



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct., nov., d c. 2009 №50 ¥ 3 €



2 Édito.

5 Expo au BPS 22 : « T_Trīs », un jeu pour trois collections. La grande déglingue du monde la presse

6/7 Déambuler dans la ville. Une expérience visuelle critique et artistique par Maud Hagelstein.

8/9 Edith Dekyndt, entretien avec Lino Pologato. Entretien avec Aldo Guillaume Turin sur son film hommage à Marthe Wéry.

10/11 Entretien avec Eric Fourez par Michel Voiturier. De 2 à 5 expo au Cabinet des Estampes du Mamac par Céline Eloy. Flash sur le CNAP avec avec François Desiderio.

12 Une intrusion dans la BD d'auteur par Annabelle Dupret.

13 Exposition de Claude Lévêque à la galerie Uhoda, un texte de Céline Eloy

16 Projet Bazart Office : Biennale d'Istamboul par Céline Eloy. Fading, ou l'effacement comme stratégie picturale par Sam Steverlinck.

17 Les Métragrammes d'Eric Van Hove. Interview et texte de Laurent Courtens.

18/19 "POUR" come back sur un journal libertaire des années 70. Interview de I. Fishman et de J.C. Garot par Benoît Dusart.

19 Entretien avec Guy Pieters par Jean Pierre Giovanelli.

20/21 Double page d'artiste de Jérôme Considérant "TauroLiège" .

22/23 Expo de Sushan Kinoshita à la Galerie Nadja Vilenne, un texte de Yoann Van Parys.

24 Opération Tonnerre, zoom sur un centre d'art Parisien par Isabelle

Lemaître. Sortie des Nouvelles revues.

25 "Nous les oeuvres d'art ,une expo- sition d'Angel Vergara aux Etablissements d'en face, commentaires de Colette Dubois.

28/29 Une introspection sur l'idée du temps comme ready made, un texte de Jean Paul Thenot.

29 "Archipel" expo New média au Fresnoy, commentée par Michel Voiturier.

30/31 Le carré est au centre d'une démarche artistique chez Mark Verstockett. Entretien et textes.

32 Installation du BeamDrop de Chris Burden à Anvers , commentaires de Catherine Angelini.

33 Un come back sur l'expo consacrée à Keith Haring au BAM par Michel Voiturier. Zoom sur Linz avec "Ars Electronica"2009. Chantal Vey au Centre culturel de Marchin par Jacques De Maet.

34 Gand: Couverture de l'expo de Nick Ervinck au SMAK commentée par Sam Steverlynck. Kess Visser au Musée Matisse, un flash de Michel Voiturier.

35 Page anniversaire "En quête de sens" Nous comptons sur votre contribution pour y voir clair dans notre démarche...

36 Géographie méconnue des espaces qui se dédient aux expérimentations sonores. Un texte de Sébastien Biset.

37 "Flesh", couverture de l'exposition à l'Iselp, entretien avec le commissaire de l'expo Laurent Courtens.

38 Luck Grootjans à l'Ikob. Rétros- pective Andreas Dettloff à Rochefort.

39 Agenda

E d i t o

50 numéros déjà et nous sommes toujours là, fidèles au poste, bien vivants, un miracle! Le fait de ne pas être directement soumis à un impératif de rentabilité nous sauve probablement du pire...

Au départ, ce qui pouvait être considéré comme une faiblesse - le faible soutien financier — est devenu avec le temps une force nous garantissant une certaine liberté de mouvement. Une manière de bouger qui nous a fait évoluer lentement, sans tapage et en concordance avec les valeurs qui nous animent. En couverture de ce 50e numéro apparaît la photo d'Edith Dekyndt prise à Venise lors de sa performance sur la lagune dans le cadre de l'exposition « cul de sac ». Nous y revenons abondamment dans le spécial Biennale qui se joint à ce numéro. Sur cette photo, on peut voir l'artiste écrire à la craie sur l'eau la phrase « Uno Secondo di Silenzio ». Un lien relie ce geste au N° zéro qui a vu naître FluxNews en 1993. C'était Mark Cloet, cette année-là, qui était intervenu à la craie en écrivant une autre phrase. Dans ce N° zéro Pierre-Yves Desaiève démarrait lui aussi son parcours... Nous le retrouvons aujourd'hui nous entretenir sur la Biennale dans le cahier spécial Venise. Tout comme nous retrouvons Aldo Guillaume Turin, vieux compagnon de route, qui nous parle, dans un entretien, de son dernier film hommage à Marthe Wéry. Il est manifestement conscient qu'en s'inscrivant volontairement dans le rôle de « passeur », il touche un public lacunaire.

Dans une autre configuration, aujourd'hui, j'avoue que ce rôle de « passeur » est pour nous devenu central dans la mesure où les médias ne jouent plus leur rôle et servent de moins en moins de relais filtrant l'information.

Nous jugeons important que ce rôle continue d'être tenu. Ce numéro vous en donnera encore la preuve... Isabelle Lemaître continue elle aussi dans cette lignée en nous parlant d'un Centre d'art parisien dont personne ne parlait il y a peu : le centre culturel Mains d'œuvres. Sébastien Biset, nouveau venu, nous dresse l'inventaire d'une géographie mé-

connue chez nous : il répertorie pour vous tous les lieux se consacrant à la diffusion des événements sonores en Belgique.

Les utopies ne sont pas mortes, elles fleurissent encore dans ce numéro... Pourquoi la marche, prise sous l'angle du travail du regard, ne pourrait-elle pas être considérée comme une activité artistique en tant que telle? Maud Hagelstein nous convie à en prendre conscience dans l'article « Déambuler dans la Ville ». Annabelle Dupret nous avoue pour sa part qu'elle aimerait que l'art contemporain sorte de la cage dorée dans laquelle il a trop tendance à s'isoler, provoquant un effet pervers auprès de ses contemporains qui l'envisagent comme une sphère « à part »

Benoît Dusart revient sur l'aventure du journal libertaire POUR en interrogeant Jean Claude Garot et Izy Fishman. Il nous rappelle que Buren, en bon stratège qu'il était à l'époque, s'était fait révolutionnaire par procuration lorsqu'il dénonçait, dans dans le cadre d'une exposition, le coup d'Etat au Chili et les noms de toutes les firmes y étant impliquées.

En marge de cet anniversaire, c'est donc la question du « pourquoi » qui nous taraude. Pourquoi encore continuer l'aventure, alors que tout pousse à arrêter? Pourquoi encore se voiler la face à l'heure où la peopolisation de l'information s'accroît ainsi que la recherche de rentabilité à tout prix?

Pourtant, des signaux positifs -tels l'arrivée accrue de textes de qualité- nous poussent à croire que l'utopie n'est pas morte et que la réactivation des Flux au niveau des jeunes générations est encore possible. Une partie de la réponse à la question «pourquoi continuer» est à chercher dans la réponse donnée par les artistes eux-mêmes : le manque de moyens au lieu d'être vécu comme un frein à la poursuite de l'aventure, peut devenir également un stimulateur incroyable pour autant que le moteur d'un acte soit habité par la nécessité de « créer ».





Vue de l'exposition au B.P.S. 22 Michaël DANS, *Looping*, 2001 Sculpture, bois Collection Province du Hainaut GILLICK, Liam, *Last Day of Production*, 2007 (détail) Sculpture, Aluminium peint Collection Province du Hainaut détail, photo de Leslie ARTAMONOW

Sans bâtiment muséal officiel, la collection de la Province du Hainaut est régulièrement présentée dans différentes expositions, notamment au B.P.S.22. C'est aujourd'hui par le biais d'un jeu surprenant que ce dernier dévoile une partie des acquisitions.

Le jeu inspirant la mise en espace des œuvres est bien connu pour la plupart d'entre nous : des blocs de couleurs et de formes variées sont assemblés afin de créer une ligne horizontale complète. Partant de ce principe, le B.P.S.22 décide de réaliser un exercice

similaire avec les créations de la Province. Pour ce faire, il convie deux institutions (le Mudam et le Muhka) à participer à ce « T_Trīs » version artistique. Le choix des établissements est motivé par la richesse des collections et par la relative proximité géographique des participants. A cela s'ajoute l'envie d'une rencontre entre des optiques différentes, chaque commissaire ayant sa propre ligne de conduite. Le processus de composition commence avec la pièce de Liam Gillick, *Last Day of Production*. L'artiste choisit lui-même l'emplacement de son œuvre, servant de point de départ à

partir duquel se tresse l'ensemble du parcours. Suivant le principe d'assemblages, chaque institution place une œuvre, à partir de cette base, puis une autre et ainsi de suite. L'exposition s'est donc construite petit à petit, évoluant selon les apports des commissaires. Les créations se succèdent selon les ressemblances, dissemblances, références thématique ou stylistique etc. Le mobilier d'Alvar Aalto (*Sanatorium Paimio*) est installé à côté de la structuration nette, minimale, de Gillick ; *Les images ne nous parviennent plus* (Y. Lecomte) s'oppose en quelque sorte à l'image de la blonde pulpeuse

« T_Trīs », un jeu pour trois collections

influencée par les médias de Wang Du (*Body Works*) ; le bleu intense du piano silencieux de J. Vercruysse (*M(MI)*) fait écho aux monochromes de Marthe Wéry (*Calais*).

On pourrait craindre que ce type de procédé n'engendre une perte de cohérence ou de force des collections. Il n'en est rien, l'ensemble fonctionne plutôt bien. Certaines œuvres se renforcent par les combinaisons choisies, d'autres s'interprètent autrement grâce aux associations, acquérant une symbolique ou un sens différent. Cela se ressent dès l'entrée de jeu avec les surfaces polychromes de Gillick qui, quand on s'y approche, modifient notre perception de l'espace et des créations environnantes. Dans le jeu vidéo, une fois qu'une ligne est complète, elle disparaît pour laisser la place à d'autres formes. Ici, au contraire, les pièces, petites et grandes, ne s'annulent pas mais elles développent des blocs solides. Ainsi, au fil des assemblages se dessinent plusieurs sous-ensembles, dans lesquels on peut déceler quelques préoccupations chères au B.P.S.22. Ainsi la relation au paysage et à l'habitat, le rapport à l'identité et aux images ou encore une réflexion sur la société

s'enchaînent dans le parcours, ponctué d'espaces en suspens.

Comme avec « Storage/L'entrepôt du musée » (2004), le B.P.S.22 s'emploie à utiliser des dispositifs de monstration ou des procédés de construction novateurs. C'est donc également une réflexion sur la mise en exposition qu'il engage par cette collaboration « ludique » avec les institutions luxembourgeoise et anversoise. Une nouvelle expérience pour découvrir au compte-goutte la collection provinciale, en attendant l'ouverture de son propre musée.

Céline Eloy

La grande déglingué du monde la

Nous constatons aujourd'hui, de plus en plus, une absence du rôle critique dans le champ de la presse et de la culture. Il y a des raisons. En marge de ce 50e numéro, la rédaction de FluxNews décide de revenir sur un fait passé totalement inaperçu dans le petit monde de la presse belge. Familier du monde des médias et reconnu par ses pairs pour son professionnalisme pur et dur, Jean-Frédéric Delière, entre autres journaliste au Soir Magazine, décide de quitter le métier, dégoûté par la tournure people qui prévaut désormais dans le monde de la presse à grand tirage. Le journaliste d'investigation, surtout réputé pour la qualité de ses enquêtes, s'explique sur une décision mûrement réfléchie.

L.P. : Tu viens d'arrêter le métier de journaliste. Pourquoi ?

J-F.D. : C'est d'abord un immense ras-le-bol. La profession s'est déglinguée en partie par la faute des journalistes et d'autre part par le fait des patrons de presse qui sont devenus des patrons d'entreprises, pour qui la rentabilité est devenue la norme et non pas le contenu des médias dont ils sont propriétaires. Puis il y a aussi le désintérêt de plus en plus évident du public pour les médias et pour l'information. Pour la vraie information, celle qui est faite par des journalistes professionnels, qui n'est pas exempte de défauts mais qui l'est certainement beaucoup moins que ce qu'on rencontre sur le Net, parsemé d'autres expériences hasardeuses de journalistes. C'est un peu tout cela qui m'a fait quitter le journalisme. Je suis en fait passé de l'autre côté de la bar-

rière. Je fais de la communication, je transmets l'information aux journalistes. C'est avec les braconniers que l'on fait les meilleurs gardes chasses (rires).

L.P. : D'où vient cette démobilisation vis-à-vis d'un métier tout entier ? Ça provient d'un état général du monde qui engendre une grande lassitude ?

J-F.D. : Ça vient d'une lassitude. J'ai fait ce métier pendant plus de 25 ans et j'ai pu, dès le départ, traiter des dossiers importants. Entre autres, le dossier de Liniex à Liège, avec des implications politiques et des détournements de fonds, puis il y a eu la secte Ecoovie. Avant Cools, l'affaire des horodateurs à Liège, avec l'implication du Bourgmestre et du Baron Debonvoisin, puis l'assassinat de Cools et l'affaire Dutroux. J'ai eu la chance de traverser 25 ans de journalisme en traitant tous les grands dossiers. Le seul que je n'ai jamais abordé de façon approfondie, ce sont les tueries du Brabant. J'ai constaté qu'au fil du temps, la demande des rédacteurs en chefs sur la manière de traiter ces dossiers ne me convenait plus. Prenons le cas de l'affaire des horodateurs. Je serais toujours au Soir Magazine aujourd'hui, on me demanderait de la traiter en faisant l'interview de la femme d'Edouard Close, de ses enfants, d'avoir une photo de lui quand il était bébé, tout nu sur une peau de mouton. C'est ça l'intérêt, l'approche aujourd'hui. Le people, c'est du journalisme de caniveau qui ne me convient pas.

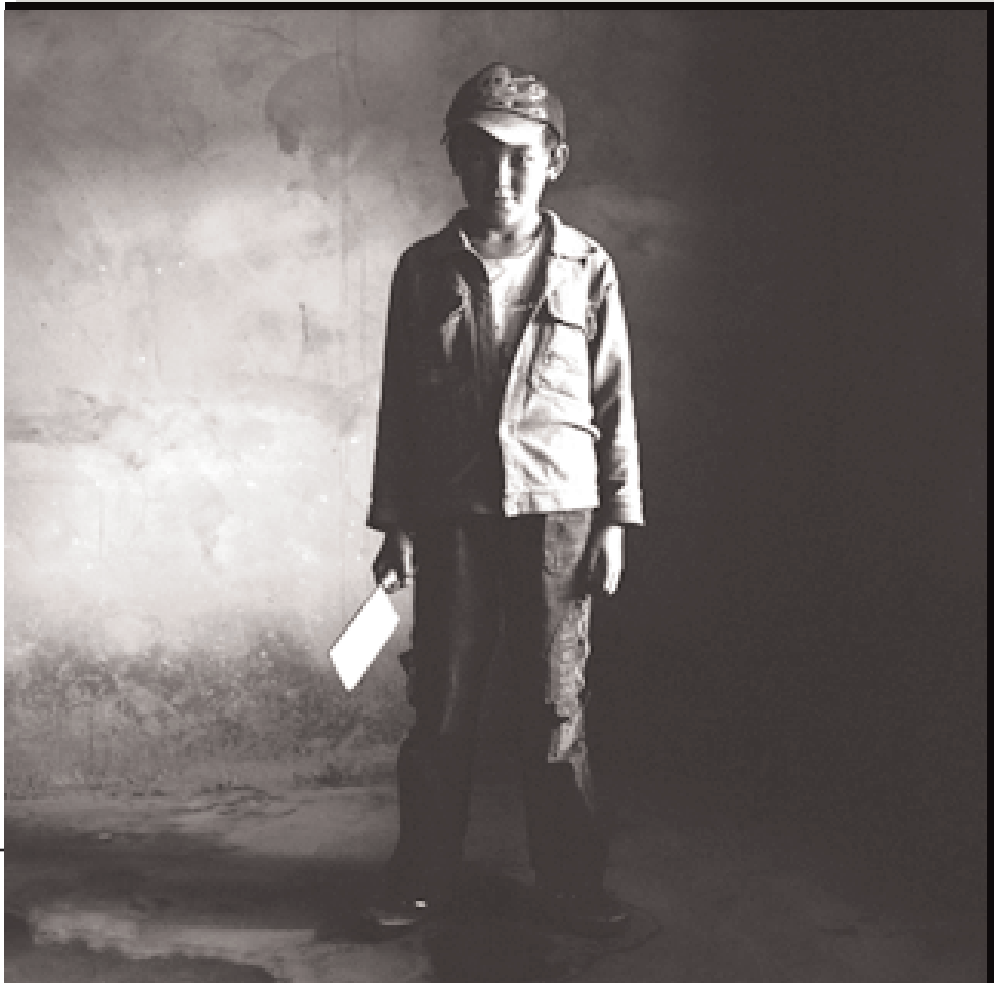
L.P. : Cette nouvelle manière de traiter l'information tue un peu la

démocratie et la liberté d'entreprendre ?

J-F.D. : À mon avis, ça tue les vocations. Je ne connais pas, dans la presse francophone belge, de jeunes journalistes, entre 25 et 30 ans, qui sont susceptibles d'amener des informations, de traiter des dossiers de la façon dont nous les traitions. Dans les années 80, dans la presse francophone, nous étions une bonne vingtaine à le faire. On travaillait en concurrence mais en amitiés. À l'époque, il y avait René Haquin qui était pour nous un vieux routier, il y avait une transmission de savoir, d'information qui n'existe plus aujourd'hui. Une chose m'a frappé : j'ai quitté le journalisme après 25 ans de métier avec des dossiers par dizaines et je n'ai jamais eu un collègue qui m'a proposé de les reprendre. Même pas une liste de numéros de téléphone, de contacts, rien ! Ça n'intéresse plus les gens. La grande règle de beaucoup de rédacteurs en chef aujourd'hui, c'est de prétendre qu'il faut mettre dans leurs journaux ce qui intéresse les gens. Comment ces gens peuvent-ils avoir la prétention de savoir ce que le lecteur souhaite lire dans son journal ? C'est complètement faux ! Personne ne peut dire ce que le lecteur souhaite avoir dans son journal. C'est une question de facilité, donc on fait du people, du pseudo cul ou du fait divers sanglant en disant que c'est ce que les gens attendent. Mais, bizarrement, les gens achètent de moins en moins les journaux. Est-ce que c'est vraiment ce qu'ils attendent ? Quand, aux réunions de rédaction, je disais ma façon de penser, je voyais bien que ça ne plaisait pas. Il y a un moment où il faut arrêter !

Il porte casquette et blue jeans comme des millions d'enfants et d'adolescents dans le monde. Son regard canaille fixe le viseur du photographe, le corps bien droit campe devant un fond sombre presque abstrait. En main, une hache attend encore son verdict. D'où vient-il ? Qui est-il ? Pourquoi cette mise en scène ? Sans légende l'image ne parle pas, mais le contexte dans lequel elle se trouve suggère bien des discours : l'exposition Wang Gang – Interior Portraits au BRASS (Forest, Centre culturel), juste à côté du Wiels à Bruxelles. Une sélection inédite de photos grand format sur deux minorités chinoises, dans le cadre d'Europalia Chine. Cette photographie-ci a été prise non loin de Lhassa en 2007 : l'enfant est... tibétain.

**Le BRASS – 364 Avenue Van Volxem – 1190 Bruxelles
Du 16 octobre au 17 décembre 2009 – Du mercredi au dimanche de 12h à 18h, les jeudis jusqu'à 20h
Aussi sur rendez-vous (écoles...) – Fermé : le 29 novembre – Info : 02/ 345 37 71
– Entrée libre Commissaire : Christine De Naeyer**



D é a m b u l e r dans la ville.

Une expérience visuelle critique et artistique.



Londres, 2009.

Du 3 juin au 6 septembre, l'exposition *Heaven and Earth* présentait les œuvres peu bavardes de Richard Long à la *Tate Britain*. Comme à Rome, à Sydney ou à Tokyo, l'artiste anglais fit venir des pierres, anguleuses et/ou polies, pour ses installations *Land Art* d'intérieur (le paradoxe est assumé). Quelques photographies envoûtantes montraient aussi les interventions minimalistes de Long dans le paysage : un sac à dos posé contre un tas de pierre, une croix au sol dans un champ de fleurs, une ligne dans le désert. Mais ces aspects de l'œuvre sont désormais classiques et le caractère inédit du projet de Richard Long est ailleurs : en tant qu'il exploite le potentiel artistique de la marche, l'artiste indique sa valeur conceptuelle et créative. De fait, chaque promenade semble avoir pour mission de poursuivre une idée – même s'il n'en reste à peu près rien à l'arrivée qu'une indication rapide, généralement quantitative, imprimée sur papier. Entre deux sorties, il inverse par exemple la distance parcourue et le timing : « Hours / Miles / A walk of 24 hours : 82 miles / A walk of 24 miles in 82 hours / England 1996 ». De ses marches, on voit peu de choses exposées, si ce n'est le concept, énoncé comme ici en quelques mots. L'artiste réalise des expériences, calcule des distances, récolte des sons. Combien de temps pourra-t-il marcher au sec entre deux averses ? « Dry Walk / 113 walking miles between one shower of rain and the next / Avon England 1989 ». D'autres fois, les parcours tracent des lignes sur de vastes territoires et sont comme des dessins *grandeur nature*. Le mouvement et l'arrêt constituent les

éléments « picturaux » de ces gigantesques fresques virtuelles (que Long reproduit néanmoins sur des cartes). À l'échelle maximale, la marche suivra alors telle spirale, ou telle forme géométrique, décidée par avance. Et si l'hypothèse de Richard Long n'était pas si folle ? S'il suffisait de marcher pour faire de l'art ?

Si le lyrisme de la marche en pleine nature en a ému plus d'un, il faut bien reconnaître que la balade buissonnière n'est pas seulement champêtre. Les vagabonds existent aussi en version citadine. Lorsqu'on y consacre ses plages de temps vacant, la ville se transforme en paysage. Paysage industriel, ouvrier ou bourgeois, paysage romantique, obscur, ouvert sur la mer, traversé par un fleuve. Tous les éléments importent, composent tout à tour le décor des pérégrinations piétonnes : couleurs des murs, annonces diverses, affiches déchirées, vestiges du patrimoine industriel, lumières artificielles, graffitis, exubérance, ordures, effets de mode, reflets, contrastes... Initialement, la marche n'a-t-elle pas déterminé la ville ? Parce qu'il se déplace, l'homme a voulu des trottoirs, des passages, des passerelles. À Londres pourtant (où Richard Long a étudié), le travailleur moderne perd vite la vision d'ensemble sur la cité pour ne plus voir que des endroits fragmentés, reliés entre eux par le métro. La ville ne s'étend pas seulement dans son horizontalité ; les citadins la parcourent de haut en bas, au gré des escalators, puis de bas en haut, quittant les stations profondes pour rejoindre la rue. Au début du mois de février 2009, l'hiver a recouvert Londres de 10 cm de neige – selon les statistiques, du jamais vu en 18 ans. Privé de transports en commun, le



monde du travail fut frappé d'impossibilité ; on observait les plus audacieux sortir à pied et se déplacer au ralenti sur les trottoirs encore gelés. Toutes les bouches de métro fermées, les habitants de Londres ont parcouru des rues qu'ils n'avaient jamais vues. Habituellement, il faut 17 minutes pour descendre d'Archway à London Bridge par la Northern Line. Mais en marchant ? Les médias anglais se sont emballés : tel médecin aurait marché six heures pour rejoindre l'hôpital où il exerce... Sans la structure du métro qui la cartographie par le dessous, la ville prend un autre relief, requiert un autre rythme. La marche a cette fonction de relier entre eux les différents lieux familiers, de traverser des espaces – qui sinon resteraient neutres – pour les investir physiquement, mentalement aussi. Si l'acte de marcher est universel, l'investissement reste à chaque fois singulier. Au fil de ses balades, le piéton constitue une carte mentale qui lui est propre ; il l'étoffe, remplit les vides d'expériences nouvelles.

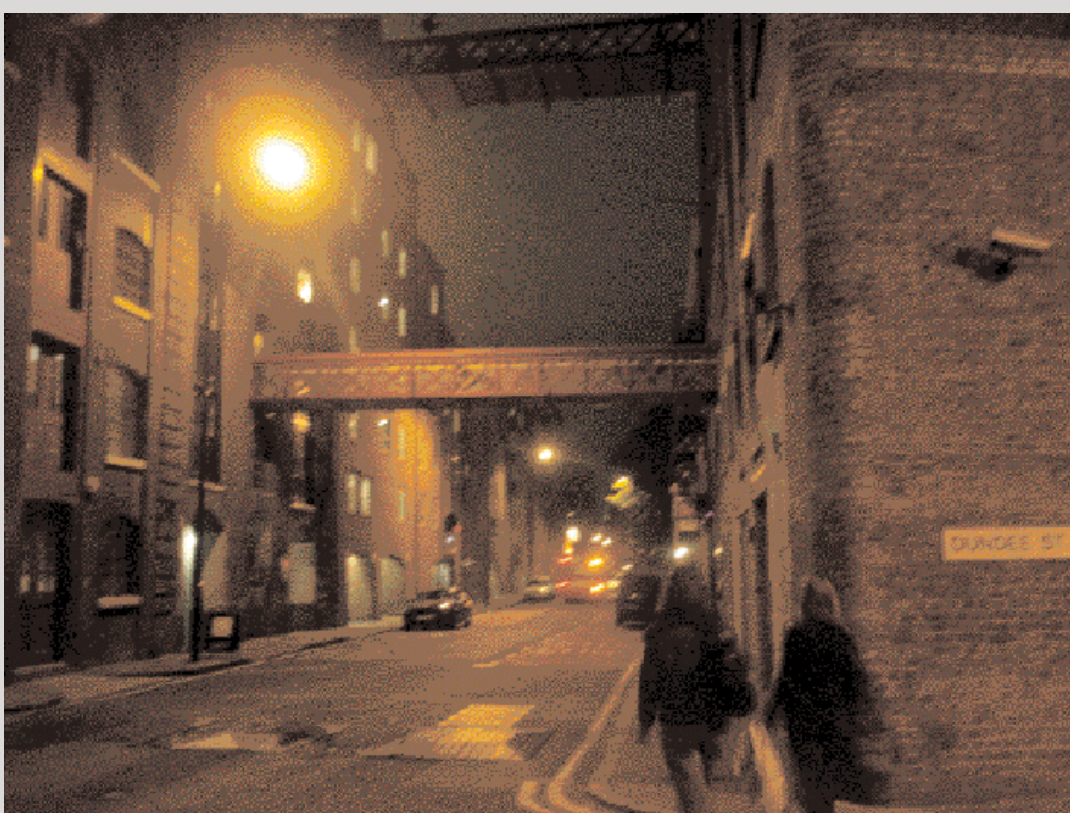
Peut-on considérer la marche comme un acte productif en tant que tel ? Dans notre société capitaliste hyperactive, on assume difficilement la flânerie ; on regarde de travers ceux qui « zonent » – autrement dit, qui occupent de leur inactivité un fragment d'espace public. Au moins, la marche permet un semblant d'agitation qui n'indigne personne. Et encore, il importe de ne pas déranger ceux qui ont des occupations plus nobles. La ville elle-même est un symbole d'activité. Les hommes y travaillent, y échangent, y spéculent, y apprennent. Les grandes cités du monde sont des lieux de vitesse, où se déplacer doit pouvoir se faire sans gaspillage de temps. À Londres, tous les jours, des centaines de milliers de journaux gratuits sont distribués dans la rue (et se transforment presque aussitôt en ordures). La distribution en est parfaitement chorégraphiée ; sans être

contraints de s'arrêter, les passants saisissent au vol les journaux que d'anonymes mains gantées leur tendent. La masse fluide n'interrompt pas sa progression et pénètre en rythme dans les bouches du métro. Les trottoirs connaissent aussi leurs heures de pointe, mais l'on se discipline : on marche à gauche, presque en rang, et sans traîner. Celui qui flâne aura l'impression d'être à contre-courant, de résister par sa déambulation au rythme naturel de la cité. Mais à nouveau : au-delà du seul déplacement, la marche a-t-elle une fonction propre ?

En milieu urbain, la marche est une expérience visuelle intense. Le flux incessant des sollicitations épuise le regard, le stimule, l'enthousiasme. L'œil se nourrit de bizarreries qui agressent ses habitudes, les transforment. Chaque jour, aux mêmes endroits, l'agitation varie. Par leur chorégraphie incertaine, les passants composent l'espace différemment. À chaque détour de rue, la ville immense propose de nouvelles enseignes, illumine le fleuve de reflets inhabituels. Les yeux se posent où ils peuvent, parcourent les façades selon des trajectoires inégales, s'arrêtent sur des détails restés inaperçus jusque là. Traverser Londres en bus constitue déjà une véritable gymnastique visuelle. On ne capte que des débuts d'histoires, aussitôt évanouies : dehors quelqu'un éternue, se retourne, une femme crache dans une poubelle, un autre tombe, le bus s'arrête, un homme sort, des visiteurs font la file devant la porte blindée de *H. M. Prison Pentoville*, deux ouvriers taillent le saule pleureur qui inonde le trottoir de ses larmes végétales, des enfants refont leurs nœuds de cravate, un homme engueule son chien, une femme tatouée marche, une autre femme, deux autres encore. En fonction de quoi les détails surgissent-ils ? Le spectateur désintéressé des ambiances urbaines promène son

regard entre les trottoirs et le toit des immeubles ; selon son humeur et sa vivacité, il captera avec plus ou moins d'intensité les événements (parfois infimes) par lesquels une ville se transforme. Si le point de vue surélevé du bus impérial londonien permet de suivre le réveil de l'agitation matinale, le rythme de la marche convient mieux encore aux atmosphères citadines. L'allure naturelle de l'homme lui permet d'enregistrer les mouvements qui balaient la rue. Progressivement, le marcheur intégrera la nouveauté à son paysage visuel. Parce que c'est de cela qu'il est question : dehors, on rencontre le « nouveau ». Les formes, les signaux, les enseignes, les passants, rien n'est jamais identique. L'imprévu à chaque virage. Plongé dans cet univers métissé (et en constant métissage), le baladin se laisse saisir par des formes inhabituelles, interroge leur présence, s'imprègne des ambiances pour se les décrire mentalement. Le lien de la marche à la pensée a souvent été exploré. Les philosophes ont versé dans l'art de parcourir le monde à pied (depuis les philosophes antiques jusqu'à Rousseau, Nietzsche, Benjamin...). Mais si la marche est une activité où l'on pense, elle est aussi une activité où l'on regarde – mieux encore, une activité où *voir et penser* se renforcent l'un l'autre. Arpenter des itinéraires inédits revient à fissurer l'ordre du Même ; si les habitudes visuelles s'assouplissent au contact de la diversité formelle du paysage urbain, on peut espérer que les habitudes de pensée gagnent en souplesse également.

