience qu’on ne voit pas à première vue mais qui sont explorables.

Selon Gabrielle Buffet-Picabia, la tentative de capturer le non perceptible ou le difficilement perceptible, serait l’une des directions du XX^e siècle en art. De près ou de loin, c’est l’infra mince de Duchamp. Dans le livre qu’il lui a consacré, Thierry Davila parle de cette explo-

ration, qui est à la limite de l’apparition ou de la disparition, sur le bord de la distinction ou de l’indifférenciation, au seuil du visible ou de l’invisible.

Et cette recherche du peu de réalité est cependant capable d’ouvrir le champ perceptif.

L’art est parfois traversé par des œuvres à la ténuité extrême qui visent à parcourir l’imperceptible, à en faire l’expérience. Ces phénomènes se situent au bord du sens et de la signification, c’est à dire qu’ils font de l’inaïperçu le critère même de l’accomplissement artistique ...

L.P.: L’artiste serait celui qui fait parler l’invisible ?

Tout le monde peut faire parler l’invisible. L’artiste devrait être celui qui traduit notre relation au monde. Il reste celui qui est au centre de la relation, de l’échange et de la communication. C’est le lien à autrui qui en est le fondement. Il est celui qui aide à percevoir ce qu’on ne perçoit pas au premier regard. Il est celui qui « invente » au sens classique l’œuvre : ces réseaux et fréquences sont invisibles mais existants. C’est en ce sens que Christophe Colomb, Newton ou Einstein sont des inventeurs : le continent et les lois existaient dans la nature,

mais attendaient qu’une personne les découvre aux autres. Donc inventeur au sens où les passages d’eau, les fréquences des réseaux électromagnétiques existaient avant la découverte ou la redécouverte.

Chacun peut montrer l’invisible à l’œuvre à travers sa propre expérimentation.

Avec l’approche sensitive chacun peut jouer de son corps, et révéler à travers sa médiation une forme, un espace invisible où il se passe quelque chose. Trouver des zones invisibles positives ou négatives est-il du body art ?

Une photo de cet événement ne donne rien. L’essentiel se situe dans la sensation et le ressenti. Comme dans la voyance, l’invisible est à l’œuvre à travers la personne qui expérimente. Son corps, sur la photo n’est que simple représentation. L’événement est ailleurs. Je me vois très bien mettre des visiteurs à la découverte de cet invisible, en leur confiant baguettes et antennes pour qu’ils ressentent, expérimentent et trouvent une part d’invisible et pour qu’ils la développent, en tant qu’œuvre et qu’expérience. En d’autres temps on disait « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l’univers et les dieux. »

L.P.: Comment expliquer que cette chose soit possible à main nue ?

Des contrôles scientifiques peuvent être réalisés avec de nombreux appareils, statimètres, ionomètres, détecteurs de radon... Pour ce qui concerne le ‘comment ça se passe’ des labos américains ont corroboré les découvertes et les expérimentations d’Yves Rocard, comme quoi de petits éléments de magnétite sont localisés dans différentes parties du corps, qui permettent à l’individu d’être sensible à des modifications parfois infimes, dues aux réseaux divers ou à la composition du sol, c’est-à-dire à des différences de champ magnétique.

A main nue, on peut s’aider d’instruments sensitifs pour amplifier la réponse : rade master, baguettes ou pendule. Mais ils ne sont rien en eux-mêmes, ils ne sont que des amplificateurs.

L’important est d’être dans une bonne condition psychique et physique, d’effectuer un travail sur soi et également de pratiquer avec un spécialiste. A de rares exceptions, avec un bon initiateur et un peu d’entraînement tout le monde est capable d’y arriver.

LA PART INVISIBLE DES LIEUX

« L'art c'est être là et faire ce qu'on fait »
Robert Filliou

Tout endroit peut être nocif ou bénéfique à notre fonctionnement cellulaire

Tout espace possède une vie particulière qui implique ceux qui y travaillent, y vivent ou y séjournent. Très dépendant de son environnement, l'homme, situé entre ciel et terre, reçoit, utilise ou subit ce qui lui vient des rayonnements telluriques et de ceux, compensateurs, qui proviennent du cosmique. Les ondes invisibles du sol sont émises par les réseaux électromagnétiques, les failles, les passages d'eau, les puits, les souterrains ainsi que par la composition des sols. Dans l'environnement interviennent également les lignes à haute tension, les émissions cosmiques, les radiations et les pollutions diverses. Le champ magnétique se modifie en fonction de tous ces éléments.

L'équilibre ainsi créé se gère par ce qu'il est convenu d'appeler la théorie des forces compensées. Ainsi, nous nous sentons très bien à un endroit et très mal à un autre, même si nous n'en avons la plupart du temps pas de conscience directe ni aigüe. Nous disons que certains lieux nous conviennent mieux que d'autres, tout simplement parce qu'ils entrent en résonance de manière positive avec nos cellules.

Tout être vivant est un être fréquentiel. L'activité de ses cellules est liée à un phénomène oscillatoire dont le dérèglement ou l'interférence avec un autre type de fréquence peuvent se traduire par la maladie. Selon les stimulations positives ou négatives reçues, nos cellules s'adaptent et rétablissent un équilibre, une harmonie oscillatoire. Mais au-delà d'un certain temps et d'un certain seuil, cela n'est plus possible. Il y a rupture, donc maladie : l'énergie de l'individu ne compense plus la pathogénie du lieu. Certaines approches de type médical ou énergétique permettent de mettre en lumière ces phénomènes : images de cristallisation sensible, métallographie, géorhythmographie, électrographie, effet kirlian...

L'on voit donc l'intérêt de vivre, de travailler ou de se reposer sur des zones ou des lieux ne provoquant pas à moyen ou à long terme de déséquilibre biologique important. Le temps passé dans des lieux de repos nécessite d'être dans un lieu favorable, même si chacun réagit de manière personnelle à ces agressions telluriques. Le séjour prolongé et répétitif sur des lieux particulièrement perturbés et perturbants peut occasionner, à moyen ou long terme, des affections cardiaques, respiratoires ou cancéreuses.

Ces forces sont à double tranchant, dont l'enjeu positif ou négatif n'est pas négligeable.

Une attention particulière portée par toutes les civilisations

Ce n'est pas une science nouvelle mais une attitude très ancienne, oubliée puis réintégrée dans les centres d'intérêt actuels il y a quelques dizaines d'années. Depuis des millénaires l'homme s'est préoccupé de savoir si un endroit lui est faste ou néfaste. Dans la tradition, la Nywre des Celtes, les fleuves infernaux des Grecs, le serpent Coatl des mexicains ou les veines du Dragon des Chinois en attestent. Chaque civilisation utilise l'observation de la nature : Vitruve rapporte qu'avant de bâtir, on faisait paître des moutons pendant plusieurs mois pour tester la qualité du lieu. L'observation des plantes et de catégories d'arbres donnait également de précieuses indications,

ainsi que les habitudes des animaux. Aujourd'hui on réalise des prélèvements de sol et l'on analyse les radiations avec des appareils scientifiques. Les temples, les cathédrales et autres lieux importants et sacrés ont été eux aussi bâtis sur des lieux précis avec des matériaux, des dispositifs et une orientation particulière. L'implantation de chaque édifice devrait donner lieu à expertise et obéir à des situations bénéfiques, qu'il s'agisse d'une habitation, d'un hôpital ou d'un musée... Il est donc parfois utile de matérialiser l'invisible qui nous gouverne.

Détection scientifique ou à mains nues

Cette biologie de l'habitat s'appuie dans ses travaux sur des rapports scientifiques mondiaux provenant notamment de travaux effectués en Allemagne, de recherches des universités américaines et de l'Organisation Mondiale de la Santé, à Genève.

Généralement les mesures sont effectuées à partir de matériels scientifiques modernes et performants : champ mètres, ionomètres, spectrophotomètres... Le géomagnétomètre est l'un des appareils le plus couramment utilisé. Il mesure les variations et les anomalies du champ magnétique terrestre et permet la localisation des facteurs biologiques locaux nocifs. Les détecteurs de radioactivité mesurent avec une grande sensibilité les rayons Bêta, Gamma, les rayons X, localisant ainsi les zones à forte ou faible radioactivité.

Toute une gamme d'appareils permet d'analyser tout aussi bien le sous sol, l'air, l'eau, l'environnement, les matériaux de construction ou de décoration. Il s'agit quasiment d'un bilan de santé du lieu : des détecteurs d'hyperfréquence aux mesureurs de champs électriques électromagnétiques en passant par les stamètres destinés à mesurer la présence des ions et des charges électriques statiques des matériaux ou d'émissions électriques, toute une gamme permet des analyses biotiques permettant la prévention ou le soin dans le domaine de l'habitat.

Mais la détection peut être effectuée à partir de matériels sensitifs, comme des baguettes, des rade-masters, des lobe antenne ou tout autre objet, qui amplifient la réception et où l'organisme humain fonctionne comme une antenne ou un galvanomètre. La détection peut également se faire à main nue, avec un apprentissage du ressenti et un travail sur soi-même. Les réactions sensitives qui s'ensuivent, impressions de chaleur, de picotement ou de crispation, peuvent être codées, comme tout système de communication ou d'information.

Ces réactions sensitives comme le réflexe du sourcier, avec sa baguette de coudrier, se produisent lorsqu'on trouve au dessus d'une anomalie du champ magnétique terrestre, qui cesse d'être uniforme, comme par exemple sur une zone d'eau. Les travaux du professeur Yves Rocard et celui de laboratoires américains ont mis en évidence ce qui permet d'expliquer ce phénomène. Dans le corps humain des centres magnétiques sont distribués, qui permettent la réception et le signal du sourcier. Ces petits récepteurs magnétiques de l'homme sont de même nature que ceux que les biologistes trouvent chez d'autres vertébrés comme les pigeons voyageurs.

Notre corps est un outil. Il faut l'utiliser, lorsqu'il est en bon état. Chacun peut, avec une formation et un peu d'entraînement avoir la possibilité de détecter, puis de décoder et de recoder les informations qu'il obtient, comme trouver les zones positives et négatives néfastes ou favorables, de même que



Jean Paul Thenot, détection à mains nues devant le Mamac

l'eau, les failles, les passages et croisements de réseaux magnétiques ou électromagnétiques et bien d'autres choses encore...

Rapide visite guidée au Mamac de Liège

Nous nous contenterons d'un survol rapide, ne disposant pas de moyens financiers ou techniques, voire scientifiques à la hauteur de nos ambitions. Notre mode d'approche sera donc spécifiquement sensitif.

Globalement le lieu est acceptable au sens où excepté quelques nuisances inévitables, l'endroit n'est pas trop pathogène. La majeure partie du site est une zone neutre et comporte une partie très bonne au niveau vibratoire, sans doute grâce à l'architecture. Un plan rend compte de la détection des meilleurs endroits, marqués en vert et des zones les plus défavorables, signalées en rouge, et qui correspondent aux lieux d'aménagement futurs et à la zone d'accueil et de réception actuels.

Zones positives et négatives

D'origine électromagnétique, des réseaux recouvrent la surface du globe, à la manière de filets dont les mailles sont orientées. Ces mailles n'ont pas de réalité visible, ce sont des lignes d'énergie tellurique, dues à la rotation du globe et à la présence du noyau planétaire. Ils sont détectables à la surface du sol et leur épaisseur est différente. Il en existe plusieurs sortes (Hartmann, Curry, Palm...) Les points critiques de ces réseaux sont généralement les croisements. A ces endroits ou à proximité, le taux vibratoire la vibration est affaiblissante pour l'organisme humain, dans des cas de séjour prolongé, c'est-à-dire l'emplacement d'un lit ou d'un poste de travail...

Pour être dans de bonnes conditions, il convient de se situer entre les rayonnements, dans la zone dite neutre, ou dans des zones positives. Les quadrillages précis de ces réseaux doivent être réalisés sur place. Certains ont une nocivité amplifiée car ils se superposent avec une circulation d'eau souterraine, ce qui explique les points géopathogènes à certains endroits.

Passages d'eau souterrains

Ils sont importants en sous sol et indiqués en bleu sur le plan. Toute eau n'est pas pathogène. C'est dans sa relation à d'autres éléments ou par pollution qu'elle peut le devenir comme par le transport de métaux, d'émanations diverses, ou de radioactivité... Disons que lorsqu'il y a de l'eau sous une habitation, ses habitants risquent d'être ou de se sentir plus fatigués que sur une zone neutre. En effet au dessus des rives d'un cours d'eau, on constate un rayonnement infrarouge plus ou moins violent, au dessus de l'eau on mesure un rayonnement gamma. Cette influence peut se mesurer pour des cours d'eau circulant jusqu'à 300 m de profondeur.

Les failles sont généralement défavorables à la santé. Au dessus d'une faille, quelle qu'en soit la taille, on constate une émission d'ondes nocives avec parfois des rejets de radon qui est de la radioactivité naturelle.

Propositions

Il est donc souhaitable d'implanter les lieux de long séjour ou d'accueil sur des zones favorables au niveau de l'équilibre cosmo tellurique et les lieux de passage sur des zones défavorables, où l'on ne séjourne que peu de temps. Les architectes sont à même de résoudre la plupart des nuisances. Ils savent que les armatures métalliques du béton devront être reliées à la terre, car elles captent et amplifient tous les champs électriques et magnétiques. Elles ont également le désavantage de former une cage de faraday et donc de couper la construction des ondes cosmo telluriques. Ils savent que la prise de terre qui bien que réglementairement ne doit pas dépasser 38 ohms devra être réduite pour des raisons de santé biotique à moins de 10 ohms de résistance. Une bonne prise de terre permet de maîtriser parfaitement la pollution électrique liée directement aux champs électriques et électromagnétiques.

Il est préférable de privilégier des matériaux de bonne qualité biotique, comme la pierre, la brique ou la terre cuite et de prévoir le nécessaire pour d'éventuelles remontées d'humidité. Pour l'isolation l'iso chanvre étant un matériau plus biotique que la laine de verre ou même la laine de roche, il est à utiliser afin de lais-

ser respirer l'habitat. Mieux vaut éviter les matériaux synthétiques qui sont anti-vie et qui se saturent d'électricité statique, augmentant ainsi le stress et se méfier de remblais éventuels nécessaires à la construction et de leur provenance, qui parfois contiennent des déchets plus ou moins toxiques.

La vie cachée des musées

En dehors des conditions reconnues d'un chef d'œuvre au sens canonique ou esthétique et des goûts et émotions subjectives il y a une troisième option qui agit : le lieu d'où l'on regarde. Si l'on est à un mauvais endroit, dégradant ou perturbant pour nos cellules notre état physiologique et psychique s'en ressentirait et notre regard pourra en être affecté. L'invisible et ses effets vibratoires nous manipule à notre insu...

Si la Joconde ou toute autre œuvre est placée face à un lieu nocif d'où les regardeurs la contemplent sera-t-elle autant admirée louée et considérée comme admirable ? Pour la santé comme pour les émotions et les sentiments éprouvés, il serait utile de savoir si la plupart des œuvres et des chefs d'œuvre de l'humanité sont bien situés, ainsi que leurs regardeurs. Mais pour cela il faudrait faire une analyse systématique des musées et des lieux où sont exposées des œuvres d'art...

Jean-Paul THENOT

Pour approfondir :
Robert Endrös, *Le rayonnement de la terre et son influence sur la vie*, Lausanne, Le Signal, 1987.
Georges Lakhovsky, *L'oscillation cellulaire*, Paris, Doin, 1931.
Camille Larvaron, *Influences telluriques pathogènes*, Thèse, Faculté de Médecine, Paris, 1943.
Blanche Merz, *Hauts lieux cosmotelluriques*, Genève, Georg, 1985.
Yves Rocard, *La science et les sourciers*, Paris, Dunod, 1991.
Jean-Paul Thenot, *Les sorciers face à la science, le paranormal faits et preuves*, Monaco, Le Rocher, 2004.
Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, Bruxelles, Mardaga

A voir sur : fluxnews.skyrock.com

3x JAN DIBBETS



14.04.–05.06.11
**Cultuurcentrum
Mechelen**

Tentoonstellingszalen cultuurcentrum
Minderbroedersgang 5, 2800 Mechelen
t 015 29 40 00
www.cultuurcentrummechelen.be
cultuurcentrum@mechelen.be
Open: do-zo, 11-18 uur

15.04.–15.05.11
**Cultuurcentrum
Strombeek**

Gemeenteplein z/n,
1853 Grimbergen
t 02 263 03 43
www.ccstrombeek.be
info@ccstrombeek.be
Open: dagelijks, 9-22 uur

16.04.–05.06.11
**White-Out Studio
Knokke-Heist**

Van Bunnanlaan 58A,
8300 Knokke-Heist
t 050 62 93 63
www.whiteoutstudio.be
info@whiteoutstudio.be
Open: woe-zo, 14-18 uur



bk SM De cultuurcentra Strombeek & Mechelen programmeren samen beeldende kunst



Richard Prince, American Prayer

Bibliothèque Nationale de France
– jusqu'au 26 juin – www.bnf.fr



Richard Prince : American Prayer"

Reçu à la Bibliothèque Nationale de France à Paris, Richard Prince montre sa collection de livres. Jusque là, on comprend. Et on apprécie la série de poches de gare dont Prince a peint les couvertures. Elle est accrochée dans un espace très *country house* au centre du dispositif. Mais le programme de cette exposition initiée par le collectionneur Robert Rubin, s'avère autrement plus vaste et plus riche lorsque l'on s'approche des vitrines et que l'on voit rassemblé : un original de

Jack Kerouac (en rouleau), un courrier échangé entre William Burroughs et Allen Ginsberg, une lettre de Jimi Hendrix à son père, des images de presse très *bad boy* (et souvent pornographiques) autographiées ou pas. Bref, des documents exceptionnels autant que des tirages ordinaires marqués par leur appartenance à une histoire, tout cela relatant la *beat hippie and punk culture* allant des années 1950 à 1980. C'est que non seulement toute la culture américaine (et un peu française) des *Golden Sixties* et après est mise à plat mais qu'elle semble désormais appartenir au passé. Si Prince brouille les pistes au sujet de l'œuvre d'art (serait-ce tout ce qui se collectionne?), il lève génialement le voile sur une période de fantasque liberté, sans doute révolue. Au son de Sonic Youth, de Bob Dylan, de Neil Young ou du Velvet Underground diffusés dans l'espace d'exposition. Et en ayant sorti des trésors de la BNF. Une délectation à de multiples égards.

I.L.

N.B. : À s'emparer des images de presse et à les détourner (on se souvient des publicités Marlboro avec le cow boy mais sans la marque), Prince court le risque du procès. Le dernier en date, il vient de le perdre. Le jugement a conclu que le photographe de presse Patrick Cariou (le plaignant) était en droit de récupérer les 49 toiles pastichant ses images. Il pourra ensuite en faire ce qu'il veut. Les détruire ? Les vendre ? Seulement après que le galeriste Gagosian les ait lui-même rachetées aux différents collectionneurs les ayant acquises. Et à quel prix ? C'est le marché qui atteint le seuil du paroxysme.

What the fuck is that?

Exposition de Messieurs Delmotte
aux Brasseurs

L'artiste polymorphe Messieurs Delmotte (Liège, 1967) propose aux Brasseurs une exposition individuelle cohérente et variée, marquée par l'impertinence et l'humour. Un ensemble d'œuvres – vidéos, photographies et peintures sur papier – où il nous montre l'évolution de son concept artistique-personnel, au sens littéral du terme puisque c'est lui qui se représente, généralement, en tant que support de ses œuvres. On peut ainsi apprécier les quatre photos grand format de l'artiste maquillé, évoquant des bouffons ou le Jocker de Batman, en réalité des maquillages « glam » du groupe The Kiss dans les années 70. Ces nouvelles pièces nourrissent une réflexion sur l'identité, le double ou la personnalité multiple - d'où d'ailleurs le choix du nom de l'artiste, Messieurs Delmotte, au pluriel.

L'exposition continue avec deux vidéos réalisées dans le cadre de l'atelier international «Arts in difference» à Pécs, ville européenne de la culture 2010. Il s'agit de deux happenings en duo avec les artistes handicapés Isabelle Denayer et Arnaud Rogard. La chorégraphie y joue non seulement avec les regards des passants mais aussi avec une mélancolie jubilatoire et absurde.

Le passage à la salle suivante nous confronte à un crâne bigarré, une contre-vanité cachetée de mini-vignettes colorées. Un *acid-crâne*, une plaisanterie, une parodie du crâne aux diamants de Damien Hirst, qui nous transmet avant tout sa joie de vivre et une conception des sculptures-objets qui focalisent l'attention sur les contradictions qui nous entourent.

Au premier étage, le panorama change, la salle se remplit de huit grands dessins. Les deux premiers, en guise de présentation ou de déclaration d'intentions, présentent l'artiste en train d'être peint ou badigeonné d'excréments ou de peinture de différentes couleurs. Dans ce sens, Messieurs Delmotte revendique son corps comme le support principal de sa création, son désir de devenir une toile vierge aussi bien qu'une sculpture vivante. Ce sont les *Accepted Projects*. Pendant ce temps, la série des *Forbidden Projects* nous raconte l'inverse de ce qu'on attend d'un enfant bien élevé – ce que tout enfant, peut-être, aimerait faire: brûler des



© Messieurs Delmotte

papillons, coudre ensemble des poissons rouges, clouer un lapin par les oreilles... ces dessins semblent incarner la partie la plus sauvage et la plus fantaisiste de son travail.

La surprise finale est, à nouveau, une vidéo, à nouveau une œuvre provocante et humoristique: un sphincter siffleur! Le comble du dandysme? Une blague de potache? Un message au monde de l'art institutionnel? En tous cas, un excellent point d'orgue, suggestif: la merde comme vanité belge, les excréments – allègres, populaires, entre défi et envie de vivre, de Bruegel à Lizène en passant par Bosch. Autant en emporte le vent, nous dit l'artiste. Cette dernière vidéo évoque en musique notre animalité, pirouette à la mort et au baroque des vanités. Le cul, source de merde, est bien vivant. Il siffle, joyeux et désinvolte, un pied de nez à ce pouvoir qui, de tout temps, tente de nous dire que tout est vain.

Genaro Marcos Navas



©Jan Dibbets

3x Jan Dibbets

exposition à Strombeek, Malines et
Knokke.

Jusqu'au 5 juin 2011

Jan Dibbets a aujourd'hui la septantaine, il est considéré, non sans raison, comme l'un des artistes néerlandais le plus en vue de notre époque. L'espace et la perception jouent un rôle important dans son travail, tout comme le temps qui s'écoule. Il est surtout connu pour ses photographies. En recourant à des méthodes de travail spécifiques, comme le réglage sériel de temps d'obturation et des pré-réglages du diaphragme, Jan Dibbets réussit à travers ses photos à révéler la dimension visuelle du temps. On peut le rattacher au Land Art, mais aussi à l'Art conceptuel. Il obtient le succès grâce à ses perspectives corrigées fin des années soixante.

Une exposition sous forme de rétrospective déclinée en trois lieux différents, le centre culturel de

Malines propose de montrer la partie historique. Le centre culturel de Strombeek met lui l'accent sur l'horizon : la ligne insaisissable entre terre et le ciel, entre terre et mer. Il choisit pour Strombeek de développer une toute nouvelle architecture. Le studio White Out à Knokke s'intéressera surtout aux premières œuvres de sériographie de l'artiste classées sous la dénomination d'« art conceptuel ».

Dès le début des années 1970, Jan Dibbets s'inspire de l'Arte Povera, il travaille avec des matériaux pauvres et du néon pour ses créations plasticiennes. Il partage, avec son ami de longue date, le Britannique Richard Long, la passion du travail sur les distances, de l'enregistrement des intervalles de temps et d'espace, ce qui l'amène progressivement à la photographie. Sans lumière, il n'y a ni images ni photos.

Infos: Centre culturel de Strombeek, Gemeenteplein, 1853 StrombeekBever
T. 02 263 03 43 – www.ccstrombeek.be
ouvert: tous les jours, de 09:00h à 22:00h

Le danseur Ivo Dimchev revisite les sculptures de Franz West...

C'est une collaboration inattendue qui a eu lieu après que Franz West ait rencontré Ivo Dimchev à la sortie de son spectacle. Quelques temps après, Ivo Dimchev se retrouvera dans une vidéo où il met en mouvement les objets du sculpteur, avant de proposer à ce dernier de revisiter sur scène quatre pièces «adaptatives».

On pourrait facilement opposer la sculpture et la danse si on oubliait qu'il y a longtemps déjà, Robert Morris les a liées de manière irrévocable. Si l'une est profondément matérielle, tandis que l'autre est fugace, toutes deux sont des arts du poids, du contrepoids et de l'équilibre. En outre, qu'elle soit statuaire ou architecturale, la sculpture s'appréhende toujours en rapport au corps humain qui est un point de comparaison. Ainsi juge-t-on une sculpture, en se plaçant, se déplaçant, en s'y mesurant. Toutefois, ces considérations sont tout aussi applicables aux esthétiques antiques et classiques. Or, la pensée artistique contemporaine a amené une notion supplémentaire, qui travaille la sculpture autant que la danse, même si ce n'est pas la plus évidente. Il s'agit de l'usage.

C'est l'un des aspects de l'œuvre de Franz West qui, au travers de ses sculptures 'adaptatives' (Passstücken), crée depuis une trentaine d'années des œuvres à manipuler. Si le design déplace et ouvre les fonctions des objets afin d'en modifier l'usage, Franz West présente certes lui aussi des «outils», mais sans fonction. Ce faisant, il se place d'office dans le registre de l'Art, répondant par cet aspect du moins, à un des critères canoniques. Cependant, ce respect s'allie à la subversion du modèle établi quand il associe l'objet à un usage. Pour ce point précis, il compte parmi les précurseurs de l'esthétique participative voire relationnelle.

Quant à la danse, c'est par excellence l'art du geste gratuit. Par «gratuit», il faut entendre exempt de toute contingence quotidienne. En d'autres termes, quel geste faire quand aucun geste n'est nécessaire? C'est sans doute pour cette raison qu'il s'agit là d'un art si paradoxal : concret, car inscrit dans les limites même de la scène (à la différence du théâtre qui travaille un espace imaginaire) et soumis à la gravité; il apparaît tout autant abstrait, car ces gestes n'ont pas de finalité autre que leur exécution. Le geste de la danse n'est pas subordonné à une tâche, il n'a donc pas non plus de fonction.

Que se passe-t-il dès lors qu'un tel geste rencontre un tel objet? Ordinairement quand la danse rencontre l'objet, elle opère sur le mode du détournement. Le geste absolu, détaché de toute contrainte d'efficacité, supporte assez mal la destination normée des outils. Seulement voilà, il est impossible de détourner les objets de Franz West, car ils n'ont pas de destination précise.

Sur scène, les sculptures brillent par leur simplicité. Les formes sont des modèles géométriques approximatifs et monochromes, rapidement modelées à la main. Mais c'est une simplicité qui participe de l'inachèvement. Ainsi est-il évident qu'elles demandent à être complétées. Elles demandent ce détournement, qui fait partie de la notice. De ce fait, même si le spectacle est signé Ivo Dimchev, ce sont ces quelques objets a priori insignifiants qui mènent le bal. Le performer toutefois se prête au jeu et le flot continu de gestes et d'inventions vocales lutte tant bien que mal face à l'impassable présence des sculptures. Dimchev travaille la profusion, le coq-à-l'âne, la dérive et le délire, face à l'unité et à la concentration des pièces de West.

Si ce rapport de force se fait tantôt au profit du performer, tantôt au profit de l'objet, au final apparaît tout de même cette question : ne serait-ce pas plutôt les Passstücken qui utilisent les potentiels acteurs/visiteurs, plutôt que l'inverse?

Florent Delval

***Chemin faisant* | 11.06 > 18.09.2011**

www.centredelagravure.be

Un parcours dans les collections du Centre de la Gravure

Sur la piste du sémiologue

Sur les traces du géographe

Dans les pas de l'historien

Histoires privées, histoires publiques

Tel un coureur de fond

Sur la route du drugstore

Œuvres de Eduardo Chillida, Joan Miro, Bram Van Velde, Christiane Baumgartner, Thierry Lenoir, Roberto Matta, Pablo Picasso, Nancy Spero, Carole Benzaken, Jean-Charles Blais, Annick Blavier, Louise Bourgeois, Agathe May, James Brown, Balthazar Burkhard, José Maria Sicilia, Kikie Crèvecoeur, Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, Paco Knöllner, Mimmo Paladino, Richard Serra, Antoni Tapiès, Donald Judd, Sean Scully, Marthe Wéry, Marcel Broodthaers, Claude Closky, Michel François, Barbara Kruger...

CENTRE DE LA
GRAVURE
ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE

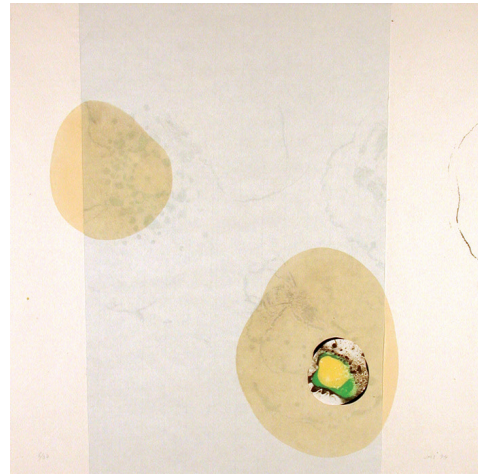
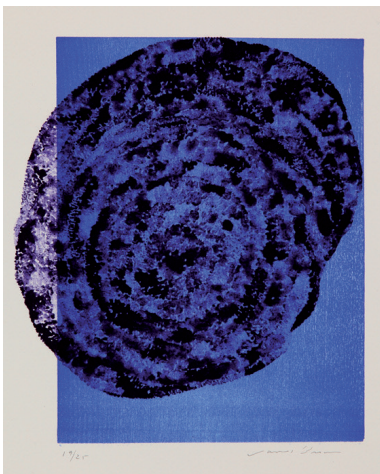
10, rue des Amours
B-7100 La Louvière
T: 064 27 87 27
Expos: ma>di
de 10 à 18h00.



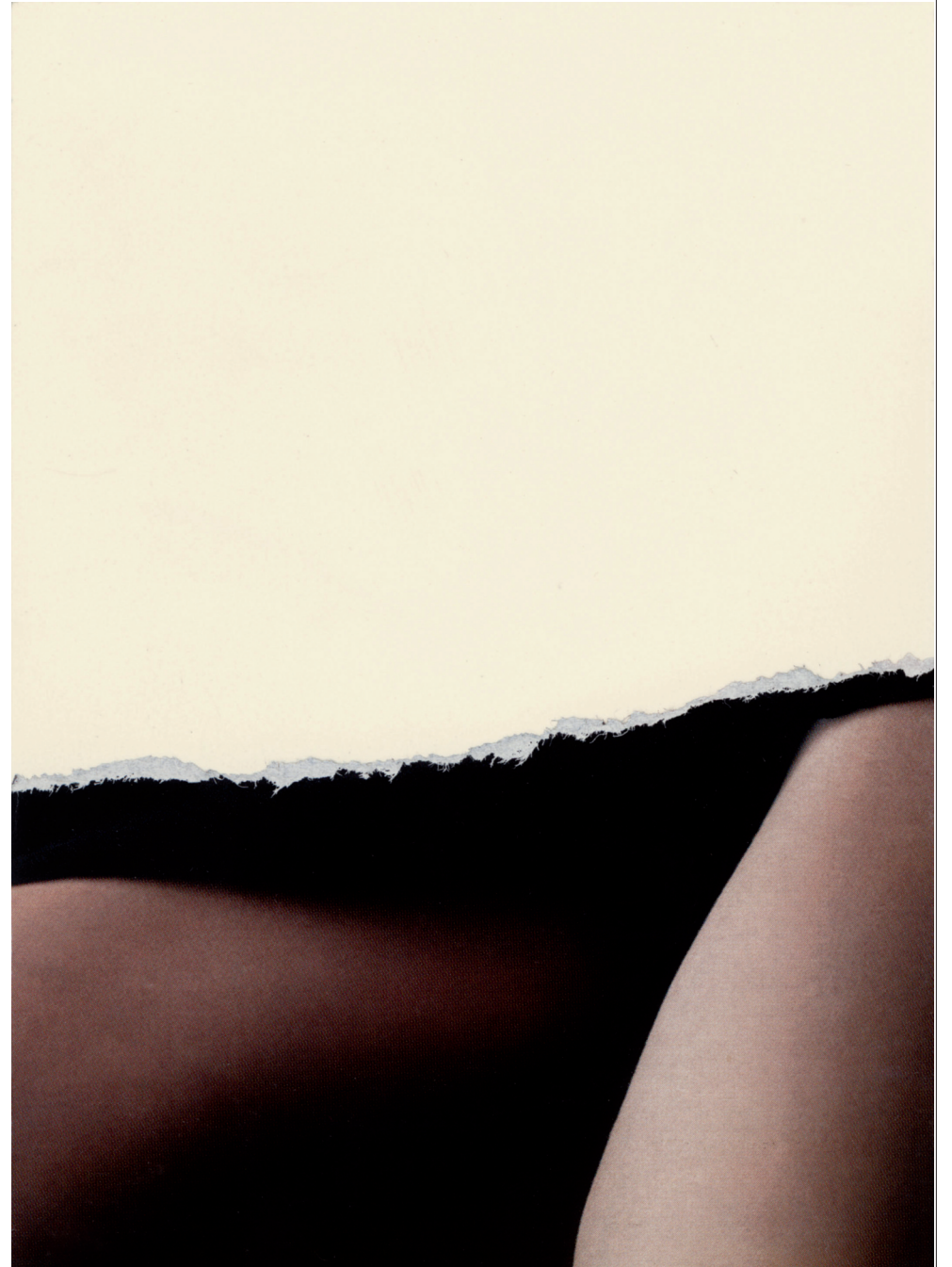
fig. a



fig. b



© œuvres: T. Wesel, J. Brown, J. Sicilia, B. Kruger, K. Crèvecoeur, A. Blavier.



LA LOUVIÈRE

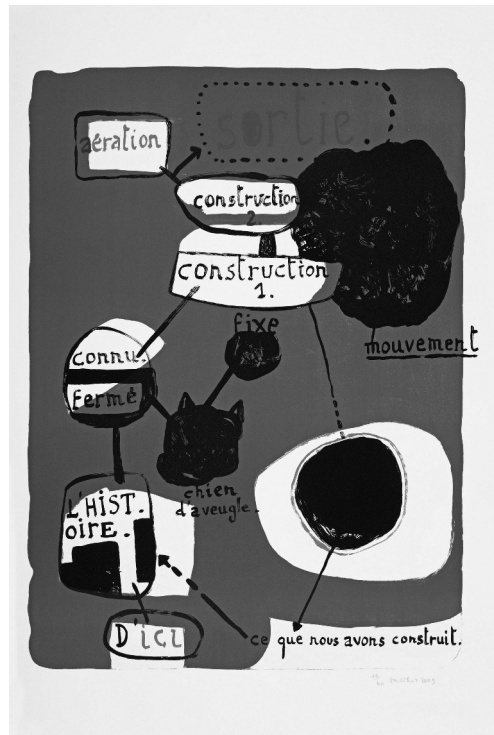
Jean-Michel Alberola, un engagement à penser

À l'occasion de l'inauguration d'une extension qui permettra au Centre de la Gravure une meilleure organisation et une visibilité accrue, l'institution accueille Alberola, artiste multiforme qui collabora notamment avec notre compatriote Jean Daive.

Jean-Michel Alberola (Saïda, 1953) est apparenté à la « figuration libre » aux côtés de Blais et Combas. Son travail est une quête de partage d'idées au sujet de son, de notre époque, travail à situer dans la lignée d'un Filliou ou d'un Broodthaers. Il a d'ailleurs mis en exergue de son expo des travaux signés par ce dernier.

La notion de « *résistance* » ayant désormais supplanté celle de l'« *avant-garde* » avec pour corollaire « *la faculté de récupération du système marchand dont l'auxiliaire est la logique de la mode* », cet artiste se situe dans un courant politique où une esthétique a moins d'importance que le message. L'artiste se sert d'une multitude de moyens d'expression : peinture, sculpture, collages, gravure et cartes imprimées, interventions, livres. Il puise dans l'histoire de l'art et surtout dans celle de la littérature, il parodie, il joue avec les mots, il détourne les images et les formules. Il pratique ce qu'il définit comme de la « *subversion homéopathique* ».

On peut appliquer à ses productions cette constatation de Vander Gucht : « [...] elles relèvent exclusivement de l'expérience sensible et non



d'expérimentations cliniques ; elles sont exemplaires et non démonstratives ; elles donnent à voir et à penser mais ne prétendent rien prouver ; elles ne nous convainquent pas, et ne nous émeuvent peut-être pas davantage, mais nous perturbent » Ce qui attire de prime abord dans ces œuvres, c'est leur côté ludique.

Subvertir avec le sourire

Si le message est sérieux, l'humour le fait passer avec ironie, dérision, boutade. Parfois les mots sont seuls sur le papier comme pour remplacer

l'image et devenir à leur tour un élément d'abord purement visuel. C'est le cas de ce paradoxe qui résume assez l'état d'esprit du graveur et qui est décliné sous plusieurs aspects : « *La question du pouvoir est la seule réponse* ». Même avec une décoration de style guirlande en haut et en bas, une feuille typographiée ose une rencontre pleine de sens multipliés, voire contradictoires, en proposant à l'œil un affrontement entre un malfrat de fiction et un révolutionnaire historique : « *Tony Montana vs Che Guevara* ».

Parfois, quelques éléments jouent avec les syntagmes, ceux-ci jouant aussi entre eux, tel ce « *La précision des terrains vagues* » associé à des effigies proches des graffiti. Ou encore cette brique de paysage aperçu par une ouverture dans un mur à demi caché par une inondation ou une coulée de sable, que sous-titre la phrase « *Le local a la parole* » où les signifiés du sujet créent un double langage.

Il y a aussi ces pages arrachées à un exemplaire du « *Capital* » de Marx, estampillées d'un rouge « 10 € ». Et

qu'Alberola, parfois, vend à ce prix-là, multipliant de façon astronomique la valeur d'un livre acheté pour quasi rien en brocante, avec évidemment toute la réflexion induite à propos du fonctionnement économique du monde et de l'idéologie généreuse qui n'a pas réussi à vaincre le capitalisme.

Ailleurs, voici des sortes de schémas mettant en relations des objets, des situations, des représentations. Des dessins approximatifs, dans le style enfantin, se réfèrent à des passe-temps récréatifs autant qu'à des constructions fragiles. Quant aux photos, cette catégorie pléthorique de notre environnement quotidien, elles sont soit détournées de leur contenu originel par des légendes subversives, comme celles consacrées à la France réunies sous l'appellation « *Dérèglement de comptes* ». Ou, soit réinventées, comme ce célèbre « *Enfance de Tintin* », cliché d'un gamin d'autrefois au bas duquel l'artiste a esquissé en noir les oreilles de Milou.

Chaque fois, Alberola, partant du réel socio-politico-culturo-économique, oblige le regard à voir différemment, l'esprit à réfléchir de manière imprévisible. Cette mise de l'image au service d'une pensée donne une autre dimension à l'iconographie traditionnelle que la publicité, la propagande imposent sans cesse aux citoyens. L'artiste s'en empare en usant à profusion de toutes les techniques, de tous les supports en une

sorte de volonté d'être à son tour envahissant, d'être susceptible de toucher le plus grand nombre, devenant pour nous, selon son expression une sorte de « *chien d'aveugle* » habilité à nous conduire là où il faudrait que nous voyions ce que nous ne regardons qu'à peine, que nous approfondissions ce qui n'est plus décodé par lassitude, indifférence, conditionnement.

Parallèlement à cette expo, les participants au 20e prix de la gravure témoignent qu'une jeune génération poursuit le travail des aînés. La lauréate est Anne-Françoise Quoitin, dont les personnages, très finement dessinés, sont placés dans des situations de communication où le regard prend une importance capitale. On retiendra aussi les présences corporelles d'êtres en action évoqués par Véro Vandegh, le caustique montage « *Belgique mon amour* » de Nicolas Kohen, les pointes sèches ironiques de Nadine Abril.

Michel Voiturier

Centre de la gravure et de l'Image imprimée, 10 rue des Amours à La Louvière, jusqu'au 15 mai, du mardi au dimanche de 10 à 18h. Infos : 064 27 87 27 ou www.centredelagravure.be

Catalogue : « *Jean-Michel Alberola. L'œuvre imprimé* » (supplément au catalogue raisonné la Bibliothèque nationale de France de 2009), 36 p. (10€).

7e triennale internationale des Arts textiles contemporains : ouverture au monde

Après des éditions consacrées à la Francophonie mondiale, l'Europe de l'Est, l'Europe du Nord, aux Pays-Bas, au Japon et à l'Italie, la triennale de Tournai s'ouvre aux 5 continents. Elle sera cette fois davantage axée sur les arts du textile que sur la tapisserie qui était sa fonction originelle. La création contemporaine la plus diversifiée sera donc privilégiée.

L'idée d'associer le patrimoine architectural de la cité demeure une volonté. Les lieux d'exposition restent la Cathédrale même si sa mise en chantier permanent ne permet pas toute liberté, la Halle-aux-Draps, le musée des Beaux-Arts conçu par Horta, la chapelle du Séminaire épiscopal, la crypte de l'Hôtel de Ville. S'y ajoutent des bâtiments plus récents comme la Maison de la Culture et le Musée de la Tapisserie ainsi qu'une extension à la Wallonie picarde grâce à la Maison culturelle d'Ath et au centre Arrêt 59 de Péruwelz.

Représentants du monde

Du Japon viennent Machiko Agano et ses sculptures arachnéennes, Takehiko Sanada et ses personnages fantomatiques, Naoko Serino qui réalise des travaux tridimensionnels à partir du jute, Taku Anekawa vu récemment au BPS22 lors d'une expo en liaison avec le football, Kyoko Kumai qui travaille le fil de métal. Tricia Flanagan est Australienne. Elle

propose des installations. L'Amérique importe deux Étatsuniennes : Barbara Hunt la pacifiste et Anne Wilson qui mise sur des accumulations colorées. Le Canada délègue les patchwork narratifs d'Anna Torma. Patricia Waller, originaire du Chili, donne une vision polychrome de la cruauté de l'enfance à travers des figurines exubérantes. Pour l'Afrique, deux représentants. D'abord le Soudanais Hassan Mussa, assembleur de tissus cousus ensemble aux images à connotations subversives et caustiques ; ensuite Daniel Halter, Zimbabwéen installé en Afrique du Sud, qui emprunte à des formes populaires d'artisanat local.

Créateurs d'Europe

L'Europe fournit évidemment l'essentiel des expos. Des pays du Nord, voici Silja Puranen de Finlande en compagnie des ses anatomies décalées, Astrid Krogh du Danemark, manipulatrice de LED et autres sources lumineuses, Anna Lindal de Norvège avec ses installations et ses figures monumentales. La Russie a engendré Olga Kisseleva et ses images-écrans posées entre virtuel et réel. L'Albanie, c'est Anila Rubiku et son humour. L'Allemagne propose les personnages crochétés de Marita Kratz et les agencements de Dorothea Reese-Heim ; la Hollande les compositions ludiques Marian Bijlenga en coton, papier et crin de cheval. L'Angleterre, elle, introduit l'humour vestimentaire

d'un Freddie Robins.

Du côté de la France, voici les toiles sculptées amidonnées que réalise Catherine Chanteloube. Puis les broderies impertinentes et faussement naïves de Carole Fromenty ainsi que les personnages féminins de fiction proches du fantastique et du magique conçus par Annick Picchio. Sans oublier Valérie Vaubourg qui adapte la dentelle à des têtes animales. Quant à la Belgique, on y retrouve pas mal de noms qui firent l'expérience des Boursiers de la Tapisserie. À savoir Laurence Dervaux et ses muscles-fleurs, Elodie Antoine et ses objets-fruits insolites, Hélène de Gottal et son travail à partir de cheveux, Valeria Nagy tournée vers une installation monumentale, Caroline Léger jardinière de l'aléatoire et de l'éphémère.