Partant de là, la déambulation citadine pourrait être redéfinie comme activité *critique* (au sens positif/philosophique du terme). Une nouvelle définition transformerait en partie l'image triste du flâneur qui balade inlassablement sa mélancolie dans les ruelles. En tant qu'il appréhende la différence sous ses



aspects les plus concrets, en tant qu'il multiplie les points de vue sur le quotidien, l'éveil visuel du marcheur remplit une mission critique. Pour connaître les rouages de la société contemporaine, quel meilleur poste d'observation que les rues des grandes métropoles ? Parmi les tâches de l'Internationale situationniste, Guy Debord comptait l'analyse des significations politiques et culturelles de l'organisation des villes (architecture et aménagement de l'espace). Afin de résister aux sollicitations habituelles, le flâneur (celui qui « dérive ») devait selon lui renoncer aux raisons courantes de se déplacer pour se laisser aller aux nouvelles rencontres. Actif et silencieux, le vagabond des villes explore de près les *possibles* de l'homme. Il sait les formes que peut prendre la vie concrète ; il voit les styles qui traversent les individus. Face à la diversité d'alternatives, l'imagination est stimulée. Les vadrouilles sont pleines de promesses : on rêve à de grandes métamorphoses, on fantasme sur les tournants vertigineux que notre vie pourrait négocier. La déambulation devient également une activité critique quand elle trouble – sans forcément l'enfreindre – le droit de propriété. Les citoyens en marche, manifestants, révolutionnaires, occupent l'espace public où on ne les attend pas. Par là, ils montrent à quel point, justement, on ne les attend pas. Les routes de la démocratie ne sont pas toujours assez

larges pour tout ce remue-ménages. Très probablement, certaines expériences seraient en voie d'abandon si plus personne ne marchait. Le vagabondage a encore cette fonction : il sauve de la désuétude des lieux insolites (ceux qui échappent aux best-sellers de la littérature touristique), il intègre à l'imaginaire commun des pratiques délaissées.

De tous temps, la rue a généré l'apparition de formes artistiques minoritaires (*underground*, contre-culture). Certaines de ces formes – musicales notamment – sont devenues des institutions. Jean-Michel Basquiat, qui commença en repérant les taudis de Manhattan, devint dans les années 80 l'une des personnalités les plus en vogue de la scène américaine de l'art contemporain. Outre ces exemples tape-à-l'œil, nombreuses sont les pratiques artistiques qui se sont nourries des ambiances citadines. Simplement parce que l'imaginaire plonge ses yeux là où vivent les hommes (Dickens, pour n'en citer qu'un, connaissait Londres comme sa poche...). Par ailleurs, nul besoin d'être Sophie Calle pour détecter le potentiel d'histoires nouvelles (même banales) qui émerge de la rue et de ses passants. Chacun à son tour devient artiste-détective, chineur, à l'affût des détails qui piquent à vif l'imagination. Les rues offrent leurs tableaux vivants ; les événements attirent le regard et demandent du sens –

voilà pourquoi certains artistes ont longtemps pratiqué la déambulation en ville. Plus encore (pour tenter de valider la perspective de Richard Long) : la marche en tant que travail du regard pourrait elle-même être considérée comme une activité artistique. « Qu'y produirait-on ? » Aujourd'hui, les ques-



tions de ce genre peuvent être dépassées. Les formes contemporaines d'art – la performance, en tête – nous ont appris que le processus l'emporte parfois sur le produit. Le répertoire des gestes dits artistiques s'est élargi. Bien entendu, le marcheur peut collectionner des fragments de ville, poursuivre des traces, photographier les murs et leurs tatouages modernes, établir des listes, cartographier des promenades. Mais même sans cela, marcher en ville contribue à transformer nos facultés réceptrices. Par la flânerie, l'homme met en relation ses idées, son corps, et le monde concret dans lequel il déambule. L'art de la performance cherche à saisir la portée d'un acte, son contenu poétique, sa violence, son incidence sur la culture. En parcourant les villes, pour autant qu'on branche son imagination sur les images captées, on ne fait sans doute pas autre chose.

Bibliographie

- Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002.
 Bruce Bégout, *Lieu commun*, Paris, Allia, 2003.
 Guy-Ernest Debord, *Théorie de la dérive*, Paris, Allia, 1995.
 Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, trad. Oristelle Bonis, Actes Sud, « Babel », 2002.
 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, carnets Nord, 2009.
 Nietzsche, *Le gai savoir* (§366), Garnier Flammarion, 2000.
 Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Flammarion, Paris, 1997.

Crédit photographique :
Maud Hagelstein.

M.H.





« Les ondes de Love ».

« Les ondes de Love ». Sur le toit d'un volcan, un drapeau noir flotte comme un long cordon ombilical reliant ciel et terre...

Dans une conférence de 1957, "Experimental Music", John Cage décrivait son travail comme « un jeu sans but ». Une façon, pour nous, de nous réveiller à la vie que nous vivons. Edith Dekyndt pourrait faire sienne cette affirmation. Comme elle nous le déclare dans cet entretien, l'art n'est peut être qu'un excellent prétexte pour bien regarder le ciel.

Tout va très vite aujourd'hui pour Edith Dekyndt : présence remarquée au Witte de With à Rotterdam et, il y a un an à New York, achat par le Moma de toute son exposition chez Parker's Box. Elle est présentée en Belgique par la galerie Les Filles du Calvaire. « I Remember Earth » : une publication sortira en octobre, 280 pages en anglais et français aux éditions « Facteur humain ». La présentation du livre est programmée au BPS 22 en octobre.

Entretien entre Edith Dekyndt et Lino Polegato

Revenons un moment sur l'expo « cul-de-sac » en off à Venise. En dehors du contexte purement poétique d'une intervention qui a réactualisé la mémoire d'un temps passé, où se situe réellement ton propos ?

« Uno secondo di silenzio » : l'origine de cette pièce est un séjour à New York, l'an dernier. Les choses auxquelles je pensais, entre autres, en songeant à New York, c'était les « 4'33" de silence » de John Cage et le film de Raymond Depardon « 10 minutes de silence pour John Lennon », un film très beau, d'une foule en suspens, qui ne bouge presque pas, qui ne parle pas.

New York était donc, paradoxalement, associé au 'silence'. J'avais débuté des essais aux Pays-Bas, quelques mois avant : des films drapeaux transparents. Ça a continué à New York et, après quelques jours, un moment intéressant s'est produit. Il a été filmé.

Un drapeau, c'est un emblème territorial, patriotique, ou une publicité. Un drapeau transparent, c'est un drapeau silencieux. En cherchant l'origine des temps de silence en hommage à une personne ou un événement (pendant ces moments-là, les drapeaux sont souvent attachés ou descendus, 'en berne'), j'ai lu que les moments de silence font partie, aux Etats-Unis, de la Constitution.

D'autre part, en pensant à la vitesse du son, je me suis dit que si, par exemple, deux personnes se trouvent à 340 mètres l'une de l'autre, il faut une seconde pour que le message (le cri) que l'une envoie parvienne à l'autre : une seconde de silence, imperceptible. Le film du drapeau transparent s'appelle donc « One Second of Silence » parce que c'était une série de choses qui se rejoignent, comme une énigme qu'on découvre peu à peu : tout est là, dès le début, mais on trouve des indices, les uns après des autres, et ça apparaît.

En mai dernier, tu m'as proposé de faire un dessin à la craie à Venise. Je n'avais pas envie de faire une image... C'est plutôt rare que je représente des images, j'ai plutôt pensé à un indice, une phrase.

A Venise, on marche, on cherche, on se perd, on n'a pas vraiment la notion de distance, d'orientation. Je me suis souvenue de la vitesse du son qui se déplace à 340 mètres par seconde. J'ai tracé sur le plan Google Earth de Venise un cercle de 340 m de rayon, à partir du campanile San Pietro qui était le lieu de rencontre du pro-

jet. J'ai regardé sur quelles ruelles, situées à 340 m, je pouvais écrire à la craie 'Uno Secondo di Silencio'.

Toute une partie de la circonférence du cercle se trouvait sur l'eau. Ecrire sur l'eau, ça me plaisait plus qu'écrire sur la terre ferme, c'était juste plus rapide comme disparition d'un dessin fait à la craie.

Ton travail est un peu calqué sur ces lois de sérialités qui impliquent cause et non cause... ?

Les choses apparaissent, floues, et puis on discerne de mieux en mieux. On perçoit des indices, comme je disais tout à l'heure, c'est comme une intrigue, un fil qu'on démêle, quelquefois comme un puzzle.

Tu es plus littéraire ?

Pas vraiment. Patrick Corillon, par exemple, jongle avec le langage, le visuel, l'espace. Par contre, il y a le souci de faire en sorte que la rencontre avec mes pièces soit un peu du même ordre que la lecture. Qu'il y ait toujours quelque chose à inventer de la part de celui qui voit.

Tu officies, tu es plus dans le rituel...

C'est pas vraiment du rituel, c'est plutôt de l'ordre de la concentration, de l'attention. Le silence, encore lui, est indispensable. Mais on peut se mettre en état de silence même au milieu du vacarme, c'est une question d'entraînement.

Jacques Izoard m'avouait que lorsqu'il écrivait ses poésies, les mots lui étaient offerts, il suffisait d'être à l'écoute, qu'il était comme un médium...

Médium comme support, comme une feuille de papier ou un miroir.

Une différence que je remarque entre ton travail et celui d'Ann Veronica Janssen c'est que toi, dans ton dispositif, tu offres quelque chose à travers toi, tu sers de passeur, en somme. Ann Veronica est plus dans l'expérimentation directe spectateur dispositif...

Je ne sais pas si je suis à même de parler du travail d'Ann Veronica, mais celui-ci me semble peut-être davantage une recherche soutenue - et réussie - des phénomènes de la lumière, de la couleur, de l'espace. Elle est proche, à mon sens, d'artistes comme James Turrell, par exemple. Si on me demande de choisir une filiation, ce serait plutôt, en toute modestie, quelqu'un comme Bas Jan Ader.

Tu te considères avant tout comme sculpteur ?

Il n'y a pas de support de prédilection mais si, encore une fois, il faut choisir une catégorie, alors plus peintre que sculpteur. J'aime parvenir, avec une image 'fixe', concrète ou abstraite, de mémoire ou prise sur le vif, à restituer la lumière, le mouvement, (même le son et l'odeur) d'un instant qui sera en suspens pour toujours. C'est magnifique, non ?

Mais mon médium, c'est peut-être l'économie de moyens...

Une économie de moyens qui s'adapte bien à ta poétique...

Hé bien, lorsque j'essaie quelque chose, je ne sais pas vers où je vais, c'est empirique. Il y a rarement un projet écrit, dessiné. Et s'il y en a un, il se modifie de manière organique et aléatoire, avec tellement de hasard qu'il y a, on peut dire, une gestion du hasard. Diriger du hasard, ça demande de suivre tout. C'est très délicat de déléguer cela à quelqu'un ou alors, la personne fait partie elle-même du hasard. Les recherches se font en équipe mais souvent, ce sont des associations 'artisanales', du low-tech artisanal. Il y a des artistes qui travaillent dans une logique de projets qu'ils élaborent et puis qu'ils réalisent ensuite en suivant un plan plus ou moins précis. Il arrive aussi, évidemment, qu'ils les fassent réaliser par des spécialistes. C'est quelque chose de difficile à envisager, ça ne m'amuse pas trop d'ailleurs.

Tu es une praticienne... il faut que tu fasses travailler tes mains, tu as besoin de ce contact naturel au niveau du physique, du corps...

En tout cas, au début, il faut voir, essayer, abandonner, reprendre,...

Au Mac's tu présentes une vidéo avec un long drapeau noir...

C'est un film qui a été réalisé en juillet et en août à l'île de la Réunion, sur le plateau d'un volcan (le Piton de la Fournaise), toujours en activité.

Il y a six mois, Laurent Busine et Denis Gielen m'ont proposé le projet d'exposition au Mac's. L'expo aura lieu jusqu'en janvier 2010. 2010 sera par ailleurs l'année du 200ème anniversaire du site du Grand'Hornu. Mettre le projet en résonance avec le site semblait important. Je me suis plongée dans la terre, je me suis intéressée à toutes sortes de documents sur la terre, les mines, les volcans, les séismes, etc. Les tremblements de terre, par exemple : on ne sait pas trop comment ça marche. Les ondes sismiques qui se propagent avant les tremblements de terre sont en fait élastiques et elles peuvent traverser un milieu sans le modifier... Elles se répandent à 4 kilomètres par seconde à travers tout : les roches, les métaux, les liquides... Certaines sont des ondes de surface et parmi elles, il y en a qu'on appelle 'ondes de Love' : c'est un anglais (Auguste Edward Hough Love) qui a découvert leur existence. Elles créent une sorte d'ondulation qui ressemble à un rideau qui bouge ou à du vent sur la mer. Une personne disait avoir vu, lors d'un tremblement de terre, une cheminée de brique onduler avant de se remettre en place. Les ondes sismiques se propagent dans la matière comme les ondes sonores se propagent dans l'air.

Quand je suis allée à l'île de la Réunion en juillet dernier, j'avais un peu oublié les ondes de Love, je voulais voir un volcan toujours en activité... Sur place, je réfléchissais à la réalisation d'une pièce pour une exposition à Lotz, intitulée 'Rituals of Homecoming' (Pologne, septembre 2009). J'ai fait le tour de l'île, vu les coulées de lave des années précédentes et vu la 'Plaine des Sables', sur le volcan, à 2600 mètres d'altitude. Je voulais faire quelque chose là, au sommet, dans cet endroit rouge, noir, métallique, sans végétation, sans animaux. J'ai pensé à un drapeau noir, long, tellement long qu'il ne pourrait pas quitter le sol. Je me suis procuré 20

Fourez les paysages du temps immobile

Inlassablement, Eric Fourez traque le blanc. Depuis des années, il approfondit avec obstination une démarche ascétique selon des processus jamais démentis.

Pourquoi la peinture plutôt que les autres arts ?

J'ai toujours été attiré par des pratiques artistiques. Adolescent, j'aimais dessiner. Mais j'ai tâté du théâtre avant de m'apercevoir que je n'étais pas fait pour cela. Ensuite, je me suis mis à la caméra. J'ai tourné des films dont l'un a eu le prix du festival du cinéma amateur de Charleroi à l'époque. Alors, j'ai investi beaucoup dans cette discipline jusqu'à me rendre compte de l'argent nécessaire pour boucler un tournage. Je suis alors revenu à la peinture un peu par hasard, pour le plaisir de manier un pinceau. Mes débuts, en autodidacte, ont été d'une veine post-surréaliste dont je n'ai rien gardé. Mes véritables débuts ont commencé lorsque j'ai brûlé toutes mes toiles colorées. Et j'ai poursuivi jusqu'à aujourd'hui.

Vous utilisez des techniques particulières pour réaliser vos tableaux ?

Même si cela n'apparaît pas au regard des œuvres terminées, je pratique une peinture très physique. Je travaille sur le blanc. C'est une couleur qui, en général, finit par jaunir. Cela se produit parce qu'on ajoute un médium à la peinture, en l'occurrence de l'huile qui la rend plus fluide. Pour éviter cet inconvénient, j'applique la peinture pure. Il me faut donc l'étaler sur la toile de façon régulière afin que n'apparaisse aucune irrégularité. Ce qui suppose une gestuelle particulière. Je me suis fabriqué des pinceaux fort larges avec un manche qui ressemble à celui d'une raquette de ping-pong. Et donc, littéralement, je tape sur la toile, je la taloche. Un peu comme un joueur de tennis qui calcule ses coups de manière à avoir un jeu précis.

Mais en ce qui concerne les motifs peints ?

Je travaille en hyperréaliste. Je me rends sur la côte belge et je prends des photos de plages, de sable, de traces laissées par des gens, par la mer. Je change les angles de prises de vue. J'accumule du matériel visuel que je sélectionne avant de projeter les images sur la toile. Je peignais cela en bleu jadis, en noir plus tard et en gris maintenant. Puis je lie à nouveau avec le blanc comme une sorte de patine. Il faut alors trouver le moment adéquat, celui où le coloré tient sans être totalement sec. C'est une sorte de match contre le temps.

Vous peignez donc toujours la même chose ?

Oui et non. Mais la plupart des artistes font la même chose pendant toute leur vie. C'est vrai dans l'abstraction autant que dans la figuration traditionnelle. Chez moi, l'aspect extérieur donne l'impression d'une répétition. En fait, chaque toile est différente. Il y a une évolution dans mon travail. Personnellement, je la constate grâce à la lenteur. N'ayant jamais accepté d'être récupéré par le circuit marchand, j'ai la chance de produire selon mon propre rythme. Rien ne me presse. Je peux me permettre de prendre du temps pour terminer une toile, de ne pas me précipiter pour en réaliser plusieurs trop rapidement. J'ai aussi cette liberté de faire flamber un tableau que j'estime être raté. C'est mon luxe de travailler sans devoir intégrer la notion d'économie. Etre associé à un galeriste a sans

doute des avantages s'il privilégie la qualité dans ses expositions tandis que dépendre d'un marchand, c'est être soumis à la rentabilité. L'important, c'est la peinture. Le reste est dérisoire.

Le motif principal est néanmoins répété sans modération.

Je reprends le motif parce que finalement, je peins le désert. Et le désert, c'est l'infini. C'est la solitude. Une solitude dans laquelle on se retrouve face à soi. Et là, les dimensions sont autres que celles que nous connaissons dans la vie quotidienne. Un monument qui paraît proche s'avère en réalité lointain, même très lointain et pour s'en approcher, il faut peiner à marcher dans le sable. C'est le lieu où on a la possibilité d'assembler ses pensées, de recouper ses expériences. C'est du moins l'expérience que j'ai vécue un jour en m'aventurant seul à pied dans le désert.

Vous avez tendance aujourd'hui à privilégier les très grands formats.

Les 4 mètres sur 2 sont un format qui m'est devenu nécessaire. Dès le premier état du tableau, cela facilite la pénétration dans la peinture. Dès que la largeur dépasse celle de l'angle de vision normal du regard, il devient possible d'entrer dans la toile, de cheminer à l'intérieur, d'être aspiré vers le chemin tracé sur le blanc. Le spectateur va vers un horizon qui s'est dilué dans la vision. C'est bien autre chose qu'une toile de 60 cm sur 60.

Finalement, vous êtes un artiste réaliste.

Où se situe la réalité ? J'aime énormément cette citation de Jacques Lacan : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas... Les mots y manquent... C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. » Je peins une vérité. Pas un mirage qui est une perte de sa vision. Je peins une vision autre du réel, qui est la mienne. C'est un peu comme si vous vous allongiez à plat ventre sur de l'herbe et que vous fixiez votre attention sur le petit espace limité qui se trouve devant vos yeux. C'est

époustouflant, au bout d'un moment, de s'apercevoir combien y grouillent de vies inconnues, invisibles de loin. Dans ma pratique, c'est pareil : je suis payé par ce que je découvre en peignant.

Il y a dans votre art une part philosophique ?

Lacan, encore lui, dirait qu'il s'agit de « paysages insaisissables ». Ce sont des images du temps. Mais, selon moi, le temps est immobile. C'est nous qui le traversons : nous naissons, nous grandissons, nous disparaissions dans un espace. Mais aussi, la vie continue car son cycle est éternel recommencement. En soi, elle n'a ni commencement ni fin, qui sont des notions abstraites. Au fond de mon jardin, j'ai un petit cimetière au pied d'un noisetier où sont enterrés des chats. Je suis persuadé que leur décomposition nourrit l'arbuste. À cause de cela je suis contre l'incinération,

qui n'a qu'une justification économique. Mes toiles n'ont jamais de fin ; elles s'interrogent à propos du temps et de l'espace. En ce qui concerne les traces, par exemple, la notion de recommencement est capitale. Un jour, me promenant près du Zwin, je photographie une empreinte laissée par la marée. Après développement, je me rends compte qu'elle est identique à une autre, prise plusieurs années auparavant au même endroit. Comparaison faite, il s'avère que la nature en des circonstances similaires est susceptible de reproduire un même phénomène, de le recommencer.

Propos recueillis par Michel Voiturier

Image des origines d'une peinture



Photo © Collection Eric Fourez

La photo en noir et blanc montre un vieil homme assis sur le sable. Il ne saura jamais qu'il préfigure, un demi-siècle avant, une vidéo célèbre de Rodney Graham où apparaît Robinson Crusoe. Il est entre ciel et mer. Il fait corps avec le sable. Ses pieds s'allongent. D'autres pieds, incarnés en chaussures, issus de corps invisibles, jouent au quinqué. Il est là pour un moment d'éphémère au soleil estival. Aussitôt que l'homme se lèvera, sa trace, celle du moins de sa masse, restera imprégnée à même le sol. On l'imagine alors debout. Puis se déplaçant, un pied devant l'autre. Les empreintes de ses pas marquent la plage. Elles disent qu'il fut là. Qu'il n'y est plus. Quelqu'un passant peu

après aurait la possibilité de le suivre à ses traces. Peut-être de les déformer en marchant dedans.

Il ne faudrait pas cependant venir trop tard. La marée n'aime que ses propres marques, celles qui bousculent les châteaux éphémères, raclent les coquillages, abandonnent les méduses, déposent d'hétéroclites épaves. Elle aime effacer.

À l'inverse de la photo qui fige l'instant, elle gomme dans l'action de son flux. Parfois, tout de même, elle déterre, met au jour des vestiges oubliés. Mais ce qu'a laissé le vieil homme ne l'intéresse pas. Son rôle à elle n'est pas de mémoire. Elle laisse cela aux humains : archéologues, photographes, poètes, peintres.

Le patriarche, lui, vient d'épousseter sa main gauche. Des grains s'étaient agglutinés entre des poils du dessus. Il secoue cette poussière à laquelle il appartiendra bientôt lui-même, comme les cendres de sa cigarette. Le souvenir qu'il laissera dépend surtout des petits-enfants en train de le regarder en noir et blanc, de là où nous sommes, un demi-siècle plus tard.

M.V.

Le paysage à la trace de lui-même

L'expo de Liège reprend des travaux exécutés entre 2006 et 2009. Ils témoignent de l'actuel état de la démarche depuis la rétrospective consacrée à Fourez par la Maison de la Culture de Namur.

Il convient sans doute de commencer par observer les toiles panoramiques d'Eric Fourez (1946, vit et travaille à Tournai), celles dont le format s'aligne sur notre angle de vision, comme le cinémascope ou le cinérama ont tenté de le réaliser autrefois. Le regard focalisé sur l'image, il est alors nécessaire de faire table rase du réel d'un paysage tel qu'il apparaît normalement à un promeneur, à un estivant, à un baigneur.

Le sable n'a pas la couleur du sable. Le ciel n'a pas celle du ciel. La lumière n'est nullement celle du soleil, fût-il même embrumé. Comme les autres éléments du tableau, elle appartient à la peinture, à ses coloris restreints au blanc et au gris, à une façon particulière d'étaler les matières avec le pinceau.

L'œil se doit, dès lors, de cheminer entre un souvenir touristique ou cinématographique et la présence tangible de l'œuvre. Il a nécessité de transposer ce qu'il a vu vers ce qu'il est en train de voir. Ceci accompli, il se rend compte que les formes, perçues de loin comme abstraites, ont des aspects concrets. Ce sont manifestement des traces. Peu importe de qui, de quoi. Leur présence est manifeste, affirmée, aussi évidente que les empreintes digitales que les experts de la police révèlent en saupoudrant un objet.

Elles sont dispersées sur la surface. Signes graphiques inscrits sur une page vierge, elles écrivent un cheminement. Leur statisme est contrecarré par cette dissémination. Il y a dû y avoir, à un moment donné, dans un espace d'au-delà le tableau, un début; il y aura sûrement, au-delà, une suite qu'on est contraint d'imaginer.

Désormais, il est devenu possible de s'introduire dans le tableau. De se laisser aspirer par ces éléments qui dessinent un itinéraire, qui esquissent une perception en perspective, même si les lois de cette dernière ne semblent pas être respectées. Point question ici de trompe-l'œil. Le motif, bien

qu'issu d'un cliché numérique, ne cherche pas une figuration d'hyperréalisme alors que les apparences paraissent attester du contraire.

Ce paradoxe provient sans doute de la difficulté éprouvée par beaucoup d'humains de passer facilement de la pensée abstraite à la réalité palpable, du raisonnement à l'action, de l'hypothèse à la réalisation et vice-versa. Car le travail d'Eric Fourez s'avère à la fois celui d'un paysagiste tel qu'il y en eut depuis des siècles et celui d'un cérébral en réflexion à propos du sens de la vie.

Si l'on écoute certains artistes, la valeur du blanc est particulière. Henryk Stazewski écrit: « *Le blanc n'est pas le vide ou le néant mais la notion pure de la synthèse recherchée* ». Malevitch ajoute que, face au « *gouffre blanc et libre, l'infini est devant vous* ». Quant à Opalka, il affirme que « *le blanc annonce la mort, non pas comme une étape, une fin mais comme une aventure temporelle où l'imaginaire est happé par l'infini du blanc* »¹. En cela, Fourez les rejoint, par-delà les époques.

Ce qu'il peint est de l'ordre d'un parcours d'existence. Un être, qui appartient au cycle de la vie, surgit, sillonne son chemin, disparaît. Que subsiste-t-il de lui sinon quelques traces: des productions s'il est créateur, des objets à valeur sentimentale autrement, des souvenirs liés à des émotions dans tous les cas. Chacun étant différent, chacun aura un point de vue unique, autre que celui de ses semblables.

Voilà qui se décode particulièrement dans les petits formats peints par l'artiste. À les examiner de près, à les comparer, il apparaît qu'une même empreinte prend des formes nouvelles dès que celui qui va la photographier, puis la représenter, tourne autour d'elle. Tout nouvel angle de vue déforme, métamorphose le signe. Il est tout à fait le même mais il n'est plus identique. Ainsi, un individu perçu de face, de profil ou de dos est-il toujours lui sans qu'il soit forcément identifiable.

C'est dire combien, au-delà des simples apparences, les variations picturales d'Eric Fourez sont illimitées.

Elles refusent certes le spectaculaire. Elles attendent une attention concentrée. Elles s'offrent en priorité à ceux qui sont disposés à entrer en méditation tandis qu'ils entrent dans le tableau.

Peut-être est-il pensable d'affirmer qu'il y a analogie entre ces œuvres et des décors destinés aux pièces de Samuel Beckett. Les personnages de ce dernier, la plupart du temps, attendent une venue, interrogent le passage d'êtres, rêvent d'un ailleurs où ils vivraient autrement, s'enlisent dans un présent immobile où il ne se passe rien, répètent des rituels en guise de repères, se persuadent d'un certain vide qui les entoure et parfois les habite ou les hante. Mais leur parole, intarissable, se prolonge après que soit tombé le rideau.

À l'inverse de l'effervescence du monde actuel, la peinture de Fourez prend son temps. Elle prend le temps, s'en empare. Nous incite à y pénétrer, à y demeurer singulièrement hors de tout temps.

M.V.

Mamac, 3 Parc de la Boverie, Liège du 15/10 au 29/11, du mardi au samedi de 13 à 18h, le dimanche de 11 à 16h30.

¹ Szymusiak, Fauchereau..., *Les avant-gardes polonaises*, Gand, Snoeck, 2006

De 2 5 entre tour du monde singulier et visior



Au Cabinet des Estampes du Mamac, jusqu'au 31 octobre 2009

« Deux » comme la thématique autour de laquelle se sont rassemblés 275 artistes venant des cinq continents. C'est en 2003 que le projet est créé sous l'impulsion de l'Atelier Presse Papier (Québec). L'objectif est de réunir une multitude de pays¹. Chacun d'entre eux invite un ou plusieurs graveurs à s'exprimer sur le chiffre deux, sur une surface de 15 x 15 cm. A la fois réducteur et complexe, ce thème donne lieu à des images de couple, des jeux de mots, des impressions où s'entremêlent abstraction et figuration. L'ensemble des œuvres, repris sous le titre général de « La Collecte », est à présent visible au Cabinet des Estampes, dont il rejoint les collections. A l'instar d'un patchwork, il nous montre les nombreuses facettes du monde de la gravure, tant du point de vue technique que symbolique. Les estampes, constituant cette grande fresque de près de 250 carrés, offrent l'occasion de se pencher sur des travaux émanant de pays parfois méconnus, ou du moins peu représentés à la Biennale de la gravure (comme l'Arabie Saoudite ou le Sénégal). Elles nous permettent aussi de comparer, ou plutôt de mettre en parallèle des perceptions qui se révèlent tout à fait singulières, malgré le thème imposé.