Valérie Chuffart mêle mots et signes graphiques. Charlotte Crépin fossilise des vêtements qui deviennent présences en porcelaine. Pauline Cornu aligne des personnages évidés sur lesquels un fil rouge attire l'attention vers un détail anatomique. S'y ajoute Nikki Kokkinos qui alterne structures peintes et plages de papier calque, de même que Christian Varèse, chercheur en flore imaginaire.

En marge

Par ailleurs, l'association Néolice fait la démonstration de l'utilisation de techniques nouvelles permettant des réalisations rapides de cartons devenus dessins



Images à connotations subversives dans l'œuvre de Hassan Mussa.

numériques via internet, prolongement actualisé de la tradition d'Aubusson. Une façon moderne d'exécuter de manière quasi industrielle des pièces uniques ou dupliquées selon le désir. De son côté, la fondation Folon a proposé la présence de tapisseries réalisées à partir de cartons du dessinateur. Enfin, le traditionnel concours d'œuvres lié à la triennale a imposé comme thème à des créateurs de partout : « *Continere* ». Il a attiré 180 candidats provenant de 23 pays. Un jury en a sélectionné 29 dont les réalisations seront exposées à l'étage de la Halle-aux-Draps. Le CRE-CIT ouvrira ses portes afin de montrer

au public sa production d'œuvres de haute lice actuelles et ses pratiques de restauration de tapisseries anciennes.

M V

Triennale des Arts textiles contemporains « *5 Continents - Weave World* » à Tournai, Ath, Péruwelz du 10 juin au 25 septembre. Infos : <http://www.triennaletournai.be>

"Des limites de ma pensée"

CAROLE BENZAKEN GREGORY FORSTNER THOMAS FOUGEIROL HERVÉ IC

textes STÉPHANIE KATZ

Exhibition

March 18th 2011 / May 7th 2011

Thursday - Friday - Saturday 2pm - 6pm and by appointment +32 (0)470 54 98 98

Extra openings on April 29th and 30th from 12pm to 8pm

galerie
duboisfriedland

rue du Prévôt, 99 -1050 Bruxelles

info@duboisfriedland.com/www.duboisfriedland.com

The headline - "Of the limits of my thoughts" - is borrowed from Gérard Gasiorowski. It emphasizes the spirit of experimentation and deepening which characterizes the work of every artist of the exhibition, in a conviction of surpassing the image and the medium.



Aux Arts, etc.

Une expo d'art public aux forts accents citoyens...

Dans le cadre de "Passages, croiser les imaginaires", le Service Culture de la Province de Liège a organisé une exposition d'art public réunissant 16 artistes. Originalité, elle se développe sur l'ensemble de la province en proposant aux artistes d'investir les Hôtels de Villes.

Une exposition rétrospective réunissant les interventions des 16 artistes dans les 16 communes de la périphérie liégeoise se tient actuellement jusqu'au 29 mai à l'Espace Saint-Antoine à Liège.

C'est une occasion, pour celui qui n'a pas eu le temps de visiter l'expo dans son ensemble, de réaliser la richesse des interventions. Il est difficile d'en faire le tour intégralement (le catalogue édité pour la circonstance est exhaustif et peut jouer ce rôle à suffisance). Je tenterai de souligner les interventions qui ont eu pour but de modifier la façon dont le public envisage son rapport à l'art.

Qu'est ce que l'art public ? Que reste-t-il de l'art quand il sort de son enclos protégé ? C'était la question soulevée par Werner Moron, lors de son intervention. L'artiste, « Paracommand'art » comme il se définit lui-même, est resté fidèle à son statut militant. Il choisit de débarquer sur la place d'Herstal dans une roulotte tirée par des ânes. Nous sommes tous des ânaristes pourrait être le slogan de celui qui, durant deux mois, a réussi à créer avec les jeunes du quartier des liens étroits. Si étroits qu'il s'étonna lui-même que son école nomade, ne fut pas vandalisée mais protégée par les jeunes du coin qui en firent leur refuge de prédilection. Œuvre à vocation éminemment interactive puisque son idée de départ prônait le dialogue citoyen.

Du côté relationnel, on pourra citer également le projet de Nicolas Kozakis qui, invité à Eupen, décide de mettre sur pied un concours de signatures impliquant la participation du personnel de l'administration communale de la ville. L'idée est originale, ici on inverse les rôles. La signature gagnante eut l'honneur d'être réalisée en néon. Elle a pu être contemplée durant trois mois sur le fronton de l'Hôtel de ville. Cerise sur le gâteau, le nom de l'heureuse élue s'intègre admirablement bien dans le contexte de crise nationale. La gagnante s'appelle Bernadette Malaise. Avec un B. qui fait référence à la Belgique nous rappelle l'artiste. Un nom prédestiné qui fit réagir les Eupennois qui trouvèrent que le vert du néon travestissait leur maison communale en bar communal...

Surfant également sur le thème de l'identité, Ronald Dagonnier filme quant à lui les habitants de Soumagne. Les images géantes des personnes filmées sont vues de la maison qui se trouve en face de l'Hôtel de Ville. Au niveau des trois fenêtres, ce qui donne l'impression pour le passant d'un corps immense scrutant d'un œil inquiet la façade de l'Hôtel de Ville. Ces présences fantomatiques ont dû en surprendre plus d'un... D'autres artistes ont opté pour une présence plus discrète, préférant s'inscrire dans la retenue tout en étant bien présents. Je pense ici à l'intervention de Pol Pierart que l'artiste a fait graver sur les contremarches de l'entrée de la maison communale de Marchin. Il faut bien être attentif pour y voir les trois mots déclinés autour du verbe «être»: ENTRE, ETendRE, EnTendRE.

Flirtant elle aussi avec l'intime, on signalera le haut rosier bleu et or de Syl-



Manuel Alves Pereira affuble de son double masque une Vénus Genetrix

vie Canonne qui déplie sa verticalité sur le seuil de la porte d'entrée de l'Hôtel de Ville de Huy. Par son intervention, l'artiste fait référence à la rose et à l'amour perdu. Une pièce hautement chargée en valeurs symboliques pour les futurs jeunes mariés franchissant ce passage... Dans la même veine poétique, la boule de neige de Sophie Langohr n'est pas passée inaperçue.

L'artiste décide de poser sur la vasque

d'entrée de l'Hôtel de Ville Spadois une monumentale sphère plexi en forme de boule à neige. À l'intérieur du globe transparent, la réplique en plâtre du peron aujourd'hui disparu. Instant magique, par un jour de grand froid, cette sculpture, a eu droit à son baptême de neige.

Dans autre registre plus humoristique, l'intervention d'Emilio Lopez Menchero reste un classique de l'art public. Son

Les accents gainsbouriens très reggae de ce titre volontairement accrocheur laissent présager un zeste d'irrévérence dans le chef des seize artistes invités à occuper les 16 entrées d'Hôtels de ville dans la région liégeoise. Pourtant, d'irrévérences, ils n'y en eu guère : La nostalgie camarade...

Tout au plus, on a pu assister ci et là, à quelques réactions embêtées de conseils communaux invitant les artistes à plus de sagesse et de retenue. Jacques Charlier, commissaire en chef de l'expo, en fit les frais. L'artiste défendit son intervention en déclarant que le but final n'était pas d'ériger un monument à la gloire des pompiers mais de rendre hommage à un grand moment de solidarité citoyenne.

De solidarité citoyenne, il en fut question tout au long de l'exposition.

Questionner la notion de citoyenneté en mettant l'art au service de la Ville était l'élément central d'une réflexion à laquelle devaient prendre part les artistes convoqués. Une nouveauté, et elle est de taille : une intervention de 5.500 euros était offerte à chaque artiste (3000 euros de production et 2500 euros de salaire).

Avec en prime, un catalogue et un film, comme cerise sur le gâteau.

C'est probablement la première fois en Communauté française qu'un artiste perçoit un salaire dans le cadre d'une participation artistique. Une façon de faire qui devrait servir d'exemple...

Homme Bulle en a fait réagir plus d'un. Idéalement placé sur le trottoir reliant l'Hôtel de police à l'Hôtel de Ville, il a eu droit, suprême honneur, à un tag en série de la part des Warem-mois. A Malmédy, Manuel Alves Pereira s'investit personnellement en intégrant son intervention dans le rituel du carnaval. L'artiste s'approprie le « long-né ». Le masque du Cwarmé malmédien devient double, l'artiste y ajoute en vis-à-vis un autre masque identique. Une invitation déguisée à participer à un rituel qu'il mettra en scène lui-même le jour du carnaval. Dans le hall de l'Hôtel de Ville, l'artiste affuble de son double masque une Vénus Genetrix, déesse de l'amour et de la fécondité.

Devant l'Hôtel de Ville de Verviers, branle bas de combat!

Partant sur une idée de fraternisation générale, Alain De Clerck installe sa «Porte de la Paix », prônant la fin du conflit israélo-palestinien. Elle n'est pas passée inaperçue.

Ce type d'interventions spectaculaires aux allures martiales a fleuri tout au long du parcours. Je pense aux sacs de sables de Marie Zolamian à Flémalle, à la bombe molle de Capitaine Lonchamps à Engis ou aux mégaphones d'Antoine Van Impe sur la place de Welkenraedt, dédiés à la liberté de parole citoyenne.

Toma Muteba Luntumbue, à la maison communale d'Ans, opte lui, pour une relecture de l'histoire. Ses autocollants d'arbres inversés posés à l'envers sur les vitres nous signalent qu'il y a d'autres mondes que ceux que l'on nous impose.

La meilleure mise en bouche pour la fin avec Sylvie Macias Diaz qui n'hésita pas à bouleverser les codes. A Visé, l'artiste opte pour l'effacement et laisse la place aux créations des artisans pâtisseries du coin. Une stratégie efficace qui rend un peu plus poreuse la frontière entre l'art et la vie. Une philosophie partagée par Nicolas Bomal. A Seraing, ses photographies de périphéries n'ont le mérite d'exister que si elles sont remarquées par le promeneur.

Un des éléments importants dans cette expo, le film réalisé par Lionel Dutriue reprenant l'intégralité des actions, il souligne et témoigne du côté vivant et relationnel d'une action qui s'est déroulée dans le temps.

Un archivage nécessaire qui accompagne sous forme de DVD le catalogue (fruit d'un excellent travail de documentation fait par Jean-Michel Botquin et Jacques Charlier), qui reprend en détails chaque intervention d'artiste.

L.P.

Liège, exposition 'Aux Arts etc.' : -29 mai 2011 au Musée de la Vie wallonne (l'Espace Saint-Antoine)
Catalogue en vente au prix de 22€
Contacts : 04/237 90 50

Marie Zolamian, de Beyrouth à Liège

Itinéraire d'une jeune artiste-peintre belgo-libanaise.

J'ai connu le travail de Marie Zolamian en septembre 2009 à Beyrouth. Elle représentait la Belgique aux Jeux de la Francophonie dans le domaine des arts plastiques. Elle y exposait une peinture à travers laquelle l'on devinait un véritable univers. Ce n'était pas pour elle une expérience anodine, puisqu'elle était née dans cette ville et qu'elle y avait vécu jusqu'à ses 15 ans, quinze années qui coïncidaient à la guerre du Liban: « Une période très politisée et conflictuelle à laquelle je ne fais pas directement référence dans mon travail, même si je crois que c'est le fait d'être une exilée qui m'a poussé à faire ce que je fais, c'est-à-dire écrire ma propre histoire dans une nouvelle langue. C'est une façon d'exister malgré le déracinement. » Les thèmes qu'elle aborde émanent en effet des notions de séparations territoriales, sociales, économiques, culturelles, et tentent de constituer une nouvelle mémoire. De ce paysage originel, elle se souvient d'avoir été marquée visuellement par « les espaces architecturaux en ruines, déconstruits, comme les sites archéologiques de Byblos, de Fakra, ou les habitations vides, remplies de trous noirs, d'amas de restes. » Ces mêmes habitations, elle pouvait les voir « en bon état » sur les photographies noir et blanc décorant les murs de sa maison.

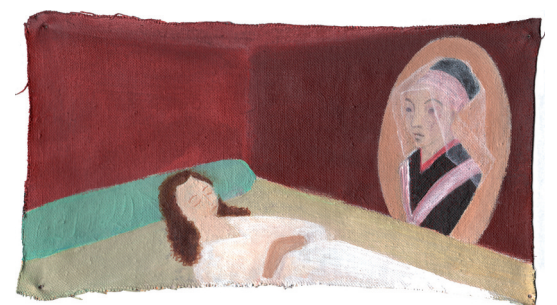
C'est à Liège que Marie Zolamian a terminé ses études secondaires. Une période de transition un peu floue: « Je ne savais pas exactement vers quoi me diriger. Alors j'ai tâtonné: un an d'ingénieur industriel, un diplômé en marketing. » Suite à cette formation, elle entre dans la vie professionnelle. « Tout ça m'a beaucoup appris mais ce n'était pas ce qui m'intéressait, ce qui me rendait curieuse. » Elle fait alors le point sur ses priorités: « Le domaine artistique m'attirait secrètement mais je n'avais jamais osé l'envisager sérieusement. » A 26 ans, elle décide de franchir le pas, « d'accorder du crédit à [son] envie de peindre, dessiner, aborder la couleur, le support papier ». Elle veut « apprendre à regarder », comprendre comment l'artiste transforme des objets par le travail de son regard, de sa sensibilité, mais aussi intégrer « un milieu plus proche de [sa] sensibilité, de [son] rythme ».

Parmi ce qui a pu influencer sur son devenir artistique, Marie Zolamian cite volontiers le cinéma. De son enfance libanaise, elle garde en mémoire « les films égyptiens des années 50-60, mais aussi les péplums, les Clint Eastwood, Steve McQueen, Charles Bronson ». Aujourd'hui encore, le septième art occupe une place privilégiée dans le cheminement de sa création. Tarkovski, Bergman, Herzog, Haneke sont des réalisateurs qui comptent pour son imaginaire: « Ce sont des films qui dépeignent des ambiances invisibles de la vie courante, les tourmentes de la vie intérieure, de façon très picturale. » Parmi les artistes de référence, il en est un avec lequel l'on sent dans sa peinture une grande proximité: Matisse. « La découverte de son travail a été très importante pour moi. La quête des couleurs, la vie de la lumière dans la peinture, le lien entre le dessin et la couleur, entre le perçu et le rendu. » Elle aussi cherche à atteindre, par un juste équilibre entre émotion et raison, une forme de « communion » avec son sujet.

Dans les peintures de Marie Zolamian, la figure humaine occupe une place centrale. Devenue anonyme, elle semble résister à l'effacement dans un monde toujours au bord du chaos. Au cours de dessin à l'Académie, le nu est son sujet d'étude préféré. « Disséquer le modèle vivant, le tourner et retourner dans tous les sens pour le croquer ça me plaisait beaucoup. A partir de ma dernière année à l'Académie, les personnages sont apparus. La figure humaine est un prétexte pour observer l'individu, ses us et coutumes, ses habitudes. » Dans ses toiles, les silhouettes se détachent de leur environnement, sont dépourvues de netteté: « C'est leur présence qui m'intéresse, d'où le va et vient entre l'être là ou pas, par un processus de substitution leur absence est une transition vers une nouvelle présence. » Partir de l'intime pour rejoindre le collectif, d'une ville déconstruite vers un monde à renaître.

Stéphane Lambert

www.mariezolamian.com



Sans titre, 2010. Acrylique sur toile, 15.6 x 27.3 cm. Courtesy galerie Nadja Vilenne.

RÉSONANCES Des synergies à l'œuvre

Au lendemain de l'équinoxe vernal, nous célébrons la venue du printemps. C'est un moment particulier de l'année, et, culturellement, il s'agit d'un moment fort. Si une part considérable des rituels païens se réfère plus ou moins intensément à la force du soleil et à sa course dans le ciel, les grands rituels festifs saisonniers au moment des solstices ou des équinoxes sont très nettement des rituels solaires et/ou lunaires. L'équinoxe de printemps rappelle une fête païenne, Ostara (dont Alban Eilir est le nom druidique), symbolisant le réveil des énergies de la Terre et le renouveau de la vie, après l'hiver. Malgré nous, nous reconnaissons certains éléments de l'iconographie ou l'imagerie associée à cette fête. On pense à l'œuf, déjà, qui est souvent une représentation de la puissance de la lumière, le symbolisme de la lumière ayant ici un sens cosmique. Ainsi il apparaît comme l'un des symboles de la rénovation périodique de la nature – qui est moins naissance que re-naissance, c'est le retour, la résurrection et le passage, qu'illustre la Pâque juive commémorant la sortie d'Égypte et la Pâques chrétienne, célébrant la mort et la résurrection du Christ. La tradition d'offrir des œufs remonte à l'Antiquité : Égyptiens et Romains offraient des œufs peints au printemps car ils étaient le symbole de la vie et de la renaissance. L'Église ayant instauré au IV^e siècle l'interdiction de manger des œufs pendant le Carême et les poules continuant à pondre, les œufs pondus depuis le début du Carême étaient alors décorés et offerts. De nos jours, le jeûne n'est plus observé aussi strictement mais la tradition d'offrir des œufs, y compris en chocolat, est restée. En Belgique et en France, ce sont les cloches qui apportent les œufs de Pâques. Depuis le jeudi saint, les cloches sont silencieuses, en signe de deuil (on leur substitue des crécelles). On dit qu'elles sont parties pour Rome, et elles reviennent le jour de Pâques en ramenant des œufs qu'elles sèment à leur passage.

En décembre dernier, Ashley Lee Wong, jeune artiste et curatrice en provenance de Montréal - Hong Kong - Londres, présentait au Frigo, sur le site des Anciens Abattoirs de Mons, une manifestation hybride, collective et évolutive soutenue par Transcultures. *Resonant Cities* investiguait, à travers une série d'interviews filmés, les pratiques et processus de production d'artistes et de structures locales et internationales actifs en matière d'art sonore. De Mons à Hong Kong, de Madrid à Londres, en passant par Seoul, Bruxelles et Gand, Ashley L. Wong a également mis en ligne une banque de données de sons d'ambiance (*field recordings*) destinés aux retraitements par une série d'artistes impliqués dans le projet. Des performances furent données au cours desquelles certains manipulèrent les sons recueillis. Il est à noter également cette expérience, *in vivo*, consistant à établir simultanément une connexion avec différentes personnes en différents points du monde, via leur téléphone portable, en vue d'un mixage *live* des ambiances captées et transmises à distance, en un temps unique, se jouant nettement du fuseau horaire planétaire. Un bel exemple d'« œuvre-système invisible » de notre temps, ainsi que la qualifierait Fred Forest, artiste des réseaux, des télécommunications et des systèmes. Initié par cette artiste/curatrice nomade, ce projet collaboratif, produit de l'ère des réseaux, s'appuie sur l'expérience du voyage et les traits d'union qu'il génère : liens entre les villes, les artistes, les cultures, les « structures et pratiques d'un monde connecté, certes globalisé mais où les différences locales doivent, plus que jamais, pouvoir s'exprimer, se confronter et s'échanger ». La dimension évolutive du projet transparaît dans la compilation (cd) *Sound Localities* qui le poursuit, produit des retraitements libres, par un certain nombre d'artistes, du vaste matériau de captation récolté en amont et échangé via la Toile.

On ne manquera pas de relever le caractère processuel et dynamique de cette initiative, et sa valeur profondément humaine, en ce que la pratique d'Ashley L. Wong réussit le coup de maître de cristalliser des échanges relationnels sans jamais virer dans le cliché communautaire propre à l'art des réseaux et des nouvelles technologies. L'humain est chez elle un thème, plus qu'un motif. Dans un récent texte (« Fallen Empire / Fires of desire »), la jeune femme suggère, à l'issue d'une crise profonde et globale ou au sein d'un environnement de crise, l'émergence, à même les ruines et les cendres, d'une nouvelle conscience du sensible, des liens et de la continuité de la nature et de la culture, conscience partagée par la nouvelle génération dont elle participe (on y relève un ton comme une intuition vitaliste : « We believe, we worship the spirit that brings us together, and celebrate the fires that burn within us »). C'est presque à une entreprise éthique qu'elle appelle intuitivement, au sens premier de discipline philosophique pratique qui, dans un milieu naturel et humain, se donne pour but d'orienter les actions humaines, les manières d'agir et d'être, entre les humains et envers ce qui les entoure ; telle une forme particulière d'éthique environnementale (qui concerne directement ou indirectement les rapports entre idéologies, cultures et actions humaines, tant individuelles que collectives, avec le milieu, l'environnement et les êtres qui l'habitent).

Resonant Cities. Des villes qui résonnent, des rayonnements expressifs, des dynamiques physiques... Notre monde est bruyant, en mouvement ; c'est un flux traversé d'un bruit de fond dans lequel se mêlent en un réseau complexe d'innombrables formes de communications. La communication de masse ne s'en distingue pas, elle s'apparente au bruit de

fond de tout organisme relevé par Michel Serres en ces termes : « Sauf extraordinaire, nous n'apercevons à peu près rien de ce chaos intense qui pourtant existe et fonctionne, nous en sommes sûrs, expérimentalement. Nous sommes plongés jusqu'au cou, jusqu'aux yeux et jusqu'aux cheveux, dans un océan furieux, démonté, mieux, nous sommes de part en part la voix de cet ouragan, ce hurlement thermique, et nous n'en savons rien » (Michel Serres, « Le point de vue de la bio-physique », in *Critique*, n° 346, mars 1976). Le philosophe montre comment, à chaque niveau d'intégration de notre corps, de la cellule au système social, le bruit de fond est filtré au profit de l'information. Mais le désordre n'est jamais loin, menaçant – le risque de l'entropie. La tendance au désordre doit être une tendance au désordre dominé, à la possibilité comprise dans un *champ*, à la liberté surveillée par des *germes d'activité formatrice*. Il y a un seuil au-delà duquel la richesse de l'information se change en « bruit » : en tendant à un maximum de désordre, il devient impossible d'organiser non seulement les significations les plus ordinaires mais toutes les significations. C'est toute la fragilité du système, quel qu'il soit, balançant entre la nécessité de l'ordre (reliance et néguentropie) et l'inévitabilité du désordre (entropie).