« Cinq » comme l'association de ce projet à quatre collectifs de la Communauté française: l'Atelier Razkas, Impression(s), La Nouvelle Poupée d'Encre et Silence, les Dunes! Ceux-ci font écho à « La Collecte », à laquelle certains artistes ont d'ailleurs participé². Cette seconde partie de l'exposition n'a a priori rien en commun avec le projet

précédent, si ce n'est la volonté de s'ancrer dans une perspective plus globale et dans un engouement collectif. Chaque groupe s'est associé dans le but de créer des travaux originaux, spécialement conçus pour *De 2 à 5*. Certains privilégient des formats différents autour d'un thème précis comme la danse (Atelier Razkas) ou « l'appel à la résistance des cœurs » (Silence, les Dunes!). D'autres adoptent des démarches plus surprenantes. La Nouvelle Poupée d'Encre présente, pour chacun de ses artistes, un livret en impression offset, auquel s'ajoutent des estampes inspirées des éditions. Le groupe Impression(s) réalise, quant à lui, quatre triptyques, suivant un peu le principe du cadavre exquis³. Le dialogue n'est pas véritablement établi entre les quatre collectifs, malgré la présence de mêmes artistes au sein de plusieurs associations. Bien que chacun ait gardé son identité, un réel travail de cohésion se ressent dans ce projet, répondant de la sorte à « La Collecte » par le florilège de formes et de techniques employées.

« De 2 à 5 » comme le voyage dans le monde de la gravure à la fois singulier et collectif, par la diversité des approches que nous propose le Cabinet des Estampes et des Dessins et par le rassemblement qui en résulte.



Le CNAP.

Un nouveau venu dans le paysage des associations visant la défense du statut de l'artiste plasticien.

Francis Desiderio dirige le CNAP (Conseil National Belge des Arts Plastiques). Depuis 1953, cette association défend la condition de l'artiste plasticien, la liberté de la création et la diffusion des œuvres en Belgique et dans le monde. Depuis peu, son nouveau directeur tente vaillamment de lui donner plus de visibilité. Nous l'avons rencontré.

Francis Desiderio: Lorsque j'ai repris le flambeau en 2005, j'ai participé à la 16ème Assemblée Générale de l'AIAP-UNESCO, qui se déroulait en Chine pendant la Biennale de Pékin. A cette occasion, j'ai pu aborder, avec Remy ARON, (président de la Maison des artistes de Paris), le projet de la convention européenne sur le statut de

l'artiste plasticien et visuel.

FluxNews: Dans vos buts poursuivis, vous prônez les échanges d'œuvres d'art et d'artistes... Mais le marché le fait très bien pour ce qu'on appelle les artistes professionnels! Que proposez-vous d'autres?

F.D.: Le CNAP propose des séances d'information et des conférences-débats sur les préoccupations spécifiques aux artistes. Il s'intéresse à la responsabilité civile, notamment au droit de monstration, aux droits d'auteur, à la fiscalité, à la mobilité, etc. Au niveau national, nous travaillons sur la revalorisation de la carte d'identité professionnelle de l'AIAP-UNESCO reconnue dans le monde entier et qui permet l'accès gratuit ou à prix réduits dans de nombreux musées nationaux et internationaux. Une liste des musées nous accordant cet avantage sera bientôt disponible sur notre site www.cnap.be.

F.N.: Sur le plan juridique et au sujet des droits des artistes, que proposez-vous de plus que ce que propose l'association SMART, par

exemple?

F.D.: Nous mettons en place un service de proximité et d'information aux membres de l'association, avec consultation juridique sur rendez-vous.

Un de nos buts, est de dresser l'« état des lieux » des conditions sociales de l'artiste dans le monde, notamment en ce qui concerne les conditions d'emploi et de travail, la protection sociale ou encore le statut fiscal. Concernant ce dernier point, le CNAP propose à ses membres de traiter de ces questions avec un pro: Maître Pierre Jeanray, avocat au Barreau de Bruxelles.

F.N.: Les consultations juridiques sont gratuites?

FD: Pour les membres du CNAP uniquement. Notre consultant étudie, au cas par cas, les difficultés rencontrées par les artistes. Son boulot consiste à informer chaque membre de ses droits en tant qu'artiste, notamment en regard à l'évolution législative récente et par rapport à la situation sociale et fiscale de l'artiste.

F.N.: Pourquoi devenir membre du CNAP?

FD: En dehors des avantages que je vous ai déjà cités, c'est aussi une opportunité de consolider un réseau d'artistes dans divers pays d'Europe et dans les grandes régions culturelles du monde. C'est grâce à tous ces engagements que nous pouvons espérer faire vivre efficacement l'association et mieux nous organiser pour que les artistes plasticiens se fassent entendre.

F.N.: Qui peut devenir membre?

FD: Tout artiste professionnel en arts plastiques et visuels et/ou représentatif de l'art en Belgique peut s'inscrire au CNAP, en remplissant une fiche d'identification disponible soit sur le site Internet soit sur demande à l'adresse postale du CNAP. Le montant de la cotisation est de 30 euros pour l'ensemble des services. Nous proposons à nos membres d'élargir leur visibilité via notre nouveau site www.artistescontemporains.be, opérationnel en automne. Nos membres pourront créer et mettre à jour une page de présentation personnalisée par leurs soins directement sur le site, ou

par l'intermédiaire du CNAP. Ce sera l'occasion pour eux de se présenter, de créer un lien vers eux.

F.N.: Quels sont vos soutiens?

FD: Avec le soutien de la Direction de la culture du Ministère de la Communauté française, le CNAP s'efforcera de tendre vers le développement de son action, tant sur le plan national qu'international.

F.N.: On peut dire que les visées idéalistes du CNAP sont maintenant réactivées...

Durant les prochaines années, le CNAP entend poursuivre ses diverses activités dans tous les domaines concernant les arts plastiques et visuels et manifester une solidarité entre artistes européens pour une Europe de la Culture citoyenne tendant la main au monde.

contact: CNAP
Rue Renardi, n° 29
4000 Liège BELGIQUE
Tél : 04/227.38.50
Mail : francis.desiderio@skynet.be
www.cnap.be

Dans l'arrière-cour de l'art contemporain et de l'industrie culturelle, ça travaille !

Regard sur les conduites de quelques-uns de ces agents de charge, explorateurs sans commanditaires, et autres partisans de nouvelles factions expérimentales...

« N'est-il pas temps de s'interroger sur ce que prétend être « l'art contemporain », ou ce qui est désigné comme tel ? Pourquoi ne pas se demander ce que cache cette désignation, ou plutôt, ce qu'elle induit ? Le milieu de l'art contemporain s'institue souvent comme étant « au-dessus » des autres arts dits « appliqués », arts qui répondraient eux, à une demande particulière. Mais on sait pourtant que l'art contemporain est loin d'être absolument indépendant (qu'il s'agisse de la commande, de ses liens étroits avec le marché de l'art ou, plus communément encore, avec ses sponsors...). Par le discours qu'il développe à son propre compte, par les réseaux assez fermés de ses commentateurs (rares sont les critiques d'art qui se consacrent, parallèlement à leur activité de critique, à d'autres secteurs, à d'autres milieux...), ce milieu a tendance à s'isoler (de ses contemporains !), et à s'envisager comme une sphère « à part », « hors monde ».

Autre fait singulier, l'art contemporain se désigne souvent comme étant le successeur direct et unique (l'assimilateur) des avant-gardes et de la modernité ; principe qui est rarement remis en question (dans la presse par exemple). Il est évident, si on lit la presse quotidienne (ou spécialisée), que l'artiste dont on vente les productions a assimilé le dadaïsme, qu'il jongle avec le monde de l'absurde, qu'il flirte avec le non-verbal, qu'il se joue de la déconstruction des objets et du « réel », qu'il a intégré les principes de l'abstraction, etc. Mais ces avancées investigatoires et plastiques affichées répondent-elles réellement à une recherche, à un développement expérimental ? Sait-on réellement pourquoi l'art contemporain

cherche tant à se dégager du « langage », du « récit », de « l'expérience » ou du « vécu » (« Émancipations » qu'il justifie couramment par sa prétendue filiation aux avant-gardes) ? Il semble que l'on nous présente des « partis pris » (« ne rien raconter », « ne pas trop émouvoir »,) alors qu'on est très concrètement en droit d'y voir des « exclusions » quasi systématiques de certains domaines de recherche...

Que risque-t-on pourtant à raconter des histoires (par exemple), à mettre deux images à la suite les unes des autres sans savoir quelle sera la troisième ? La narration est loin d'être un champ restreint (et innocent)... Comme l'écrivait Benjamin, « La narration, par son côté sensible, n'est aucunement l'œuvre de la seule voix. Dans la [...] narration, la main intervient. [...] On peut même se demander si le rapport qui lie le narrateur à sa matière – la vie humaine – n'est pas lui-même artisanal, si son rôle n'est pas justement d'élaborer de façon solide, utile et irremplaçable, le matériau des expériences[...] » . Somme toute, il s'agit peut-être, par la narration, de mêler art et vie dans un nouveau bain, par le biais d'une nouvelle donne sociale.

Le monde de la bande-dessinée « d'auteur » est loin de nous laisser en rade face à ces questions... Avec « Moloch », Michael Matthys entre dans les entrailles d'une machine industrielle qui semblait insondable (le site des usines de Cockerill Sambre) et recueille, au fil de cette traversée, les propos et les échanges des ouvriers qui l'habitent et la nourrissent... Une enquête ? Une étude anthropologique ? Un documentaire ? On est loin de ce type d'approche, ne fût-ce que parce que la traversée ne prétend pas à une hypothétique neutralité : bien que l'auteur se situe dans un certain retrait par rapport au sujet qu'il côtoie (ses interventions verbales sont minimales...), il sait, par ailleurs, qu'il l'affecte indubitablement,



Alice Lorenzi, case extraite de : "In de vleestuïjn" (autoédition) 2003

du simple fait de sa présence. Et il ne se prive d'ailleurs pas, au retour de ses expéditions et de ses rencontres, de laisser la matière (l'encre noire épaisse...) reprendre ses droits sur les clichés, ou de créer de nouvelles machines à partir de celles qu'il a vues. Le buffet solitaire, la ripaille, ne font que commencer.

Autre critique que l'on peut adresser à (un certain milieu) de l'art contemporain : sa tendance à fonctionner dans une logique individualiste de manière récurrente. Peu de place y est réservée au travail collectif, à la collaboration. Il faut starifier les artistes, les distinguer de la masse, les faire « émerger ». L'artiste ? Un « jeune talent », un « virtuose »... Vous partici-

pez à un « work in progress », à un « travail en collaboration avec le public » ? Peut-être, mais ce n'est pas vous qui signerez ! Dans le milieu de l'art contemporain, cette situation a plusieurs causes (que l'on ne peut pas complètement expliquer ici). Par exemple, le fait que l'artiste travaille rarement exclusivement à son compte et avec ses propres réseaux. Pour « faire passer » (sic.) son travail au public, il fait appel à des galeristes et autres intermédiaires dont la logique marchande est claire, et qui vanteront dès lors de leur côté, ses qualités individuelles (bien plus commerciales). Outre cette problématique, ce système est par ailleurs excessivement compartimenté. À cela s'oppose à

nouveau un certain milieu de la bande-dessinée qui a une tout autre manière de se mettre au travail. Les artistes du Frémok, de la 5e couche, ou ceux qui créent à leur compte, ont peu d'intermédiaires, quand ce ne sont eux-mêmes qui diffusent leur propre création. Loin des grands groupes financiers, et des grosses maisons d'édition ayant pignon sur rue, certains éditeurs comme le Frémok, par exemple, se sont formés sous le mode de l'association d'artistes, à la fois plasticiens, et maintenant éditeurs ; les exemples sont nombreux. Non seulement leur structure interne est collective, mais leurs propos le sont parfois également, et ce, de manière autant expérimentale que diversifiée. C'est le cas du magnifique « Arbres en plastique, feuilles de papier » assemblé et mis sous presse par Ilan Manouach, qui proposait à de nombreux artistes de lui envoyer des paysages, en retour à un opuscule qu'il avait fait circuler. Les paysages étant destinés à être remodelés, modifiés, par l'auteur de l'opuscule avant d'être publiés.

Pour certains auteurs, la bande-dessinée est devenue un point de départ, bien plus qu'une finalité, ce qui les entraîne souvent à se déterritorialiser, à explorer des domaines de recherches jusque-là mis au ban de leur discipline (la danse, le cinéma, la philosophie, la poésie...). Mais un point fondamental persiste à les relier à leur discipline : alors qu'ils se positionnent aux limites du récit et de la narration, l'expérience qu'ils proposent et qu'ils investissent eux-mêmes, comporte, selon les propos de Thierry Van Hasselt (fondateur du Frémok), une « expérience de lecture ». Expérience ultime qui peut être induite par des moyens très divers : il n'y a peut-être plus d'histoire, presque plus de texte, mais on « traverse » quelque chose, de la matière plastique, on plonge dans un corps étranger... Chez certains, le texte devient une image, un mur sur lequel on vient se cogner. Chez d'autres, il disparaît de plus en plus, et laisse les images, parfois hétéroclites, en susciter de nouvelles dans un bain fantasmagorique ou pictural. Chez d'autres encore, il est témoin de l'ironie qu'il y a à parler, à attribuer des mots à un auteur, à dire.

Annabelle Dupret

Septembre 2009

À lire...

Michael Matthys : « Moloch », « La ville rouge », « Je suis un ange aussi », Frémok
Dominique Goblet : « Souvenir d'une journée parfaite », Frémok Collectifs : « Le coup de grâce », « Arbres en plastique, feuilles de papier », La 5e Couche Collectif : « Match de catch à Viel Salm », Frémok Alice Lorenzi : « In de vleestuïjn », vleestuïjn@mail.comet encore beaucoup d'autres...

SANDRA BIWER
TRI VERTICAL DE L'HYSTÉRIE

DU 24.08 AU 30.11.2009
DRINK : SAMEDI 17.10.2009 À 18H00

Incise

INCISE - ESPACE D'EXPOSITION
GALERIE BERNARD
139, BOULEVARD TIROU
4600 CHARLÉROI

INFO@INCISE.BE
WWW.INCISE.BE

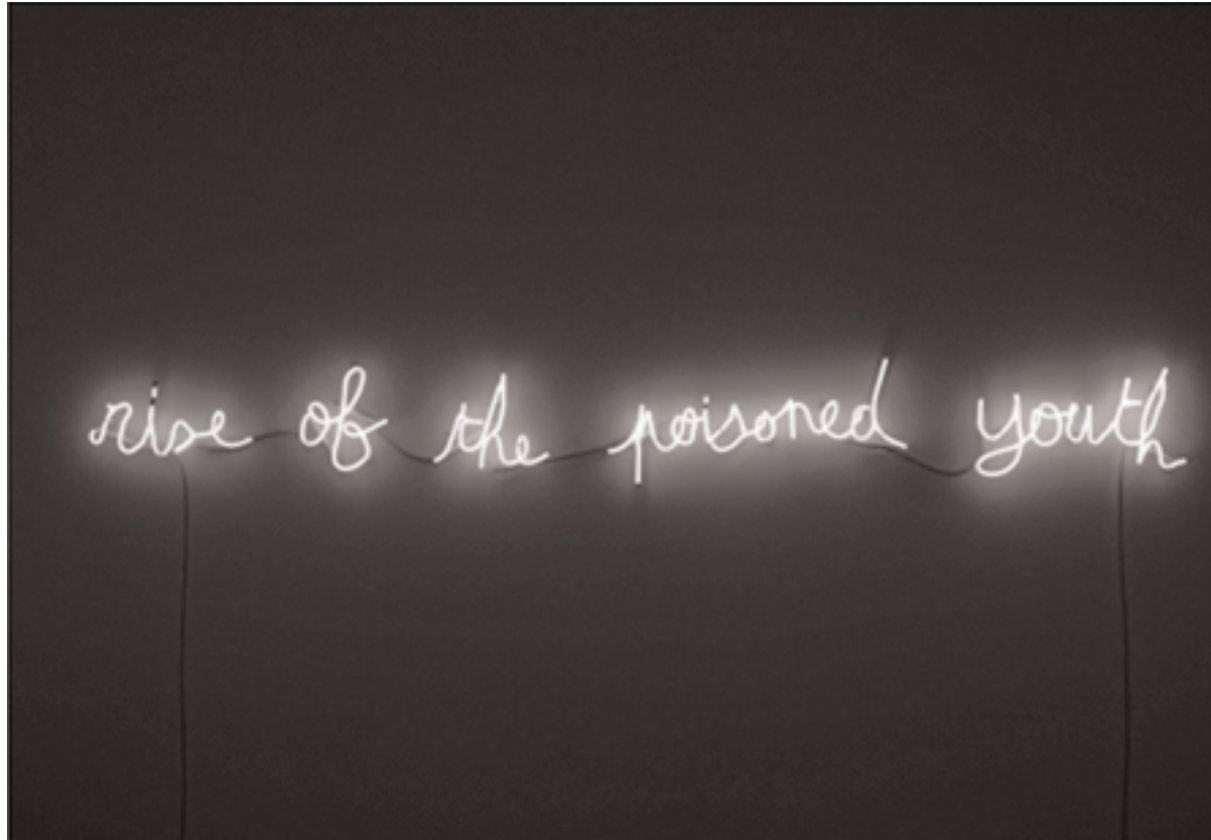
Claude Lévêque. Au revoir les enfants

Présent sur la scène artistique internationale, Claude Lévêque n'a que peu exposé en Belgique (en 1996 et 2008). Plusieurs de ses œuvres élisent domicile à l'Espace Uhoda, le temps d'une exposition. Avec *Au revoir les enfants* ! l'artiste nous invite à une expérience, à son expérience de l'art.

« Décrire une œuvre de Claude Lévêque n'a pour ainsi dire pas de sens. Ce qui importe, c'est de vivre avec elle, de vivre en elle, de la laisser vivre en soi »¹. Cette phrase d'Arnaud Laporte prend tout son sens en regard de ses créations. Ce qui doit être vécu comme une expérience n'a pas besoin de description, ou alors a posteriori. Cependant quelques éléments permettent de mieux appréhender les installations proposées par l'artiste.

Deux œuvres majeures de l'exposition attirent l'attention : *Welcome to Suicide Park* (2008) et *Cercles* (2005). La première, dévoilée l'année passée à la Galerie Kamel Menhour à Paris, présente différents objets dédoublés et désaxés. Trotinettes et déambulateurs sont ainsi suspendus deux par deux, tournant grâce à un ventilateur, en sens inverse les uns des autres. Un troisième élément vient s'ajouter à l'ensemble : un garde-manger dans lequel sont posés deux diadèmes. Créée pour l'environnement d'une galerie, l'œuvre est ici réadaptée à l'espace et positionnée différemment sans que le sens premier en soit modifié. La seconde création a, quant à elle, une origine bien particulière. Invité par la Cit², Claude Lévêque crée *Cercles* en 2005 pour la Chapelle des Pénitents de la ville d'Aniane. Attitude récurrente et caractéristique de son art, l'artiste s'inspire du lieu pour y développer un dispositif surprenant, relativement angoissant, mais qui, confronté à l'histoire de la cité, acquiert une signification singulière. Ce petit village de l'Hérault a en effet abrité, pendant plus d'un siècle, un bain d'enfants... Cette présence a fortement marqué l'artiste et nous retrouvons dans son installation l'évocation de la colonie pénitentiaire depuis disparue. D'impressionnantes faux recouvertes d'inox suspendues au plafond imprègnent par un subtil jeu de lumière les lieux de leurs ombres menaçantes. Au loin, des murmures d'enfants, fantômes du bain, se font entendre, comme s'ils venaient de l'extérieur. La galerie n'a évidemment pas connu les mêmes événements tragiques mais, bien que la référence contextuelle directe s'évanouisse avec sa transposition dans un autre environnement, l'œuvre n'en perd pas pour autant sa force.

« Quand j'ai vu la structure du sous-sol avec le plafond bas, les piliers..., j'ai eu envie de monter *Cercles*. Le lieu peut permettre une réadaptation peut-être totalement différente »³. Le travail de réadaptation, au même titre que l'in situ, démontre un attachement particulier de l'artiste à la problématique du lieu. Cette question prépondérante transparaît dans l'ensemble de ses travaux et semble guider la conception de chaque installation. « La façon dont je m'implique dans un lieu est avant tout sensorielle. Cela relève d'une lecture des formes, des textures, mais



Claude Lévêque, *Rise of the poisoned youth*, 2009. Néon blanc. 180X30 cm



Claude Lévêque, *Cercles*, 2005

prend en compte également l'atmosphère, le son et même parfois la dimension olfactive »⁴. Tout participe à la création ou re-création de l'œuvre et par là, à la métamorphose de l'environnement d'accueil et de sa perception.

À cette appropriation sensible du lieu s'associent le titre et toute la thématique abordée. Le choix de l'intitulé de l'exposition est loin d'être innocent. *Au revoir les enfants* ! c'est avant tout un clin d'œil à l'univers cinématographique qu'affectionne Claude Lévêque. Le titre fait évidemment référence au film du même nom de Louis Malle, tout comme *Welcome to Suicide Park* est une allusion à *Paranoid Park* de Gus Van Sant. Au-delà de cet aspect primordial pour l'artiste, c'est le temps qui passe et la période révolue de l'enfance que le titre et les œuvres pourraient représenter. On le sait, ce thème berce ses créations, qu'il soit évoqué dans une approche autobiographique ou plus universelle. « L'enfance est la partie idéale de la vie qui s'éloigne au fur et à mesure qu'on avance »⁵. Les éléments de *Welcome to Suicide Park* sont ainsi une représentation de la vie et de son imperturbable cours, soutenue par le rythme presque cardiaque du batte-

ment introductif de « Honky Tonk Women » des Rolling Stones. *Cercles* est également empreinte de cette thématique. Outre la référence immédiate au bain et à l'histoire des enfants qui y étaient prisonniers, l'œuvre pourrait revêtir un second niveau de lecture, par son association au titre général et à l'autre installation : celui du rapport à la mort. La faux symbolise certes la mort par les représentations iconographiques qui lui ont été attribuées. Mais, combinée aux murmures, elle peut engendrer un autre degré de compréhension. Peut-être est-ce également la mort de l'enfance qui est matérialisée ? De même, les scintillements dus aux reflets de la lumière sur l'inox des faux nous attirent indubitablement vers elles, de façon quasi hypnotique, et ce, malgré leurs ombres menaçantes. N'est-ce pas une manière d'évoquer l'attraction inévitable vers un autre versant de la vie, nous faisant tourner le dos à l'enfance ? *Au revoir les enfants* ! serait dès lors un moyen de nous signifier que nous nous dirigeons vers la fin de l'innocence, comme un passage à un autre acte de la pièce dans laquelle nous évoluons.

Ces questions restent en suspens car l'expérience de la réception à laquelle nous invite Claude Lévêque est per-

mente. En allant à leur rencontre, nous voilà impliqués, presque inconsciemment, dans une expérience artistique à la fois corporelle et intellectuelle.

C'est donc vers un voyage sensible et sensoriel que nous emmène Claude Lévêque, dans l'exposition proposée à l'Espace Uhoda. Avec une économie de moyens, nous sommes transportés dans un nouvel univers, à travers les âges de la vie. Pour lui, « une œuvre est réussie quand le visiteur n'y reste pas plus de trois secondes »⁶. Vivre vite et partir mais revenir aussi car l'expérience peut être différente à chaque occasion. Ne pas hésiter à se laisser malmener, déstabiliser par l'artiste pour découvrir une vision particulière de l'art ainsi qu'une autre manière de le ressentir.

Céline Eloy

¹ LAPORTE, Arnaud, *Cercles*, in « Claude Lévêque. Le Grand Soir », Flammarion, Paris, 2009, p. 113.

² Association française développant des projets artistiques en accord avec le lieu particulier dont elle s'occupe, à savoir une chapelle romane du 12ème siècle.

³ Interview de l'artiste le 17 août 2009.

⁴ Conversation entre Claude Lévêque et Daniel Buren, in « Claude Lévêque. Le Grand Soir », op. cit., p. 224.

⁵ Interview du 17 août 2009.

⁶ Cette distinction entre les notions de visiteur et spectateur est largement expliquée dans un entretien donné par l'artiste à Raphaël Brunel pour le magazine parisART en 2007 : « c'est le visiteur dans l'idée de déplacement, c'est-à-dire on circule un peu comme on veut, en avant, en arrière. Ce n'est plus le spectateur face à une proposition frontale ».

⁷ On pensera notamment au *Grand Soir*, présenté à la Biennale de Venise, ou au *Grand Sommeil*, visible au Mac/Val en 2006, qui sont impressionnantes par leur taille, leur force sensible et leur capacité d'immersion.

⁸ Claude Lévêque cité dans TRONCY, Eric, *Claude Lévêque*, Hazan, Paris, 2001, p. 24.

sonnelle et fluctue selon notre émotion, notre vécu, notre sensibilité. L'artiste cherche avant tout à créer, au travers de ses œuvres, des « zones de réactivité ». Il est d'ailleurs difficile de rester indifférent aux créations et de les contempler sans se laisser envahir par les émotions et sensations qu'elles suscitent. Chaque œuvre demande à être traversée, perçue et vécue de l'intérieur. Tous nos sens y sont sollicités. Immérgés dans ses installations, nous ne sommes plus spectateurs, ce qui est un des objectifs de l'artiste, mais visiteurs⁶, voire participants à leur élaboration finale. Il n'est en effet pas rare que Lévêque observe le comportement de personnes au contact de son œuvre afin de la faire évoluer et de la transformer si nécessaire. Les deux créations ici exposées ne sont peut-être pas les plus « spectaculaires », en comparaison de certaines pièces monumentales de l'artiste⁷. Mais elles jettent tout de même le trouble par les éléments qui les composent et leur mise en scène. Le son, comme un écho de l'extérieur ou comme un rappel de la vie ; la lumière, qui crée des effets quelquefois perturbateurs ; le tournoiement opposé et lent des éléments désaxés ; tout participe à cette atmosphère complexe qui nous englobe et parfois nous tour-



Projet Bazart Office : Une touche féminine



Virginie Pierre © Dejenefte pour trespportrait.com

la Biennale d Istanbul

Projet Bazart Office, c'est l'histoire d'un projet presque impromptu, d'une passion pour la Turquie, découverte à travers la danse et les voyages. Mais c'est avant tout l'histoire d'une femme débordante d'énergie qui, un jour, décida de participer à la Biennale d'art contemporain d'Istanbul.

À l'aube de sa onzième édition, force est de constater que la Biennale d'art contemporain d'Istanbul n'a que peu de répercussions chez nous malgré son ampleur croissante. Partant de ce constat, Virginie Pierre décide en mai de monter ce qui s'appelle aujourd'hui l'exposition *Projet Bazart Office*. Passionnée par la Turquie, c'est tout naturellement que cette commissaire trouve sa place dans la programmation des événements parallèles à la biennale.

Cette passion pour les pays orientaux amène Virginie Pierre à réfléchir sur les femmes, leurs conditions et leur liberté dans la société, en regard du contexte historique et artistique de la Turquie. Cette réflexion trouve toute sa résonance dans l'exposition qu'elle propose. Intuitivement, elle invite six artistes, dont cinq belges et une turque, à partager ce projet avec elle : Mezula Aydogan Dragonetti, Sylvie Canonne, Myriam Hick, Sophie Langohr, Pascale Rouffart et Marie Zolamian. Sept artistes féminines ayant leur propre vision de la société, de la femme et de leur place dans le monde artistique. Elles y présentent chacune une œuvre :

dessin, photographie, œuvre en papier, amulette en céramique non cuite, cœur sculpté auxquels s'ajoute la performance/installation in situ de Virginie Pierre, l'idée étant de constituer une « embarcation légère »¹. Les thèmes abordés sont ceux de l'enfermement, du rapport au corps, de la mémoire. De manière plus générale, il est profondément question de liberté, que celle-ci soit corporelle ou spirituelle. *Projet Bazart Office* offre une vision complémentaire au thème de cette biennale : « What keeps Mankind Alive? ». Tirée de *l'Opéra des quat'sous* de Bertold Brecht, cette phrase, comme fil conducteur, sous-tend un questionnement sur l'économie, la société et la place de la production artistique dans le climat actuel. Le regard que portent les artistes sur le monde prend donc tout son sens face à l'interrogation posée par les commissaires de la manifestation.

Par un heureux concours de circonstances, l'exposition prend presque symboliquement place dans un hôtel², situé dans la vieille ville, à proximité de monuments historiques tels que le palais de Topkapi, connu entre autres pour son harem. « Ce n'est pas un hasard », souligne Virginie Pierre, « si je n'ai pas trouvé dans la ville moderne », où se déroule l'ensemble des manifestations. En effet, par sa situation géographique, l'exposition peut être interprétée comme un écho de l'histoire de la communauté féminine vivant dans le harem impérial.

C'est donc un dialogue sensible et une rencontre presque inattendue qui s'engagent entre les artistes et le souvenir de la vie de ces concubines.

Sensibilité mais aussi force de caractère et conviction ont guidé ce projet jusqu'à son aboutissement. Une envie de porter un certain regard sur le monde et sur la condition féminine peut caractériser cette exposition qui, grâce à l'engouement de quelques généreux donateurs et à l'enthousiasme de sa porte-parole, a vu le jour. Gageons que ceci n'est que le début d'une belle aventure. « Petits ruisseaux, grandes rivières », comme se plait à nous le rappeler Virginie Pierre...

Projet Bazart Office (La chambre des artistes)
Du 12 septembre au 8 novembre 2009
FEHMIBEY OTEL. Binbirdirek Mahallesi,
Üçler Sokak 15, Sultanahmet
www.virginiepierre.net
Un voyage est organisé pour le finissage de l'exposition, du 5 au 8 novembre.

¹ Ceci afin de faciliter le transport des œuvres. Cette expression fait également référence au projet « Bateau de femmes », que Virginie Pierre a présenté pour l'édition 2011, depuis abandonné.

² L'idée de sous-titrer l'exposition « La chambre des artistes » n'est d'ailleurs pas un hasard, avec toute l'ambiguïté qu'un tel titre peut sous-entendre au regard du lieu d'accueil.

Céline Eloy

FADING: L'EFFACEMENT COMME STRATEGIE PICTURALE

L'exposition *Fading* au Musée d'Ixelles rassemble une quarantaine de peintres belges (ainsi que deux photographes) des trois dernières décennies dont l'œuvre est caractérisée par un sens de l'effacement. Cette stratégie de l'effacement fort influencée par les codes de la photographie et du cinéma ne des œuvres ouvertes qui contrairement la défiante d'images médiatiques faciles et vides de sens, s'ancrent dans le cerveau du spectateur.

'Fading' ne se fait pas passer pour une présentation exhaustive de la peinture belge des 30 dernières années. C'est plutôt une sélection d'artistes qui forment une réponse picturale à l'inflation de l'image caractérisant notre société sur-médiatisée. Le commissaire Sven Vanderstichelen a choisi des thèmes classiques tels que le paysage, le portrait et la nature morte pour montrer comment ces sujets sont traités par des artistes contemporains. En ce qui concerne le portrait, on remarque que le modèle fuit le regard du spectateur en lui tournant le dos (Jan Van Imschoot, Joris Gekhiere) ou en portant un masque (Stefan Serneels, Stéphanie Leblon, Michael Borremans). C'est ce 'cache-cache'

avec le spectateur qui caractérise toute l'exposition. La section traitant du portrait est par contre, comme celle portant sur la nature, un peu trop circonstanciée et didactique. Les œuvres sélectionnées sont souvent méta-réflexives, défiant les illusions et les limites de la peinture. Citons en exemple Jean-Marie Bytebier et Carole Vanderlinden qui jouent avec le cadrage du tableau, ou encore Thomas Huyghe qui inclut des éléments 3D à la surface plate de la toile. Certains artistes s'approprient pour leur part les codes du cinéma et de la photographie tels que le close up (Robert Devriendt) ou le dézooming (Bert De Beul, Maryam Najd). C'est pour cette raison que le choix d'inclure également des photographes comme Dirk Braeckman et Charif Benhelima, artistes incontournables dans la thématique abordée, est un plus.

L'EFFET TUYMANS

Si le flou artistique peut être relié à Spilliaert — source incontournable pour la plupart des artistes — il est réactualisé par Luc Tuymans qui, passant par l'œuvre de Gerard Richter, y inclut un discours méta-réflexif sur la volatilité des images médiatiques. Bien que Tuymans — comme tous les autres — ne soit représenté que par deux pièces, son discours semble infecter une partie de l'exposition, titre inclus. Quasiment tous les peintres de 'Fading' se servent des sources secondaires (principalement la photographie) dont ils se distancient. Cette attitude traduit une 'méfiance de



Maryam Najd *Video Obscene III*, 2007 60 sur 80 cm
Huile sur toile Courtesy Crown Gallery, Bruxelles

l'image' (Tuymans). Dans une série de toiles que Tuymans a présentée pendant l'exposition 'Suspended' à la galerie Zeno X en 1990, les personnages sont caractérisés par un maintien raide, provoqué par le fait que l'artiste a utilisé des miniatures comme modèles et non des êtres humains ou des photos. Ce processus crée un effet d'aliénation propre à son univers impersonnel et déshumanisé. Un rapprochement peut être fait avec le tableau 'Het aantal ronden is niet opgegeven (Francorchamps)' de Gery De Smet qui ressemble davantage à une maquette plutôt qu'à la piste de Francorchamps. Ce refus de livrer une copie mimétique, tout en exploitant l'image, peut également se traduire par un flou vaporeux jouant avec les limites de la représentation. C'est le cas dans les tableaux de Maryam Najd, qui semblent



Bert De Beul *Sans Titre*, 2009
74,5 sur 62,5 cm, Huile sur toile
Photo Felix Tirry

être couverts d'un filtre. Dans ces œuvres presque abstraites, c'est souvent le titre seul qui peut nous mettre sur la 'bonne' route. S'appuyer sur une stratégie extradiégétique au lieu de laisser parler les œuvres pour elles-mêmes, c'est aussi une approche 'tuymanesque', pour laquelle il a d'ailleurs souvent été critiqué. Comme Tuymans, Najd a une préférence pour les sujets moroses (bombe atomique, film pornographique,...) qu'elle traite souvent de manière à aboutir à des propos méta-réflexifs sur l'image. Ce texte ne se veut pas diffamatoire et ne veut en aucun cas accuser certains peintres d'épigonisme car on ne peut pas nier les mérites individuels de chacun. Il s'agit plutôt d'illustrer la stratégie picturale qu'ils appliquent à l'image ; une stratégie qui leur est commune mais qui

est souvent exclusivement attribuée à Tuymans. Il se peut que Tuymans ait simplement mieux capté et formulé ces propos caractérisant l'esprit du temps grâce à son talent discursif et pictural. Il s'est d'ailleurs toujours opposé à l'étiquette 'école flamande grise' qu'un critique d'art avait lancé, dans les années 90, à propos des peintres qui se servaient, comme lui, d'une palette opaque et de thèmes psychologiquement chargés. On pense ici à Bert de Beul, Guy van den Bossche, Ronny Delrue ou encore Marc Vanderleenen. En se baladant dans l'exposition ou en feuilletant le catalogue, on découvre donc un discours semblable abordé par des artistes individuels s'exprimant selon leur propre langage pictural. Ils sont les uns plus convaincants que les autres.

Sam STEVERLYNCK

'Fading', Musée d'Ixelles, 71, Rue Jean Van Volsem, 1050 Bruxelles, www.museedixelles.be, jusqu'au 13 septembre 2009. Le catalogue (FR) est édité par Snoeck Publishers (34 euro)

Les Métragrammes

d'Éric Van Hove

Carte du tendre

Éric Van Hove inscrit l'itinérance au cœur de sa pratique artistique. Aux quatre coins de la planète, ses actions éphémères, ses installations et ses « objets oratoires » (ses talks) construisent un déracinement méthodique. « Apatridité » volontaire qui vise à vivre et à souligner l'universalité primordiale traversant la diversité des cultures et des situations. Unité humaine qui tend aujourd'hui à s'affirmer à travers la douloureuse reconfiguration planétaire dessinée par la mondialisation. Unité humaine qui jamais ne ruine la singularité d'un lieu, d'une conjoncture, d'un individu. Permanence qui fédère les altérités, les irradie.

Dans chacune de ses interventions, Van Hove s'efforce d'associer ces deux pôles. En chaque circonstance, il s'agit à la fois d'appréhender la spécificité d'une réalité concrète et de propulser celle-ci vers un horizon général. La série des *Métragrammes* permet de visualiser la persistance de ce dessein. Elle le rend tangible, lui offre une constance optique et rituelle : chaque périple donne lieu à une photographie figurant l'artiste lui-même – souvent agenouillé – noircissant le ventre d'une femme d'un geste circulaire. Réalisée à l'encre calligraphique, l'opération prend place dans un cadre très composé oscillant entre l'intérieur domestique et le site naturel ou sacré, en passant par la rue, le jardin ou le monument publics, le commerce, le siège d'une entreprise...

Saper les poncifs

Amorcée en 2005 avec la mère de l'artiste « scarifiée » dans le salon familial (*Métragramme* sur une femme Wallonne, Val d'or, Pecrot, Grez-Doiceau, Wallonie, Belgique/2005), la série est annoncée comme un projet à vie et compte à ce stade près de soixante clichés. Jusqu'en fin septembre, vingt d'entre eux occupent les cimaises de la galerie Rossi Contemporary, à Bruxelles. De format modeste (22,5 x 30 cm), les images s'alignent en un accrochage strict et serré évitant de la sorte toute forme de théâtralisation, de hiérarchisation thématique et de monumentalisation pittoresque. C'est donc bien l'effet de série qui a été privilégié et, en conséquence, l'expression d'une continuité. Ce qu'en observatrice attentive, l'artiste Sylvie Eyberg nous a confirmé à l'occasion d'un échange de vues : « *Je ne connaissais les Métragrammes qu'à travers des mails ou invitations. J'ai été très étonnée de découvrir leur « proportion » que l'on perd malheureusement dans les reproductions que j'avais vues jusqu'alors. La proportion de cet ensemble est particulièrement importante. Elle permet d'éviter « le regard sur ». Il y a bien sûr à chaque fois une entité. Mais le rapport à la série et à son échelle ne donne pas du tout l'idée d'un voyage ou de variations thématiques. Ce qui s'établit, au contraire, c'est une permanence de plus en plus claire* »¹.

Et de préciser encore que c'est aussi la formulation d'un « lien » qui est amenée par l'exposition, entre les composants de la série, mais aussi avec le spectateur : « *on ne regarde pas les Métragrammes, on y entre. Cette intimité est autorisée par les formats qui évitent l'exotisme et l'imagerie touristique. Le lien, quant à lui, est symbolisé par la présence d'Éric* »².

C'est bien là un des enjeux du projet : détourner une iconographie ethnocentriste pour l'amener à une redéfinition de notre rapport au monde. À cette fin, la présence du voyageur dans le cadre est de la première importance. Présence active qui rive l'hôte à son motif, lie les deux termes par le tracé circulaire du pinceau, les étirent dans l'énonciation d'un signe primordial, à l'amorce de l'image et de l'écriture.

Laurent Courtens

¹ Mail à l'auteur, 31 août 2009

² Entrevue téléphonique, 2 septembre 2009

Éric Van Hove - Metragram series
Rossi Contemporary
Jusqu'au 27.09.09 Building Rivoli. Rez-de-chaussée # 17
690 chaussée de Waterloo
1180 Bruxelles
0486/ 31.00.92 - <http://www.rossicontemporary.be/>



Métragramme sur une femme Occidentale, siège social de Bloomberg, Lexington Avenue, Manhattan, New York (États Unis d'Amérique/2007)



Métragramme sur une femme monténégrine, Bulevar Sv. Petra Cetinjskog, Podgorica (Monténégro/2007)



Métragramme sur une femme sino-américaine, Kinlau War Memorial, Chatham Square, Chinatown, New York (États Unis d'Amérique/2007)



Métragramme sur une femme Arménienne Libanaise, Jehtawi, quartier d'Ashrafieh, Beyrouth (République Libanaise/2007)



Métragramme sur une femme slave, Gorges de Kalmakachou, lac d'Issik Kul, Montagnes de Tian Shan (Kirghistan/2008)



Métragramme sur une femme Tswana, rivages du barrage de Lotlalomeng, Mafikeng, Province du Nord Ouest (Afrique du Sud/2009)

Éric Van Hove: « La série s'adonne au sacré, mais le trouve au sein de la réalité ordinaire, insignifiante. »

Flux News: Pourquoi ces dessins sur le ventre ?

Éric Van Hove : « Pourquoi ? ». « Bon qu'à ça » répondait Beckett. Rectificatif : Il ne s'agit pas d'un dessin mais plutôt d'un refus, ou simplement d'un encrement, d'un encrage, voir d'un ancrage. Après 5 ans de calligraphie auprès du Maître Hideaki Nagano à Tokyo j'ai ressenti l'urgence de me rabattre vers une forme d'essentiel. Cet Essentiel m'est vite apparu comme ne pouvant être autre que le ventre de ma mère. Le fait que l'encre, dans laquelle je baignais ces années là, m'ait touché plus peut-être que les autres matériaux que j'utilisais alors relève sans doute du même registre : l'essence. Donc, afin de ne pas m'avancer plus avant dans le subjectif (dans quelle langue encre/écrire), ou disons plutôt pour me rapprocher d'avantage de l'objectif (ma langue maternelle, l'origine), je décidai d'encre le ventre de ma mère, ce qui s'avéra n'être qu'un début.

F.N. : Si c'est du sacré ça provient d'où ?

E.V.H. : Je pense que le sacré, c'est du silence. Et je pense que cette série s'attache au silence. La série s'adonne au sacré, mais va en quelque sorte le trouver au sein du profane, de la réalité ordinaire, insignifiante. Elle cherche un équilibre entre les deux ; et je rappelle qu'on doit à Agamben une conception plus politique du concept de profane. Elle désigne ce qui est inaccessible, indisponible, sans pour autant s'affranchir de l'histoire (de l'art et du reste) et j'y fais face à ma finitude et à ma renaissance : à la fois nature morte et nature en vie. Je conçois la série entre autre comme une hiérophanie contemporaine, une « manifestation du

sacré » liée à un ésotérisme qui s'inventerait en cours de route, mais aussi très concrètement ancrée dans l'ère qui l'abrite, qui est faite d'un surplus d'accumulations, de masse médias, de chahuts et d'archivages. Ainsi, une photo à venir pourrait prendre place dans le Téléstérion du temple de Déméter à éleusis, en renvoi aux Mystères du même nom, culte dont l'aspect principal s'élaborait autour de la culture du blé et le cycle de vie (entreposage, semis et renaissance des cultures). Et pour finir littéralement, ça cherche à rappeler que « ça vient de la femme ».

F.N. : D'où vient ce titre « Métragramme » ?

E.V.H. : J'étais juste à la recherche d'un nouveau terme, puisque je souhaitais créer un objet singulier. J'ai opté pour un terme qui transcrivait littéralement ce dont il s'agissait : womb-letter (metragramme en Latin). J'use ici d'un terme anglais parce que je baignais dans la langue anglaise quand ce travail s'est développé dans mon esprit, et que c'est autour de ce mot anglophone « womb » que l'idée s'est construite, hors il n'y a pas de traduction adéquate en langue Française. Je me rattachais ainsi à une tradition qui va des Logogrammes de Dotremont aux Dactylograms de Piero Manzoni, et autres.

F.N. : Un projet de vie, c'est important pour toi ?

E.V.H. : J'aime les propos qui incorpore le temps dans leur langage.

F.N. : Tu photographies souvent des jolies nanas. (rires)

E.V.H. : Parce qu'il faut dire que c'est bien, les jolies nanas. (mais a bien y regarder, certaines relèvent moins du canon. Et puis, je n'ai pas fini : je ne fais que commencer.)

POUR, ou quand le système artistique rêvait encore d'utopies ...

Angel Vergara, dans le cadre de son projet « *Nous, les œuvres d'art* », accueille dans la cave de l'Etablissement d'en Face ce qu'il reste des archives de POUR. Porte-parole incisif d'une gauche pluraliste et libertaire, cet hebdomadaire né sur les cendres du Point en 1973, a œuvré à bâtir des ponts entre militants syndicalistes, intellectuels et artistes plasticiens les plus avant-gardistes. Porté à bout de bras par Jean Claude Garot, Isi Fiszman et une solide équipe de sympathisants et de rédacteurs (Hugues Lepaige et Jean Jacques Jaspers pour ne citer qu'eux), Pour a conjugué sens pratique et utopie : entreprise autogérée, salaire égalitaire, remise en question de la division du travail, absence de publicité. De quoi se mesurer aux prétentions théoriques qui animaient une époque encore ouverte à tous les possibles. Dynamité par des militants d'extrême droite en 1981, ce projet ne survivra pas aux « années de plomb » — période qui verra aussi s'achever la récupération de la « critique artiste » par les nouvelles formes du capitalisme¹. À l'heure des revendications sur le pouvoir d'achat, de l'écologie tarte à la crème ou de la présence de Buren chez Pommery, voici peut-être venu le temps de redéployer quelques belles alliances...

Entretien dirigé par Benoît Dusart, avec Jean-Claude Garot et Isi Fiszman, dans le « foyer » du bistrot d'Angel Vergara.

Jean-Claude Garot : Le premier magazine public que j'ai lancé, c'était le Point, en novembre 1965. J'avais 25 ans, j'étais étudiant à l'U.L.B. En tant que journal étudiant, il n'avait aucun concurrent qualitatif. J'avais rassemblé un groupe de réflexion auquel s'était joint Pierre Verstraeten qui était à l'époque assistant à l'ULB. C'était un homme d'une grande rigueur intellectuelle, un philosophe. Il m'a beaucoup aidé. J'étais jeune, il avait tout lu. C'était loin d'être mon cas. Ceci dit, il me considérait comme une machine à penser qui le stimulait. Ensemble, nous avons tracé la ligne politique et philosophique du Point. On retrouve dès les premiers numéros ce qui allait faire la qualité et la rigueur du journal : un long entretien avec Pierre Mendès France, des interviews de Mandel, Gline ; la présence de Franquin, de Verstraeten et puis des articles consacrés à Godard, au Living Théâtre, au Jazz... C'était vraiment une rupture avec tout ce qui existait, avec toutes les feuilles étudiantes de l'époque. Je n'avais pas un franc, mais beaucoup de sens pratique : j'ai utilisé les vendeurs à la criée des journaux de la Saint V pour diffuser une pensée à laquelle beaucoup d'entre eux ne pouvaient adhérer. J'en ai mis 5000 en librairies et distribué les autres. Certains étudiants les achetaient aussi pour les revendre dans la rue. J'ai imprimé 35000 exemplaires, 31300 se sont vendus. Les intellectuels progressistes adoraient. On avait donc des moyens pour continuer. Le financement était aussi garanti par le café que j'avais ouvert dans le sous-sol de la maison d'édition, rue de la pépinière, à deux pas de chez Broodthaers et de l'Insas. Ça ne désemplassait pas. Tous les gens liés à la gauche cinématographique : Marker, Godard, mais aussi les artistes, ils sont tous venus. C'était un lieu d'ébullition. À l'époque, c'était fantastique. On avait des connexions avec la gauche politique et syndicaliste mais aussi avec l'avant-garde. Tout notre travail avait la possibilité de s'épanouir. On allait vers 68.

J'ai l'impression que ces connections entre les artistes et le monde politique n'existent plus. Qu'il y a une certaine méfiance et que, par exemple, pour reprendre le cas de Marker, les tentatives du type Medvekin sont restées lettres mortes.

- J.-C. G. : L'erreur ne vient pas principalement des artistes. Mais plutôt de l'absorption lente mais permanente de l'idéologie dominante au sein des structures socialistes et syndicalistes. C'est-à-dire que la gauche, inconsciemment, du moins au départ, a intégré une idéologie d'adaptation successive à la suite de différentes réformes économique, financière mais aussi culturelle. Petit à petit, les socialistes se sont retrouvés à la marge du système de l'économie libérale. On ne leur a pas dit « vous devez trahir et devenir les soutiens du libéralisme »... Mais le grigno-



Jean-Claude Garot et Isi Fiszman © Marie Noëlle Dailly.

tage intellectuel s'est fait en permanence avec, comme terrible contre point, la disparition progressive des petites structures marginales comme la nôtre, qui remettaient tout en cause, qui critiquaient et revitalisaient... Alors l'absorption va encore plus vite et débouche sur l'absence de propositions socialistes radicales ou révolutionnaires. Prenons l'exemple de la dernière crise financière. Il y a des socialistes intelligents, des intellectuels brillants... mais ils n'ont pu sortir des propositions de rupture susceptibles d'être reprises par les syndicats et le parti.

- Il s'agit plus d'une crise de la critique que d'une crise du capitalisme lui-même ?

- J.-C. G. : Ce sont deux choses séparées. Mais la critique ne peut s'exercer seule. A ce sujet, mes rencontres avec Sartre m'ont apporté beaucoup. Si je devais synthétiser le fruit de dizaines d'heures d'entretiens que j'ai eues avec lui, ça donnerait cela : le moteur de fonctionnement d'un intellectuel de gauche ou d'un révolutionnaire — peu importe le nom — c'est le sens critique et la radicalité, c'est un binôme inséparable. Si tu perds ton sens critique pour agir en radicalité, tu glisses vers l'activisme d'extrême gauche, voire l'action violente. Tu d'ongres alors dans une radicalité d'autant plus profonde que l'injustice te heurte, te révolte mais que tu n'aboutis à rien. Ton impuissance devient rage. Si tu développes uniquement ton sens critique et que tu n'agis pas, tu vas te façonner une grille de lecture du monde peut être très juste mais coupée des réalités de l'existence sociale. Tu deviens alors une sorte de petit sociologue en chambre qui regarde de loin grenouiller le peuple. Tu peux expliquer, comprendre, mais tu es coupé de l'action. Or, la politique, c'est la gestion de la vie de la cité — cela concerne tout le monde. Arrêtons de la critiquer de loin. Il faut agir et lutter.

- Comment avez-vous rencontré Sartre ?

- J.-C. G. : Le numéro 7 du Point était consacré au théâtre. J'ai rencontré Sartre pour la première fois en Allemagne lors d'une répétition d'une de ses pièces.

Par l'intermédiaire de Verstraeten, il m'avait lu et avait aimé. Alors il m'accueille, fait quelques commentaires sur ce qui était joué, puis me regarde avec un grand sourire et me dit : « *Tu as déjà vécu un happening ? Imagine : une actrice de théâtre, belle, nue et complètement couverte de crème fraîche... et tu la lèches !* ». J'étais soufflé. Les portes s'ouvraient à des trucs inimaginables. C'était en janvier 1967. On s'est beaucoup revu par la suite, on parlait philosophie, politique...

- Votre rencontre avec Isi Fiszman semble aussi avoir été déterminante.

- J.-C. G. : En septembre 1968, Isi avait entamé des actions politiques et artistiques à Anvers avec Vaga². Mais je ne connaissais rien de tout cela. Par contre, je m'entendais très bien avec Broodthaers : lorsqu'il a su que la gauche turbulente était logée dans sa rue, il est très souvent venu y boire sa bière. Un soir il me dit : « *Il va y avoir une action politique et culturelle chez moi, je fais l'inauguration de mon Musée d'art moderne. Je compte sur toi pour animer le débat politique et foutre le feu* ». C'est à cette occasion que j'ai rencontré Isi.

- Le débat portait sur quoi ?

- J.-C. G. : Ça pétait dans tous les sens...

- Isi Fiszman : Je ne me rappelle plus très bien. Il doit y avoir une bande audio chez Maria Broodthaers, sa veuve. Mais le débat ne portait pas sur l'art. On était en septembre 1968, juste après l'occupation du Palais des Beaux-Arts.

- J.-C. G. : C'était plutôt un débat de société. L'art en faisait partie mais alors comme instrument d'action, de conscientisation.

- I.F. : Concernant Broodthaers, le mouvement d'occupation avait tourné au corporatisme. Il s'en est très vite rendu compte : les artistes voulaient être vendus, collectionnés. Ça ne l'intéressait plus et deux semaines plus tard, il a eu l'idée de faire son musée chez lui : « *le musée d'art moderne, département des aigles, section 19ème siècle* ». Nous, au départ, on pensait que son musée serait ouvert à d'autres. Mais il en a fait son œuvre. C'est resté le

musée de Marcel Broodthaers et là, on s'est rendu compte qu'il fallait faire autre chose.

- La maison A ?

I.F. : En 1969, James Lee Byars, un artiste conceptuel américain qui avait déjà entamé des actions à la Wide White Space, revient à Bruxelles. C'était un type incroyable. Il descend de son avion et me dit qu'il veut rencontrer le patron de la télévision belge — que je connaissais. Il le voit et parvient à le convaincre de lui laisser quatre heures d'antenne ! Ça donnera le « World Question Center » : une émission produite par Jef Cornelis qui passera en direct sur la BRT de huit à onze heures du soir et sera diffusées en parallèle par les radios flamandes.

- J.-C. G. : Le type a obtenu cela tout de suite ! Juste par son pouvoir de conviction !

- I.F. : A cette occasion, Byars nous a soufflé l'idée de créer une sorte d'institut : ce sera la maison A379089. On avait engagé un allemand de New York : Kasper König pour en être le coordinateur. J'avais trouvé des gens pour sponsoriser, des collectionneurs connus qui s'imaginaient faire des affaires. La maison A a fonctionné de manière intensive durant 6 mois. Ensuite, c'est Panamarenko qui y a construit, durant deux ans, son premier dirigeable. C'est à A379089 que Jean-claude et moi avons commencé à collaborer sérieusement, on l'avait invité à exposer des bandes dessinées cubaines.

- A cette époque, le Point (qui tirait à 100 000 exemplaires pour la France et la Belgique) est menacé. Sous l'impulsion du ministre français de l'Intérieur, il sera interdit en France pour avoir été un des catalyseurs du mouvement de mai 1968. Vous lancez alors à Bruxelles le Point toutes-boîtes, sorte de contrepoint du Vlan, et ensuite, le Journal POUR où la collaboration avec la scène artistique internationale sera déterminante...

- J.-C. G. : Suite à la censure dont nous avions déjà fait l'objet de la part de notre imprimeur, on s'est très vite rendu compte qu'il nous faudrait fonctionner de manière autonome. On devait avoir notre propre rotative. Anne Jones, une activiste portori-

caine qui militait en Belgique, nous a donné une partie des fonds. Joseph Beuys a aussi contribué à notre lutte, tout comme beaucoup d'artistes : Buren, Yoko Ono ou Carl Andre, qui était très engagé contre la guerre du Vietnam. Pour l'anecdote, on le rencontre à l'occasion d'une expo qu'il préparait au Beaux-Arts. On l'invite à discuter politique dans les locaux de Pour. On mange un spaghetti, on discute et tout d'un coup, il se retourne et voit sur un bureau les lattes métalliques bleues qu'on utilisait pour fabriquer nos classeurs. Il prend une latte, l'examine, puis commence à les disposer une à une sur le sol. Il fait son truc et Isi comprend tout de suite qu'il fait une œuvre : « Voilà, c'est ma contribution aux spaghettis et à la lutte que vous menez ! ». On était sur le cul. Quelques jours plus tard, il revient à l'imprimerie, prend en main un exemplaire de Pour et, avec un marqueur, ferme le U — ça donne « POOR » et Il ajoute en-dessous : « No More ». A partir de cette date, on a régulièrement reçu des cartes postales de Carl Andre sur lesquelles il dessinait ses triangles et toutes les indications pour réaliser les pièces. Quatre « segment hexagone » et un triangle ont été vendu au profit de POUR.

- I.F. : Et il ne sont pas n'importe où : il y en a un à Beaubourg, à Bâle... Hergé en a aussi acheté un.

- En 1975, vous organisez « Saltoarte » et l'exposition « Je Nous/Ik Wij » au musée d'Ixelles.

- J.-C. G. : Oui, car même avec ces apports, la situation financière était toujours difficile. On avait besoin d'argent car on avait la propension à nous lancer dans des tas de projets. On avait créé une librairie café-restaurant, une salle de cinéma... et puis on était solidaire des autres, on imprimait gratuitement des affiches... Et donc, on se dit, Isi et moi, qu'il faut essayer de créer un truc pour nous sortir de tout cela une fois pour toute. Et là, Isi a une idée de génie. Il invite Harald Szeemann à réunir avec lui une liste d'artistes susceptibles de participer à une double action : Saltoarte et une exposition parallèle au musée d'Ixelles. Chaque artiste nous offrait une œuvre et en plus de cela, nous éditions un multiple : 1 000 boîtes reprenant les reproductions des pièces et 100 autres, numérotées et signées, contenaient aussi un original.

- I.F. : Szeemann, depuis sa Documenta en 72, c'était déjà le pape. Il écrit donc une lettre aux artistes, se mouille, et tous nous répondent. (NDLR : Penck, Artschwager, Beuys, Andre, LeWitt, Panamarenko, Richter, Weiner, Filliou, Cladders, Kawara, Ono, Buren, Haacke... pour n'en citer que quelques-uns !)

- J.-C. G. : Pour Saltoarte, le projet d'Isi et d'Harald était d'utiliser le chapiteau de cirque qu'on montait devant les usines pour les fêtes ouvrières du premier mai et de créer une sorte de pastiche du « gala des artistes » qui existait en France. Beuys, Boltanski, Ben... y sont venus faire un numéro de cirque. Derrière la scène, il y avait une banderole : « pour changer l'art, il faut changer l'homme »

- I.F. : Pour l'exposition des œuvres, on voulait aller aux Beaux-Arts. Szeemann a rencontré Karel Geirlandt, le directeur de l'époque, mais il ne voulait pas qu'on y mette un pied. Donc, on se rabat sur le musée d'Ixelles dont le directeur était Jean Coquelet, un progressiste qui voulait bien aider POUR. Ce type ne connaissait rien. Pas un seul artiste de notre liste. Mais bon, Szeemann, tout ça... il fait confiance. Mais une fois l'expo montée, il m'a dit : « quelle est cette merde que tu as mise dans mon musée ? » Il était progressiste, mais ça, il ne pouvait accepter. Par sympathie, Beuys avait offert une pièce au musée, il avait fait un truc au tampon sur un des panneaux d'exposition... Il l'ont tout de suite fait repeindre !

Mais bon, Il ne faut pas oublier que cet art là n'était pas encore reconnu par les bourgeois.

- Les contributions artistiques étaient-elles uniquement financières ?