L'idée de la résonance suggère la dimension physico-organique des systèmes, sensibles aux forces des énergies en action et déterminés par un ensemble de lois physiques. La résonance, rappelons-le, est un phénomène selon lequel certains systèmes physiques sont sensibles à certaines fréquences. Un système résonant peut accumuler une énergie, si celle-ci est appliquée sous forme périodique, et proche d'une fréquence dite « de résonance » ou « naturelle ». Soumis à une telle excitation, le système va être le siège d'oscillations de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre un régime d'équilibre qui dépend des éléments dissipatifs du système, ou bien jusqu'à une rupture d'un composant du système (un verre qui, soumis à une certaine fréquence, finit par se briser). Les domaines où la résonance intervient sont innombrables : le phénomène vibratoire de la cloche, par exemple, mais aussi toute autre résonance acoustique, la résonance des marées, la résonance orbitale en astronomie, la résonance de la membrane basilaire dans le phénomène d'audition, la résonance magnétique, les résonances dans des circuits électroniques, etc. Mais les systèmes abstraits sont également soumis à des résonances, par exemple la dynamique des populations.

Et puis, il y a toute la poétique de la résonance. Ce qu'elle suggère, évoque et appelle. Le symbole de la cloche est en cela une image de choix. Imaginons une cloche, massive. C'est un instrument de percussion et un idiophone (dont le matériau lui-même produit le son lors d'un impact). Ses fonctions, dans l'histoire, ont été nombreuses. Elle est un instrument, bien sûr. Mais elle sert également à annoncer l'heure à tous, puisqu'il y a quelques siècles encore, la majorité de la population ne disposait pas de moyens pour mesurer le temps. Elle a aussi une fonction d'alerte, en ce qu'elle fut longtemps un signal pour rassembler la population, l'informer des sinistres, des incendies, des invasions, et de toutes sortes de périls, ou les passages de troupes, des fêtes, etc. Ce put être aussi un instrument de repérage, puisqu'on avait coutume, durant les soirées de tourmente, de sonner les cloches pour guider les voyageurs attardés ou égarés dans la neige ou le brouillard. La cloche participe également aux événements exceptionnels : fêtes, mariages, venue d'une haute personnalité, etc. Enfin, la sonnerie du glas annonce à toute la communauté la mort d'un de ses membres. Elle est donc, tout à la fois, le symbole parfait de l'événement sonore (dans ses dimensions instrumentale et physique), mais se charge par ailleurs d'une signification profondément sociale (en ce qu'elle rythme le temps et ses événements, les réjouissances et les glas).

Ce symbole est précisément celui qu'a choisi d'arborer RES(Ó)NANCE, un cycle d'arts et d'expressions performatives qui se tient en la ville du Roexulx de mars à août 2011. Cette initiative fut impulsée par deux artistes et médiateurs, habitués à la programmation et aux propositions événementielles (aussi *micro-* soient-elles) ; leur attachement à la ville et leur engagement culturel se conjuguent au profit d'actions variées et innovantes. Ce projet est par ailleurs rendu possible grâce à la collaboration de l'association ReForm, de la commune du Roexulx, et de quelques partenaires associatifs ((SIC), MNÓAD, etc.). L'objectif principal de cette coopération est de dynamiser en un point stratégique une localité et secondairement une région par le biais de l'action culturelle. Cette dynamique est portée, mise en œuvre et maintenue par des jeunes créateurs et acteurs culturels (artistes plasticiens, musiciens, poètes, performers, médiateurs, etc.) dont une intervention en différents lieux de cette localité fait sens, par résonance et rayonnement. De mars à août, différents lieux de la ville sont ainsi ponctuellement investis (un ancien hôpital pour pèlerins, un étang de pêche, la brasserie locale, une annexe de la cure, des champs, un bar sous charpentes, etc.) à l'occasion de manifestations diverses : expositions, concerts, performances, édition, projections, rencontres, bars...

Fut donnée à voir, dans le courant du mois de mars, dans le cadre patrimonial unique de l'Ancien Hôpital Saint-Jacques, la triple exposition : 1. de Michel Goyon, proposée par (SIC) et opérant un recentrement autour de cette forme particulière qu'est le livre dans l'œuvre abondante de l'artiste, toute entière marquée par un travail brut, expérimental et processuel du dessin dont les sources d'influence sont des livres de vulgarisation scientifique, la bande dessinée de science-fiction, et une rémi-

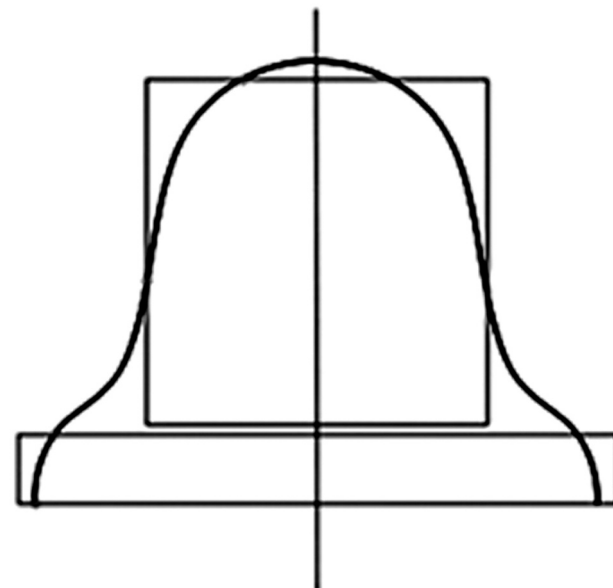
niscence de peinture du haut moyen-âge et autres icônes ; 2. Clément Montagne et Nicolas Baillet, qui, par un regard croisé, dévoilent leur approche et expérimentation du médium photographique en questionnant le fonctionnement et les incidences de deux modes de monstration spécifiques, la planche photographique et le livre d'artiste ; 3. le collectif Soumonces!, formation d'improvisation musicale dont les interventions sont autant de « situations choisies », et qui livre pour l'occasion un ouvrage clandestin d'émancipation locale, *Les Grottes du Roexulx ou le Voyage à Ampolline*. L'événement est agrémenté de quelques interventions et performances musicales, en un lieu cette fois plus isolé : les Terils, Jupiter goes Quattrocento (Sébastien Karkoszka), mais aussi, la nuit de l'équinoxe vernal, Je suis le petit Chevalier (Félicia Atkinson) et Mauro A. Pawlowski (Évil Superstar, dEUS, etc.). Un enregistrement, *The First Point of Aries has moved into Pisces* (Mauro A. Pawlowski, Jean DL, Sébastien Biset) rend compte de cette nuit équinoxiale.

Prolongeant la symbolique évoquée plus haut, joignant au phénomène de la résonance les marques du printemps et de l'imaginaire qu'on lui associe, le cycle propose, le dimanche de Pâques (le 24 avril), un moment de poétique champêtre et piscicole en compagnie du poète, écrivain et spéculateur Antoine Boute et de la formation de musique expérimentale improvisée Buffle qui, en investissant les contextes et en s'appuyant sur les circonstances, génèrent des moments poétiques ou musicaux d'une réelle singularité (l'étrangeté de la fantaisie concrète de la spéculation comme poétique). On relève, à la carte, le service de la bière de Pâques locale (sorte de beaujolais rhodien, brassicole et printanier). Mais surtout, ces interventions sont données à vivre dans un cadre particulier. Dans les campagnes du Roexulx, en effet, nombre d'étangs font le bonheur des pêcheurs aguerris, solitaires ou solidaires ; reculé, presque isolé, c'est l'un de ces oasis autonomes qui est investi pour l'occasion (« Chercher l'âme ailleurs »).

C'est une toute autre expérience qui est proposée à la mi-mai, à l'occasion de l'exposition de Jean De Lacoste et de Quentin Nicolai. Les deux artistes, par ailleurs musiciens (un trait à relever dans le travail qu'ils proposent), figurent, par le biais de la vidéo et dans une moindre mesure de la photo, des situations profondément familières voire intimes. Les climats se répondent dans leur silence, dans leur tentative de portraiturer un être proche, ou soi-même, de cerner les contours du regard et d'explorer les phénomènes de l'introversio. Se joignent à l'événement Aki Onda, artiste et musicien japonais, maître du *field recording* (art bruitiste de la saisie et du retraitement d'ambiances sonores récoltées lors de voyages, déplacements, et autres situations), et Jozef Van Wissem, musicien hollandais fidèle au timbre particulier, à la résonance et à la technique de jeu du luth, créant un pont entre le langage de la littérature du luth du XVII^e siècle et l'approche réductionniste/silencieuse de l'improvisation du XXI^e siècle.

Le cycle se poursuit au travers d'autres rencontres, gestes, concerts et performances. On y décèle le désir de mettre en place des laboratoires où se trament des rapports au réel différents. S'adressant à tous et encourageant les initiatives volontaires, l'appui de structures et de personnes ressources et la participation libre de chacun, RES(Ó)NANCE, appelant les évocations multiples du phénomène résonant, entend révéler des synergies à l'œuvre. Quant au choix des lieux investis, avec lesquels entrent en résonance les artistes qui s'y donnent à voir, il atteste de l'attention accordée aux contextes de l'expérience de manière à ce que les circonstances se conjuguent au profit d'une situation spécifique. À travers elle s'évalue tant la pratique de l'art que tout ce qui lui est extérieur mais la renforce et la permet. C'est une manière d'agir, de spéculer et de potentialiser sous le prétexte de l'art et hors de ses territoires habituels. Il y va d'un désir de déploiement, de propagation et de transmission, auquel répond désormais clairement le phénomène résonant.

Sébastien Biset,
printemps 2011



Michel Mazzoni, *Straight in the Light* à la Galerie Flux.

Dans l'exposition que Michel Mazzoni présente chez Flux, on peut voir principalement, installés avec des fragments de textes et deux installations vidéo, des extraits de ses séries photographiques récentes « *Straight in the Light* » et « *Eclipse* ». Ces deux titres explicitent sans ambiguïté toute l'importance de la lumière, qu'ils disent son omniprésence brûlante ou son évanouissement.

Photographe et vidéaste, Michel Mazzoni a aussi reçu une formation en colorimétrie et en sensimétrie. Dans la définition, la sensimétrie est la discipline qui étudie les effets de l'exposition à la lumière des surfaces sensibles, la pellicule au premier chef. Hors du dictionnaire, pour celui qui n'en a pas d'usage professionnel, c'est de la poésie : ça sonne comme un terme scientifique qui dirait que la sensibilité peut être mesurée, c'est l'aventure d'une recherche folle qui voudrait sonder l'émotion à la manière d'un inventeur.

Constater l'émotion là où il n'y a quasiment rien à voir, dans la transparence de la lumière toute crue ou son fading : ce pourrait être l'objectif dernier du processus de travail de Michel Mazzoni, ce qui arrive au spectateur finalement, au bout de sa disponibilité à regarder le (presque) rien d'un (non-) lieu désert ou déserté. Le « quasiement », le « presque », ont cependant une importance capitale dans cette mise en scène de la lumière. Ils supportent la disparition, en gardent les traces nécessaires à l'avènement d'un pathos, d'une mélancolie narrative, d'une mémoire libérée finalement des détails signifiants pour mieux exprimer ce qui fait son essence : la perte.

Les images de Michel Mazzoni, fidèles en cela à une tradition proprement photographique, détiennent encore une valeur informative, contournée, épurée,



Un plateau est une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure. Gilles Deleuze, (Mille Plateaux)

dénudée mais réelle. On n'est absolument pas dans un registre purement formel, ni dans la photographie plasticienne. On est au sens premier « ailleurs », dans un autre endroit, là où l'exergue, le climax de la photo (un oiseau mort, un homme perdu seul dans la profondeur, une voiture abandonnée,...) ne tient qu'au rien qui l'entoure et qui en constitue vraiment l'objet.

Ecrire donc l'absence avec la lumière (ou avec son éclipse – ce qui est une autre façon de faire), c'est pour Michel Mazzoni retrouver une affection lointaine, issue de l'enfance et in formulable, pour les paysages inconnus,

raclés jusqu'à l'os, nus, et qui ont cette puissance de vider la subjectivité et de lui faire pourtant occuper toute l'absence¹, comme dans les films d'Antonioni qui est une référence importante dans la maturation du travail de l'auteur. En cela le désert américain, avec cette histoire mythique accrochée à son horizon et aujourd'hui réduite à une nostalgie postmoderne peu à peu en phase d'évanouissement, était un détour sans doute obligatoire. La série « *Straight in the Light* » en témoigne². Celle-ci fait suite à sept années de transit à travers des « zones »³, pour essayer d'y capturer cette étran-

geté du rien, du non-beau, qui, bizarrement, vient travailler par le déclin l'imaginaire tant du photographe que du spectateur à sa suite. La série « *Eclipses* », toujours en cours quant à elle, dans sa diversité d'arrêts, prolonge en écho le périple américain, sur un mode peut-être plus affirmé formellement encore, ne fut-ce que par le retour du noir et blanc (pas systématique cependant) et par un effet d'effacement inscrit parfois à la surface même du tirage.

L'exposition présentée à la galerie Flux a été construite comme un « trip », pour dire cet effet de départ brusque

vers un mouvement qui très vite ne vaut plus que pour lui-même, hors de tout repère géographique ou de but. Comme une pérégrination aussi, quelque chose qui se lie avec le lointain, l'éloignement de soi et des autres, l'isolement comme bénéfice.

Le parcours à travers l'exposition appelle un silence qui n'est pas du tout celui du recueillement mais plutôt d'une espèce de liberté, jamais tout à fait complète, aliénée toujours au regard et exploratrice volontaire de la solitude et de ses récits, communs à tous et intransmissibles tout à fait. Autour des photographies, de format large ou moyen, Mazzoni a installé des morceaux de textes dont un projeté en boucle qui décrit son arrivée dans le désert où « il n'y avait rien d'autres que des distances, ni vues, ni panoramas, mais uniquement des distances. » Ce dénuement d'une géographie où plus rien ne s'écrit n'est pourtant pas synonyme du rien, ni de l'ennui, ni de la vacuité. L'espace creusé des paysages, avec cette réminiscence constante d'un fait de récit, encapsulé dans l'abandon, souffle sur l'imaginaire comme sur des braises et une étrange narration se met en place à partir du constat photographique. Deleuze parlant d'Antonioni disait que la méthode du cinéaste qui réunit les temps morts et les espaces vides avait pour fonction de « tirer toutes les conséquences d'une expérience décisive passée, une fois que c'est fait et que tout a été dit. »⁴ Après, il y a ce qui reste, c'est-à-dire un dépôt de fiction sans scénario, construit avec les reliefs d'une histoire comme une mélodie lancinante et mélancolique qui nous parle de départ décisif et, à cause de cela même, qui n'est pas romantique.

Malgré l'arrêt spatial et temporel des photos, renforcé par la majorité de formats carrés, le trajet mental qu'elles renferment est prégnant. Celui-ci est déplié dans la magnifique vidéo « *Frwy_405* », qui, en contrepoint de la fixité très grande des photos de l'exposition, nous offre un flux perpétuel de voitures défilant sur la fameuse Freeway 405 qui traverse, en longeant la côte, une partie de la Californie. Construite à partir d'une suite de plans fixes pris d'une fenêtre du Motel 6, sur Century Boulevard, la vidéo enregistre la tombée du jour en même temps que le cadre se referme sur les pins qui masquent une partie grandissante de l'image. A la fin, seuls les phares trouvent de lumière le plan final, noir de ces arbres qui bouchent la perspective. La lumière encore, pour finir, l'énigme de ce qui nous affecte.

Anne-Françoise Lesuisse

« SUR LA MER CALMEE »

Hans Op de Beeck

Il y a dix ans, Hans Op de Beeck (°1969) décroche le prix « Jeune Peinture Belge » : depuis il n'a pas cessé de nous surprendre : ce magicien de la forme présente chez Argos sa création de 2010, sous le titre « *Sea of Tranquillity* ».

Jusqu'à présent, il avait limité son champ d'action aux espaces terrestres incorporé en une seule et longue « image » invitant le spectateur à pénétrer dans le paysage. Ou encore de ce grand dessin de forêt vu l'année dernière à la Galerie Hufkens. Chacune des interventions de Hans apporte une vraie surprise bénéfique, comme une bouffée d'oxygène en ces temps perturbés. Poursuivant sa réflexion sur la condition humaine, il puise son inspiration dans une certaine réalité quotidienne et utilise l'espace disponible en reconstituant une mise en scène trompeuse d'un monde hors de portée de la plupart d'entre nous. Tout repose sur des illusions, des rêves réservés à une catégorie de nantis, à un nombre restreint de riches dont le mode de vie heurte les masses populaires, tout en faisant la une des magazines à sensation et des reportages télévisuels tant prisés par les mêmes foules.

Animer le vaste volume mis à la disposition de l'artiste au centre Argos n'était pas facile. Dans cette dernière installation, ou plus exactement « mise en scène » Hans nous embarque à bord de l'un de ces monstrueux mastodontes qui sillonnent les océans, offrant aux heureux passagers luxe, calme ... et volupté (tout au moins supposée, sans être formellement représentée ici). Cette idée lui est venue lors d'une visite, en 2008, aux ateliers des chantiers navals de St Nazaire, là où sont construits e.a. les mythiques « *Queen Mary* » ; Hans Op

de Beeck y voit une métaphore de notre croyance en des « valeurs » mises à mal à l'heure actuelle : le travail, le temps libre, la consommation de luxe, lesquelles sont présentées sous l'aspect d'une « installation totale ». Dans une pénombre complice, de rares personnages, plus vrais que vivants, apparaissent : le capitaine, sculpture à l'identique, mannequin de vitrine figé dans la pose, au visage de silicone sans expression, ainsi qu'une « femme de chambre » (mal traitée de la même façon). La maquette du navire, aux lumières de bord allumées, occupe le centre de cette nuit, tandis que les décors extérieurs et la mer omniprésente, plutôt calme, ni perturbante ni menaçante sont dessinés sur de grandes aquarelles (jusqu'à 290 x 130 cm). Aucune couleur, le décor reflète la même ambiance nocturne.

N'oublions pas le titre « *Sea of Tranquillity* » !

Par contre, les bruits des machines et du ressac enveloppent le visiteur, accentuant s'il le fallait le climat de luxueuse croisière, comme si les éléments même accentuèrent la sérénité de la traversée. Les divers décors du « *make up* » sont donc exposés et constituent les éléments tangibles : cela n'efface nullement l'illusion de monter à bord et de participer au voyage, comme nous le propose ensuite les « *Studios Op de Beeck* », dans une vidéo, ou plutôt un film – quelle différence ?, même si le scénario est absent, sans suspense, pour être remplacé par une succession de scènes sans véritable enchaînement, sans début ni fin. Pour qu'un roman soit réussi, il faut que le lecteur puisse se croire à la place du héros : Hans procède de la même manière en suscitant chez le spectateur le désir de parcourir les mers en bonne compagnie. Nous nous voyons quitter la maison, monter à bord accueillis par l'équipage et invités au fin déjeuner, hors de l'agitation coutumières des « restos » terrestres ; côté féminin, l'institut de beauté plongé dans une atmosphère feutrée et parfumée, le thé dansant bercé par la musique douce et la voix envoûtante d'une chanteuse à l'aspect exotique. Le metteur en scène, un certain Op

de Beeck, prolonge d'ailleurs le cours de la traversée : l'action est filmée au ralenti, son déroulement favorise l'atmosphère de jouissance tranquille mais introduit toutefois un élément quelque peu inquiétant : la marche normale du temps est freinée, comme si l'auteur – ou les acteurs – se trouvaient empêchés d'agir à leur rythme habituel, par un quelconque maléfice d'origine inconnue, indésirable et indéfinissable, perturbant le bon déroulement du voyage à sa vitesse de croisière normale. Le rêve risquerait-il de devenir cauchemar ? Aucune action ne vient cependant gâcher l'atmosphère pacifique : cette absence même contredit la réalité, chacun se rend bien compte de ce que l'immense, mais minuscule coquille de noix hypersophistiquée constitue une cible exposée à tous les dangers, tant météorologiques qu'agressifs.

Imperturbable, le plasticien fait garder le cap à son rêve. Serait-ce le dernier « havre de paix, sur notre planète insécurisée ? Pourquoi ne pas y croire ?

Pour représenter les diverses scènes, Hans n'a pas hésité à faire appel à des comédiens connus, luxe suprême dont il a coutume de s'entourer pour la réalisation de ses méticuleuses reconstitutions. Installation et vidéo (full HD vidéo, 29 min. 40 sec.) ne sont que « poudre aux yeux », situation paradoxale qui nous fait partager un moment de la vie de l'artiste visionnaire.

Pouvoir magique du créateur, capable de nous faire oublier pour quelques instants nos problèmes quotidiens. Rêve d'artiste, mis à notre portée !

Jacques De Maet

Après ARGOS à Bruxelles, jusqu'au 4 avril, « *SEA OF TRANQUILLITY* » sera montré à THUN (Suisse), du 10 juin 2011 au 4 septembre 2011, ensuite à BURGOS, du 30 septembre 2011 au 8 janvier 2012.

Après son exposition à la Galerie Flux, Michel Mazzoni présente son travail en compagnie de plusieurs photographes de renom (Stephen Shore, Peter Downsbrough, Dan Graham pour ne citer que les plus fameux) qui, comme lui, ont exploré la notion de territoire. « *You are here* », commissariat de Fred Collier, du 22 avril au 14 mai à L'Escaut (rue de l'Escaut, 60B – 1080 Bruxelles).

Edition:

Straight in the light, Arp2 Editions, Bruxelles, 2011. La série a été présentée pour la première fois à la Biennale de Lyon – Septembre de la Photographie (2010), dans le cadre de l'exposition US Today (commissaire : Gilles Vemereet).

Michel Mazzoni (avec une préface d'Emmanuel d'Autreppe), *Zones*, Ed. Yellow Now, 2009, 80 p.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Ed. De Minuit, Paris, 1985, p. 15.

L'existence des failles et les failles de l'existence



Tal Coat. *Rocher au-dessus de la petite mer*, 1950, collection particulière © Passeurs d'images asbl

Tal Coat (1905-1985) a été un des artistes importants du siècle passé. Les œuvres rassemblées à Mons témoignent de la période qui s'étend de 46 à 85. Elles traversent sept étapes de création et démontrent à quel point cet artiste a d'abord pris comme sujet la peinture elle-même.

Dès les débuts, tel « *Profil sous l'eau* » est moins le portrait d'une femme que l'inscription dans l'espace d'une silhouette traitée en paysage; tel autre à l'identique thématique devient montagne zébrée de verticales présences aqueuses ou végétales. Et les années qui suivent mettent la nature en écriture. L'encre de Chine trace des signes graphiques en lointaine parenté avec Michaux. Ils

rythment le papier comme des cassures, des avalanches, des chaos.

Le paysage se mue en partition visuelle. Il se lit comme lié à des mouvements susceptibles de l'animer: l'éphémère d'un coup de vent, les surgissements botaniques du printemps, les apparitions de lichens sur du roc, les plis synclinaux et anticlinaux ayant déformé les apparences au fil des siècles et des séismes, les failles conséquentes à ces poussées terrestres. Certains titres y ajoutent la mobilité de Coat lui-même en déplacement: « *Je passe* », « *La course* », « *Passage rapide* ». Il n'est pas jusqu'aux veines des silex qui ont l'air de suggérer un flux interne.

Au milieu des années cinquante, l'approfondissement d'une démarche qui

MONS

Pierre Tal Coat au BAM

refuse le figuratif et ne se réfère pas vraiment à l'abstraction, aboutit à des panoramas apparentés à une sorte de vision cadastrale. Même lorsqu'il s'agit d'y intégrer la faune et troupeaux en transhumance ou d'oiseaux s'égaillant dans le ciel. Car une fois encore, l'immobilité d'une toile n'est pas inertie. Il s'y passe des événements de couleurs, de matières, de formes, de traits. Il y passe de la vie. Associer un coloris, affirmer une luminosité, répartir des figures, faire surgir un indice sont des actes posés par le peintre. Il parvient à allier une apparente simplicité et une complexité réelle. Sans recourir à la perspective, il donne à ses sites une possibilité de troisième dimension. Les fêlures ouvrent sur un invisible mais perceptible abîme. Les dépôts matiéristes imposent des reliefs. Le recouvrement de la toile, en particulier les fonds, a souvent un aspect tourmenté qui accueille des fluidités, des brassages, des heurts aussi bien dans la clarté que l'obscurité et que le peintre considérerait d'ailleurs comme un humus.

Le paysage comme abstraction concrète

Hormis énormément de « *Sans Titre* », il est des intitulés révélateurs: « *Ce qui reste du ravage* », « *Abrupt* »... Là plus encore sans doute qu'à propos d'autres œuvres,

notre regard part à la recherche de repères familiers. Il n'en trouve guère. Il moissonne des éléments mais il est sommé de leur attribuer une valeur décodable, de l'inventer éventuellement pour pallier l'inexpliqué, l'allusion au fugace ou au tenu d'un instant vécu, apposé mais nullement figé. La véracité des êtres et des choses appartient au plasticien; l'imaginé revient au spectateur.

La structure remplace la représentation. Il ne s'agit plus de soumettre le regard à ce qui est visible de la nature mais plutôt de contraindre ce regard à réinventer ce qu'il connaît à partir de ce que l'artiste privilégie de montrer, soit le contraire de ce qui se passe habituellement avec les images ordinaires, celles dont l'envahissement encombre notre visuel quotidien.

C'est dire qu'au lieu de se baser sur l'illusion, Tal Coat préfère partir de sensations, d'émotions non intellectualisées. Chaque tableau, nourri par elles, offre alors la possibilité à chacun de faire coïncider l'œuvre avec sa propre mémoire, son imaginaire et la réalité. Le visible et l'invisible fusionnent en vue de permettre une perception renouvelée, détachée du rationnel et du spirituel. Autrement dit un matérialisme qui ne rejeterait pas l'irrationnel, l'un et l'autre relié par cette faille où l'homme parfois se perd lorsqu'il se sent en communion avec l'environnement naturel.

Voilà pourquoi les travaux du peintre finissent par traduire l'essence du paysage. Ce qui, chez un autre aurait pu être synthèse ou fragmentation, devient

chez lui l'échange direct d'une sensation d'autant plus brute qu'elle s'établit par la confrontation de sa présence corporelle dans un lieu avec l'air, la végétation, le minéral, la lumière, l'eau, la température. En cela il est l'héritier de l'évolution de la conception des paysagistes depuis les impressionnistes. Il parvient à ce que Jean-François Lyotard définissait comme « *figural* ». Et qu'un Jean-François Van Haelmeersch (Tournai, 1955), poursuit à sa manière.

La production des dernières années va densifier encore la picturalité des œuvres. Elles friseront parfois le monochrome, néanmoins sans y sacrifier. La compacité des substances apposées concentre l'évidence de ces endroits sélectionnés pour devenir icônes. Chaque fois un face à face entre un regard traduit – celui du peintre – et un regard scrutateur – celui du visiteur d'exposition. Dommage qu'il perde de sa tension dès qu'on se réfère au catalogue car non seulement il n'y a là que des reproductions mais leur fidélité aux coloris originels tient souvent de la trahison.

Michel Voiturier

Au BAM, 8 rue Neuve à Mons jusqu'au 17 juillet, du mardi au dimanche de 10 à 18h. Infos : 065 40 53 30 ou www.bam.mons.be Bentajou, Léger, Le Saux, Collot, Gaudin, Le Meaux, Rodari, « Tal Coat. Peintures et dessins 1946-1985 », Paris, Somogy, 176 p. (34€)

Working on the cutting edge of the world

Thierry Tillier, galerie Exit 11

Depuis 1976, Thierry Tillier, produit un travail indépendant et prolifique de collage qui est toujours resté en porte à faux d'un système rivé sur lui-même, se miroitant autour d'un faux vide que l'on croyait indémontable, et d'un productivisme mortifère. Si les galeries marchandes ont toujours eu du mal à l'approprier (et c'est tant mieux!), Thierry Tillier persiste à faire des incursions régulières dans le monde des expositions, comme le démontre l'exposition à la galerie Exit 11 (Grand Leez) qui présente de nombreux collages de l'auteur. Nous sommes allés avec lui fouiller dans nos archives pour exhumer et réécrire un entretien qui, tout comme ses collages, pourra toujours être modifié...

Annabelle Dupret: Voici quelques images que j'ai trouvées, et que j'associe à ton travail: quelques sécessionnistes viennois (Klimt...), quelques dadaïstes (Schwitters...). Comment situes-tu ton travail, entre ces deux pôles?

Thierry Tillier: Pour moi s'il y a un parallélisme entre mon travail et la culture décadente fin de siècle, c'est parce que celle-ci est jubilatoire. C'est en cela je crois qu'elle est aussi résistance. J'ai un regard sur différents moments de l'histoire. Disons qu'il y a des convergences. Ce sont différents états du possible. Pour moi, on retrouve cela à des époques et dans des lieux différents. À mes yeux, les sécessionnistes et les dadaïstes agissent de manière similaire, et ces deux tendances se retrouvent dans mon travail. C'est essentiel, je ne situe pas de différence réelle entre les deux.

Je crois aussi qu'il faut prêter une importance réelle à la tragédie grecque, c'est là qu'on observe qu'un lien profond réside entre esthétique et politique: l'un et l'autre sont « travail collectif », ce qui engage une référence au passé et à la mythologie. Aujourd'hui, cette référence à la mythologie est à prendre au sens large, je pense par exemple aux séries « Disasters » de Andy Warhol...

Mais les dadaïstes font table rase du passé, alors que les sécessionnistes entretiennent une fascination pour la société dans laquelle ils sont, non...? Non, je ne crois pas. Il n'y a pas de séparation si nette entre les deux. Cette perception est dialectique. On ne peut pas circonscrire les dadaïstes au rejet de la forme et s'arrêter à la fascination des sécessionnistes viennois pour celle-ci. Dans les faits, je crois qu'il n'y a pas de différence si marquée entre les deux. Ce serait découper l'histoire en tranche, et ça, ça n'a aucun sens, c'est un réflexe naturel, mais ce n'est pas possible.

Tiens, voilà une version de « L'Exécution de l'Empereur Maximilien » par Manet, c'est une version que Manet avait mise en pièces et que Degas a reconstituée. J'associe cette œuvre à ton processus de travail. Il y a une mise en pièce, et une reconstitution, qui dépasse les exécutants eux-mêmes, les « artistes » qui réalisent la pièce. L'histoire matérielle de la pièce participe à l'esthétique, elle naît d'une convergence de faits, de liens d'amitiés entre des personnes qui sont en différents lieux, en différents moments.

Il y a quelques années, je la trouvais formellement bien plus forte que l'original...

Il y a des parallélismes. Moi, je pense au processus de Schwitters. Si tu regardes bien ses collages, formellement, c'est très beau. Il y a ses prises de positions politiques au niveau du fond, et parallèlement, formellement, c'est très beau. Je remarque aussi qu'il y a un décalage entre les documents qu'il utilise, et sa vie effective. Par exemple, comment pourrait-on affirmer, sur base de ses collages, qu'il se trouve en ville ou à la campagne? Je le suis évidemment sur ses principes de collages. Ils supposent un processus de collecte, et cela suppose selon moi que l'on peut potentiellement tout y intégrer. Cela dit, l'auteur n'y intègre jamais tout. Au départ, je crois qu'il ne peut pas y a pas d'a priori par rapport aux images que j'utilise, je ne veux pas en avoir...

Je te donne un autre exemple, si on regarde le grand verre de Duchamp c'est extraordinaire, là, on est dans une construction plastique complexe, très fouillée. A contrario donc, on ne peut pas évacuer Duchamp de l'esthétique.

Considères-tu ton travail comme restant le même, qu'il soit « collectif » (Mail Art) ou d'une certaine manière « solitaire »?

En fait, pour moi, c'est assez fou, mais le travail est le même. Schwitters, par exemple, est une figure très solitaire mais son travail, qui passe en partie par Dada, est aussi collectif. Je crois que si l'artiste arrive à être ouvert à ce point, c'est parce



Thierry Tillier. *Zebras. Détail. Collage. 2011*

que justement, il est solitaire. Aujourd'hui, pour éviter la théologie du marché, qui fonctionne sur l'image, et les théologies intégristes qui la rejettent complètement, il s'agit je crois de retourner régulièrement dans sa tranchée. De fait, je me trouve pris entre les deux, alors qu'est-ce que je fais? J'utilise l'image contre une théologie... J'essaye constamment de jouer là-dessus.

Par ailleurs, ça ne m'embête pas du tout de faire des choses très formelles et d'avoir fait du Mail Art pendant longtemps (j'y travaille encore, mais ce n'est pas la même dynamique que dans les années 80, il faut s'adapter à la situation sociale). Il faut savoir que c'est impossible de contrôler son travail. C'est pour ça qu'il ne peut pas y avoir de séparation claire entre vie et œuvre. Il faut adopter une position de retrait. Je ne fais pas de différence entre le travail et la vie, pour moi les deux sont vraiment imbriqués. C'est ma façon de vivre qui en est la source. Les différents moments qui

composent mon travail ne forment pour moi qu'un seul bloc. J'ai commencé à peindre, à écrire et à faire des collages en même temps. Mon point de départ, c'est Marcuse. Il parle du lien flagrant entre art et révolution, entre culture et révolution. Pour moi, ce départ s'est fait seul, puis très vite collectivement.

Pour toi, comment se lient plastique et politique?

Je ne crois pas qu'on puisse lier politique et artistique de manière artificielle. Le problème, par exemple, ce ne sont pas les institutions, c'est ce qu'il y a derrière. On se trouve entre deux théologies aujourd'hui, celle du marché et celle des monothéismes exacerbés. Les institutions en tant que telles sont des fusibles, des paravents. Autrement dit, le problème, ce sont les marchés qui sont derrière. Nous, on est dans des tranchées.

À la limite, dans ma tête, le collage n'est jamais fini. Je peux le retravailler 15 jours après, 6 mois après, le déchirer, en faire autre chose. Un collage exposé, c'est le travail à un moment donné. Pour moi, dans ma tête, il peut encore changer, mais les gens qui en font l'acquisition ne tolèrent pas ça. Pour moi, c'est un principe de base (que l'on peut appliquer à tout niveau): le matériel est là, et tu peux toujours le retravailler. L'œuvre d'Art n'est pas « sacrée ». Regarde l'histoire du grand verre, « La mariée mise à nu... », de Duchamp: il est fini, et puis il se casse. Et finalement, il est mieux cassé!

Exposition : «Thierry Tillier Featuring Maldo Nollimer» du 27 mars au 5 juin 2011. Galerie Exit 11 Contemporary Art, rue de petit Leez 129, Grand Leez.

Ouvrage : « Thierry Tillier. Valeur de l'art », 100 titres, 2010.

Une histoire simple

« On lui donne de l'or comme à un roi ; l'encens honore sa divinité ; et la myrrhe, son humanité et sa sépulture, parce que c'était le parfum dont on embaumait les morts. »

Bossuet, *Elévations sur les mystères*

Lisandro Alonso (1975), Kelly Reichardt (1964) et Albert Serra (1975). Ils sont trois, eux aussi, et ils sont venus récemment chanter les louanges d'un cinéma pauvre et nu. On n'eut sans doute pas osé l'analogie si le dernier de ces trois cinéastes n'avait pas réalisé en 2008, sous le titre *El cant dels ocells* [*Le chant des oiseaux*], une adaptation prodigieuse des quelques lignes que la Bible consacre au périple des Rois Mages. C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit dans leurs œuvres respectives, aussi distinctes soit-elles : de la foi dans la grandeur d'une histoire simple.

On s'arrêtera donc ici devant des histoires simples. L'histoire d'une balade en forêt ou de l'errance du chevalier à la Triste Figure, de la recherche d'un chien ou d'une étoile que l'on suit sans broncher. Ces dernières années, Alonso, Reichardt et Serra ont dessiné les contours d'un cinéma dont la nouveauté s'impose sereinement, sans coup d'éclat ni manifeste *dogmatique*. Un cinéma ascétique, minimal, qui trace un arc vers le cinéma des premiers temps, passant en toute légèreté et en pleine connaissance de cause au-dessus des figures imposantes du « cinéma moderne ». Car bien que la production des Straub, de Godard, Akerman et Garrel ait pu contribuer à son émergence, on n'y trouve pas trace d'hommages appuyés, du poids d'une dette ou du fantôme d'un père trop vite liquidé. Par ailleurs, il se démarque du cinéma de ces aînés par ce sentiment qu'il diffuse, précisément, d'une confiance sereine dans les puissances vierges du cinéma : moins sévère et « conceptuel », la parole en retrait, il semble délivré de toute contrainte réflexive ou déconstructive. Et, d'une manière plus profonde, il signe en fait une remise en cause très spécifique de l'éternel clivage fiction/réel. Or, si l'on est en droit de penser que la réinvention de ce partage est au cœur de la plupart des ruptures déterminantes dans le développement du cinéma, les films dont il est question ici constituent, non pas la crête d'une nouvelle vague, mais du moins l'annonce d'un certain soulèvement.

Cette interprétation nouvelle dudit partage ne se réalise pas ici à la faveur d'une entrée en force de nouveaux « contenus » indéniablement « réalistes » au sein de la fiction, ni par l'assujettissement ou la contestation du principe fictionnel même, ni encore par un jeu post-moderne tout en confusions, imbrications et jeux de miroirs ; elle a lieu à la faveur d'une superposition pacifiée et indifférente des régimes de la fiction et du documentaire. Plusieurs réalisateurs (depuis Abbas Kiarostami jusqu'à Jia Zhang-ke en passant par les frères Dardenne) ont élaboré leur démarche sur ce même postulat. Mais ce qui caractérise les trois auteurs dont il est question ici, c'est la subtile radicalité de leur approche, leur positionnement au degré zéro de la fiction sans l'encombrement d'un lourd appareillage théorique.

Les films sont donc des fictions *et* des documentaires. Ils le sont d'abord, comme de juste, à la manière dont Rivette considérait qu'un film de fiction est toujours aussi le documentaire de son propre tournage. Ce qui signifie en premier lieu qu'un film, contraint et orienté par les conditions mêmes de sa production, laisse inmanquablement transparaître celles-ci (la méthode générale du réalisateur, le matériel technique à disposition, les rapports de pouvoir qui déterminent l'organisation d'un tournage, les relations conflictuelles ou d'affection qui peuvent lier certains acteurs, le niveau de professionnalisation des membres de l'équipe, les déboires que ne manquent pas de rencontrer ces derniers, etc.). La prise de conscience de cette inévitable perméabilité n'est pas neuve, et elle a même déjà inspiré quelques films. En revanche, est assez récente la désinvolture avec laquelle ces trois cinéastes envisagent la question. Nulle affectation chez Albert Serra, par exemple, lorsque dans *Honor de cavalleria* (2006), son adaptation minimaliste du chef-d'œuvre de Cervantes, il conserve cette scène où l'acteur Lluís Serrat (interprétant Sancho Panza) ne peut réprimer un sourire devant le monologue absurde et improvisé de Lluís Carbó (Don Quichotte). En une éclipse soudaine, l'acteur est passé devant son personnage, sans que ce basculement du temps du récit vers l'ici et maintenant du tournage ne soit jamais récupéré comme figure de style ; Serra le conserve, purement et simplement, à l'état de grâce. Kelly Reichardt, de son côté, tourne non seulement ses films près de chez elle (les environs de Portland), au sujet d'individus marqués par les questionnements propres à sa génération, mais elle travaille aussi avec des acteurs (que l'on retrouve parfois d'un film à l'autre) affublés dans *Old Joy* (2005) comme dans *Wendy & Lucy* (2008) du même chien (le sien). Quant à Lisandro Alonso, il se permet, sans sombrer dans le narcissisme ni dans la mise en abyme lourdingue, de réunir dans *Fantasma* (2006), son troisième long-métrage, les deux personnages solitaires de *La Libertad* (2001) et *Los Muertos* (2004), venus assister pour l'occasion à l'avant-première de ce dernier film... Cette remarque de Rivette revêt cependant un autre sens, plus profond, qui consiste à signaler que tout film enregistre par définition, et même à son insu, l'époque, les espaces, la société, les corps qui sont à sa portée. Quelle que soit l'épaisseur de fiction dont s'enveloppe un récit, un noyau purement documentaire préexiste et rayonne jusqu'à la surface. Or, ces films pointent précisément un tel constat. Ils affirment la prééminence documentaire du médium qui les supporte par un souci aigu d'incarnation, tout en apportant, par des procédés qui s'avèrent très divers, ce mince et déterminant supplément de fiction.

Les deux premiers films de Lisandro Alonso permettent, dans leur succession, de mettre en lumière cette idée de fiction comme supplément. *La Libertad* est le résultat d'une rencontre entre le réalisateur et Misael, un jeune bucheron travaillant dans la province de la Pampa. Alonso décide de se concentrer sur le quotidien de cette personne, en de longs plans-séquences immobiles qui capturent de l'homme au travail non seulement les gestes assurés mais aussi la solitude et le mutisme. Il a fallu dix jours de tournage au réalisateur pour retracer une journée dans la vie de Misael, dont on n'apprend rien de ses origines, de ses aspirations ou de ses états d'âme. *La Libertad* ne nous « documente » pas, au sens où entend ce terme habituellement, de même qu'il ne nous « raconte » rien – ni reportage ni fable. Il fonctionne plutôt comme une proposition philosophique teintée d'une ironie socratique : est-ce donc cela la liberté ? *Los Muertos*, le second long-métrage de l'argentin accompagne à nouveau l'existence d'un individu massif et opaque. Il s'agit de Vargas, homme des bois étranger à la civilisation (et *a fortiori* au cinéma), qu'Alonso a laissé progresser sans réelle direction d'acteur sur un mince argument scénaristique : le fratricide Vargas (il garde son nom) sort de prison et descend un fleuve à la recherche de sa fille. On sortira de la salle avant qu'il ne l'ait revu. À nouveau, le film s'occupe avant tout d'enregistrer dans toute leur amplitude les gestes, les moments d'attente et les actions triviales de son unique personnage. Mais s'y ajoute en réalité un élément qui vient nimer cet itinéraire brut d'une aura de fiction : *Los Muertos* s'ouvre par un travelling au cœur de la jungle, qui voit la caméra flotter comme un pur esprit indifférent et glisser au passage sur des corps ensanglantés, sans même s'arrêter un instant, avant de croiser brièvement et comme par accident la main d'un homme tenant une machette. La séquence s'évanouit dans un fondu au vert. Dès lors, les quelques ellipses ménagées par le film sont comme hantées par cette séquence au statut indéci : action passée, cauchemar, remémoration, flash-forward, ... ?

Les films de Serra, s'arc-boutant au même postulat, suivent une voie bien différente. *Honor de cavalleria* et *El cant dels ocells* font la démonstration somptueuse d'un matérialisme enchanté. Elle est rare une telle sensibilité à la lumière vécue, aux palpitations des êtres vivants comme inanimés, au temps cosmique : le vacarme des grillons, l'éblouissement du soleil d'été, l'opacité de la nuit, la sensualité des hautes herbes, tout cela semble, le temps d'un film, littéralement inédit. Pourtant, aucune emphase lyrique de la part du réalisateur catalan, car au centre de l'attention résident les corps lourds et silencieux de Sancho Panza ou des Rois Mages, la figure délirante et délicate de Don Quichotte. Les deux films constituent ensemble un vaste répertoire de gestes et de postures. À ceci près que leur action se situe dans un temps non seulement révolu mais d'emblée imaginaire, dans un temps qui est pleinement le Passé. Comme le dit le réalisateur : « Ce que fait *Honor*, c'est chercher le présent du passé ». On est ainsi confronté à une sorte d'enquête ethnographique dans le mythe. Celui-ci étant pris à la lettre, comme le seul horizon possible du film, Serra s'en tient à l'enregistrement discret des incantations drolatiques du chevalier ou les regards tout à la fois admiratifs et déconcertés de son écuyer, la manière dont pouvaient potentiellement nager ou se reposer de tels hommes. Par ce grand écart sidérant d'audace et de simplicité entre un mythe universel et la matérialité primordiale de sa captation, Serra met en scène la dimension projective et arbitraire de la fiction ; il suffit que le spectateur sache d'emblée de qui et de quoi il est question, pour que les divagations d'un vieil homme accompagné de son écuyer revêtent un caractère fabuleux.