- J.-C. G. : Pas uniquement. Buren a eu une audace folle. En automne 1975, il participe à Europalia et nous offre les pages qui lui sont attribuées dans le catalogue ! Tu imagines, j'ai écrit un texte de portée révolutionnaire dans un catalogue payé par le Ministère des Affaires étrangères français ! Tout a été changé en dernière minute. Voici l'intro du texte (Garot lit) : « Daniel Buren nous a donné la possibilité d'utiliser à sa place les pages de ce catalogue Europalia 75 ; non parce qu'il n'a rien à dire, mais au contraire parce que cette manière ci de le dire traduit déjà la cohérence entre ce qu'il aurait écrit et sa pratique. Car en fait, s'il vous déclarait que l'artiste doit s'engager politiquement dans le combat de l'exploitation de l'homme par l'homme, discours que peut être il eut traduit avec plus d'imagination, plus de style ou plus de créativité que nous, il se serait malgré tout défini en terme abstraits, en volonté d'engagement révolutionnaire, à la limite en théoricien de la lutte politique au sein des appareils idéologiques d'Etat (enseignement, culture, art plastique...) mais son discours serait resté une référence, un projet, une caution, une potentialité. En appliquant son discours à lui-même, il vous propose ici, par ce catalogue, une des multiples applications de son projet politique. Et pour nous, militants politiques à qui il a donné ses pages, la cohérence théorie/pratique qu'il applique ici, donne à son engagement un poids qu'aucune prétention intellectuelle abstraite ne peut atteindre... » Et ce n'est

pas tout : dans la salle qui lui était consacrée, il y avait un téléviseur qui devait théoriquement diffuser une émission sur lui. Buren a changé la bande. Il a montré une interview de moi où je dénonçais le coup d'Etat au Chili et où je donnais les noms de toutes les firmes qui en profitaient ! Buren a été très loin. Il l'a fait. Tu imagines, Europalia, le creuset de la bourgeoisie ! Yves Gevaert était commissaire de l'expo... il s'est fait taper sur les doigts, c'était un scandale.

- I.F. : Il ne faut pas oublier que c'était après mai 1968. Les artistes voulaient s'engager et ils étaient contents de trouver un projet dans lequel ils pouvaient le faire.

- Pourquoi revenir sur le Point et Pour, trente ans après, dans le café d'Angel Vergara ?

- J.-C.G. : Pas par nostalgie, mais parce que le café d'Angel est une provocation intellectuelle qui pourrait déboucher sur des choses pratiques. Ça pourrait être un lieu où on va faire revenir des politiques, des philosophes, des journalistes, des artistes. Un lieu de rencontre et de débat. Un noyau moteur de réflexions et d'engagement. Il faut créer de nouvelles formes de pensées. A l'époque de POUR, on avait des connexions avec des socialistes, les syndicats, le milieu ouvrier chrétiens, les artistes et les philosophes. Et même si tous ces acteurs sont, en fin de compte, restés prisonniers des appareils d'Etat, du marché ou de leurs propres structures, si les artistes s'institutionnalisent, il est encore possible de s'ouvrir, de trouver des acteurs ouverts à une démarche globale de repositionnement philosophique et politique.

- I. F. : À l'époque, on n'avait pas de plans. On a fait cela au jour le jour...

Benoît Dusart, août 2009.

¹ Sur le sujet, lire « Le nouvel esprit du capitalisme » par Luc Boltanski (le frère de l'autre...) et Eve Chiapello, paru chez Gallimard en 1999.

² Pour plus d'info sur Vaga (« Vrije Aktie Groep Antwerpen »), on lira le texte de Hans Theys traduit par Michèle Deghila : « Mouvements. De A à Z. D'une ville sans voitures à une auto-école exposée. A propos de quelques mouvements artistiques des années soixante et septante ». <http://www.hanstheys.be>

³ Byars invite 100 personnalités — présentes dans le studio ou par téléphone — à poser la question la plus importante de leur vie. Les personnes interrogées sont, outre un chirurgien cardiaque et une sexologue, Beuys, Cage, Broodthaers, etc. Lire : « Reform Gallery et la performance en Belgique : une contextualisation » par Virginie Devillez. <http://www.netwerk-art.be> et « Video art, enfant maudit de la TV » par Denis Gielen, in l'Art Même, n° 9, pp3

Flux News : Guy Pieters, votre notoriété internationale de galeriste, promoteur et marchand d'art n'est plus à faire. Votre présence dans toutes les manifestations majeures, foires et événements artistiques contemporains vous met au faite d'une connaissance précise de l'état du marché de l'art face aux tremblements de terre des marchés financiers.

Guy Pieters : La crise de 2008-2009 est incomparable avec celle de 1991, deuxième guerre du golfe qui avait provoqué un arrêt total du marché de l'art, de l'immobilier et de l'industriel.

Cette fois-ci, le marché de l'art semble échapper à cette crise. Je peux citer des artistes qui atteignent des prix bien supérieurs à ceux obtenus avant la crise financière. Je pense à Calder, Picasso, Andy Warhol ainsi qu'à des artistes belges comme Wim Delvoye où encore Jan Fabre dont une sculpture (L'homme qui mesure les nuages), vendue chez Christie's Amsterdam la semaine dernière, a obtenu un record mondial qui, sur une estimation de 25 à 30 000 €, a été achetée par une fondation américaine au prix de 205 000 €. Ceci explique, s'il en était besoin, que le marché de l'art se comporte très favorablement. Il est extrêmement solide et bizarrement, on n'entend pas parler d'investissements dans l'art alors que les amoureux de l'art se réfugient dans l'art qui leur donne le plaisir de collectionner, de voyager, de s'entourer d'œuvres magiques.

Flux News : Vous êtes présent dans les grands événements d'art : Miami



Interview de Guy Pieters au Chateau Rosaline

l'an dernier, la biennale de Venise cette année.

Guy Pieters : Oui mais c'est un aspect tout à fait différent. Nous faisons La Fiac, Art Bruxelles, Miami et bien d'autres foires mais le but est en fait de représenter nos artistes et dans le but de signer des contrats de vente. La foire de Bâle qui vient de se terminer est un événement extrêmement porteur, le marché y était très fort. Nous n'y avons pas participé pour la

moi un grand plaisir de publier ? Ca s'inscrit dans cette forme de soutien mais aussi de mécénat parce que le rapport financier direct de l'édition est nul. Dans cette optique, j'aide les musées qui organisent des expositions de mes artistes.

Nous avons eu l'an dernier une exposition Combas au musée Van Gogh à Arles, ce qui valorise le travail de mes artistes et nous donne beaucoup de satisfactions.

Flux News : Je vois avec plaisir que vous êtes passionné par ce monde de l'art qui n'est pas seulement pour vous qu'un but financier. Vos propos sont porteurs d'une bonne nouvelle, l'art et son marché ne connaissent pas la crise, bien au contraire.

Guy Pieters : Bien évidemment, j'ai commencé ma carrière il y a fort longtemps et dès que j'ai découvert ce monde fascinant, j'ai décidé d'y participer avec passion et enthousiasme pour mon bonheur, celui des artistes que mon épouse et moi-même choisissons, et également, pour le plaisir des collectionneurs qui m'accordent leur confiance.

Merci Guy Pieters pour votre analyse et votre optimisme communautaire.

Propos recueillis au Château Ste Roseline par Jean-Pierre Giovannelli.

raison essentielle que nous avons organisé trois expositions à Venise de Jan Fabre et de Bernar Venet et nous avons collaboré avec Wim Delvoye pour la présentation de sa tour à la fondation Guggenheim de Venise.

En fait, depuis quelques années je me suis consacré à la promotion de mes artistes en éditant des catalogues raisonnés et des livres monographiques comme celui sur Villeglé, Combas ou les bronzes de Jan Fabre. C'est pour

Le monde éthéré de Suchan

L'exposition de Suchan Kinoshita présentée à Liège en la galerie de Nadja Vilenne au cours de cet été 2009 s'amorçait de la plus étonnante des manières dès lors que l'on considérait son titre qui annonçait : *La carrière d'un spectateur*.

C'était en somme la surprise de se retrouver aux côtés de l'artiste dans la découverte des lieux et des objets qui les peuplaient plutôt que face à elle. Une forme d'équivalence des points de vues qui ouvrait à une lecture originale de l'ensemble.

Du reste, il n'y avait guère plus d'indications textuelles : de nombreuses pièces demeuraient dénuées de titres, soit parce qu'elles étaient nouvelles et que l'artiste ne les avaient pas encore baptisées, soit plus simplement parce qu'il n'y avait pas la nécessité de les voir ainsi nommées (cela tenant aussi à l'habitude de Suchan Kinoshita de concevoir son travail comme sans cesse en mouvement) ; c'était précisément une dimension qui apparaissait nettement lorsqu'on appréhendait l'exposition : une qualité de silence, d'élégante suggestion, qui faisait que l'on pouvait se passer de mots ou de toute autre explication.

Des précisions, il y en avait, on pouvait y avoir accès (ainsi de cette pièce qui avait été montrée des années auparavant dans le cadre d'une précédente exposition au PSI de New York) mais finalement si des pièces anciennes se trouvaient placées là aux côtés de nouvelles œuvres, c'était qu'il y avait un ici et maintenant qui avait sa raison d'être, qui n'en demandait pas plus que d'être vu en ces instants et en ces lieux. En sorte qu'à la qualité de silence s'ajoutait une qualité de présent que l'on ne manquait pas d'apprécier également. Qualités de silence, de présent qui allaient bien sûr de pair avec ce titre étrange, cette porte d'entrée que l'artiste nous avait ménagée, celle que l'on franchissait avec elle en qualité de spectateur.

Or quelle était cette expérience de spectateur à laquelle nous étions conviés ? Qu'est ce qui se disait dans cette invitation ? Il semblait que c'était l'expression de ce que pouvait être une vie avec les œuvres d'art, c'est-à-dire pas tant dans ce rapport coutumier d'admiration ou de subordination que dans un rapport de côtoiement, de fréquentation et bien sûr de création. La création étant envisagée ici tant du point de vue du créateur que du regardeur (et fallait-il le préciser, pas tant le regardeur d'après, plongé plus souvent qu'à son tour dans un rapport de force avec l'œuvre et le faiseur, que plus simplement vous et moi).

Ici, soudainement, l'œuvre d'art ne se profilait plus comme un *terminus ad quem*, mais comme un *terminus a quo*, voire plus subtilement encore comme une entité vers laquelle de nous à elle allaient et venaient des ondes, des échos : à cette cosmogonie d'un genre nouveau, on était introduit.

Parlant d'œuvres d'art, il fallait d'ailleurs remarquer que celles-ci étaient faites d'objets, voire d'éléments organiques ou de déchets, ce qui nous précisait ce que pouvait être tout autant une vie avec les œuvres d'art, qu'une vie avec les autres objets et êtres de ce monde : tout ceux-là



« confessionnal », paroi de bois percée d'une ouverture et destinée à accueillir le coude d'un visiteur qui se serait assis en son revers.

pareillement riches de forme, de sens et doués d'une faculté d'évolution. S'agissant de pareille cosmogonie, on était frappé de voir sa grâce, son harmonie tranquille : dimensions bien inhabituelles dans l'art occidental aujourd'hui, plus souvent concerné par le spectacle d'une opposition traditionnellement conflictuelle entre le dionysiaque et l'apollinien, ce pour le dire schématiquement.

De cet ensemble se dégageait une autre philosophie, voire justement une forme d'absence de philosophie, une forme d'univers et de conception de l'univers dégagés de la nécessité d'être synthétisés, modélisés (quand bien même il se serait exprimé ici dans des formes symboliques comme les œuvres d'art : dans le cas présent presque semblables à des atomes, des électrons libres dans un espace infini). Et ce n'était pas la moindre des stupéfactions que de découvrir subitement ce monde, un monde éminemment original, inédit.

L'exposition se déployait dans trois espaces de la galerie : le rez-de-chaussée, une salle à gauche en haut et les espaces supérieurs, balcons depuis lesquels on dominait le plateau inférieur.

Au rez-de-chaussée, il y avait au centre deux grands rideaux verts qui tombaient depuis la rambarde métallique supérieure. Et comme de juste, c'était là un élément évoquant l'espace théâtral, l'espace scénique (ce qui renvoyait en passant aux antécédents de l'artiste, active autrefois dans le milieu du théâtre expérimental). Evoquant cet espace et bien sûr l'installateur aussi : derrière les voiles baissés on supputait la présence de coulisses. La position de ces pans de rideaux faisait toutefois que l'espace n'était pas organisé selon une division scène/gradins, conformément à l'esprit général de l'exposition précédemment introduit. Soit une divi-

sion entre un espace où l'on se produit en spectacle et un espace depuis lequel on observe passivement. L'impression était plutôt que l'espace créé possédait une circularité et que les rideaux devaient plus être considérés « de profil que de face ». C'était comme une surface réfléchissante, escamotable, à prolonger qui participait du mouvement fluide de l'ensemble.

D'ailleurs, à titre de surface réfléchissante, un spot allumé éclairait ces rideaux par devant, tandis que près de l'entrée pendait un autre rideau, transparent celui-là, autres nuances apportées au principe de la mise en lumière, du spectacle.

Derrière le rideau vert, était suspendue une imposante boule à facette en laquelle on pouvait voir et une note d'humour et une autre évocation de la cosmogonie qui nous était présentée.

De l'humour, on pouvait aussi en trouver dans une autre œuvre présente dans cet espace qui était une rampe de bois entourée d'une bande de plastique rouge et blanche de chantier. Celle-là semblait dire que l'activité de spectateur ne se pratiquait pas sans heurts et qu'à l'instar de la danse, autre discipline de haute voltige à laquelle cette rampe pouvait faire songer, un pas de biche pouvait facilement se muer en entorse.

Non loin de cette rampe étaient disposés de gros volumes de plastique noir luisants, un plastique de type sac poubelle.

Si on les appréhendait sans aucune information, ces volumes pouvaient être considérés comme précisément des... volumes. Autrement dit comme des espèces d'idées un peu vagues de sculptures, de ce que l'on supposait être de la sculpture. Volumes oblongs presque burlesques.

Si par ailleurs on s'y intéressait de plus près, on apprenait qu'il s'agissait

d'œuvres appelées « Isofollies », provenant de la biennale de Sharjah s'étant déroulée en 2007 aux Emirats Arabes Unis. Suchan Kinoshita, invitée à s'y produire et ayant reçu un budget conséquent pour ce faire, avait demandé aux organisateurs de lui engager tout au plus quelques assistants, amenés à l'aider à travailler avant le vernissage. En l'occurrence, ceux-ci avaient entrepris de créer avec elle ces volumes de plastique noir en y enserrant des restes inorganiques de la biennale.

Cette biennale avait été placée comme il se devait sous le signe d'un thème rassembleur qui s'exprimait dans le titre suivant : *Still life, art, ecology and the political of change*. Thème dans le vent on le voit qui sonnait d'autant plus étrangement que la biennale avait lieu dans un pays du golfe dont on imaginait que les ressources avaient beaucoup à voir avec cette fameuse question de l'écologie et de la politique du changement.

Pour autant, sans doute ne fallait-il pas voir dans ce geste de Kinoshita une volonté de sa part d'être nécessairement critique sur cette question (ce qui aurait supposé que l'on fût en présence d'une vanité). Il s'agissait plus certainement d'un geste économe et créatif au premier sens des termes, qui partait de l'inexistant pour produire de l'existant, de ce dont on usait brièvement et que l'on transformait en déchet pour créer une œuvre d'art, objet pérenne par excellence en nos sociétés. Il y avait là comme une évocation de l'un des processus que Kinoshita mettait à jour dans son exposition et plus largement dans son monde, sa cosmogonie : celui de la transformation continuelle des matières, de la croissance à la putréfaction et ainsi de suite sans interruption.

Ce processus, on le trouvait mis en évidence dans une autre œuvre du rez-

de-chaussée, placée sur un mur à hauteur d'yeux. C'était une simple plaque de plâtre rongée depuis sa base par l'humidité. Disposée de cette manière, elle ressemblait à un tableau et de même que les « Isofollies » étaient des idées de sculptures, c'était là une idée de tableau, voire plutôt une esquisse de tableau, pour user d'un terme plus aérien et approprié dans ce cas. Un tableau en passant.

L'artiste avait en fait trouvé cette plaque dans le fond de sa cave et avait été frappée par son aspect tout en cernes et auréoles.

Lequel aspect, et on ne pouvait le manquer, faisait également songer à ces estampes japonaises du passé qui déclinaient des paysages dans les grisés. Paysages éthérés qui semblaient flotter dans un entre-deux situé à l'intersection de l'humus et des cieux.

Dans le coin gauche du rez-de-chaussée, face à un banc placé là pour le confort du visiteur (et dans le présent contexte ce n'était pas vain de le signaler), était projetée une vidéo qui répondait de multiples manières à l'exposition et aux œuvres qu'elle contenait. Multiple, c'était le mot dans la mesure où on pouvait y voir comme des reflets démultipliés de l'ensemble de la (re) présentation : presque ces reflets que l'on voyait dans la boule à facette précédemment décrite. Cette vidéo paraissait avoir été tournée dans l'atelier de l'artiste, en fond d'image on distinguait plusieurs des œuvres montrées dans l'exposition. La caméra se trouvait apparemment au centre d'un plateau circulaire amovible qui tournait sur son axe en continu et elle suivait des acteurs qui étaient postés sur des sièges fixés à ce même plateau. Ceux-là récitaient à intervalles réguliers des mots qui étaient griffonnés à la craie sur de petits tableaux disposés sur le pourtour de ce carrousel. Et tout se passait dans la façon dont les



Petit cabinet de toilette en bois monté sur quatre pieds fuselés, agrémenté d'un miroir et surmonté de deux tiges d'acier.

acteurs lisaient ces mots, les interprétaient: l'expression de leur visage, le regard qu'ils adressaient à la caméra/au spectateur, le face-à-face qui se jouait là, parmi les œuvres et les mots. C'était d'ailleurs cela que cette vidéo soulignait: s'il y avait une incarnation de ce que pouvait être ce fluide qui liait les entités de l'exposition, ce pouvait être (notamment) le langage, lui aussi dans une oscillation continue, ne s'arrêtant que le temps d'être modelé en parole, en texte.

La dernière œuvre du rez-de-chaussée fonctionnait également à la manière d'un condensé de l'exposition, mais cette fois plutôt à la façon d'un condensé potentiel de celle-ci: imagination de ce qu'elle pouvait être. Cette œuvre, proprement extraordinaire, consistait en une table ronde sur laquelle étaient disposés de petits kaléidoscopes en plastique que l'artiste avait évidé. Dans les vides ainsi créés, elle avait inséré toutes sortes d'objets et matières et lorsqu'on se penchait sur l'œillet du kaléidoscope apparaissaient des images en relief toutes plus surprenantes les unes que les autres. Des réseaux organiques, des fragments de jouet en plastique... Couleurs, reflets, matières, on assistait à un fascinant spectacle. Un laboratoire de formes et d'idées en miniature.

Quittant le rez-de-chaussée, on empruntait les escaliers pour monter à l'étage. A gauche, on pénétrait dans une salle où étaient disposés deux sièges en cuir de couleur verte face à une table ronde supportant un bouquet de

végétaux séchés. Et l'on comprenait l'ensemble comme étant une élégante plaisanterie relative au fait de faire une exposition dans une galerie: la galerie d'art et son espace semi privatif, semi sacerdotal, souvent agrémenté de meubles design dernier cri. Espace sensé être le théâtre de mirobolantes transactions.

Quant au balcon sur lequel on débouchait lorsqu'on passait à droite des escaliers, retrouvant en contrebas le rez-de-chaussée précité, il apparaissait comme une espèce d'antichambre de l'exposition telle qu'elle se donnait au rez-de-chaussée. Les pièces présentées avaient une dimension plus expérimentale, plus intime. Plus « inachevée » aussi. C'était en quelque sorte une introduction au côté domestique de la pratique de l'art qui faisait retour sur cette idée de fréquentation quotidienne des œuvres, précédemment décrite.

Il y avait là un autre « tableau impromptu », dans les bruns faisant la part belle à la matière et à sa révolution, à l'instar de la plaque de plâtre du rez-de-chaussée.

Face à ce tableau, se dressaient deux vaillantes œuvres qui pouvaient être des personnages regardant ledit tableau. D'un côté, c'était une sorte d'arbre de Noël un peu desséché, fait d'une branche courbe au bout de laquelle pendouillait une boule de métal ornementée. De l'autre, c'était un curieux montage constitué d'un pied de guéridon en bois couronné d'un monticule organique indéfinissable, le tout évoquant confusément le

Si on poursuivait le parcours en longeant la balustrade par la droite on tombait sur une sculpture murale faite d'un tube métallique blanc aperçue dans la vidéo en contrebas. Œuvre qui de par son aspect usiné, faisait contrepoint aux pièces organiques présentées auparavant.

Puis venait une magnifique œuvre établie au moyen d'une pièce de mobilier récupérée: petit cabinet de toilette en bois monté sur quatre pieds fuselés, agrémenté d'un miroir et surmonté de deux tiges d'acier. Deux petites coupelles de métal étaient glissées dans ces deux axes et le visiteur était invité, si le cœur lui en disait, à les soulever pour les voir redescendre en une vibration sonore. C'était comme l'évocation d'une enfance à laquelle on assistait là, enfance où le jeu et l'imaginaire trouvaient leur espace protégé de liberté.

Plus loin encore, il était plus spécifiquement question du corps avec une suite de trois sculptures dont on pouvait soupçonner qu'elle personnifiaient des organes ou des organismes.

C'était une sculpture de verre soufflé emplie d'un liquide jaunâtre et disposée à l'horizontale en un écrin fait d'une couverture cousue, doublée d'une barre de bois flanquée de roulettes. Œuvre qui révélait en quelque sorte le corps dans son partage entre l'organique et le dynamique.

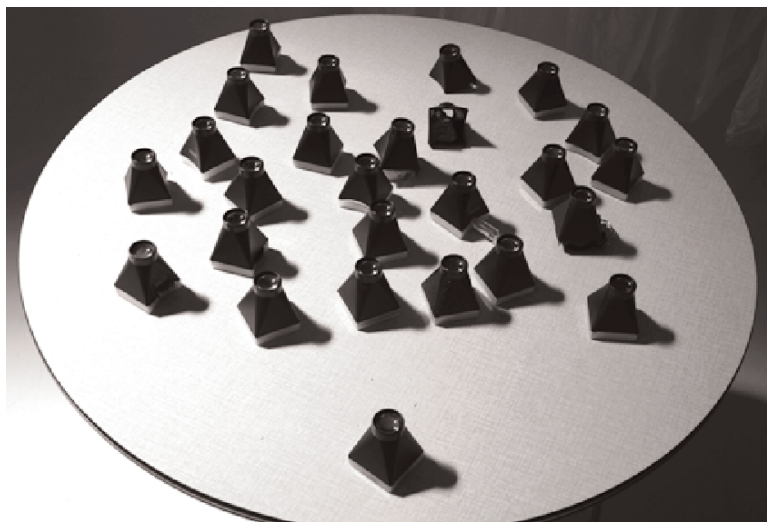
C'était un « confessionnal », paroi de bois percée d'une ouverture et destinée à accueillir le coude d'un visiteur qui se serait assis en son revers. Où l'on traitait incidemment du rapport à l'autre, d'un certain érotisme.

était soumis qui semblait être exposé dans cette œuvre, et peut-être pouvait-on même y lire un propos sur l'extinction de ce cycle si l'on osait dire, la plante desséchée étant là pour nous le suggérer symboliquement, de même qu'on pouvait considérer le dessin sous-jacent comme une évocation d'une radiologie ou plus généralement de l'univers médical.

Sur ce trio d'œuvres s'achevait cette remarquable exposition dont on saluait la richesse, la densité, l'originalité. Elle, comme une initiation à la grâce d'entrevoir les univers possibles.

Yoann Van Parys

**Galerie Nadjia Vilenne
5, rue Commandant Marchand
4000 Liège T : 00.32.(0)4.227.19.91
ouvert du jeudi au samedi de 14 à 18h ou sur rendez-vous**



Petits kaléidoscopes en plastique que l'artiste avait évidé.

casque d'un samouraï.

Dans cette section de l'exposition (voire dans cette scène), on pouvait observer cette aptitude de l'artiste à conférer vie à ses sculptures, révélant leur caractère animiste. L'animisme dans le travail de Kinoshita tenait à remarquer que toute chose était susceptible d'être traversée, ne serait-ce que momentanément, par un courant d'air, par une âme, et ces pièces en était l'évocation.

A contrario, on pouvait aussi lire dans ce trio d'œuvres une sorte de boutade que l'artiste s'adressait à elle-même, boutade ayant trait à ses racines japonaises, à cet héritage dont parfois elle ne savait que dire, sinon que bien sûr il l'habitait.

Et puis enfin c'était une magnifique construction murale en plusieurs parties qui semblait symboliser un corps féminin traversé de ses fluides. On distinguait ainsi un premier niveau fait d'un cône voilé rempli d'eau, puis venait une tablette en bois, suivi d'une autre supportant une volumineuse clepsydre en verre. Sur les deux dernières tablettes de ce montage, on apercevait une plante desséchée et un dessin semblable à un frottis.

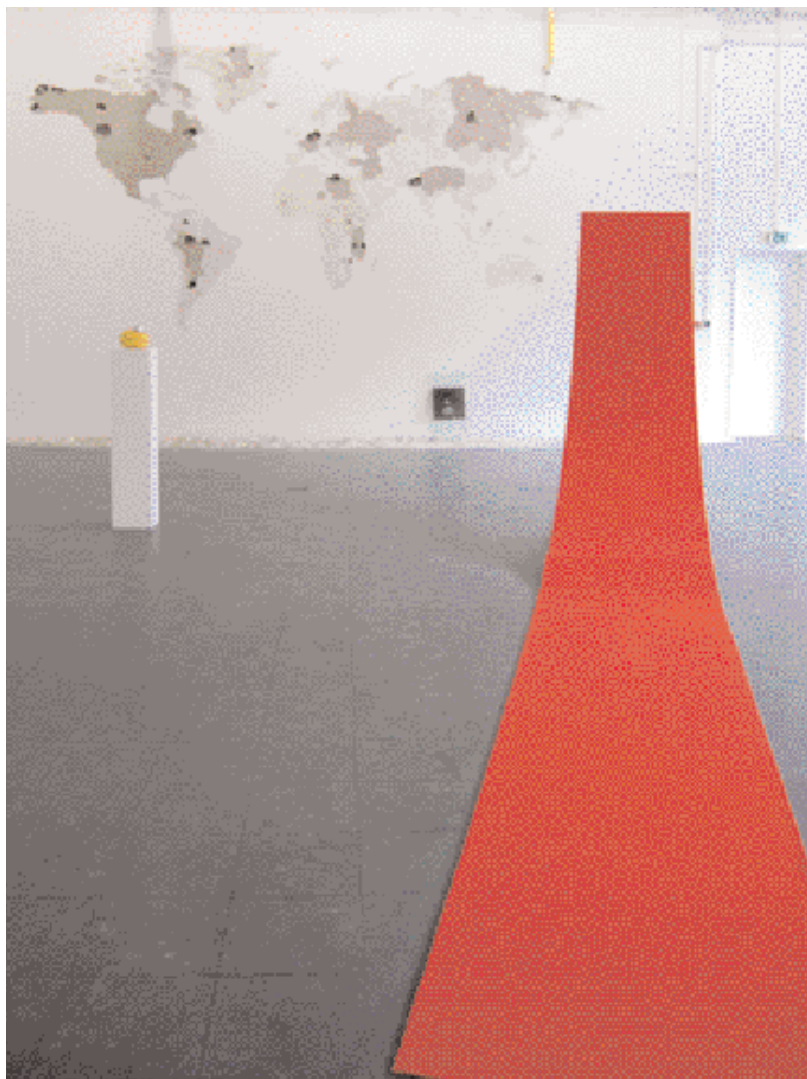
Il était en fait possible « d'activer » cette pièce, ce en retournant la clepsydre lorsqu'elle se trouvait pleine ou vide selon que l'on considérerait l'une de ses deux parties. Et c'était un spectacle que de voir se former et se déformer de grosses bulles d'eau.

C'était le cycle auquel le corps féminin

Opération Tonnerre à Mains d'Œuvres

Jusqu'il y a peu, le centre culturel Mains d'œuvres se consacrait essentiellement à la musique, et à la danse en partageant ses espaces entre studios hautement équipés, ateliers d'artistes résident et salles de spectacles. Le lieu en périphérie parisienne, ex-centre de délassement du personnel de Valéo (équipementier automobile) et très beau bâtiment des années 50, dispose d'une importante surface (4.000 m²) répartie en quatre plateaux, propice à accueillir des groupes de travail comme des concerts et des performances pour un public de deux à trois cents personnes. Depuis la rentrée académique 2008, il a été décidé d'attribuer une partie du rez-de-chaussée aux arts plastiques. C'est Isabelle Le Normand, jeune commissaire prometteuse, qui en est la responsable. Dans la série des Point Éphémère (Paris 10ème), Maison Populaire (Montreuil), La Vitrine (Paris 11ème), Kadist Art Foundation (Paris 18ème), Mains d'œuvres développe une politique artistique battante en prise avec la jeune création. Plutôt que de pâtir de la distance avec Paris, on peut penser que les expositions à Saint-Ouen échapperont à la pression de type « consensuel » qui circule au cœur de la capitale – comme l'attestent d'autres centres d'art hors les murs et plus confirmés dont le CREDAC (Ivry), le CNEAI (Chatou) ou La Galerie (Noisy-le-Sec).