Un autre trait commun à ces films, s'articulant aux caractéristiques déjà énoncées, réside dans leur rapport problématique à l'idée de quête. Tous mettent en scène des héros *a priori* tendus vers un but dont la conquête est soit interrompue, soit impossible, soit décevante, soit encore mystérieuse. (Si *El cant dels ocells* montre sans crainte les Rois Mages aboutir dans leur recherche, les trois protagonistes semblent oublier tout au long du film le but exact de leur entreprise ; et on les suit un moment reprendre leur route après l'Adoration, ce qui donne à celle-ci le statut moins d'un terme que d'une étape.) Chez les trois cinéastes, le motif transcendant de la quête est convoqué, pour être ensuite abandonné en route au profit d'une errance immanente. La raison pour laquelle son prétexte est tout de même avancé, c'est qu'il permet, en pointant vaguement une direction, d'imposer *de facto* une narration. Si un pôle magnétique est institué quelque part, même tacitement, il faut bien que le personnage avance, et l'histoire avec.

Wendy & Lucy nous met face à une Wendy laconique, désireuse d'atteindre l'Alaska pour, vraisemblablement, commencer une seconde vie (la première nous restant parfaitement opaque). Sa voiture en panne, elle se trouve coincée dans une petite ville de province et en vient malencontreusement à perdre sa chienne Lucy. Toute l'intrigue repose sur la recherche de cet animal et la réparation du véhicule, avec pour seule diversion la description en filigrane, sans insistance sociologique, d'une bourgade de l'Oregon à l'époque d'Obama et de la crise des *subprimes*. Dans *Old Joy*, Kelly Reichardt s'intéresse à Kurt (tendance baba en déclin) et Mark (plutôt bobo en devenir), deux amis voulant sceller leurs retrouvailles à l'occasion d'une promenade en forêt d'une journée, à la recherche d'une source d'eau chaude. Cependant Kurt ne se souvient plus du chemin, ils tournent en rond, se perdent et sont contraints de dormir en pleine forêt. Ils arriveront à destination le lendemain, mais la balade aura exacerbé les non-dits et les sources d'amertume.



Old Joy (2005), Kelly Reichardt



Los Muertos (2004), Lisandro Alonso



El cant dels ocells (2008), Albert Serra

Ce trip *low-fi* décapant les certitudes de l'amitié au rythme de la marche et des bouffées de marijuana renvoie assez étrangement au séminaire *Gerry* (2002) de Gus Van Sant. Ce dernier s'avère d'ailleurs, rétrospectivement, comme l'annonciateur du cinéma ici esquissé. On se souvient de cette histoire de deux amis sans noms partis pour une vague promenade dans le désert à la recherche d'un lieu particulier ou d'un point de vue (« the thing »), promenade assez vite avortée (« fuck the thing »), suivie d'une perte d'orientation et de la recherche d'une route, le film se muant en une longue errance immobile dans sa répétition jusqu'au dénouement dramatique et inattendu. *Gerry* annonce les films d'Alonso, Reichardt et Serra par cette manière de pousser le réalisme (celui de la durée, de la lumière et de la matière) jusqu'au seuil de l'abstraction ; par cette volonté de relever le film *in extremis* au seuil de la fiction, de faire aboutir la quête malgré tout ; et enfin, par ce grand écart assumé entre l'anecdote et la grande forme, le fait-divers et l'intuition métaphysique. Dans *Elephant*, un an plus tard, la multiplicité des itinéraires se substituera au cheminement individuel, l'aléatoire des rencontres au déroulé nécessaire d'une trame, la mort arbitraire et irréfutable à la possibilité d'une renaissance.

Olivier Mignon

• Coffret DVD Lisandro Alonso (*La Libertad. Los Muertos. Fantasma*). Liverpool)
Potemkine Films & agnès b. DVD
• DVDs *Wendy & Lucy* et *Old Joy*, Epicentre Films
• DVD + Livre *Honor de cavalleria*, Capricci/L'âge d'or

Conversation avec Pascale Rouffart, le 21 mars 2011.

Un carnet de dessins de montagnes est posé sur la table.

Pascale Rouffart: Denis Verkeym en a fait un livre. Quand je l'ai découvert, je l'ai trouvé beau comme s'il n'était pas de moi. Avec cette collaboration, je regarde les dessins autrement.

Sylvie Canonne: Ils sont réunis, préservés.

P.R.: Ce ne sont plus des fragments dispersés. Ils forment une suite dont je ressens la cohérence et quelque chose s'unifie en moi. C'est aussi une façon de garder une trace de ce qui ne m'appartient plus. C'est parfois difficile que les choses s'en aillent.

S.C.: Les dessins des fleurs et les dessins des montagnes procèdent-ils d'une même démarche?

P.R.: Chaque dessin est une tentative de relation avec ce que je rencontre, montagne, fleur. Ça peut être aussi un animal, un arbre, un corps. L'objet est parfois lointain et vaste, comme pour la montagne, parfois il est proche et défini. J'aime dessiner les fleurs au printemps. Avril, c'est mon mois! Le temps du renouveau, du retour de la lumière, de l'explosion des couleurs. Le travail des montagnes se fait dans le paysage, en Italie.

S.C.: Comment dessines-tu?

P.R.: J'avance d'abord dans l'inconnu. J'observe. Le dessin se construit petit à petit, dans la concentration. A un moment donné, il m'échappe. Le geste du pinceau relayé par l'action imprévisible de l'eau fait sa part mystérieuse de travail. J'utilise l'aquarelle... c'est souvent l'eau qui aide à l'abandon de la maîtrise et permet une sorte de dénouement dans la peinture qui se fait. Un moment que j'accueille, qui donne une direction. En quelques traits je m'accorde au « hasard » survenu. D'autres fois, les choses viennent moins facilement. Je me sens coincée. Alors, je fais un saut dans l'inconnu.

S.C.: Je croyais que les dessins de la montagne venaient rapidement. En réalité, tu y consacres de longs moments.

P.R.: Je passe beaucoup de temps à explorer le paysage. La montagne peut être baignée de lumière, mais la plupart du temps, elle est changeante et se métamorphose, parfois en un instant, par l'alternance des passages sur elle de l'ombre et de la lumière, de la brume. Cette impermanence m'impose un réajustement constant. Des zones restées cachées apparaissent, d'autres sont masquées. Mes repères s'effacent. Je dois

sans cesse retrouver un moyen pour relier entre elles ses différentes apparitions. J'essaie de rester honnêtement au plus près de la réalité mais ces changements m'obligent à lâcher prise. Le travail est celui d'une unification de toutes les facettes apparues, disparues. C'est presque de la sculpture.

S.C.: Chaque montagne donne à voir sa personnalité mais révèle aussi tes propres états?

P.R.: Oui. Certaines années, les couleurs me semblent plus ternes, ou plus froides. Il y a des moments d'éclat. Parfois la lumière est diaphane, le paysage plus dilué. Les atmosphères changent mais aussi mon regard. Les montagnes dessinées racontent aussi mes états d'âme. Certaines sont limpides, étincelantes, brillent par réflexion. Il y a des déserts de pierre, à l'accès difficile, austères. J'aime quand la vie est perceptible, comme dans le Pré des chamois, où je sens la montagne hospitalière et nourricière pour les animaux. Les montagnes humides, verdoyantes sont plus maternelles. Certains glaciers sont des miroirs. Ce sont des mémoires, aussi. On y sent les strates du temps. Une grande fonte peut laisser apparaître un passé enseveli depuis des dizaines d'années, comme cet été où, un site souvent immaculé de neige était tout à coup jonché de vestiges de guerre. Je ne m'y sentais plus bien. J'ai toujours besoin de donner une place, même suggérée à la végétation. C'est mon côté terre. La montagne n'était pas mon élément. J'y suis venue petit à petit, j'ai mis beaucoup de temps à l'approprier. Je la trouvais grandiose, dure, inaccessible. Il fait froid, il faut marcher sans fin. On n'y arrive jamais. Moi, je suis profondément sable. J'aime me rouler dans le sable, dans l'herbe.

S.C.: Est-ce que la montagne t'a changée, a transformé ta manière de travailler?

P.R.: Par la marche, j'ai découvert ma capacité d'endurance, ma persévérance. En allant au-delà de mes satisfactions immédiates j'ai appris à trouver un contentement dans le dépassement, une autre forme de plaisir. Mais c'est une quête. La montagne m'en a fait baver. Les personnes avec qui je marche connaissent l'aimantation des sommets. Moi, je trouve dès le commencement toutes sortes de bonheurs: les fleurs, les pierres, les animaux... Je pourrais tout de suite m'arrêter et dessiner.

S.C.: Ta relation avec la montagne s'établit plus naturellement par le dessin?

P.R.: La marche et le dessin sont des moyens de rencontres. Tous deux m'ont



Pascale Rouffart, dessin, le figuier de la rue Paradis

permis de me structurer intérieurement. Les premiers dessins étaient dépouillés, linéaires. J'étais désespérée devant ces grandes étendues inconnues et complexes. Je ne trouvais pas comment m'y relier. Peu à peu, j'ai cherché à comprendre les structures, les imbrications des plans, des volumes entre eux mais je m'imprègne surtout des atmosphères qui les baignent. Je crois que ce sont ces atmosphères changeantes qui m'importent. Mais l'atmosphère avec la structure.

S.C.: Ce qui la rend mouvante, humide, féminine?

P.R.: C'est par ce prisme-là que je peux entrer en contact avec la monumentalité et la rigueur des lieux. Comme si je ne pouvais les approcher que par ce que le climat amène d'eau, de brume. Par le mouvement des éléments. Par la végétation aussi, la couleur. J'ai de la jouissance dans la rencontre et la recherche des couleurs avec l'eau de l'aquarelle, à les laisser fusionner.

S.C.: L'eau est l'élément qui unit.

P.R.: J'ai besoin de la compagnie de l'eau, de son intervention autonome. J'aime le voyage souple du pinceau sur le papier ou sur la toile. Il permet d'aller dans l'imperceptible, dans l'évocation. De faire apparaître les choses mais aussi de deviner, de laisser entrer l'air dans la montagne, pour la rendre moins dure. Alors elle devient immatérielle. Il y a quelque chose qui flotte dans mes montagnes!

S.C.: Elles sont suspendues. C'est drôle, pour une terrienne!

P.R.: On peut parfois les regarder à l'envers. L'envers devient l'endroit, le haut, le bas.

S.C.: Elles semblent extraites de la globalité du paysage, deviennent des lieux à part entière, des microcosmes. Un tout.

P.R.: J'ai parfois l'impression qu'elles sont dans la mer. Elles ont les couleurs de la mer. Il y a en elles autant d'eau que de pierre. Elles pourraient être des cours d'eau.

S.C.: C'est vrai, elles semblent traversées de courants. Certains de tes iris aussi, dont on ressent la chair gorgée d'eau, irriguée de réseaux.

P.R.: C'est ce que j'aime dans l'iris. Toutes ses veines. Les réseaux m'interpellent depuis longtemps. Peut-être font-ils écho aux circulations intérieures. Quand je replonge dans mes anciens dessins, je retrouve dans les corps dessinés à l'époque, la structure des mon-

tagnes, les mêmes circulations.

S.C.: Le travail est plus subtil aujourd'hui.

P.R.: Oui, il était plus gestuel, il est devenu plus méditatif. C'est quand elle est lointaine que la montagne me fait rêver. Je peux la réinventer.

S.C.: La distance te permet de tisser avec elle un lien imaginaire?

P.R.: Elle prend une dimension plus symbolique. Ce que j'aime ce sont les lieux accueillants, sécurisants. Comme des petits nids à l'abri du vent et des bruits. Les écrins bien ensoleillés, où je peux m'installer, contempler, dessiner.

S.C.: Cette sensualité tu l'exprimes aussi dans le travail de la terre.

P.R.: Il me semble avoir toujours été sensible aux matières, aux formes, aux couleurs. L'expérience de la céramique les réunit dans une même recherche.

S.C.: On a évoqué l'eau, la terre, la pierre, voilà le feu...

P.R.: La fusion.

S.C.: Comme l'eau travaille avec l'aquarelle, le feu transforme, révèle les émaux.

P.R.: Les émaux sont des minéraux, des roches qui se liquéfient lors de la fusion. Puis ils se cristallisent et prennent l'aspect de lacs, évoquent l'eau de la montagne. Le tournage nécessite aussi beaucoup d'eau. La terre, l'eau, la vitesse me procurent du plaisir. Un plaisir qui nécessite une grande présence.

S.C.: Certains bols n'éclosent pas, me disais-tu.

P.R.: Tourner c'est chercher l'épanouissement de la forme. Elle reste parfois fermée sur elle-même, ne parvient pas à se gonfler de vie, à prendre son espace.

S.C.: Depuis quelque temps, avec les amulettes, ces petites sculptures de porcelaine blanche tu sembles chercher une nouvelle manière, manifestement symbolique, de prendre ton espace.

P.R.: Dans ces sculptures réduites à un signe, je cherche à atteindre l'essentiel de la forme. J'ai toujours ramassé des choses en marchant, gardé la main des trouvailles qui m'accompagnent. Les amulettes sont comme des formes inconscientes qui émergent, perçues, palpées tout au fond d'une poche. La première est née d'un détail de sculpture zoulou qui m'a vraiment interrogée.

S.C.: Que signifie-t-elle pour toi?

P.R.: C'est le chiffre trois. Le corps, avec le haut, le milieu, le bas. Aussi le caducée. Une énergie en mouvement. La deuxième amulette est clairement féminine. C'est le geste d'une femme qui danse, les bras arrondis autour d'un soleil. La troisième est plus verticale. Ce sont des balbutiements. Elles sont de petites tailles mais je les rêve monumentales. Je voudrais les voir grandir, trouver l'énergie d'en faire de grandes sculptures, des fontaines blanches parcourues d'eau blanche, elle aussi, qui jaillirait en petits bouillonnements et irriguerait la forme.

S.C.: Comme une force intérieure, vivace et fondamentale, une source nécessaire au monde, qui cherche à se manifester, à être reconnue.

P.R.: Je n'y ai pas pensé de cette manière-là mais c'est bien un désir intérieur qui s'efforce. Comme si un bouchon devait sauter et laisser jaillir cette eau si essentielle, cette vie. Des choses qui veulent naître, vivre, se manifester. Et certainement publiquement.

S.C.: J'ai l'impression que cela correspond à un besoin collectif d'aujourd'hui, cette source qui rafraîchit, lave, blanchit.

P.R.: Il est question de laver, oui, de nettoyer. De se renouveler. Le flot émerge du bas, remonte, s'écoule. Ça réjouit.

S.C.: J'imagine des formes émanant d'un rêve, des profondeurs, comme modelées par le temps.

P.R.: Elles viennent de moi mais sont aussi ancestrales. Elles sont de l'ordre de l'archétype. Comme si je les retrouvais après un long oubli. Ça me rappelle un conte de Salman Rushdie, lu il y a longtemps. Toutes les eaux d'une contrée ont été polluées et la vie est menacée de disparaître. Animés par leur confiance en la vie, deux enfants partent en quête et découvrent une source infime restée intacte à l'intérieur de la mer salée. C'est à partir de cette minuscule zone préservée que toutes les eaux se régénèrent. Une étincelle. J'y ai cru. J'ai cru au conte.

S.C.: La puissance que peut contenir un peu de clarté dans beaucoup de noir.

P.R.: Je suis en permanence soucieuse de ça. C'est ce qui m'importe au fond. Quand je dessine, quand je tourne un bol, c'est le plaisir que je tends à susciter. J'ai du plaisir à tenir ce bol qui se loge si bien dans la main, il me réchauffe. Sa couleur, sa matière satinée me font du bien. Devant une fleur... Comme elle est belle! Et la guêpe! La chauve-souris! J'ai toujours besoin de rendre hommage. On est entouré de beauté. Il y a des bijoux partout.

S.C.: Ton regard voit ça. Tu t'émerveilles. C'est une force!

P.R.: Ça se passe toujours dans la rencontre. C'est ce qui me nourrit. J'éprouve une jubilation à rencontrer cette vie. Je cherche toujours ça... C'est fort. C'est l'espoir. Je crois que c'est ce que j'ai besoin de révéler, que je choisis de manifester... L'insecte qui chemine... J'ai plutôt envie de faire un truc optimiste. D'aller vers le possible. Je sais qu'il y a plein d'ombre, mais je veux croire que les obscurités sont vouées à l'éclaircissement. Comme dans ce dialogue on cherche à faire un peu plus de lumière, en parlant.

**expo du 20 mai au 11 juin à la galerie Flux
60 rue Paradis, 4000 Liège.**

LIVRE

«... sans objet point que monochrome. C'est là que se situe toute l'ambiguïté que dans la suite, elle n'a cependant pas prolongé d'une manière aussi radicale. Ce qui nous intéresse est ici le retour momentané ponctuel jusqu'à l'extrême, puisque le « cadre » prend une dimension « cyclique », mais sans que le « dedans » ne perde son rôle d'organisateur. C'est là que se retrouvent ces deux aspects dont parle Derrida (sur Kant).»

Ces quelques commentaires constituent quatre points à partir desquels il nous paraît possible de voir ce que le terme de déplacement recouvre dans l'initiative initiée par Marthe Wéry. Nous avons supposé qu'une analyse conclusive de ce terme était la meilleure méthode pour chercher à atteindre dans une certaine mesure, ce que devaient être les « internes opérations » de l'écriture et nous dirons aussi de la sensibilité que recouvre son travail.

Les éditions Fourre-tout (créées par l'architecte Pierre Hebbelinck) viennent de sortir un nouveau livre consacré à Marthe Wéry.

Un livre objet qui se déplie en accordéon et qui peut se lire des deux côtés. Original dans la forme mais aussi par le contenu des jeux de mises en relation. Christian Debuyst, qui était le mari de Marthe Wéry, en est l'instigateur. Il prend le parti pris de réfléchir sur une autre lecture du travail de Marthe. Non pas sa relation à l'architecture mais à la notion du monumental qui est perçu comme un positionnement spatial. Les liens avec la Grèce ancienne et en particulier l'hellénisme constituent la grille d'interprétation principale dans ce rapport à la monumentalité.

infos: pierrehebelinck.net/fourretout. (25€)

Dominique Auerbacher

Kunst ist Waffe

7.5.2011 - 11.6.2011



© Dominique Auerbacher

 **centre d'art**
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG

BERLIN
BRATISLAVA
MOSCOU
PARIS
MOIS EUROPEEN DE
LA PHOTOGRAPHIE
ROME
LUXEMBOURG
VIENNE

www.centredart-dudelange.lu



L'oeil du cyclone : vision sur nos vies, par Laurent Impeduglia

Tout le monde devrait avoir un Laurent Impeduglia dans son salon. Parce qu'au lieu de regarder la télé, des émissions gros nichons, des séries aux larmes, des téléfilms sans queue ni tête, tout le monde devrait regarder un Impeduglia chaque jour que Dieu fait. Alors qu'à l'époque, des cassettes VHS nous faisaient miroiter un feu de cheminée sur écran, là ces images nous permettraient de revoir le monde.

Tous les soirs, face à ces peintures, face aux usines, aux églises, aux puits de pétrole, aux châteaux des peintures de Laurent Impeduglia, on pourrait se dire qu'on a grandi. Et que nos enfants grandissent aujourd'hui dans ce monde où on ne peut pas se passer de ces cheminées desquelles sort une fumée noire qui nous fait espérer depuis des décennies un nouveau pape, une nouvelle religion. Tous les soirs, on constaterait que les puits de pétrole et le whisky de la série Dallas sont quand même bien (trop) présents dans nos vies d'adultes. Tous les soirs, on s'endormirait en ne rêvant surtout pas de vie de château (avec le prix du mazout, quelle folie!). Chaque dîner en famille serait agrémenté des

questions des enfants auxquelles il faudrait répondre. *Pourquoi c'est si haut dans le ciel les diamants, on les trouve pas dans la terre? C'est quoi l'Eldorado? Pourquoi les tuyaux ils sont pliés comme une croix bizarre?*

On sait qu'on aime avoir peur, on sait qu'on aime lire Paris Match, qu'on adore les histoires de sectes, qu'on aime que ça finisse un peu mal, un peu gore. On se rassure en se disant que ça ne nous concerne pas, que c'est plutôt chez les Américains que ça se passe. Chez ces tarés qui croient que le monde a été créé en sept jours, que les licornes existent ou qu'on peut devenir une star planétaire en changeant la couleur de sa peau. Pas étonnant dès lors que chez eux, des enfants fassent la loi dans les écoles, que Mickey soit nommé président et que la CIA ait tué Kennedy.

Mais ne devrait-on pas plutôt expliquer à nos enfants que gravir la montagne peut nous permettre d'atteindre la panacée humaine? Qu'au lieu de chercher la pierre philosophale (les diamants dans la peinture de Laurent), on devrait plutôt se dire qu'elle est plus colorée et qu'elle a plus de facettes que ce qu'on ne le croit. Ne préféreraient-ils pas leur avouer qu'on sait qu'une fois arrivé en haut de la montagne, qu'elle soit ou non sacrée, un phénomène se passe : qu'on est pris par un trop-plein d'oxygène, qu'une partie de notre cerveau se déconnecte, qu'on appelle ça « être heureux », « être vivant », « faire la fête » ou tout simplement « être libre ». Et c'est là que nos enfants commenceront à nous poser d'autres questions *Oh il s'appelle comment le petit fantôme? Astroboy, il vient de quelle planète?, C'est fait avec quoi les chiques sur un bois papa?*

On aimera rire et pleurer avec eux. On aimera accepter que tous ces éléments mélangés constituent nos vies. On voudra encore et encore se plonger dans ces peintures et se raconter des histoires pour mieux comprendre la nôtre. On invitera nos amis et nos familles et on parlera très fort en mangeant à table sous l'oeil de ces cyclones. On sera contents de vivre et on voudra continuer à avancer. On sera DIY (Do It Yourself). On regardera cette peinture en pensant qu'on préfère créer notre monde même si c'est avec des bras cassés. Laurent Impeduglia dit « Je travaille toujours avec 2 mains gauches et un bras cassé », ça ne nous empêche pas de comprendre ce qu'il nous dit. « New Iconoclastik Perspecive Painting », l'exposition de Laurent Impeduglia nous montre donc tout autant une retrospective de nos icônes modernes qu'un panel de champs de possibles à étendre de plus en plus à chaque instant.

Sophie Bodarwé

Galerie Maes & Matthys - Anvers
Laurent Impeduglia: du 12/05 au 18/06

UN "FEUILLETON" A SUIVRE...

ANGEL VERGARA ET LUC TUYMANS

PAVILLON BELGE DE LA BIENNALE DE VENISE.

Comme on le sait depuis septembre dernier, Angel Vergara a été choisi par une commission spéciale¹¹ Composée de Enrico Lunghi (Mudam de Luxembourg), Dirk Snauwaert (Wiels), Thierry Davila (MAMCO de Genève), Michel Baudson et Bernard Marcelis (tous deux critiques d'art) et Ann Veronica Janssens (artiste), pour occuper le pavillon belge lors de la prochaine Biennale de Venise. Ce rendez-vous est sans aucun doute un des plus importants dans le monde de l'art contemporain. Pour le secteur arts plastiques de la Communauté française, c'est même le seul qui importe et, tous deux ans - dans la participation officielle, comme cette année, ou dans le off lorsque la communauté flamande occupe le pavillon - le service consacre des sommes importantes à donner une vitrine aux plasticiens francophones. Cette année, le montant alloué à sa participation atteint 360.000€. (300.000 de la CF, 50.000 de Wallonie Bruxelles International et 10.000 de Léon Eeckman).

La présentation officielle a eu lieu le 2 mars dernier en présence de la ministre Fadila Laanan et d'Angel Vergara et du commissaire qu'il s'est choisi, le peintre Luc Tuymans.

Le projet d'Angel Vergara s'intitule "Feuilleton". Le mot réfère immédiatement à la culture populaire et aux séries qui occupent le petit écran. Il évoque aussi la grande époque de la presse populaire et, moins glorieusement, les problèmes politiques de notre pays. Autant d'éléments qui, d'une

manière ou d'une autre, interviendront dans la proposition d'Angel Vergara. Projections vidéo, peintures, fresques et journal à distribuer dans les rues de Venise, toutes les disciplines que Vergara pratique participeront à diffuser son "feuilleton". Il s'articule autour des sept péchés capitaux. L'orgueil, l'avarice, l'envie, la colère, la luxure, la gourmandise et la paresse se mueront en sept projections simultanées qui constitueront le centre de l'exposition. Sur des images empruntées à l'actualité et montées à la manière des bandes annonce, la main d'Angel Vergara, armée d'un pinceau, insiste sur tel ou tel détail. Tantôt elle caresse un contour, tantôt elle pointe un élément et laisse une trace de pigment sur la surface inframince qui affleure devant les images. Cette surface appartient pleinement à la peinture; elle devient le lieu d'une possible émancipation du spectateur et du peintre vis-à-vis des images toujours en mouvement qui en sont le fond.

En choisissant Luc Tuymans comme commissaire, Angel Vergara a posé un geste fort sur le plan politique. Cette "alliance de la peinture espagnole et flamande", comme il le déclarait avec humour lors de la présentation, est aussi une affirmation que l'art peut et doit témoigner de son époque et prendre position à son sujet. De la part du commissaire flamand et de l'artiste francophone, il s'agit de montrer au monde (à tout le moins au monde de l'art) que si notre pays est petit de taille, il est grand par le potentiel créateur dont il regorge, il est grand par ses artistes.

Colette Dubois

Biennale de Venise, Pavillon belge, du 4 juin au 27 novembre 2011. www.labiennale.org

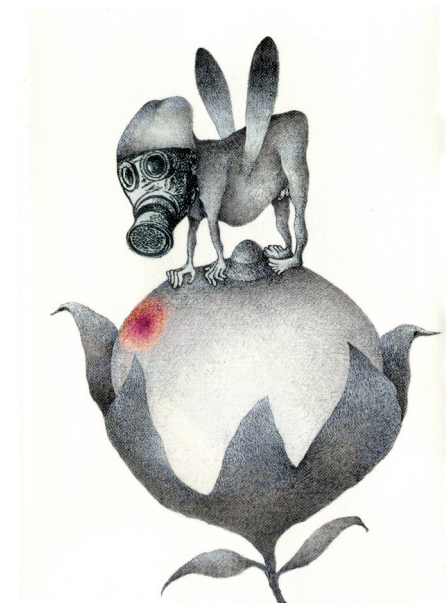
LA LOUVIERE

Roland Breucker, une tendre causticité.

Un dessinateur qui n'est pas vraiment un caricaturiste, ni un illustrateur, ni un bédéiste. Il lui arrive d'être tout cela à la fois, mais comme sans le vouloir. Nombre de ses aspects l'apparentent plus au poétique qu'à l'idéologique, au rêveur qu'au subversif.

En caricaturant à outrance, la démarche du Liégeois Roland Breucker (1945-2009) se situerait entre un burlesque à la Dubout, une cruauté à la Serres ou à la Topor, un absurde à la Colinet ou à la Rouxel. En réalité, il demeure aussi inclassable que son complice littéraire, André Balthazar, fondateur des éditions post-surréalistes du Daily Bul, qui le définit comme ayant « un humour de timide ».

La fantaisie est permanente, inventive, renouvelée.



Roland Breucker, le Suçon visuel

Elle a quasi toujours privilégié la tête des personnages dessinés. Comme si l'important dans l'homme était d'une part son cerveau (même s'il lui arrive d'avoir la taille d'un petit pois) et d'autre part son visage, siège de l'expression immédiate des émotions.

Il n'accable pas ses créatures. Il les valorise sans craindre de leur faire côtoyer un ridicule dont elles sont sans doute partiellement responsables par naïveté, utopie, inattention. Il les place dans des situations embarrassantes, oniriques, fantastiques. La plupart auraient pu être quotidiennes, banales, ordinaires, s'il n'y avait un décalage dans le dessin et/ou dans les mots qui l'accompagnent.

Décès de Marijke Schreurs

Personnage atypique dans la scène de l'art belge, Marijke Schreurs démarre son parcours artistique en 1970 en Afrique séduite par la jeune scène locale, elle y réalisera quelques expositions avec de jeunes artistes émergents locaux. Elle revient en Europe et s'installe à Bruxelles début des années 80, c'est là qu'elle développe son concept de Marijke SchreursHouse.

Dans sa maison privée, elle accueille des artistes, (Frédéric Gaillard, Maurice Frydman...) Elle part du principe qu'une maison privée est moins artificielle qu'une galerie d'art classique et qu'elle peut également fonctionner comme espace d'exposition durant la journée. Une chambre peut très bien servir de lieu d'exposition durant les heures ou celle-ci n'est pas occupée. De nombreux artistes sont séduits par ce concept et lui proposent des projets qu'ils mettent en scène dans son lieu de vie. Je me fais transparente, dira-t-elle. Avec ses « promenades dans la maison », elle obtiendra un succès d'estime des artistes et du monde de l'art. Elle participera également à des Foires commerciales.

Un très beau portrait d'elle existe sur le net, il a été réalisé par Michel Clerbois pour Walking Voice TV. Je vous le conseille.

Ces êtres, humains ou animaux, appartiennent à un univers plutôt proche du nôtre et dans lequel ils évoluent en familiers. Les choses qui les environnent ont cependant parfois un air ou un usage bizarres. Un peu à la façon dont Jean Tardieu troquait vocables et actions dans ses saynètes « Un mot pour un autre » ou « Un geste pour un autre ».

Voilà pourquoi « La poire qui rit » est un fruit vache, un moustique ne pique pas mais fait des suçons, un curé prêche sur une chaise de vérité, une taille de guêpe provoque une hernie du cerveau, Joseph jette son préservatif après avoir souhaité un joyeux Noël à Marie...

Visuellement, les éléments se prolongent, se déforment ou bien sont complétés par d'insolites ajouts. Dans le premier cas, il s'agit d'une sorte de mutation. Sa série des escargots est à ce propos exemplaire. La spirale de leur coquille suscite quantité de métamorphoses. La voici devenue paire de lunettes, corps évident pour un nouvel Ubu, réservoir d'encre pour le stylo d'un pisse-copie baveux, refuge pour insurgé hissant un drapeau blanc...

Dans le second cas, celui des extensions et des appendices, le choix ne manque pas. Tel penseur, peut-être écologiste, a sur le sommet du crâne un arbre enraciné au plus profonde de sa pensée. Le pénis de tel autosuffisant devient le tuyau de narguilé qu'il peut têter à loisir. Le paysan poète affiche sur son front le sillon tracé par ses vers. Les habitants de notre planète polluée, hommes et bêtes, ont muté au point que leur faciès (ou le sexe pour un individu vraisemblablement bâtard) a pris l'apparence d'un masque à gaz.

Le trait n'est jamais appuyé. Ce sont des lignes qui délimitent, indiquent, construisent. Pour certaines suites, l'utilisation de fines éclaboussures d'encre de Chine crée des gris légers, remplit l'espace abandonné d'habitude au support, crée une impression de velouté. Lorsqu'il arrive à Breucker d'user de la couleur, elle est vive et joyeuse. Ces habillages satinés ne doivent en aucun cas gommer la causticité d'une bonne part des dessins qui, mine de rien, en disent long sur nos contradictions, nos paradoxes, nos fantasmes, nos travers.

Michel Voiturier

Roland Breucker au Centre Daily Bul & C°, 14 rue de la Loi à La Louvière jusqu'au 5 juin du mardi au dimanche entre 13 et 17h. Infos : 064 22 46 99 ou www.dailybulandco.be ; à Dexia Banque, 7 avenue Destenay à Liège, jusqu'au 5 juin du lundi au vendredi de 7h30 à 18h. Infos : 04 220 77 11 ; au Comptoir du Livre 20 en Neuvic à Liège jusqu'au 29 mai mercredi et jeudi de 13 à 18h30, dimanche de 12 à 15h. Infos : 04 250 26 50 ou www.lecomptoir.be

Catalogue : « Roland Breucker, coups de crayons et de harpon », La Louvière, Daily Bul & C°, coll. Archives, 56 p.



Marijke Schreurs, photo Michel Clerbois

WalkingVoice.tv fonctionne comme une télévision mise en réseau sur le web. De nombreuses vidéos réalisées par des artistes peuvent être consultées. Une archive de documents en ligne qui est destiné en grande partie à un public s'intéressant au champ de l'art. Le balayage de l'information est vaste, il va du culturel au social.

Depuis 10 ans, l'Orangerie est l'espace dédié à l'art contemporain du Centre culturel de Bastogne. Le 1er janvier 2011, elle s'est autonomisée en devenant ASBL tout en restant partenaire privilégié du Centre culturel.



Programme du 1er semestre 2011

PHILIPPE LUYTEN

Par- delà...

Du 9 avril au 6 mai 2011

Vernissage le 8 avril à 18h

Ce que Philippe Luyten nous montre ressemble à de la peinture ou alors de la sculpture... En réalité, ce serait plutôt sonore, voire acoustique. Ce phénomène qui produit, propulse et gère les ondes afin qu'elles créent le lieu, définissent l'espace, nous désignent les limites par le jeu des échos et des écrans qui réverbèrent les sensations. *Stephan Gilles*

LIMITES MULTIPLES

Sous commissariat de Bernard Marcelis

Du 14 mai au 19 juin 2011

INAUGURATION OFFICIELLE DE L'ASBL

L'Orangerie, espace d'art contemporain

Vernissage le 14 mai à 15h

Pensée comme une sorte de «collection idéale» autour des questions de l'édition et du multiple, Bernard Marcelis a rassemblé une série d'oeuvres de Jean-Marc Bustamante, Patrick Corillon, Edith Dekyndt, Lionel Estève, Michel François, Dominique Gauthier, Ann Veronica Janssens, Jean-Luc Moerman, Bernard Villers, Sophie Whettnall, entre autres, autour d'une installation conçue spécifiquement par Peter Downsbrough pour la rotonde de l'Orangerie.

Avec le concours de Bruno Robbe (Frameries), Bela Editions (Bruxelles) et Michèle Didier (Bruxelles).

PAYS'ARBRES II

“La cabane au bout du jardin”

Du 3 juillet au 28 août 2011

Vernissage le 3 juillet à 15h

Réflexions et créations sur le thème de la cabane à travers le Parc Elisabeth et dans l'Orangerie avec: Neal Beggs (IR), Michel Clerbois, Daniel Daniel, Michael Dans, Simona Denicolai & Ivo Provoost, David Evrard, Jerry Franz (L), Pablo Garcia, Patrick Guns, Djos Janssens, Michel Leonardi, Sylvie Macias-Dias, Xavier Martin, Kob Matthys, Sandra Przyczynski (F), Christophe Terlinden.



L'ORANGERIE, espace d'art contemporain

Parc Elisabeth, rue Porte Haute, B-6600 Bastogne

www.lorangerie-bastogne.be

Contacts: Willy Dory, willydory@skynet.be / Virginie Mathé, virgmathe@yahoo.fr



Centre culturel de Bastogne



BO
ZAR
EX
PO

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES
PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

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

LUC TUYMANS
Retrospective
18.02 > 08.05.2011

Luc Tuymans, *The Nose*, 2002 - oil on canvas - 29,9 x 24,1 cm - Collection of Jill and Dennis Roach © Luc Tuymans

Luc Tuymans – Retrospective is organized by the San Francisco Museum of Modern Art and Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus.

arte
BELGIE

CLEARCHANNEL
OUTDOOR

LE SOIR

LE VIF
LEPRES

LA PREMIERE
Soyez curieux

CANVAS

BRA

dS
De
Standaard

Klara

Knack



AUX ARTS, etc.

24 mars - 29 mai 2011 **16 COMMUNES 16 ARTISTES**

UNE EXPOSITION, UN FILM, DES RENCONTRES

Aux Arts, etc : une manifestation d'art public qui a invité, de mai à décembre 2010, 16 artistes à créer une œuvre en relation avec l'entrée de 16 hôtels de ville ou maisons communales.

ANS Toma Muteba Luntumbue, ENGIS Capitaine Lonchamps, EUPEN Nicolas Kozakis, FLÉMALLE Marie Zolamian, HERSTAL Werner Moron, HUY Sylvie Canonne, LIÈGE Jacques Charlier, MALMEDY Manuel Alves Pereira, MARCHIN Pol Pierart, SERAING Nicolas Bomal, SOUMAGNE Ronald Dagonnier, SPA Sophie Langohr, VERVIERS Alain De Clerck, VISÉ Sylvie Macias Diaz, WAREMME Emilio López Menchero, WELKENRAEDT Antoine Van Impe.

Aujourd'hui, découvrez la synthèse de l'événement... L'EXPOSITION scénographiée par Eddy Colinet, sous le commissariat de Jacques Charlier.

L'exposition, intégrée à l'Espace Saint-Antoine du Musée de la Vie wallonne, permet à chaque artiste de raconter l'histoire de sa rencontre avec l'administration communale. En effet, celui-ci a réellement dû se faire adopter par cette dernière, engendrant échanges, médiation, interpénétration des genres, des cultures... L'exposition démontre ainsi toute la cohérence de la manifestation profondément marquée par sa thématique et la question fondamentale : comment organiser la rencontre entre la politique et l'art ?

L'exposition propose un espace agora aménagé pour les rencontres, les débats et les discussions. Il est destiné à toutes les personnes intéressées par la place de l'art, aujourd'hui dans notre société. L'Université de Liège et son département Information et Communication est partenaire de ces rencontres.

Clef de voûte de l'exposition : LE FILM réalisée par Lionel Orient Dutrieux et Philippe Fontaine.

Conçu comme un grand reportage citoyen figeant les temps forts de la manifestation, le film apporte un autre regard sur l'événement et ouvre d'autres perspectives : une histoire de création et 16 histoires de créateurs. Les artistes sont filmés de la genèse de l'œuvre à son inauguration, en passant par les premières cogitations, le choix de l'hôtel de ville, les réflexions sur la forme plastique, les rencontres avec le personnel et les élus communaux mais aussi la réalisation, la construction, le montage de l'œuvre. Un documentaire exceptionnel et rare, mémoire d'une manifestation originale et expérimentale à plus d'un titre.

N'hésitez pas à passer les portes de l'Espace Saint-Antoine, vous y découvrirez l'histoire d'une création artistique singulière...

Musée de la Vie wallonne

Espace Saint-Antoine

Cour des Mineurs 4000 Liège

Tél +32 (0)4 237 90 50 - Fax +32 (0)4 237 90 89

info@viewallonne.be - www.viewallonne.be

PASSAGES
CROISER LES IMAGINAIRES

CULTURE
PATRIMOINE CULTUREL
ET ARTS PLASTIQUES

LA PREMIÈRE
Soyez curieux

Chiroux
LIÈGE

Une organisation de la Province de Liège-Culture à l'initiative du Député provincial Paul-Emile Mottard.



Province
de Liège

Culture

Chronique 1

Aldo Guillaume Turin

UN TEMPS SANS AGE

La sortie en DVD du film d'Apitchatpong Weerasethakul intitulé *Syndromes and a century* laisse deviner bien mieux que dans une projection en salle la particularité d'images comme terrassées par la masse d'air qui navigue en elles. L'écran plat et la matité des nuances n'altèrent pas leur force. Au contraire, l'impression qui en ressort est d'un volume exceptionnellement élevé de vertiges au ralenti, de décélérations fantasmagoriques que le disque transmet en les intensifiant.

Une pesanteur n'ayant rien à voir avec celle de notre monde s'empare ici des lieux. Les personnes quant à elles, si légères semblent-elles être dans leurs vêtements tropicaux, demeurent comme attachées au sol par des écrous : leur devenir et leur mouvement évoquent la tension de la chaîne qui lie la barque à son quai. Elles figurent de manière allégorique ces cosmonautes que le séjour en navette augmente d'une dimension d'ange, préoccupés qu'ils se montrent de poursuivre leur ascension vers des cieux noirs où ils redéploieront nos plus anciens rêves de Vol. La forêt, dominante dans nombre de scènes et dont les fenêtres d'une clinique permettent d'apercevoir la crête moussue et humide, ressemble à un magma où se glisser comporte le risque de finir englouti. Un univers où le soir, assurément, ne peut que « tomber ».

Il apparaît donc que l'invention de ce réalisateur nous confond, nous fait hésiter sur la physio-nomie à offrir à la réalité – que certaines séquences tournées avec art ne réélaboreront plus l'être sensible mais l'accueillent en dehors de la juridiction de la pensée. D'un coup, brutalement quoique avec une finesse extrême, l'intellect cesse de s'interposer entre le donné et nous. Car si écrire, peindre, faire un film, et même simplement tenir bilan d'anecdotes, c'est pratiquer à plus ou moins importante dose une renverse à l'égard de la vie, des états mentaux et physiques qu'elle draine, des sentiments, des souvenirs, il n'en demeure pas moins exact que la seule grande aventure consiste pour le traducteur des choses que chacun de nous incarne à s'établir à la marge du langage. Qui plus est, à ne plus se reposer sur lui comme sur un appui restant fixe au sein des aléas, des tourments de l'existence et de la réflexion.

Ne plus croire dans le représenté comme il arrive fatalement que l'on croie, et d'abondance, souvent, mais en la chose qui se présente, voilà la double face à quoi l'on se soumet ou se convertit. Rimbaud en était, cheminant sur des routes à l'écart, conscient, lui qui parlait d'« *entendre l'inouï* ». A pareille dualité, si on la considère avec courage, se rapporte l'espèce de contagion qui, venue d'on ne sait quel étrange besoin de ne pas se résigner aux symboles, mine, après les avoir d'abord ébranlés, les espaces prenant

rôle dans notre esprit. Ainsi tout un monde de fonctionnement exigeant que nous nous accordions, pour en avoir la maîtrise, au monde extérieur comme au monde psychique, celui de l'individu, celui de l'âme, échoue-t-il – sous condition de comprendre que le langage se joue de nous – à combler attentes et espoirs.

Sans doute est-ce à la libération de quelque puissance rebelle et infatigable que se livre le jeune cinéaste thaïlandais, soutenu, il l'affirme lors de fréquents entretiens, par les voix séculaires d'Orient qui ont su dénoncer l'insignifiance du discours, du plus ambitieux au plus humblement gauche ou même incorrect, face aux mystères de la naissance, de la douleur, de la mort. Comment expliquer autrement l'écume lourde de ses très minutieux, très beaux plans longs que leur non-coïncidence avec le système d'analogies devenu courant dans l'imaginaire cinématographique lève devant nous à un degré proche de la phobie et de son contraire, c'est-à-dire l'amour ? Les images qu'il propose n'ont de valeur qu'à se désavouer en leur propre cœur, en leur propre substance. Elles gagnent en limpidité à mesure qu'elles abandonnent comme du lest l'illusion que, dans un premier moment, mais oublié aussitôt, elles se sont employées à construire.

Il serait hasardeux de commenter les articles de presse consacrés à des créateurs contemporains sans implication personnelle, et pourtant l'idée inverse séduit.

Un recensement devrait se faire avec pour but l'examen des sources dont les épaisses archives que constitueraient les textes spécialisés dans ce domaine révèlent ou dissimulent l'action. Dans ce cas, et uniquement dans ce cas, la parole des critiques cesserait de ressembler à un objet dans une glace déformante, et cela parce qu'un commentaire cherchant à cerner les causes d'une écriture peut seul se saisir des textes en dehors du cadre de publication dont ils dépendent. Lire, comprendre et analyser tant d'opinions exprimées à propos de tant de démarches nouvelles, mêlant aujourd'hui les disciplines, les techniques, les enjeux et les horizons, revient plus d'une fois à se sentir appelé mais non point élu. D'où l'amère frustration découlant de toute approche comparative spontanée, lorsque l'on esquisse un parallèle entre tel article de revue et tel autre dans une revue différente, sur un artiste identique.

Mais surtout cet exercice entraîne la perte d'un avantage, lié à la rencontre avec une attention qui n'est pas la sienne, l'attention que quelqu'un a manifestée à

son heure et selon son rythme, son jugement, envers les aspects de l'être les plus étonnants puisque, non encore prescrits, ils ouvrent des portes à l'infini et ils témoignent d'une prise en compte par un regard qui les soustrait au pragmatisme idéologique ou marchand. Qu'est-ce que lire d'ailleurs en général, sinon donner de l'ampleur aux strates secrètes d'une écriture ? Sans que rien n'autorise d'en juger au préalable, une terminologie qui sera ou d'exclusivité ou de promotion, ou mieux, et c'est un apport conséquent, de vérité, peut si elle veut obtenir de nous que nous levions les obscurités dont le verbe se couvre par narcissisme.