Pour l'exposition **Opération Tonnerre** en mai dernier, Le Normand épaulée d'Hanna Alkema recevait une proposition du collectif *United Artists*. Les quatre artistes qui le composent se présentent sous l'appellation d'une société de production hollywoodienne dont fai-



OPERATION TONNERRE, vue d'ensemble avec : Simon NICAISE *Rampe, 2008*
Rampe de motocross et tapis rouge, 90 x 600 x 250 cm

saient partie à sa fondation, Charlie Chaplin et D.W. Griffith désireux de maîtriser la commercialisation de leurs films. Cet organisme qui existe toujours aujourd'hui est bien sûr rattrapé par le *blockbuster* et l'industrialisation de masse quoiqu'elle produise aussi du

film d'auteur. Par ce détour, l'associatif relève le « fictif » qui interfère à tous les coups que ce soit au niveau de l'image toujours fictionnelle en quoi le cinéma s'est fait maître et chef de fil incontestable, ou que ce soit en rapport à la médiatisation de l'image qui exige

encore plus de spectaculaire et de stratagème. J'entends par là que *United Artists* traite du « fictif » sur deux plans : celui de la fiction à laquelle se résout sans exception à un moment donné l'œuvre d'art (même si tout l'art du 20^e siècle tente de l'en dégager), et celui plus illusoire, de la mise en scène devenue un must au service de la diffusion de l'œuvre (au risque d'essaimer quelques désillusions et autres déconvenues). Le constat, c'est qu'il faut « composer » avec ces données-là. Soit en décalant la fiction de son cadre, soit en la vidant au maximum de sa substance, soit en la rendant dérisoire mais sans l'évacuer, à quoi s'emploient Alexandre Perigot qui montre une photo de *l'Île des morts* en Thaïlande où a été tourné un film de James Bond, vide de touristes, chose étrange autant qu'insensée, Marie-Aude Leledy qui accumule les *close up* sur publicité de rue en un diaporama paradoxalement infiltré d'intime, Martin Le Chevalier qui dénude les scènes de séduction les plus mythiques du cinéma en soumettant leur bon déroulement aux « choix multiples » du spectateur invité à donner suite au scénario sur la borne vidéo à sa disposition.

Qu'il s'agisse du feu d'artifice dans un véhicule perdu dans la nuit en vidéo par Elisa Pône, ou des coups de claxon sonnés et filmés par Julien Chevy en écho aux coups de klaxon qui fêtent un mariage en ville, c'est le spectacle et son envers qui nous sont prodigieusement dévoilés en simultané. Sur un ton tantôt anecdotique, tantôt drôle, le déroulement de ces images soulève un pan « existentiel » des événements. De la même façon quoique par le biais du parfait trompe l'œil, agissent *Le seau et l'éponge* en bois d'Emilie Perotto ainsi que *l'Octahédrite* de Simon Boudvin, réelle météorite fondue au format d'une brique. L'un et l'autre dans une apparente simplicité du geste condensent un enchaînement de questions quant à la place du « sujet » à échelle tant du micro- que du macrocosme. *Hop là* ou le tapis rouge de Simon Nicaise qui s'élève tel un tremplin au centre de l'accrochage n'offre aucune réponse d'autant qu'il ne mène nulle part, qu'arrivé à son faite, soit on tombe dans le vide, soit on glisse en arrière. À investir le jeu et la forme théâtrale (nombreux furent ceux qui se lancèrent sur le tapis rouge durant le vernissage pour le plus grand plaisir du public), cette pièce désamorce toute velléité de célébrité et en même temps, elle profère un mode de fonctionnement en art qui ne fait pas fi de la chimère mais l'amorce sur le mode du clin d'œil divertit et pas moins averti. Le ton général est donc plutôt léger et en cela, efficace : des qualités qui valent pour l'ensemble de l'exposition même en ce qui concerne *Shelter* de Michel de Broin, construction d'un abri à partir de tables de réunion dressées côte à côte d'où émergent les pieds et *Truism on a G*, installation figolée mêlant micro-processeurs, diodes et aquarium pour que résonne une mélodie aléatoire issue de J.S. Bach sous un nuage de vapeur. Ceci est l'œuvre du jeune anglais Haroon Mirza. On notera encore l'excellent rebond sémantique qui s'instaure d'une œuvre à l'autre. Je ne donnerai pour exemple que la carte du monde dite le *Planisphère*, creusée à grande échelle au marteau pic dans le mur de béton par Jean Denant et le morceau de gravât sur son socle, qui abrite insidieusement un émetteur de puis-

santes vibrations de Vincent Ganivet. Des rapports inattendus se tissent d'une pièce à l'autre et du lien se crée de telle sorte qu'une fluidité s'installe.

Ce programme « verni » et « fini » au son des performances de Fabienne Audéoud, Bojan Stojic, Julie Vayssière, Aline Bouvy & John Gillis, Jacques Lennep et j'en passe, associait la participation de Fayçal Baghrich et Julien Prévieux, deux des artistes intéressants de La Force de l'Art, cette triennale de l'art contemporain français en place à la même période au Grand Palais.

Opération Tonnerre se positionnait en satellite indépendant et périphérique à l'opération de prestige que l'on connaît du Grand Palais. Ni anti-, ni contre mais suffisamment offensive à l'égard de L.F.D.A 02 (comme elle tente de s'écrire) en adoptant la posture du spectacle non événementiel, l'entreprise à Mains d'œuvre se profilait sur un mode utopiste emprunt d'une dérision qui lui était salutaire.

www.mainsdoeuvres.org

23'17, à Mains d'œuvre du 4 septembre au 25 octobre '09

Pour la rentrée, Isabelle Le Normand prépare une exposition avec Dominique Blais, Pascal Broccolichi, Dominique Petitgand et Jérôme Poret, quatre artistes dont le son constitue le principal médium. Ils concevront différentes installations modélisant notre perception de l'espace. Les dispositifs sonores composés tantôt de paroles, tantôt de bruits, de vibrations ou d'échos se déclancheront successivement au gré de notre déambulation et s'enchaîneront sans se chevaucher. La durée totale du parcours sonore *stricto sensu* serait-elle évaluée à 23'17? C'est ce que semble indiquer l'intitulé du projet, une référence à une longueur de temps qui rappelle la pièce silencieuse de John Cage 4'33 accueillant toutes les fréquences et toutes les strates de son se superposant d'où qu'elles viennent une fois que l'interprète a fermé le piano. Mais à Mains d'œuvre, il s'agit de donner à entendre quatre propositions singulières qui s'articuleront bout à bout avec des coupes variables selon l'évolution du visiteur placé en position de spectateur-auditeur.

Isabelle Lemaître

www.mainsdoeuvres.org

Nouvelles Revues:

ROVEN

Le premier numéro de ROVEN sorti en avril a été particulièrement apprécié au regard de la qualité du document (format A4 raccourci et broché) comme de l'originalité de l'entreprise qui comble un certain vide en la matière. En effet, la revue (bisannuelle) se consacre à la critique du dessin contemporain au sens le plus large, miniature ou monumental, au crayon ou pas : une pratique étendue et peu abordée comme le signale le duo de rédactrices Johana Carrier et Marina Pagès. Organisée selon des « pistes » portant sur la ligne dans ce numéro, et des « aires » associant divers articles sur Abdelkader Benchamma, Isabelle Cornaro, Robin Rhode et Kiki Smith, la revue se compose aussi d'un portfolio (Alexandre Léger), d'entretiens (Sam Durant) et d'une critique de publications. Richement illustrée, elle a du corps et du contenu. Dynamique, l'équipe resserrée autour de la publication organisait une soirée ROVEN Événements à l'espace La Vitrine (Paris) où « la ligne » faisait l'objet de performances (Liam O'Gallagher), de dessins ou de vidéos (Tom Waits)... On attend vivement le prochain numéro pour octobre '09. www.rovenrevue.blogspot.com I.L.

HELIOTROPE



Belle initiative que celle de Frédéric Iovino et Pierre Rogeaux : diffuser largement, sous format tabloïd, un semestriel gratuit et de qualité, dédié à la photographie plasticienne. Absence de textes, mise en page soignée, tout concourt à faire de ce journal une véritable exposition itinérante. Fuyant tout académisme, L'héliotrope veut étendre une réflexion sur l'image dépassant de loin les questions liées au seul médium photographique. Choix rare, sinon unique, dans les publications actuelles dédiées à la photographie.

Diffusé dans le nord de la France et en communauté Française (Mac's, Iselp, BPS22 et dans la plupart des médiathèques), L'héliotrope invite des artistes à s'inscrire dans des thématiques larges et ouvertes : le premier numéro était consacré à l'« Autre », le n° 2, sur lequel nous nous arrêterons ici, aux « Territoires ». Suivra ensuite « En Famille »

Le journal s'ouvre sur les paysages italiens de Guillaume Greff. Images cinématographiques aux relents Lynchéen (est-ce les montagnes?), ce travail capte le regard sur la durée. On peut s'y poser de longues minutes en arpentant une succession de plans débouchant presque systématiquement sur des ciels chargés et infinis. Viennent ensuite les façades aveugles de Xavier Delory, dont l'approche critique et ludique des ensembles architecturaux « clef sur porte » traduit à merveille l'aliénation consumériste dans laquelle grenouille nombre de nos contemporains : l'ultime maison passive ne comportera ni porte, ni fenêtre et se posera bourgeoisement en tout lieu, pourvu qu'il soit une impasse. Les pages 8 et 9 s'ouvrent sur une plateforme Lego photographiée par Patrice Broquier. Jouant sur la question des frontières et de la perceptions de l'espace, le travail présenté ici semble le fruit d'une approche qui doit plus à la sculpture qu'à la tradition photographique proprement dite. Pour son prochain numéro, consacré à la famille, les concepteurs du journal font le souhait de « favoriser l'accident photographique, tout en laissant une place aux souvenirs, au dérisoire, au rituel, à l'ordinaire, au solennel, à l'anodin. » Le journal sera pour l'occasion ouvert aux artistes et aux amateurs. Disponible courant novembre.

Contact : www.heliotrope-online.com

B. Dusart



LE TEMPS READY

« Fonder une nouvelle esthétique est insuffisant. Il est nécessaire d'aller au-delà : vers la transformation de soi par l'art »
Allen Ginsberg

Que se passerait-il si une exposition « n'était plus l'endroit d'occupation de l'espace, mais du temps ? » demandait le ventriloque Jay Johnson au cours d'une performance¹. Il est intéressant de remarquer que celui qui pose la question, comme observateur et acteur patenté des lieux de l'art est un ventriloque. C'est-à-dire quelqu'un qui procure l'illusion que sa voix et ses propos viennent d'une distance plus ou moins éloignée et de directions très diverses. Il ne laisse sortir de sa bouche, au cours de l'expiration, qu'une quantité minimale d'air, que, par entraînement, il a appris à doser suivant l'effet à obtenir, en laissant en même temps ses lèvres aussi immobiles que possible.

Cela n'a-t-il pas quelques traits communs avec l'attitude de tout critique d'art et par là de toute tentative d'interprétation d'une œuvre d'art ? Nombreux sont ceux qui avec souvent beaucoup de bonne volonté, désirent expliquer aux autres l'importance, la nullité, la signification ou le bien fondé de telle ou telle œuvre. Mais que peuvent-ils sortir de leurs stylos et de leurs lèvres, hors d'une sorte de ventriloquie, sur le sens, la visibilité ou l'invisibilité de ce qu'il y a à voir ou à penser ou à comprendre ? Ils se doivent d'exposer les intentions de l'artiste, de fournir des éléments de compréhension ou d'explication. Passons sur les fausses interprétations en trompe l'œil, les combinaisons d'affaires, les articles pompeux destinés à vendre une marchandise ou à faire monter une cote et qui se placent délibérément sur le plan de la publicité. La critique, par ses interprétations, révèle, au même titre qu'un oracle et avec ses mots empruntés d'ambiguïté, des événements particuliers du champ de l'art, ne serait-ce qu'en consacrant tel ou telle comme Grand Artiste. Cette nouvelle Pythie contemporaine, personne de grande autorité et de grand savoir, est-elle de nos jours très écoutée ? Alors, pourquoi ne pas faire appel directement à des voyants de profession ? Mais de l'oracle, du critique, de l'artiste ou du voyant, qui est le plus ventriloque ?

L'acte de voyance comme opérateur critique

Restons sérieux. Exposer l'écoulement du temps et la conscience d'exister est-il possible ? Actuellement, une exposition est l'aboutissement d'un processus, mais elle peut aussi être considérée comme un lieu de production où un artiste met des outils à la disposition du public, dans un processus d'exposition en temps réel. Les regardeurs sont l'un des composants actifs de ce qui est donné à voir, à réfléchir ou à agir. L'art sociologique, en son temps², a toujours eu, en mettant la communication au centre de sa pratique, une volonté de dévoilement des structures invisibles de l'appareil idéologique, avec l'intention de montrer les systèmes de représentation latents, en regardant activement les choses et le monde. Bref, utiliser l'art pour questionner le monde ici et maintenant et tenter de le comprendre. Après l'avoir expérimenté en privé à deux reprises, je me prends à rêver de réaliser publiquement un *Cabinet d'attente de l'inattendu* : une pièce avec deux personnes, l'une en position d'exercer un acte de voyance, et une autre, à qui elle prédira son « temps » futur. Le portrait potentiel de la personne à devenir sera l'œuvre future, bref la vie future comme temps ready made. L'art se crée dans la fiction de l'autre et la rencontre n'est pas seulement « donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas », pour paraphraser Lacan, elle se situe au commencement de tout récit. Que fait le voyant, si ce n'est révéler le temps à venir à quelqu'un, à travers la description d'actions potentielles, avec la tentative de se prendre sinon pour Dieu, du moins pour un oracle. L'acte permet à une personne d'accéder à un portrait non seulement de ce qu'elle est, avec ses modes de réaction et ses sentiments, mais aussi à ce qui devrait lui arriver, c'est-à-dire un portrait au futur, qui touche à son identité comme reflet et comme destin. Ce portrait prospectif, cet autoportrait avant l'heure induit une réflexion sur l'esthétique de la représentation dans la civilisation occidentale. Choisir l'acte de voyance comme un « opérateur » pour ainsi dire conceptuel et mental engage une

autre approche de la création ou de l'art. Une présence parlée rend soudain « visible » un futur à venir et crée non seulement la surprise, l'angoisse ou la satisfaction mais engage également l'identité de la personne qui s'y confronte. Elle devient tout à la fois le tableau créé, son propre interpréteur avec ses réactions positives ou négatives au portrait qui est fait d'elle. Le regardeur devient aussi celui qui est regardé en tant que tableau... Cela questionne non seulement sur la peinture et l'idée de portrait, sur la place de l'artiste, du regardeur, du critique, de l'acte de voyance mais sur l'émergence de l'invisible et de l'inattendu sur le destin de chacun, c'est à dire sur notre place dans le monde, au niveau existentiel et ontologique.

Cette proposition vise avant tout à mettre en question un phénomène sociologique qui est vieux comme le monde mais bien présent dans notre époque. Si l'on consulte les chiffres de fréquentation des lieux de voyance, elle devient un réel problème de société qui mérite qu'on s'y intéresse. Certains veulent connaître le futur de leurs amours et de leurs finances, mais d'autres n'ont pas osé se rendre chez un psychologue, et ont trouvé cette porte moins effrayante pour tenter d'avoir des réponses à des problèmes qui les inquiètent. Savoir et connaître son destin, fait partie des attirances et des craintes de l'homme depuis des temps immémoriaux, dont on trouve des traces dans le plus vieux livre du monde, le Yi King ou le *Livre des changements*. D'où quelques interrogations : Comment rendre compte de la pratique de la voyance ? De sa réalité scientifique attestée par certains physiiciens, mais refusée par certains rationalistes ? Quelles fonctions joue-t-elle ou a-t-elle joué dans l'histoire ? Quelle importance peut elle avoir pour rendre compte de l'évolution de l'art à notre époque ? A nos yeux la voyance n'est pas si éloignée de l'art qu'il n'y paraît, hors de la sacro-sainte affirmation selon laquelle tout artiste serait un voyant et tout critique un prophète éclairé.

Faire parler l'art

Faut-il écouter les critiques quand ils parlent d'art et font parler l'art, comme on dit faire parler les tables ? Depuis la fin du XVI^e siècle les arts ont commencé à susciter des commentaires, inépuisables, qui aboutissent toujours plus ou moins à un aspect oraculaire. Mais lorsque le commentaire qui constitue la chaîne des interprétations est inadéquat, l'on se demande parfois qui parle à qui. Beaucoup s'y sont mis : interprétations non seulement artistiques mais aussi théologiques, sociologiques, idéologiques, biographiques. Freud lui-même, en son temps a succombé à la tentation, avec tous les travers possibles⁴. Certes toute œuvre possède une composante autobiographique, mais est-elle prédominante dans l'approche et l'appréhension esthétique ? Faut-il réveiller Sainte Beuve et Marcel Proust ?

Le temps, du moins celui qui passe et qui devient histoire lorsqu'il est déposé et plus lointain, par l'intermédiaire des interpréteurs, fait varier opinions, goûts et dégoûts et tend peut être à s'approcher d'un autre consensus que la mode, l'assentiment du plus grand nombre, la nouveauté ou l'esclandre recherchée, qui constitue souvent la spectacularisation d'une forme de création. Les opinions varient au cours du temps. Les novateurs sont récusés, puis admis. Un créateur très connu à son époque peut être déplacé dans les marges, ou oublié par le temps et remplacé par l'un de ceux qui n'étaient pas dans la lumière : déplacements, disparitions et réhabilitations jonchent le sol mal pavé de l'histoire de l'art, qui alterne grâces et disgrâces. Souvenons nous de Thomas Couture, de Courbet et de beaucoup d'autres. Les uns sont escamotés, d'autres renaissent comme Le Gréco... Les regardeurs historiques changent parfois d'avis tous les trente ou quarante ans. Faire valoir son œuvre de son vivant, avec l'aide de critiques, de marchands, ne préjuge en rien de l'avenir de leur œuvre en termes posthumes ou d'immortalité.

Quels signes extérieurs ou intérieurs expliquent pourquoi tel est reconnu, Vinci, Fra Angélico, Picasso, Cézanne, Vermeer... Quel serait ce consensus, différent de l'assentiment du plus grand nombre ? Une aptitude d'écoute à l'œuvre et à son temps ? Un œil absolu, comme on dit une oreille absolue en musique ? Une authenticité qui dirait une

sorte de vérité à la fois intime et collective, dont l'artiste témoignerait ? Une œuvre d'art non plus valorisée en elle-même mais considérée comme un moyen de se transformer soi-même, en dépassant l'ordre de la vie ?

Comment, dès lors, parler de l'acte de voyance, acte mental qui parle d'invisible, de potentiel et d'à venir, en tous cas de rien de visible, de concret ou qui attire l'œil ? Certes chaque œuvre n'est qu'un indice de son contenu et son créateur ainsi que l'art se situent ailleurs, au-delà du visible. Les approches limitées à ce qui apparaît sur un tableau, le littéral perceptif, ou ce qui reste d'une intervention contemporaine sont vouées à l'échec. Aucune représentation photographique ne peut suppléer à la part d'invisible d'autant qu'actuellement une simple nomination peut mener à un sens. L'après Duchamp a signifié la disparition du lien qui unissait depuis si longtemps le fond et la forme, tout en mettant en valeur l'importance du regardeur, devenu parfois acteur à part entière.

On ne peut que souligner le caractère projectif de toute œuvre, texte, image ou œuvre musicale, qui devient le réceptacle des fantasmes des uns et des autres, fantasmes qui n'ont aucune chance de coïncider. Ainsi personne assurément ne parle du même tableau, du même livre ou du même objet puisque chacun construit un objet imaginaire à la suite d'un cheminement intérieur personnel. A partir de ses souvenirs qui sont perpétuellement remaniés par notre flux mental, chacun en est réduit à se fier à l'image provisoire qu'il a construite de tel ou tel tableau et aux états de conscience qui y sont associés. Tout tableau, objet ou action devient un écran, un élément de substitution de la chaîne interminable qu'est la somme de tous les tableaux, objets et actions que nous avons regardés, accumulés et transformés en images personnelles. Notre mémoire des images et des textes, surtout de ceux qui nous ont sensibilisés au point de devenir une partie de nous-mêmes, est sans cesse réorganisée.

Puisque les regardeurs, pas plus que les critiques, ne seraient pas à même de parler du même tableau ou du même objet, il est possible de penser que l'artiste lui-même serait capable de nous informer sur ce qu'il désirait exprimer, en toute lucidité puisqu'il en est « l'auteur ». Rien n'est plus faux et la psychanalyse a montré que nous sommes parfois mus et traversés à notre insu. L'artiste n'est pas un créateur lucide et désinvolte, il n'est pas tout à fait conscient de ses moyens. Il est dans sa création, en relation parfois fusionnelle, en tout cas obsessive, il est souvent dépassé par elle et ne peut en aucun cas la « voir » de l'extérieur. Il est d'une certaine manière le dernier à pouvoir s'exprimer à ce sujet. Disons qu'il n'y a pas de créateur qui sache ce qu'il fait ou se connaisse lui-même. Le créateur est le dernier à voir son travail avec de « vrais yeux ». D'où le nécessaire relais des interprétations des autres, critiques et regardeurs qui recréent selon leurs désirs la création créée.

En fait, nous dit Duchamp⁵, « cette coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le « coefficient d'art » personnel contenu dans l'œuvre. En d'autres termes, le « coefficient d'art » est comme une relation arithmétique entre « ce qui est inexprimé mais était projeté et « ce qui est exprimé inintentionnellement ».

Alors, sur quoi faut-il s'appuyer, pour parler d'art ou faire parler l'art ? Sur ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas, sur ce qu'on aimerait voir, sur l'intention, le style, la forme, la vie de l'auteur, en fonction de l'époque, des innovations sociales ou des utilisations techniques comme Internet ou le numérique, Alors pourquoi ne pas s'appuyer sur le temps ?

Le temps de l'interprétation

Notre époque a une relation particulière au vieillissement et à la mort. Elle a perdu la profondeur de temps du passé, des longues durées, ce qui invalide à la fois le passé mais aussi le futur et le présent. Une grande part d'événements « révèle l'état des lieux de la mémoire et les prémices d'un futurisme de l'instant réel », comme pointe Paul Virilio⁶, en s'inquiétant de « l'ébauche désastreuse d'une histoire purement accidentelle ». Il précise d'ailleurs : « L'accélération de l'histoire débouche non seulement sur l'épuisement de la géo-diversité du visible,

mais aussi sur l'extinction progressive de la chrono-diversité du sensible »

Sans adhérer totalement à cette manière alarmiste de présenter les choses, il est aisé de constater que notre époque fait du zapping permanent l'une des principales utilisations du temps, dans son désir d'instantanéité et d'un présent permanent. Adeptes du copier coller, elle se moque que tel fait, telle image ou telle action soit vraie ou fausse, ancienne ou contemporaine. Elle est là, « en temps réel » et cela semble suffire. Le « Commander, c'est parler aux yeux » imputé à Napoléon pourrait être l'aphorisme résumant notre société du spectacle dont Guy Debord a montré qu'elle se caractérisait entre autres par la disparition de toute vraie compétence et de l'authenticité, par le faux sans réplique et par le désir de présent perpétuel. Elle se plaît à confondre l'originalité et le plagiat, l'innovation et la répétition.

Certains artistes n'échappent pas à cette règle, qui copie et reproduit des styles du passé. Il est normal que les arts ne soient plus ce qu'ils étaient, avec les découvertes et les évolutions sociales et économiques qui ont bouleversé les manières de vivre. L'art n'est plus seulement la peinture et la sculpture, il est sorti de son champ spécifique et s'est éloigné de l'idée que l'on se faisait de lui, concernant la beauté et la représentation plus ou moins idéalisée du monde. C'est tout autre chose depuis presque un siècle lorsque les dadaïstes ont proclamé sa mort et que des individus comme Malévitch ou Duchamp ainsi que des mouvements, en ismes successifs, ont déconstruit méthodiquement les composants et les éléments de l'art, en contribuant à ses métamorphoses et ses renaissances. Certes une peinture, au sens physique, résiste mais la face de l'art s'est trouvée modifiée.

Des objets manufacturés, la Roue de bicyclette, le Porte bouteilles ou la Pelle à neige, présentés par Marcel Duchamp à partir de 1913, légendés d'un titre ou d'un aménagement, sous l'appellation générique de « ready-made » ont permis de franchir les limites de la notion de « faire ». En choisissant un objet, en le modifiant légèrement, en altérant sa signification par un titre ou une phrase, puis en le déplaçant hors de son champ spécifique, c'est la notion même de création qui se trouve questionnée. Elle déborde son domaine d'origine, et un désir s'affiche, d'annexer d'autres objets et d'autres œuvres, voire l'ensemble des pratiques sociales en général, où l'acte de voyance aurait sa place en particulier. En d'autres termes, un mouvement de lente dématérialisation, voire de disparition de la visibilité de l'objet d'art s'amorce, au profit d'un processus. Là où il y avait des œuvres se substituent des expériences relationnelles, des recherches ou des commentaires.

Le temps du « faire » est devenu, quasi instantané, et la patte de l'artiste a disparu. A cela a succédé le temps infiniment long de l'interprétation et des exégèses, ce qui fait la part belle aux critiques. « Le moment de transfiguration de l'objet ordinaire en œuvre d'art – cet instant crucial que Duchamp fait passer à la vitesse du « coup de foudre » pour en montrer les limites – n'est finalement que le temps de l'interprétation », nous dit Marc Olivier Wahler⁷. Et ce temps là constitue un temps paradoxal puisque comme l'histoire l'a montré, « il s'est révélé inversement proportionnel au temps de sa production : jamais une œuvre n'aura suscité autant d'interprétations et nécessité autant de temps pour en faire le tour. »

Comme l'a noté Pierre Restany, Duchamp, avec son ready made, fait basculer l'art, d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique⁸. En d'autres termes, le ready made, comme souligne Thierry de Duve⁹ « s'il nous dit quelque chose, c'est que l'art n'est pas de l'ordre du voir et du savoir mais de l'ordre du jugement ».

Le rapport entre le créateur et le regardeur a considérablement évolué. Si la création est aussi faite non seulement par le créateur, mais aussi par les regardeurs, comme l'a signalé Duchamp, la participation, à partir de l'interactivité et de la notion d'œuvre ouverte précisée par Umberto Eco offre des possibilités multiples : performances impliquant le public, œuvres virtuelles, expérimentations et utilisations d'internet.

L'écoulement du temps et la conscience d'exister

Y MADE

L'ordinaire et l'esthétique... Où en sommes nous des rapports entre l'art et la vie? « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. », se plaisait à dire Robert Filliou. Au point où nous en sommes, faut-il absolument créer pour se sentir exister? L'acte de voyance est-il de l'art ou de la vie, quand y a-t-il art ou vie? Certains pensent que la vie s'esthétise, d'autres l'inverse. Roberto Barbanti¹⁰, résume leurs modes d'approche: « Que ce soit Michel Maffesoli (l'esthétique en tant que faculté d'éprouver en commun et donc comme lien social) ou Gianni Vattimo et Luc Ferry (l'art comme carte de visite de la société post-moderne, banc d'essai et d'expérimentation de la subjectivité) ou encore Michel Onfray (« la sculpture de soi » en suivant les traces de l'indication nietzschéenne) pour en citer quelques uns parmi les nombreux auteurs possibles, nous sommes confrontés à un ensemble de théories qui, en antéposant une donnée sociologique ne perçoivent pas le bouleversement profond qui a ébranlé l'univers esthétique. »

Car le vrai bouleversement, comme l'a dit John Cage¹¹, se situe exactement à l'opposé de ces théories. Il ne consiste pas tant en l'élévation et à l'esthétisation de la vie par l'art, il se situe dans le phénomène contraire, c'est-à-dire que l'art tend à se dissoudre dans la banalité du quotidien pour devenir une sorte de vie. Notre temps nous parle de chair, de plaisir et d'incarnation. La vie le dispute à l'art et l'art à la vie et où il s'agit souvent de *faire œuvre de ce qui n'est pas, n'a pas été ou ne sera pas* comme si art et vie étaient impossibles non à faire coïncider mais seulement à faire co-exister.

L'acte de voyance répond il au souhait de Ginsberg de la nécessité d'aller vers la transformation de soi par l'art? Serait-il, cet acte, la métaphore de tout autoportrait? La mauvaise voyance renverrait-elle au trompe l'œil? Exposer la voyance, c'est exposer notre vie, notre temps, l'écoulement à venir d'un temps potentiel et personnel ainsi que le sentiment d'exister. Dans la voyance, le regardeur est regardé,

et cependant c'est lui qui contribue à faire le tableau, mais aussi celui qui (le) sera. C'est l'acte de voyance qui consacre la personne comme tableau vivant à venir d'elle-même. « Je ne suis plus que le temps » pourra-t-elle dire comme Chateaubriand dans *La vie de Rancé*. « Le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre s'en empare »¹² nous rappelle Proust, qui ajoute: « Le temps est un artiste qui travaille très lentement ». Il ne manifeste pas seulement sa dimension inconcevable dans les transformations qu'il inflige, mais aussi dans sa « force de renouvellement »

Un *Cabinet d'attente de l'inattendu*, autrement dit l'acte de voyance comme laboratoire esthétique où le savoir secret du passé, du présent et d'un futur potentiel circulent par le biais du langage, est une vision esthétique de la stratégie du jeu existentiel. Cela ne semble pas plus risible et plus dénué de fondement que d'affirmer que la théorie et la réalité de la relativité n'existaient potentiellement pas avant qu'Einstein ne les découvre et ne les matérialise en formules mathématiques. Comment l'a-t-il trouvé et dans quel lieu non localisé, si ce n'est dans un lieu immatériel que Jung qualifia de « savoir absolu », en relation avec l'hypothèse d'un inconscient collectif? Qu'est-ce que philosopher sinon chercher ce qui n'existe peut être pas, c'est-à-dire la vérité de nous mêmes, et du monde?

Enfin, en exposant la *potentialité immatérielle du temps*, nous pouvons nous demander si l'acte de voyance sera le garant d'une plus value esthétique, s'il bénéficiera de la valeur ajoutée sémantique et culturelle, qui s'attache aux produits industriels ou spirituels, du fait de leur entrée en art. Et nous enquérir de ce que sera le paiement symbolique et réel de cette sorte de transaction avec l'absolu, ou pour reprendre modestement les termes de Malraux, quelle sera cette « monnaie de l'absolu »?

Jean-Paul THENOT
18 juillet 2009

¹ Performance de Philippe Parreno: *Postman Time*, 2007.
² Cette pratique visait à provoquer des prises de conscience et à questionner le monde. Notons au passage tout ce que doit « l'esthétique relationnelle », à la théorisation et la pratique de l'art sociologique, sans toutefois jamais les citer. Site www.jeanpaulthenot.fr
³ Nous renvoyons ceux qui s'y intéressent aux ouvrages scientifiques qui traitent de la physique quantique ainsi qu'à d'autres, plus accessibles: Ambroise Roux *La science et les pouvoirs psychiques de l'homme*, Paris, Sand, 1986, Brenda J. Dunne et Robert G. Jahn, *Aux frontières du paranormal*, Monaco, Le Rocher, 1991, Michael Talbot, *L'univers est un hologramme*, Paris, Pochet, 1994, Jean-Paul Thenot, *Les sorciers face à la science: les phénomènes paranormaux, faits et preuves*, Le Rocher, 2004...
⁴ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, pour la traduction française.
⁵ Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, exposé fait à Houston en 1957, publié dans Art News, volume 56 N°4, été 1957 et L'Echoppe, Paris, 1987.
⁶ Paul Virilio, *Le Futurisme de l'instant*, Paris, Galilée, 2009.
⁷ Marc O. Wahler, *Fresh Théorie III*, Paris, L. Scheer, 2007, p 300.
⁸ Pierre Restany, *L'autre face de l'art*, Paris, Galilée, p 15.
⁹ Thierry de Duve, *Au nom de l'art pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p 126.
¹⁰ Roberto Barbanti, «St François d'Assise, Duchamp et l'art cont.», in *LIGEIA dossiers*, n° 15-16, Paris, oct. 1994, p 7-28.
¹¹ John Cage, *Entretiens D.Charles*, Paris, Belfond, 1976, p 81.
¹² Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, livre de poche, 1993, p 283

Des travaux nouveaux, appartenant au courant 'new media' ont pris place dans le paysage artistique autant que dans le march de l art. Ils sont de plus en plus nombreux. Le Fresnoy, studio national des arts contemporains de Tourcoing, est le lieu où on enseigne, hasarde, réalise des œuvres qui usent de technologies nouvelles.

Comme le synthétise Claude Lorent à propos d'une récente expo au Palais de Tokyo à Paris: « On ne se pose plus la question de savoir s'il s'agit d'art ou pas tant tout ce qui constitue une expérimentation n'entrant pas dans une catégorie bien définie ou traitant de phénomènes qui échappent encore à l'entendement fait désormais partie du champ dès lors infini et quasi indéfinissable des arts plastiques et visuels ». Désormais, aucun domaine n'échappe à la création artistique.

L'informatique et l'électronique, les recherches scientifiques, l'apport des sciences humaines s'intègrent aux approches esthétiques. La sensibilité de l'artiste va ici de pair avec la nécessité de connaissances pointues liées aux techniques nouvelles, aux hypothèses de chercheurs dispersés dans des disciplines variées.

Parti de son expérience des tremblements de terre, Atsunobu Kohira propose un dispositif qui provoque des vibrations au sol en fonction de la voix de qui s'approche: effet saisissant garanti. Bärbel Pfänder associe l'humain, le savoir faire de la couturière et la technique médicale. C'est en effet une machine à

« Archipel », le point du « new media »

Le Fresnoy est un livre sur tissu les motifs issus d'un encéphalogramme de sa maman en train de réagir à des photos de famille, de la mécanique impersonnelle à l'émotion individuelle.

« Medusalith Amaquelin » nous plonge dans l'étrange. Une présence féminine, à demi immergée, réagit à notre présence comme en apesanteur temporelle, nous observe. Ce robot, clone d'humain, joue sur l'attirance provoquée par les sirènes, les noyées, les vampires. C'est un homme véritable, mais miniaturisé en son hologramme, que Hyun Wook Kang met en scène dans un fait divers banal d'accident de voiture dont le récit en boucle devient hallucination.

L'installation d'Andrew Kötting, complexe, récupère le narratif, nouant des liens avec l'histoire de l'art, se référant à la relation père-fille, mêlant la fiction du conte et du film avec la réalité de bonsaïs mis en situation d'éclairages artificiels: en quoi le vrai est-il faux et le faux est-il vrai, question récurrente de l'art aujourd'hui avec celle de l'espace-temps. Jane Leblond poursuit cette recherche au moyen d'un dispositif spatial sensé être un décor dont les éléments sont nus. Cette image sans image est filmée par une 'caméra' sur rail qui projette un rectangle de lumière blanc. Captation et projection simultanées invitent à inventer ce qui reste invisible.

Ramona Poenaru, par contre, matérialise le caché. Enfermé dans une pièce d'habitation ultraréaliste, le spectateur est confronté aux violences qui la hantent. Fractions de passé restituées par le mobilier, des images se substituent au concret

des objets, se démultiplient tandis que des coups frappés à la porte attestent que la mémoire du lieu se déroule aussi au présent. C'est une reproduction d'un fragment peint par un artiste du XVIème siècle qui soutient la réflexion de Claire Pollet. La même œuvre projetée à la fois au plafond parcourue de trous mobiles et au sol déformée comme en milieu aquatique. Le va-et-vient de notre regard intègre les oublis et les altérations du sou-



Un « Autoportrait aux enfers » de Choi

venir comme celles de la vision ou des dégradations temporelles.

Voir, être vu. Marina Meliande pose son caméscope devant la Joconde. Elle capte les attitudes des visiteurs du musée, leur

fascination envers un tableau mythique. Elle cherche à comprendre l'aimantation de leurs regards et de leurs gestes jusqu'au remettre en cause notre statut de spectateur. Semblablement, Brice Morel nous incite à observer un pique-nique de pseudo science-fiction. Lorena Zilleruelo profite de la reconstitution d'une marche revendicatrice pour, en fonction de notre position intermittente au sein de l'installation, exprimer un mouvement inexorable, quasi prisonnier de l'infini. L'avancée des manifestants sur écran géant génère l'illusion d'un déferlement susceptible de nous submerger alors qu'il se produit figé au même endroit, utopie piégée par le sur-place. Anna Phillips, elle, a voulu que nous marchions dans un interminable couloir d'hôpital psychiatrique désaffecté. Notre déambulation repousse sans cesse l'extrémité d'un lieu où nous n'arrivons nulle part si ce n'est en nous.

Claire Glorieux a établi un catalogue (édité) de gestes significatifs et expressifs traduisant des réactions face à des situations courantes. Seize vidéos simultanées mélangent ces attitudes créant une sorte de melting pot intergénérationnel et cosmopolite de la communication.

Profitant de la granulosité de ses photos, Mikel Lahana permet au portrait d'aller au-delà des apparences, au cœur même des blessures des êtres, livrés à nu au-delà de leur peau. Choi applique à son autoportrait des déformations qui donnent à son faciès des facettes de masque, de trogne, de gueule et s'éloignent féroce-ment des critères courant de la beauté. Chez David De Beyter, les maisons se révèlent englouties par le sol, métaphore écologique d'un habitat voué à disparaître

sous les pollutions qu'il engendre ou naissant sans cesse à cause d'une urbanisation dévoreuse de campagne.

Côté ciné, parmi tant d'autres réalisations car Le Fresnoy est aussi une école de cinéma, « Plastic and glass » de Tessa Joosse ou la métamorphose jubilatoire du travail en usine de tri des déchets en comédie musicale rythmée. Une façon de traiter par l'humour la surexploitation des ressources par l'homme et l'exploitation de l'homme par le système économique.

Michel Voiturier

Régis Durand, « Panorama 11 Un archipel d'expériences », *Tourcoing, Le Fresnoy*, 128 p.
Millet, Kaepelin, Fleischer... « Le Fresnoy. 10 ans de création », Paris, Artpress n° 11/2009, 114 p
www.lefresnoy.net



A gauche, poster de Marc Verstockett "This is not a book" 1971, à droite Mark Verstockett 2009

Mark Verstockett aime le carré. Omniprésente dans son œuvre, cette forme rationnelle, minimaliste, est à la base même de sa quête philosophique et de sa démarche artistique. Une attitude obsessionnelle qui démarre très tôt dans sa carrière et qui n'en finit pas de le captiver puisqu'elle aboutit aujourd'hui à l'édition d'un très beau livre qu'il consacre à l'étude des signes. (*) C'est à la sortie de l'académie qu'il dirige sa recherche vers une simplification du système et vers la structure. Chez lui, la structure, la construction de l'œuvre, est plus importante que la géométrie. Pour lui, chaque œuvre, même informelle, doit porter en elle une structure interne, un ordre caché qui délivrerait ses codes et ses lois. La notion de structure sous-entend pour lui, une idée de pureté et d'absolu qui se révèle dans le construit et même dans l'aspect chaotique des choses.

L.P.: Qu'entendez-vous exactement par le terme « structure » ?

M.V.: Dans mon travail, la structure est importante. La verticale, l'horizontale et la diagonale deviennent même très souvent le thème central de l'œuvre. Cette structure est habitée par le silence et la méditation. C'est la fin et le commencement, toute œuvre d'art est un aboutissement et également le début de quelque chose, chaque artiste rêve de continuité dans sa recherche. Pour moi, il n'y a pas que l'art construit, le phénomène de l'art dans sa totalité m'intéresse.

L.P.: Embrasser la totalité a fait que vous vous intéressiez à la genèse de la forme. Ce fut un véritable travail de

sémiologie praticienne qui a donné naissance, il y a peu à un ouvrage intitulé « La Genèse de la Forme », traduit en plusieurs langues et notamment en français. Que voulez-vous dire par ce livre ?

M.V.: Ce livre a pour origine une curiosité naturelle. Je possédais depuis longtemps une succession de fiches et de références sur les signes et les formes primaires dans les cultures du monde. C'est ce qui a constitué la base du livre. L'idée de donner du sens en reliant et en connectant ces différents éléments a donné naissance à cet ouvrage. Une recherche approfondie m'a permis d'obtenir un bloc de données qui entrent en relation et qui témoignent d'une évolution. Ça part du même type d'obsession que j'ai pour la calligraphie chinoise et japonaise.

L.P.: Qu'est ce qui relie les signes de l'humanité entre eux ?

M.V.: Pour moi, le système des signes et des formes est lié à une détermination, peut être génétique, qui s'inscrit et qui existe préalablement dans l'homme. On peut voir que les mêmes signes apparaissent dans les cultures hispanique, indienne ou orientales. Ces signes ont évolué partout de la même façon. Si on prend la croix comme exemple, on remarque qu'on retrouve la symbolique de la croix et la croix gammée un peu partout dans le monde.

L.P.: Ne pensez-vous pas qu'il y a une dualité naturelle chez l'homme: d'un côté la croix et de l'autre le cercle. Les deux visions d'un monde dual où, à tour de rôle, comme nous le rappelaient les grecs anciens Thanatos et Eros, l'un puis l'autre se retrouvent en première ligne?

Chez Mark Verstockett, le carré a ses raisons que la raison ignore.

M.V.: La croix n'a pas toujours été la base d'une signification négative. C'est un caractère géométrique évident, vertical, horizontal, statique et dynamique, vie et mort, Eros et Thanatos... Pour se reconnaître entre eux, les premiers chrétiens à Rome portaient une croix tatouée ou peinte dans leur main. C'était une croix neutre, un signe. Ce n'est que depuis Constantin que la croix a été liée à la mort du christ. On retrouve à Pompéi une caricature du Christ symbolisé par un âne attaché à une croix. C'est la première référence de la croix qui se réfère à la mort du Christ. La force des signes est omniprésente dans l'histoire de l'humanité. Hitler savait, en choisissant la svastika, que c'était l'idée de l'unité entre le carré et le cercle... Mais en même temps, c'était un signe de dynamisme et de progrès.

L.P.: D'où vient ce penchant naturel pour le carré dans votre démarche d'artiste ?

M.V.: Je constate que même en faisant des cercles, je les produis au départ d'une structure qui est carrée. Au fond, le thème principal de mon œuvre, c'est le carré, inépuisable. Je peux aussi me libérer de cette contrainte en devenant collectionneur d'art africain. Ça me sert d'échappatoire, c'est une manière de sauvegarder ma liberté.

L.P.: Qui est un peu l'anti-carré par excellence ...

M.V.: On peut le dire! Pour moi, c'est l'autre facette de ma personnalité. Je ne veux pas être l'esclave du constructivisme de papa. Je veux être libre. Ça se voit dans mes dernières œuvres... Ce

n'est plus de la géométrie orthodoxe, je me suis libéré. J'ai fait ma propre évolution.

Toutes mes œuvres sont dispersées dans toute l'Europe. En art, il n'y a pas de chaud et de froid. Seule la soupe peut être chaude ou froide. Avec le ventre vide on ne va pas loin... Mais l'esprit est rempli.

L.P.: Vous êtes un philosophe qui fait de l'art ?

M.V.: C'est parce que je fais de l'art que je suis devenu philosophe. En travaillant, je me suis demandé ce que ça voulait dire « tirer une ligne » et pourquoi spécialement là.

L.P.: Votre histoire d'amour avec le carré ne semble pas terminée...

M.V.: Pas encore. Le carré, c'est la première forme contrôlée de l'homme, au contraire du cercle. C'est le mouvement du bras qui, spontanément, fait le cercle. Pour faire le carré, il faut faire la verticale et l'horizontale, les deux de la même longueur. Il faut que les angles soient droits... Il y a quelque chose de très rationnel là-dedans...

L.P.: Le carré est spécifiquement féminin. C'est ancré dans la terre ...

M.V.: Il est tellurique. Dans bon nombre de civilisations, le carré est masculin, solide, alors que le cercle est rond, femme. Il y a des cultures où c'est le contraire. Le carré en soi est tangible, le cercle en soi n'a rien de tangible, il est trop en rotation et spirituel. Mais en ajoutant une croix dans le cercle, on provoque une orientation et on arrête le mouvement.

L.P.: Définir sa structure, c'est définir son cadre de vie ?

M.V.: C'est une opération rationnelle. La tête, la pensée, le raisonnement... On se demande souvent, en tant qu'artiste, pourquoi on le pratique! Le carré, c'est le rationnel où intervient l'irrationnel dans le processus créatif pratique.

L.P.: Dans les années 80, vous lancez un manifeste participatif : « L'art n'est pas... » en demandant à différents artistes de compléter cette phrase... Qu'est-ce que l'art pour vous aujourd'hui ?

M.V.: En premier lieu, l'art, c'est la liberté de faire. Chacun a bien sûr sa réponse. Je me tiens à cette phrase de Cage: « In art, when there should be rules, who should have made them? I ask you » Qui peut dire que ça, c'est de l'art et ça, ce n'en est pas? Je ne sais plus quel critique d'art a annoncé qu'il était plus que temps que Duchamp meure pour de bon.

L.P.: Toute sa vie Duchamp a essayé de sortir du carré. (rires)

M.V.: On peut dire qu'il a réussi.

(*) La Genèse de la Forme

Du chaos à la géométrie

Mark Verstockett

Cet ouvrage s'adresse à tous ceux qu'intéresse la communication visuelle dans le sens le plus large du terme. Une riche source de documentation et d'information concernant l'évolution et la symbolique-signification des signes et formes primaires de base.

180p. prix de vente 25€

Verbeke Foundation 03/7892207

LE DERNIER CARRE

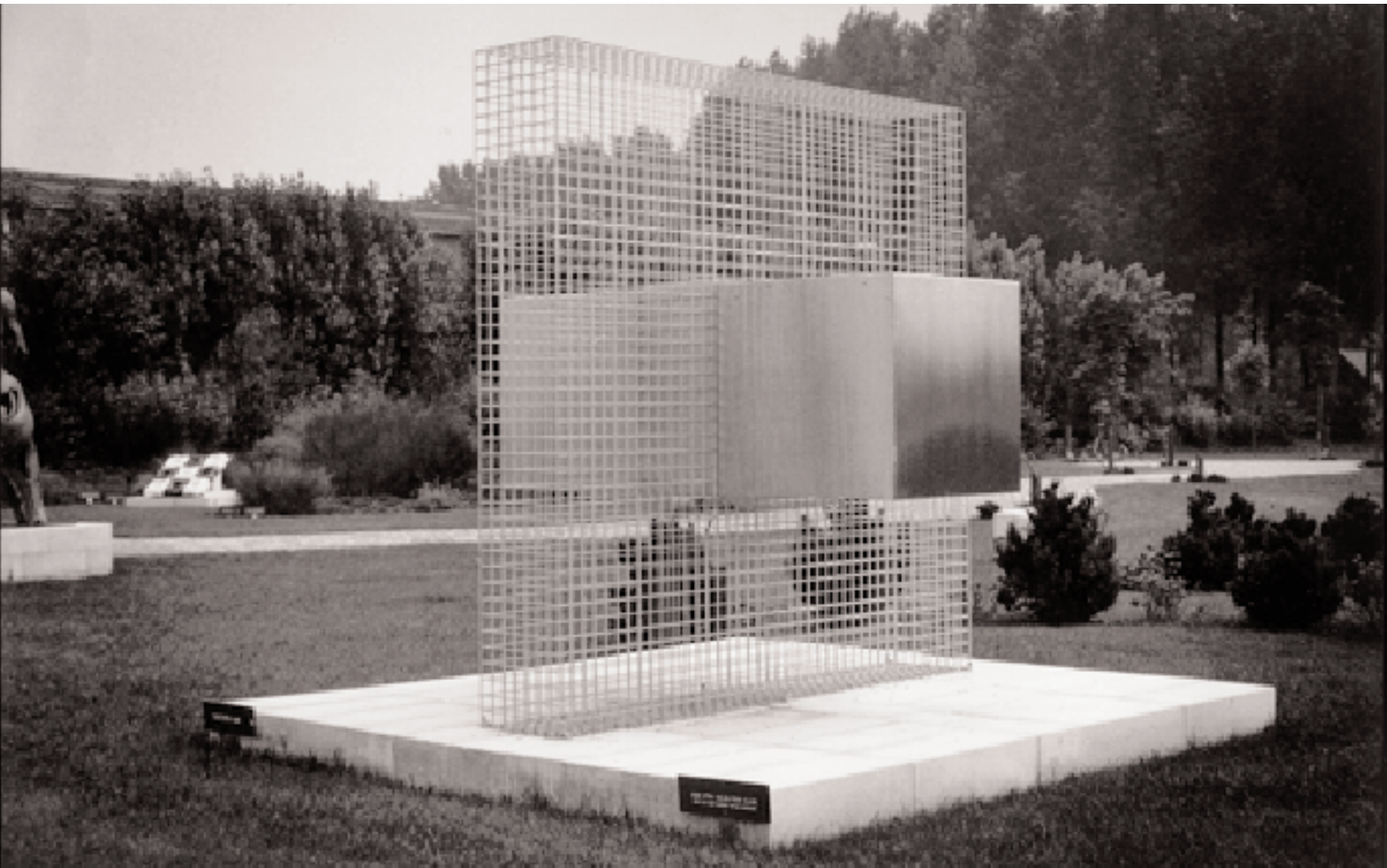
L'art est ce que nous faisons, la culture c'est ce qu'on nous fait

CARL ANDRE

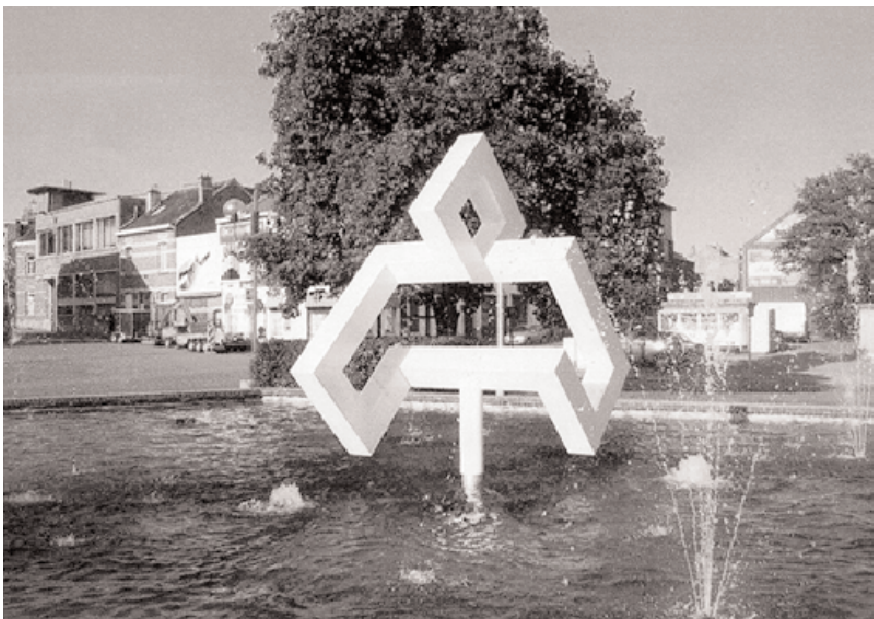
L'art minimal n'a rien de démonstratif. Il se contente d'être tel qu'il est, et de se profiler, de s'harmoniser étroitement avec l'architecture qui le reçoit. Dans le pire des cas, pour un œil distrait, il se confond avec le décor, au point de devenir invisible. Il ignore le socle et l'encadrement, les mises en scène spectaculaires et théâtrales. Ses formes, le plus souvent géométriques, lui confèrent une réputation proche de l'austérité monacale. Il préfère s'appropriier l'espace, pour s'y ancrer esthétiquement, profondément, une fois pour toutes. Mark Verstockett est un de ses plus dignes représentants, en Belgique et à l'étranger. Ce n'est pas non plus un hasard, si ce liégeois d'adoption, a voulu laisser son empreinte, sur les trottoirs d'une cité qu'il connaît comme sa poche, dans les moindres recoins. Quels sont ceux qui n'ont pas usé leurs semelles et essuyé bien de larmes, sur ces dalles menant à tous les rendez-vous de la jeunesse? Ce quartier turbulent et animé, témoin de bien de passions, méritant d'être célébré, mais sans piédestal, plutôt en pied à terre. C'est à dire à la juste hauteur des pas qui le martèlent, inlassablement. Ce coin des rendez-vous, ouvre sur le Pot d'Or, jadis truffé de dancings et aujourd'hui envahi par les fringues et les restos. Désormais le dernier carré des carrés, fera à jamais partie de nos vies, de nos va et viens inutilement pressés, en courant inlassablement d'un bout à l'autre de nos chimères.



JACQUES CHARLIER
Nov.06



Mark Verstocht, 1995 Acier trempé-inox. Verbeke Foundation-Kemzeke



Mark Verstocht, signe, métal trempé. Centre Cultureel Strombeek-Bever

Le Carré

Le carré parfait n'a pas de coins.
Lao Tse, Dao Te Ding, chapitre 42

Le carré, produit rationnel, quaternaire de l'esprit humain (Pythagore, Euclide, Kepler), est un élément culturel sincère, fidèle et véridique.

Un carré c'est un carré. Il est évident, ne trompe pas : quatre angles égaux, quatre côtés égaux, deux horizontales et deux verticales. Solide et tellurique. Équilibré et radicalement présent. Statique et dynamique. De par son caractère même le carré est dur, fort et masculin. Il ne charme pas par ses proportions aléatoires, voires arbitraires, hauteur-largeur. Ce qui n'implique pas qu'il soit neutre. Il a d'autres qualités plastiques que le rectangle. Il est moins déterminant, bien plus archétypal et abstrait. Il est ascétique, mystique, même occulte et magique (Mandalas, Tantras, les carrés magiques, les carrés Kabbalistiques...). La seule variable est la mesure des côtés, délimitant sa taille, déterminante pour la superficie, pour le format. Ce n'est pas un hasard si le carré est la base fonctionnelle et archétypale du plan constructif de l'habitation, du temple, de la pyramide, de la place publique, de l'urbanisme... Comme symbole il est aussi fertile que le cercle, parfois avec les mêmes significations.

En pleine liberté, j'ai adopté le carré (le cube) comme base et comme composante principale de mon oeuvre. Je le manipule, je l'ai engagé dans ma démarche créative, comme instrument de travail, mais souvent aussi comme but final de l'oeuvre. Souvent il veut m'imposer ses lois, me laissant toutefois le choix de les accepter ou de les nier. Au cours du processus de travail, à ma grande surprise, se crée une interdépendance qui des fois dégénère en lutte. Il ne se livre pas facilement et il peut être rudement récalcitrant. Mais en même temps il est rassurant et structurellement constructif.

Il y en a qui détestent le carré.

M.V.

in *scriptures* (2) Collection à ciel ouvert N°05

Piero Manzoni - Mark Verstocht, quand le rond et le carré se rencontrent...

L.P. : Vous avez bien connu Piero Manzoni. Qui était-il en réalité?

M.V. : J'ai connu Piero, d'abord à Milan avec Fontana, puis lors de sa première expo à la galerie « Aujourd'hui », en 1965, chez Pierre Jeanlet au Palais des Beaux-Arts. Le jour du vernissage, ses œuvres n'étaient pas encore arrivées, elles étaient bloquées à la douane. Il y avait une galerie vide... avec des invités qui buvaient. Il m'avoua que c'était la plus belle de ses expositions ! Il me répétait : « Mes œuvres ne sont pas là, mais moi je suis là, c'est le plus important ! » Il était heureux. Pour lui, c'était un événement. Il avait pas mal de clients en Hollande et comme j'habitais Anvers, c'était pour lui un endroit de passage. Il aimait donc loger chez moi à chaque fois qu'il venait en Belgique.

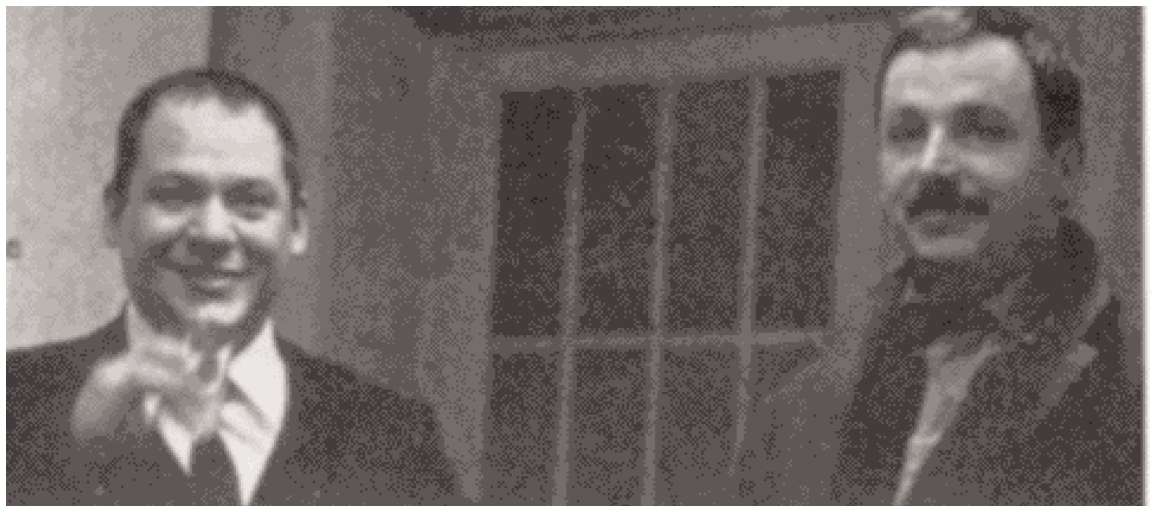
Piero Manzoni ne cherchait jamais, il trouvait toujours. Il était libre, il ne se souciait de rien. Je me souviens d'une anecdote. C'était en Italie, j'avais été manger en sa compagnie dans un petit resto dans un petit village de montagne. On y mangeait les meilleures pâtes du monde, disait-il. Je me souviens des deux vieilles dames à la cuisine. Il y avait une petite terrasse. La serveuse arrive avec ses pâtes et s'adresse à Manzoni : « Maestro Manzoni prova ! » dit-elle. Il goûte et refuse le plat. « Non, ce n'est pas comme d'habitude », dit-il. La vieille retourne à la cuisine et revient quelques minutes plus tard. Il essaie : « Ça, ce sont des pâtes ! » Au bar, nous avions retrouvé un habitué des lieux que Manzoni connaissait. C'était un policier, uniforme blanc impeccable et casque, c'était la mode de cette époque. Complètement ivre, le flic s'amusait à embêter les clients locaux. Piero l'invite à sa table et lui dit : « Tu peux boire avec nous mais tu dois boire dans ton casque. » Il verse une demi-bouteille de vin dans le casque blanc du policier qui s'exécute sur-le-champ.

Je me souviens des deux coulées de vin rouge qui dégoulaient le long de son costume blanc. C'était grandiose. « Marco, regarde, me dit Piero. « Questo e arte ! » Pour lui, l'art c'était le grand jeu. J'ai assisté à l'une de ses performances : la ligne la plus longue de l'histoire de l'homme, un événement. Je me souviens de son ton solennel, feutre en main. Il vendait ses lignes en rouleau à la tête du client, dix ou vingt mètres... C'était un bon vivant qui aimait s'amuser, il aimait beaucoup les femmes... sauf les Hollandaises, pour le manque de fraîcheur de leurs sous-vêtements (rires). Il a connu la reconnaissance pour son œuvre vers la fin de sa vie. On le comparait à Yves Klein, qu'il appréciait. Il m'a toujours avoué son amour pour Duchamp. « Pour moi, Duchamp, c'est mon père, disait-il. C'est lui qui m'a fertilisé. »

Manzoni était un intellectuel, très au courant de l'actualité. Il était un peu paresseux mais très éveillé avec un sens du luxe, c'était un dandy. Il est mort à quarante-six ans d'une cirrhose du foie, il buvait énormément. J'ai hérité d'une boîte de merde, dont je me suis malheureusement séparé dans un moment de faiblesse. La mienne était numérotée 403. Il devait en avoir fait quatre cents, pas plus. Je l'avais coulée dans le plexy. J'avais peur qu'elle ne s'érode avec les manipulations. Lui, avec son plus grand sérieux, te jurait que c'était de la vraie merde, il était toujours plein d'humour.