Le Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage offre au public de 2011, à Bruxelles, l'occasion d'apprendre ce que signifie opérer une enquête sur le terrain quand, loin de retenir d'un ensemble d'événements la saillie qui blesse ou le non-dit extrait de sa gangue et soudain projeté à l'avant-scène médiatique, le vœu aura été de vaincre l'hypnose collective, de prévoir les chances d'avenir pour toutes et tous sous toutes les latitudes. Il convient, en effet, pour ce qui touche aux travaux de Cécile Massart qui se trouvent réunis dans les locaux du CIVA, de parler non d'une structure d'exposition mais d'un sas. Le hall d'entrée, la rampe d'accès aux étages, le plafond d'où s'écoule la lumière du jour maintenue en phase latente grâce à une résille qui lui sert de filtre : le bâtiment entier ne recèle plus qu'une atmosphère de zootrope ou de cabine de plongée.

Ce n'est pas « *la face de la Terre* » à laquelle se voue la plasticienne. Voici des vues où règnent le bleu du firmament et le vert, l'ocre, le brun de lointains presque champêtres ; or, au-delà des somptueux tirages sur aluminium, le visiteur est plutôt frappé par les couleurs au bord de la désaturation qui revêtent des éléments cubiques, des implants de béton aux angles aussi vifs et acérés que les tranchants des couteaux. Ces photographies présentent des édifices-conteneurs chargés d'abriter des fûts de déchets radioactifs. On songe, en les découvrant, à des lingots agrandis qui déniaient à l'écrin géologique sa douceur, son velouté, les pénombres familières aux passages des oiseaux et aux tâches des hommes penchés sur l'herbe et sur l'eau, dans juste une posture sage. L'œil éprouve la tendance, à partir de l'instant où il les identifie, à les fuir. Ils effraient, ils repoussent, ce sont les reliques d'une forme d'emprise qui meurtrit jusqu'à l'idée que l'on se fait d'elles. Les clichés de Massart prêtent au sas où elles connotent un avant et un après d'une « catastrophe » l'allure d'un poste d'observation ayant la

capacité d'arrimer à la durée en cours, à notre durée intime, le constat de la fin d'un mythe.

Lequel ? Celui de l'héritage, unanime et commun, qui savait transposer en archétypes les ressources naturelles, les énergies vivantes, les pactes engagés entre le positif d'un ordre du monde et le vrai témoin qu'était, à un époque qui maintenant recule, le chasseur de bisons ou le pêcheur lançant son harpon argenté à la surface des flots. Et encore le semeur. Et le récolteur de fruits, le mesureur d'étoiles.

En parcourant récemment l'Europe et même le Japon pour y surprendre l'image de sites d'enfouissement nucléaire, Massart ne s'est pas contentée de nous alerter sur un désastre possible, ni sur le scandale d'une guerre d'usure entre tabou et information valant un million au moins de conflits antérieurs vu les saignées imposées au bien reçu par nous du passé – un bien que l'on devine sérieusement corrompu. Tout en suggérant que sans laisser passer l'aventure n'aurait été que gageure, elle définit, et son entreprise prouve combien l'échange entre prospection et intuition se révèle féconde, le domaine qui fut celui du sens quand nous éclairait le rêve d'une terre promise, d'une terre habitée avec la complicité des dieux, ou des ancêtres, dans la perspective des cultures éloignées du modèle occidental.

Les vues qu'elle conçoit, on les dirait absentes à soi : un puzzle de copeaux, des perceptions crispées, une planète chirurgicale. Par le prisme choisi, ce travail affiche une singulière proximité avec *La Jetée*, de Chris Marker, film sur la désolation post-atomique.

Des documents vidéo et des marquages muraux au graphite secondent le parti pris de Massart, qui est d'aligner des formats semblables sans vitre de protection. Il y a, de plus, des blocs de matière de synthèse posés au sol, encloisonnant nos pas. Et des poutres de métal au-dessus de nos têtes, telle une signature industrielle qui répondrait en écho à la menace d'un danger toxique partout répandu. Comment réagir ? Cette œuvre, si méconnue, si nécessaire, nous confronte à notre mauvais futur.

Entre les vides, les encoches du capitalisme voyou et des Etats consumés par le mensonge, le faux et l'arrogance des chefs, il reste à s'embusquer, à épingle à son exemple le pire.

Agenda

Liège	Verviers	B.P.S. 22	Botanique	Office d'Art Contemporain	Galerie Tatjana Pieters
Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain	Galerie Arte Coppo	Boulevard Solvay, 6000 Charleroi T.064 225170 jeudi -dim. de 12H à 18H	236 rue Royale, 1210 BXL, 02/218 37 32 09.06.11 - 10.07.11 Stéphanie Roland. Enfants modèles	105, rue de Laken - 1000 BXL 0 2 512.88.28 Isabel Baraona • prière de bonheur - 16/04/2011	Burggravenlaan 40/ 2nd floor 9000 Gent + 32 9 324 45 29 14.05.2011 – 20.06.2011 PHILIPPE VAN SNICK (BE) (ROOM 1) JULIA SPINOLA (ES) (ROOM 2)
3, Parc de la Boverie, 4020 Liège T: 04 343 04 03 8e biennale internationale de gravure contemporaine de Liège Du 25 mars au 15 mai 2011	62, quai Jacques Brél, 83 rue Spintay 4800 Verviers 087/331071	Galerie Ephémère	Bozar	Pascal Polar	
Musée de l'Art wallon	Le Triangle Bleu	33 Place du Try, 6110 Montigny-le-Tilleul T.: 071/510060	23 rue Ravenstein, 1000 BXL T.:02/507.84.80 Luc Tuymans. Retrospective > 08.05.2011	108 ch de charleroi 1060 BXL 02/5378136 Merc.au sam., 14h à 19h >Lea Golda-Holterman Orthodox Eros >Mai 7	FRANCE
Salle Saint-Georges Féronstrée, 86 4000 LIEGE 32 (0) 4 221 89 11	Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot 080/864294 merc. au dim. de 14h à 18h30 -29/5: Tinka Pittoors URBICIDE	Mons	GALERIE FAIDER	ROSSICONTEMPORARY	Centre Wallonie-Bruxelles
Grand Curtius	Stavelot	BAM (Beaux Art Mons)	12 rue Faider 1060 Bruxelles Belgique > 21/5: Zhu Tian Meng	Rivoli Building, ground floor # 17, chaussée de Waterloo 690 1180 Brussels T:0486 31 00 92 7/5-4/6: Guy Giraud	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. >29/5: Le printemps de l'Irrévérence
Féronstrée - 4000 LIEGE Gravures de la collection du Madmusée. >26.06	Eupen	Anciens Abattoirs	La Centrale Electrique	Xavier Hufkens	LaM
Les Brasseurs	Ikob	Du 29 avril au 24 juillet du mardi au dimanche de 12h à 18h TAPTA	44 Pl Ste Catherine 02/2796444 > 21.08 Surveys from the Cape of Good Hope Jane Alexander	8 rue St Georges 1050 BXL 02 6396738 >14/5 "Everything you can imagine is real"	+33 320196880 Musée d'art moderne, d'art contempo- rain et d'art brut
6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91 Noemie Goldberg, Messieurs Delmotte: - 28.05.2011	Musée d'Art contemporain Eupen Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110 du jeu. au di.: 14/18h Koen Van Mechelen THE COSMOPOLITAN CHICKEN BREAKING THE CAGE - 29/05/2011	KOMA	Les Contemporains		49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine
Centre culturel des Chiroux	Luxembourg Belge	4 rue des Gades, 7000 Mons. T.065/317982	18 rue de la Croix 1050 BXL T: 02 640 57 05		1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02 >1/5: Geste serpentine et autres pro- phéties (Benoît Billotte, Iñaki Bonillas, Antony Gormley, Monika Gřzymala, Werner Herzog, Corey McCorkle, Pierre-Étienne Morelle, Pratchaya Phin- thong, Ian Wilson)
8 Place des Carnes 4000 Liège T.04 2224445 - 29/5 Double Six, Rascal & Cie	Centre d'art contemporain du Lux	Maison de la Culture	Contretype	CIAP,	Palais de Tokyo
Une certaine gaieté...	BP56 T.: 061/315761 Florenville Du 30 avril au 19 juin 2011 Monique Voz - Installation	14 Av. Golinvaux, 5000 Namur T.081/229014, de 12H à 18H00, William Sweetlove [O] du 14 mai au 30 juin	1 Av de la Jonction 1060BXL 02 5384220 >	Zuivelmarkt 44 Hasselt, T: 011 225321 di-vr 11-18u, za 14-17u 23.04- 26.06: Kendell Geers	13 Av Président Wilson 75116 Paris +33147235401 ALEXANDRE SINGH / LA CRITIQUE DE L'ECOLE DES OBJETS - 19 JUIN 2011
Mad Parc d'Avroy	Centre culturel de Bastogne	Musée Félicien Rops	Galerie Didier Devillez		Le Plateau
à Liège T. 04 2223295 >25.06 Adolf Beutler/Johan Geenens	58 rue du Vivier 6600 Bastogne 061 216530 >8/5: Philippe Luyten	rue Fumal, 12, 5000 Namur. T. 081.220110 tous les jours, 10-18h (sauf lundi)	Rue Emmanuel Van Driessche, 53 1050 BXL Tél. 02/215.82.05	Antwerpen	angle de la rue des Alouettes +33 153198410 >15/5: Philippe Decrauzat
Espace 251 Nord	La Louvière	MAC's Musée des arts contemporains	Etablissements d'en Face		
251 rue Vvegnis 4000 Liège T.: 04 2271095 Marcel Berlangier -08/05 2011 à la Comète	Centre de la Gravure et de l'Image im- primée.	Grand Hornu	161, rue A.Dansaert, 1000 BXL 02/2194451 HANS FRIEDRICH LISSMANN WEATH 29.04.11 - 04.06.11		
Galerie Flux	Mariemont	Aeroplastics	Komplot		
60 rue Paradis, 4000 Liège, Tél. 04/253.24.65 20/5-18/6: Pascale Rouffart Fin juin : Juliette Rousseff (peintures)	Musée Royal de Mariemont	32 rue Blanche, 1060 BXL T.: 02/5372202 30/4-11/6: Gavin Turk	295 avenue Van Volxemlaan, B-1190 Brussels 25/06 - 10/09: Freestate Anne Bossuoy, Astrid Bossuyt & Anton Israel, Freek Wambacq, Gérard Meurant, Jean-Daniel Bourgeois, John Dewinter, Jonas Locht, Patrice Gaillard & Claude	Extra City	Mudam Luxembourg
Liehmenn	Tournai	Argos	Greta Meert	Mexicostraat, Kattendijk, Kaai 44 T: 0484 421070 Museum of Speech 25 March – 1 May 2011	Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean 3, Park Dräi Eechelen L-1499 Luxembourg +352 45 37 85-960 - 22/05/2011: DANIEL BUREN TRAVAIL IN SITU WALKING THROUGH... COLLECTION MUDAM 27/04/2011 - 06/11/2011
4 Bd Piercot 4000 Liège 04 2235893	Maison de la culture de Tournai	Artiscopes	ISELP		Toxic Galerie
Monos	Charleroi	35 Bd St Michel, 1040 BXL, 02 7355212 WALTER LEBLANC - 30 June 2011	31 BD de Waterloo, 1000 BXL 02 5048070 du 6 mai au 9 juillet : Laurence Dervaux		2 rue de l'Eau 1449 Lux. +352 26202143
39 rue Henry Blès 4000 Liège 04 2241600 -31/5: Gilbert Decock et Leon Widart	Musée de la Photographie	Art@Marges Musée	Rodolphe Janssen		Casino Lux.Forum d'art cont.
Galerie Périscope		rue haute 312 1000 Bruxelles T.: 02 5110411 >5/6: Hongrie à la folie	35 rue de Livourne, 1050 BXL T.02/5380818 THOMAS LEROOY > 14.05.11		41, rue Notre Dame, 2240 Lux., T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le mardi : >23/4: Mistery Inside
35., rue St Marguerite, 4000 Liège T.: 04/2247050		Baronian-Francey	La Galerie.be		
ESPACE UHODA		2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL T.:02 51292951 Thomas Zipp April 29, 2011 to May 28, 2011 Family Plot June 04, 2011 to July 16, 2011	65 rue Vanderlinden, 1030 BXL 02 2459992		
rue Léon Frédéricq 14 B-4020 Liège - T +32 (0)4 222 02 60			Maison d'Art Actuel des Chartreux		
Galerie de Wégimont			Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles 02/513.14.69 > - 15 mai 2011 « Il voulait un concept, je lui ai répondu : CARAMBA !		
Domaine provincial de Wégimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759			DE MARKTEN		
Assurances Fédérales			5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL T. 02 5123425 -5/6: Fred Bervoets		
25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège			Meessen De Clercq		
Cinéma Le Churchill			2a Rue de l'Abbaye 1000 Brussels Fabrice Samyn >1/5 Jorge Méndez Blake>11/6 Jonathan Monk >11/6		
20 rue du mouton Blanc 4000 Liège			Jan Mot		
La Châtaigneraie			190 rue Antoine Dansaert1000 BXL 02 5141010 >14/05: David Lamelas Limit of a projection II		
Centre wallon d'Art Contemporain Chaussée de Ramouli, 19 T.:04/2753330 L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Valenciennes- 08 mai 2011					
Nadja Vienne					
5 rue Cd Marchand 4000 Liège -12/6: Aglaia Konrad "Four Works"					
Centre culturel de Marchin					
place de Grand Marchin T.: 085 4135381 -29 mai 2011 MESSIEURS DELMOTTE					



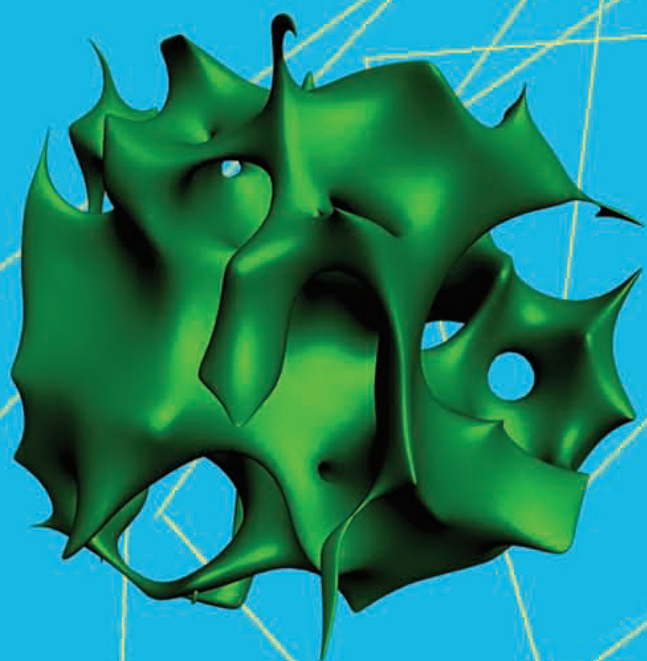
Abonnez-vous!

> 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 Li ge ¥ T l. : +32.4.253 24 65 ¥ Fax : +32.4.252 85 16 ¥ E-mail : fluxnews@skynet.be

Avec le soutien de la Communaut fran aise de Belgique





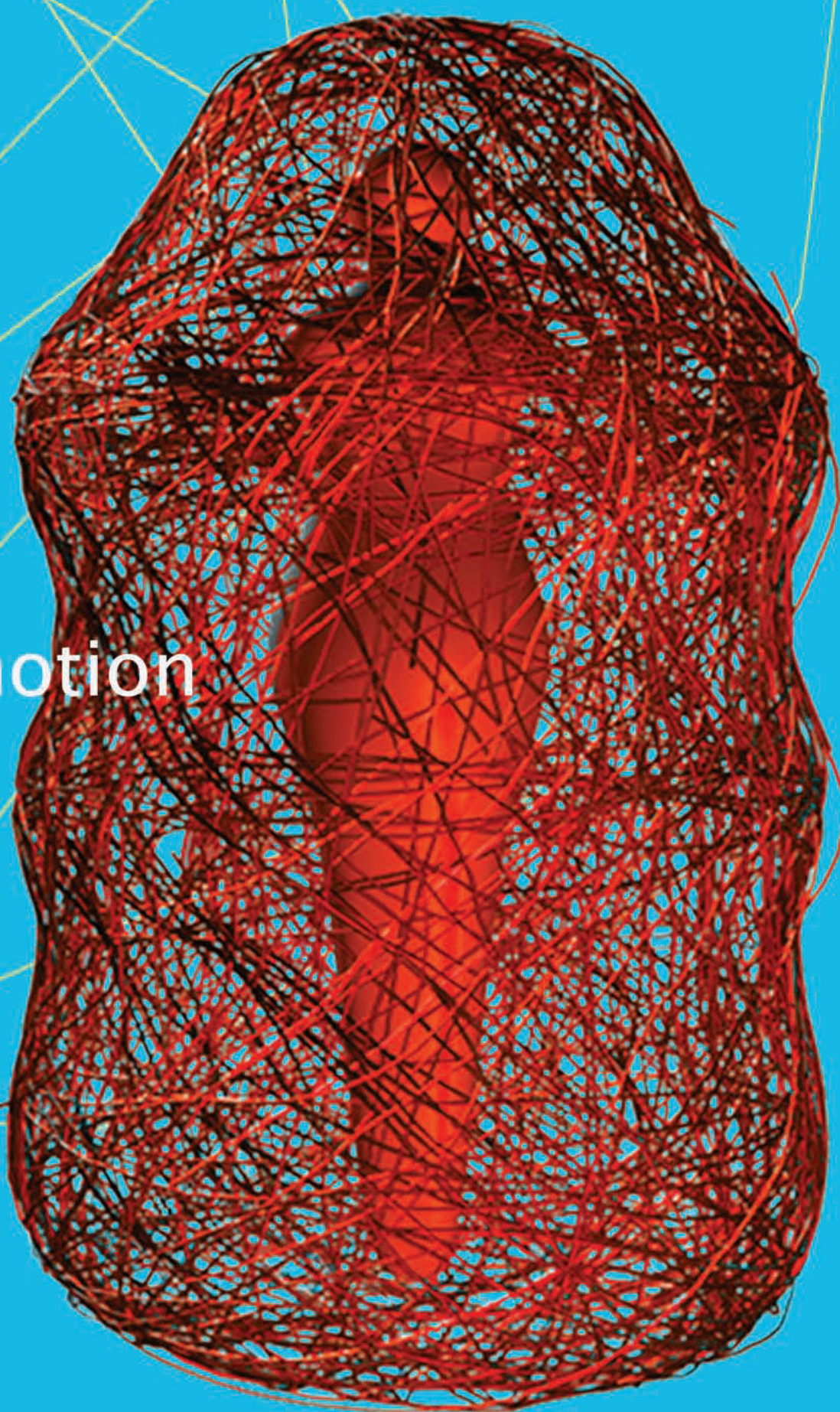
Exposure:

Pia MYrvold FLOW – a work in motion

6 June – 18 September 2011

Opening Week

31 May - 5 June

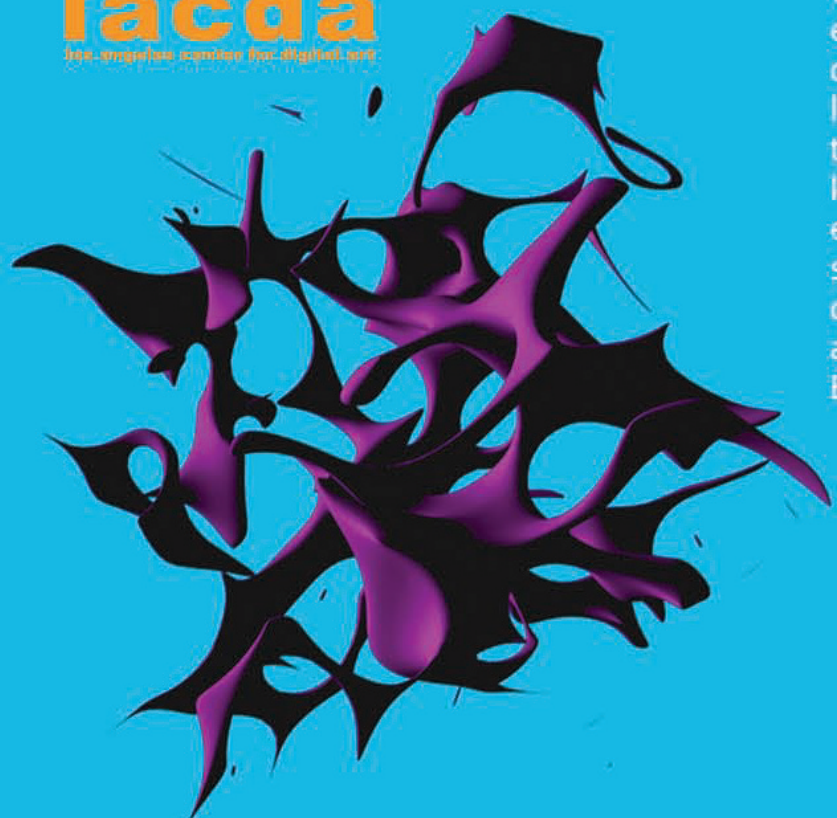


NORSK KULTURRÅD
Arts Council Norway



NORWEGIAN EMBASSY

lacda
l'art contemporain au digital art



FLOW - a work in Motion est le nouveau projet en 3D de Pia Myrvold.

Sous le code MYworld elle nous propose un accès au futur par une passerelle virtuelle, un tunnel de lumière qui glisse comme un vaisseau spatial dans la nuit, léger comme un nuage, un tunnel vidéo monumental composé de 77 écrans LED. L'utilisation de multiples écrans aux images en 3D immerge le visiteur dans un parcours insolite du temps réel au temps virtuel. Un voyage inédit vers l'inconnu des formes en mutation, pour une recherche de textures nouvelles d'images en 3D très colorées : cercle, kaléidoscope, cube, roue, vague ... et l'émergence d'images en mutation comme cette vénus forme polie lisse qui tisse sa toile et se transforme en chrysalide... Elle nous entraîne dans l'univers de la science-fiction vers la porte des étoiles avec une pensée pour « Stargate » film réalisé par Roland Emmerich en 1994.

Boris Tissot est artiste et commissaire d'exposition au Centre Pompidou.

The new exhibition space in Venice:
Zattere 417 Dorsoduro

www.pia-myrvold.com/FLOW