L.P. : Le Socle du monde de Manzoni, c'est une merveille. Vous n'êtes pas un peu jaloux de cette pièce ?

M.V. : Oui et non. Souvent, chez lui, c'était la trouvaille... mais la trouvaille intellectuelle, pas gratuite. Avant de réaliser le socle, il éprouvait déjà du plaisir comme si la pièce était déjà là. C'était Piero...



Piero Manzoni et Mark Verstocht © Raoul Van Den BOOM

L' étrange cas du Professeur Burden

Il s'adresse à nous en parlant posément, le visage en gros plan face caméra. Sincère et candide. Les yeux très doux. Ce que ce jeune homme d'une vingtaine d'années nous explique ? Les détails des épreuves d'automutilation qu'il a organisées en toute simplicité.

Ces performances qui donnent froid dans le dos, on peut en voir les films sur Internet. Il s'agit de Chris Burden et nous sommes en Californie au début des années 70.

Aujourd'hui, c'est l'artiste de 63 ans qui fait l'actualité. À Anvers, dans le parc du Middelheim où il était présent, il a orchestré le 30 mai une installation spectaculaire : *Beam drop Antwerp* est une œuvre désormais permanente, qui appelle quelques commentaires. Flash-back.

Aux Etats-Unis, il y a près de 40 ans, un mouvement de contre-culture faisait massivement exploser son désir de liberté dans la société. Le mode de vie hippie connaissait son apogée, avec son refus de l'autorité, son esprit communautaire, son pacifisme, sa liberté sexuelle et son retour à la nature. Les drogues ouvraient les portes de la perception, on prenait la route vers l'Europe ou l'Orient pour faire l'expérience d'autres cultures. La musique et le pop'art marquaient les esprits. On n'avait aucun désir, à l'époque, de travailler plus pour gagner plus. Enlisé dans la guerre du Vietnam, l'Etat représentait l'ennemi.

C'est à cette génération de contestataires qu'appartient Chris Burden, né en 1946 à Boston, Massachusetts. Et c'est dans ce contexte d'agitation sociopolitique que doivent se comprendre les performances légendaires de l'un des représentants les plus extrémistes du body art et de l'art conceptuel, particulièrement actif sur la scène alternative de la Californie de l'époque.

Le corps au-delà de la douleur

« J'ai été enfermé dans le casier n° 5 pendant cinq jours consécutifs et je n'en suis pas sorti pendant tout ce temps. Ce casier mesurait 60 cm de haut sur 60 de large et 90 cm de profondeur. J'ai cessé de manger pendant plusieurs jours avant d'y entrer pour éliminer le problème des excréments. Le casier au dessus de moi contenait 20 litres d'eau en bouteille; le casier du dessous contenait une bouteille de 20 litres vide. » *Five Day Locker Piece*, 26-30 avril 1971, Irvine, Californie.

Quelques mois plus tard, il fait filmer l'expérience où il se fait tirer dans le bras par un ami. « At 7h45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me. » *Shoot*, 19 novembre 1971, Santa Anna, Californie.

« Dans un petit garage de Speedway Avenue, je suis monté sur le pare-chocs arrière d'une Volkswagen. J'ai appuyé mon dos sur l'arrière de la voiture, écartant mes bras sur le toit. Des clous furent

plantés à travers mes paumes dans le toit de la voiture. La porte du garage fut ouverte et la voiture avancée à moitié dans Speedway Avenue. Le moteur fut lancé à pleine vitesse pendant deux minutes. Deux minutes plus tard il fut arrêté et la voiture repoussée dans le garage, dont on ferma la porte. » *Trans-Fixed*, 23 avril 1974, Venice, Californie.

D'autres prises de risques, principalement entre 71 et 74, l'ont rendu célèbre. Il s'est mis à ramper torse nu sur 15 mètres de tessons de bouteilles, jambes nues et les mains attachées dans le dos (*Through the Night Softly*, 1973). Il s'est couché au milieu d'un dispositif symbolisant des ailes auquel il a mis feu après y avoir répandu de l'essence (*Icarus*, 1973). Il a plongé sa tête dans un bac rempli d'eau, manquant s'étouffer comme un noyé à force de boire la tasse (*Velvet water*, 1974). Il a passé 22 jours dans un lit isolé dans le coin d'une galerie d'art, sans parler, sans se lever ni voir personne (*White light/white heat*, 1975). Il a délibérément risqué de s'électrocuter. On en passe et des meilleures, son travail a été montré partout dans le monde, notamment dans le cadre de l'exposition consacrée aux artistes de Los Angeles, au Centre Georges Pompidou en 2006 (« *Los Angeles 1955-1985* »).

Tournés en Super-8, 16mm et vidéo, les films de Burden n'étaient inspirés par aucun masochisme. « L'artiste explique que la crucifixion sur une Volkswagen – « voiture du peuple » – représentait un acte libérateur. Par ses actions, il cherchait à démythifier la douleur, la violence, la peur en les rendant compréhensibles pour lui et pour les témoins par le biais de la connaissance empirique qui opérait comme une conjuration. C'était aussi un moyen de reconquérir le contrôle de son corps sur l'emprise de l'ordre social et politique.

Ces premières performances furent systématiquement documentées au moyen de photos et de textes, et des « reliques » furent conservées, comme le cadenas qui fermait le casier de consigne, ou les clous de la crucifixion », écrit Sophie Dannenmüller dans le dossier mis en ligne par les organisateurs de l'exposition parisienne.

En utilisant son propre corps comme objet d'art dans des actions excessivement provocantes, de la même nature que celles de ses contemporains Paul McCarthy ou Mike Kelley, il dynamitait le rapport entre artiste et public, dénonçant du même coup le processus de production de l'art.

Une prédilection pour l'acier

Avec la même démesure, Burden a ensuite commencé à produire des objets sculpturaux, installations et inventions technologiques ou mécaniques. Citons la *B-Car*, sorte de voiture ultralégère aux grandes roues de bicyclette ou encore *The Big Wheel*, énorme roue actionnée par une moto, respectivement en 1975 et



BeamDropBrazil, photo-B.Magalhaes.

1979. Dans le prolongement de ses travaux conceptuels, il porte alors son attention sur le rapport de l'artiste avec la technologie d'une société industrialisée. Le chantier du premier musée d'art contemporain (le MOCA) est en cours à L.A. quand sort *Blade Runner*, le film d'anticipation que Ridley Scott y a tourné. La mégapole supplante Chicago au rang de deuxième ville des Etats-Unis en nombre d'habitants et les Jeux Olympiques y sont organisés en 84, c'est dire l'effervescence qui y règne. À la fois bricoleur, inventeur et savant tel que nos références culturelles au XIXe siècle en ont popularisé le profil, Burden donne libre cours aux facettes les plus extravagantes de sa créativité.

The Flying Steamroller (1991-96), entre autres exemples, est une sculpture monumentale étonnante : un rouleau compresseur de douze tonnes en provenance des surplus de la marine est attaché à un bras pivotant muni d'un contrepoids. L'impressionnant tracteur équipé d'un rouleau compresseur tourne en rond jusqu'à ce qu'il ait atteint sa vitesse maximale. Le contrepoids s'écarte progressivement de l'axe et le rouleau compresseur quitte le sol. Comme le poids de l'ensemble formé par le rouleau compresseur et le contrepoids est d'environ 48 tonnes, le rouleau compresseur, une fois qu'il aura quitté le sol, devrait continuer à tourner, c'est-à-dire à voler, pendant plusieurs minutes. Lorsque le rouleau compresseur arrive au bout de son élan, ayant perdu toute la vitesse acquise, le contrepoids se rapproche lentement de l'axe de rotation et le rouleau compresseur atterrit... en douceur. À l'automne 2006, on a pu découvrir cet engin au Chelsea Arts College de Londres, non loin de la Tate Britain. Les maquettes de ponts célèbres en Meccano et Erector (équivalent américain) présentées au pavillon Braem et au château d'Anvers ? les innombrables objets qu'il a construits, le navire fantôme ou autres cylindres de laminaires volants procédent, quoi qu'on en pense, des mêmes ingéniosités technique et souci du détail.

Plusieurs fois interpellé par la police et traîné devant un tribunal, ce jeune

homme vulnérable qui aimait boire et ne fumait pas que du tabac est diplômé de l'*University of California* de Los Angeles où il a lui-même enseigné de 1978 à 2004. En 2005, parce qu'une dangereuse performance élaborée à son cours aurait impliqué un étudiant muni d'un fusil chargé, il est contraint de présenter sa démission. Il entreprend alors une navigation de cinq jours en solitaire sur un yacht, *Ghost Ship*, des Shetland à Newcastle. Un projet subventionné par des contributeurs anglais.

Aujourd'hui, Chris Burden vit et travaille à Topanga Canyon. Perpétuellement enrichi par des réalisations d'une réjouissante vitalité, son parcours artistique est jalonné d'*Awards*.

Beam Drop Antwerp

Il faisait très beau et l'atmosphère était à la fête au Middelheim. Buvette et barbecue. Mais si le samedi 30 mai 2009 restera gravé dans la mémoire des spectateurs présents dans le parc ce jour-là, c'est sans aucun doute parce que le public avait été convié à assister à l'installation d'une sculpture de Chris Burden. Monumentale et à l'état brut.

L'artiste a choisi la pelouse. L'endroit précis au sein de ce vaste musée en plein air. Tandis qu'il patiente, c'est une journée de boulot qui commence à 9h du matin pour l'équipe de l'entrepreneur De Rijcke.

Une vingtaine d'ouvriers en T-shirt jaune et casque blanc accomplissent calmement leur tâche autour d'un vaste puits rectangulaire empli d'un béton fraîchement coulé. Une grue se déplace lentement parmi eux, après s'être saisie d'une ou de plusieurs poutres d'acier qui sont hissées jusqu'à une hauteur de 30 mètres, sont verticalement stabilisées, puis larguées dans le béton. Il faut sangler les poutres (dont les plus longues font 12 m et pèsent environ une tonne), il faut arroser le béton car il fait chaud, il faut aider le grutier à se diriger. Des gestes répétés jusqu'à ce qu'une centaine de poutres se soient successivement plantées dans le sol, fruits de la force de gravité et d'un hasard maîtrisé : une fois lâchées comme

au cours d'un jeu de Mikado, elles se fichent dans les profondeurs du terrain en prenant une direction aléatoire. Les poutres ne sont pas neuves, n'ont ni les mêmes couleurs ni les mêmes dimensions : l'effet esthétique tient au faisceau dans son ensemble.

Les minutes de suspens, les heures se sont égrenées. Concertation vers 18h30. On arrête ? Vêtu d'un T-shirt jaune et coiffé lui aussi d'un casque blanc, Chris Burden s'empare d'un morceau de métal et grave son nom dans le béton qui durcit. Les ouvriers souriants parodent en rang avec l'artiste, les photographes immortalisent la scène. Quand on lui demande s'il est satisfait, l'Américain exprime son soulagement : « No one was injured ». Personne, en effet, n'a été blessé. Quand on se rappelle les risques insensés qu'il a pris dans sa jeunesse, on est un tantinet ému. Mais cette installation a connu des précédents : le premier *Beam Drop* a eu lieu en 1984, au *Lewiston Art Park* de New York. Cette œuvre fut cependant détruite trois ans plus tard par les autorités américaines, ainsi que le parc lui-même. Et en juin 2008, Chris Burden installait *Beam Drop Brazil* pour l'*Instituto Inhotim*, dans le Minas Gerais. Alors ?

« Il n'a rien fait », commente quelqu'un. « Ce sont les ouvriers et le chef de chantier qui ont tout fait. Lui, il a juste eu l'idée ». Ah mais c'est précisément ça, Monsieur, l'art conceptuel. Ce qui est dommage, c'est que cette idée n'est pas neuve. À Anvers, Burden s'est répété sans vraiment créer dans l'incertitude. Mais peut-être un prof doit-il se répéter pour que les plus lents dans l'assistance commencent à comprendre de quoi il s'agit...

Catherine Angelini

les sculptures de *Bridges* et cinq vidéos sont à voir jusqu'au 27/9/2009, de 10h à 17h. Infos : www.middelheimmuseum.be

Keith Haring, l'art de la rue porte d'

Météorite de l'art contemporain, Keith Haring, que Pierre Sterckx classe parmi les « cartographes d'une idée », aura marqué la fin du XXe siècle en seulement une dizaine d'années de productions.

Voir les œuvres de Haring est une surprise permanente. Leur vitalité, leur spontanéité, leur joyeuse anarchie même parfois teintée de tragédie, leur exubérance jubilatoire transmettent une sorte de fluide vital vers qui les regarde.

Elles véhiculent tant et tant d'éléments. Leurs références contemporaines à la bande dessinée, au dessin animé, aux tags vont de pair avec des réminiscences d'arts premiers. L'écriture qui les sous-tend rappelle des tas de hiéroglyphes, alphabets, idéogrammes créant une langue visuelle qui aurait l'avantage sur l'espéranto d'être immédiatement compréhensible par tout un chacun sans apprentissage.

Leur aspect décoratif n'empêche pas un contenu narratif. Leur simplicité apparente se perd dans une complexité enracinée du côté du symbolique ou du psychanalytique. Leurs similitudes sont vite déjouées par une diversité de motifs, d'inventions graphiques, de variations colorées ou scripturales. Leur tendance à la caricature véhicule d'office un humour particulier. Dans ses journaux intimes, Haring constatait : « *La réalité physique du monde, tel que nous le connaissons est le mouvement* ». Chez lui, rien n'est figé. Tout prolifère. À l'image même de la réalité urbaine qui fut celle de l'artiste. Tohubohu, trajectoires, télescopes, carambolages, imbrications : les petits personnages qui hantent ses tableaux et ses fresques sont pressés par le temps,

par la frénésie de vivre. Ils arpentent de banales aventures quotidiennes, ils rêvent de destins fabuleux, ils fantasment sur des monstres ou des divinités plus ou moins païennes.

L'espace s'organise de manière quasi organique. Autour d'un ou de plusieurs noyaux, des éléments prolifèrent, grouillent, se développent. Ils

envahissent la surface à peindre comme s'ils prétendaient s'accaparer le territoire sur lequel ils viennent de naître. Ils imposent leur présence enjouée ou ricanante. Ils s'apparentent parfois à quelque manuscrit ésotérique, souvent à des labyrinthes ou à des circuits électroniques intégrés.

Le trait se marque nettement. Il sert essentiellement à cerner êtres et choses, comme le plomb d'un vitrail. Les personnages, pour la majorité, sont anonymes parce que sans visage ; ils sont aussi vides, peut-être comme la plupart des citoyens manipulés par des médias démagogiques et contraints à des existences dépourvues d'intérêt au sein d'une foule elle aussi quelconque. Ils sont immergés dans le collectif, la concentration

citadine des métropoles, le flux moutonnier de la routine journalière et l'uniformisation mentale et comportementale.

Contrairement à la vidéo de Cristina Clausen, traduite en français approximatif et dénaturée en ses sous-titres par d'impressionnantes fautes d'orthographe, le catalogue, bilingue français-anglais, apporte clairement des points de vue diversifiés. Amplement illustré de reproductions et de clichés plus intimes, il laisse la parole au peintre, à ses amis (Burroughs, Leary, Madonna, Lichtenstein, Yoko Ono, Hastreiter...).

Il évoque la culture underground des années 60-70, celle aussi du hip hop, des rappeurs, des tagueurs, des dealers, de la musique pop. Il établit les rapports de Haring avec Alechinski, Warhol, Pollock, Stella, Judd ainsi qu'avec les créateurs du passé comme Matisse et le fauvisme, Picasso, Léger, Dubuffet... L'art de ce peintre s'avère, finalement, le résultat d'un brassage culturel incroyable entre les peuples et les époques.

Michel Voiturier

Au BAM, 8 rue Neuve et aux Anciens Abattoirs, 17 place de la Grande Pêcherie à Mons jusqu'au 13 septembre. Une autre expo se tient au Kunsthalle Weishaupt, 1 Hans-und-Sophie-Scholl-Platz à Ulm (Allemagne).

Gianni Mercurio et collab., « Keith Haring all-over », Milan/Mons, Skira/BAM, 324p. (49 €)

Ars électronique

Déjà trente ans d'âge dans une ville de Linz transfigurée par l'Europe qui l'a choisie pour capitale culturelle 2009.

Ce festival est à la mesure du prestige accordé à juste titre par l'U.E. Le thème "Human Nature" est comme la coutume le veut, à la pointe de NTIC, des bouleversements de notre planète et de la pensée des humains qui l'habitent et ce, vu par les artistes, les penseurs et analyses de tous horizons.

Linz est bien la seule ville au monde qui a su ériger un Musée dédié aux arts électroniques où les œuvres présentées sont pour la majeure parties ludiques, surprenantes et presque toujours interactives.

Au delà de travaux fondés essentiellement sur une technologie lourde et trop présente à notre sens, émergent cependant quelques travaux dont

la poétique est notoire et la puissance émotionnelle sait nous faire oublier les supports techniques. Je ne citerai pour exemple que deux installations dont la discrétion est à la hauteur de la poésie et de l'émotion récurrente, à savoir l'œuvre de ASANO KOHEI dont les petits papiers projetés dans les airs engendrent en retombant une musique apparemment aléatoire et se transforment progressivement sur le sol et s'organisent en fleurs multicolores. À noter également le groupe anglais "SANCHO PLAN" qui présente un jeu expérimental musical immersif en trois dimensions.

L'ensemble des œuvres est encore dominé par la production d'artistes venus du pays du soleil levant.

Haendel, à la sauce bouddhique, s'installe à la Monnaie.



Attrape-mouche ou grand Art ?

L'incessante quête de sensationnalisme pousse certains artistes contemporains jusque dans leur dernier retranchement, à savoir leur propre corps. L'idée n'est pas neuve, mais la manière de l'exprimer atteint quelques fois les sommets du ridicule, dont chacun sait qu'il ne tue pas, hélas ! Sa réputation de performer solidement établie dans le « monde de l'art », grâce à quelques extravagances narcissiques et barnumesque, tel que s'enduire de miel et d'huile, s'enfermer ainsi protégé dans une

toilette publique de Pékin et être couvert de mouches en quelques minutes, ou encore accumuler un tas de corps (nus, bien sûr) au sommet d'une montagne pour y ajouter une hauteur de... 1 m, le chinois Zhang Huan (°1965, Anyang) décide récemment de changer de cap et, attiré par le bouddhisme, réalise des sculptures et des peintures au moyen de cendres d'encens récoltées à la tonne dans les temples.

Mais qu'est-ce qui a conduit le directeur de la Monnaie Peter De Caluwe à choisir ce « grand » artiste pour présenter un opéra de Haendel, Semele, en ce début de saison ? Les scènes s'y succèdent, les décors sont constitués par les morceaux d'un temple bouddhiste vieux de 450 ans acquis par l'artiste, une énorme statue d'un Bouddha à trois jambes s'érigera sur la place de la Monnaie. Pourquoi trois jambes ? La statue représente la race humaine, la 3e jambe personnifie une extension du pénis. Comprenne qui pourra...

Nimbé d'une telle réputation de profane et de sacré, Zhang Huan attirera un certain public avide de découvertes performantes, mais où est l'art dans tout cela ? À juger... après les représentations.

Jacques De Maet
le 18 août 2009

Chantal Vey photographie le non dit.



Dans le prolongement de la résidence de création photographique à Marchin, Chantal Vey expose ses travaux lors du circuit « Sweet sixteen » en Condroz et à la librairie Filigrane à Bruxelles (en compagnie de Thomas Chable).

De rares visages, plutôt des parties de corps, un discret regard sur un intérieur : bribes d'existence. Des instantanés, pas de pose, pas de décors sophistiqués, mais la recherche du banal quotidien, celui qu'on ne remarque plus en général : le mouvement intercepté, l'arrêt sur image. L'espace est quelquefois divisé : deux scènes se tournent le dos, une porte s'entrouvre et laisse deviner autre chose, une autre présence, une autre vie. Pudeur de ne pas déranger avec l'objectif inquisiteur : l'auteure s'efface, comme si elle était gênée de s'introduire dans un endroit trop privé, délicatesse du geste. Les couleurs sont naturelles, peu contrastées, comme en un rêve ou... dans la réalité. Emmanuel d'Autreppe écrit : « *La photographie est par excellence l'instrument de l'imaginaire et non celui du réel.* ». Disons plutôt que la photographie capte le réel et convoque l'imaginaire du spectateur. Chantal Vey fixe le sourire plutôt que le rire, l'ordinaire plutôt que le sensationnel, l'intime plutôt que le provocant, le caché plutôt que le montré, le non-dit plutôt que le discours. Ses photos dégagent une poésie trop souvent absente dans beaucoup de travaux actuels et méritent à ce titre d'être prises en considération.

Jacques De Maet
août 2009

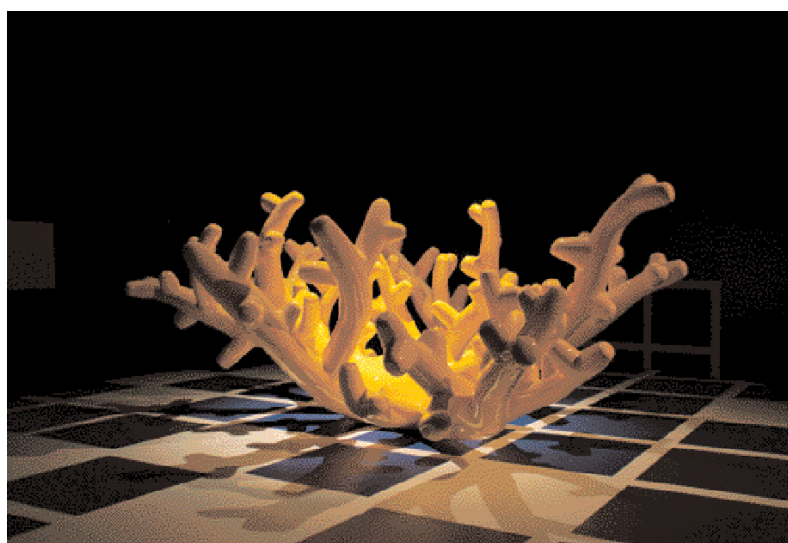
Nick Ervinck dans «Kunst Nu» au S.M.A.K.

Le jeune artiste émergent Nick Ervinck a un agenda bien rempli. Pour la rentrée, son œuvre protéiforme est, entre autres, à découvrir au S.M.A.K. de Gand et au Museum of Contemporary Art à Shanghai. Petite introduction dans son univers hybride où le monde réel côtoie son pendant virtuel.

La pratique artistique de Nick Ervinck (°1981, Kortemark) consiste en une confrontation féconde entre des sculptures en trois dimensions et leurs pendants virtuels. Ervinck s'exprime à la fois par des sculptures en plâtre, en bois et en polyester, par des dessins, mais également par des impressions digitales et par des animations vidéo. La sculpture physique, qui est figée dans sa forme statique, continue à être développée dans ce monde parallèle. Dans cet univers virtuel, la sculpture peut prendre des milliers d'autres formes, évoluant comme un organisme animé. Dans son univers non hiérarchisé, tous les médias se croisent et s'inspirent mutuellement. Ervinck a passé son adolescence à jouer aux Léo et à des jeux vidéo tels que Slim City, War Craft et Red Alert, influences que l'on retrouve dans son œuvre à côté de références artistiques évoquant le langage formel du modernisme (Hans Arp, Constantin Brancusi) et l'art multimédia (Yves Net-zhammer, Magnus Wallin). En plus de ces échos, on trouve également des références architecturales (Zaha Hadid, Gregg Lynn). Dans l'œuvre 'Ienulka' par exemple, on reconnaît le plan de l'abbaye de Cluny que l'artiste a étiré et prolongé

en ajoutant de grandes tours jumelles évoquant le World Trade Center. Le résultat donne une sculpture à la fois reconnaissable et énigmatique, liant notre passé culturel à un monde de science-fiction. L'univers d'Ervinck est tant rationnel et aseptique qu'organique et dynamique. Une pièce caractéristique de cette approche s'intitule 'Yarotobs_M'. L'artiste tente de capter les formes aléatoires d'un corail dans une sculpture en céramique. Malgré ses aptitudes à utiliser les programmes graphiques, Ervinck reste avant tout un artisan qui connaît la qualité physique des matériaux avec lesquels il travaille. Après un séjour à Berlin — où il a découvert qu'un véritable réseau de tuyaux de gaz parcourt la ville, il a conçu une pièce qui croise la forme du corail avec la structure d'un réseau. La maquette de « Yarotobs_2007 » a été exécutée en tubes de PVC, en fer et en béton et mesure 11 mètres carrés. La taille réelle de cette œuvre avoisine les 30 mètres mais elle n'existe, pour l'instant et pour raisons financières, que dans sa forme virtuelle. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un projet faisant partie intégrante de sa production artistique.

Lorsqu'Ervinck a été invité à présenter son œuvre dans le cadre du Kunst Nu au S.M.A.K. — dans la salle dédiée aux jeunes talents — il a de suite décidé de ne pas présenter d'objets mais de faire une installation in situ, fonctionnant comme une expérience totale. La salle de Kunst Nu se présente sous la forme d'un couloir



YAROTOBS, 2007 Polyester 95 cm x 200 cm x 195 cm

de 20 mètres de longueur sur 3 mètres de largeur... Elle ne représente pas exactement l'espace rêvé pour un artiste ! Ervinck est parti de l'idée de concevoir son propre papier peint, désir qu'il partage d'ailleurs avec Salvador Dali et Le Corbusier, qui l'ont précédé dans cette entreprise. Ervinck a choisi le motif floral d'un papier peint du 19e siècle sur lequel il a imprimé une forme rappelant un corail. Le résultat ressemble à un test de Rorschach. Ce dessin recouvre les murs, tel un clin d'œil à l'obsession décorative du baroque et du rococo. Une partie de ce

dessin mural s'est concrétisée en une sculpture en polyester, serrée entre les deux murs. Par ce geste, la sculpture semble planer dans l'espace, échappant aux lois de la gravité. L'artiste a élargi le concept d'objet sculptural en créant ce qu'il appelle « une chambre virtuelle ». L'influence de l'architecture mise à part, on peut dire que l'œuvre d'Ervinck s'oriente de plus en plus vers le design. On le remarque entre autres avec la commande qu'a passé l'hôpital AZ Damiaan à Ostende, qui a demandé à l'artiste de réaliser une œuvre faisant à la fois fonc-

tion de sculpture et de meuble, en l'occurrence un banc. Pour la Fondation Liedts-Meesen à Gand, il vient de réaliser la sculpture permanente « WAR-SUBEC », véritable abri d'une toiture-terrace. Ici, la structure sculpturale, qui évoque des cellules humaines, joue avec la notion de seconde peau, concept très actuel dans le discours architectural contemporain. Quoi qu'il en soit, on peut sans crainte s'avancer en disant que l'on peut encore beaucoup attendre de ce jeune talent ambitieux qui s'amuse à exploiter les limites de la sculpture.

Sam Steverlynck

www.nickervinck.com
GNI-RI sept2009 Eitozor, SMAK, Gand, 5/09-22/11/2009; Fantastic illusions, MOCA - Shanghai, CN12/09/2009 - 18/10/2009; Knokke 8300, CC Scharpoord - Knokke, B 25/10/2009 - 10/01/2010; Fantastic illusions, BUDA kunstencentrum - Courtrai, 14/11/2009 - 14/02/2010

Kees Visser, les jeux du mono et du poly



Sans titre (Poet), 1977- 1983, Peinture sur papier d'après tissage Courtesy Objet de production, Paris
© Photo : Philip Bernard

Invité au musée Matisse, le hollandais Kees Visser (1948) travaille sur la série, la forme, la couleur et l'espace. Adeptes du monochrome, c'est aussi un créateur sensible à la polychromie. Articulée autour de sa production entre 1970 et aujourd'hui, l'expo donne à voir des recherches certes formelles mais aussi sensibles.

Au début, Visser tente à un moment de traduire le cheminement d'une pensée en agençant des segments colorés. Le rouge y est censé représenter l'inductif et l'intuitif, le jaune le déductif tandis que le noir indique des « paliers de sédimentation ». Il s'intéresse à la poésie visuelle, travaillant par exemple les lettres pour décomposer et recomposer les signifiants comme l'ont pratiqué des adeptes de Fluxus et chez nous un Gaston de Mey.

Peu à peu la notion de série surgit avec des papiers monochromes. Vient parallèlement le tissage au moyen de pages découpées dans des livres, des cartes, des magazines, des b.d., des partitions.

Ces objets tissés fragmentent et recomposent l'ordre habituel des textes imprimés, brassent les langues et les genres. Il poursuivra cette démarche avec la couleur en jouant avec 9 teintes apposées en trame; s'y adjoint parfois la présence écrite de leurs noms jusqu'à former des sortes de poèmes optiques.

Après une crise durant laquelle la peinture est abandonnée, il découvre le rythme en colorant, avec une gamme de produits industriels, des lattes, œuvres mi-peintures, mi-sculptures. Il se nourrit alors des réflexions de Berlin et Kay pour qui « la perception des couleurs basiques dépend étroitement de la capacité qu'a une culture de nommer celles-ci ». Visser va donc réaliser des monochromes sur des déclinaisons de rectangles biaisés. Et le fondamental de ses créations se percevra dès lors rien qu'à l'emploi de certaines couleurs dont les dénominations sont évocatrices : jaune d'or ou de nickel ou de Naples, noir de jais, rouge sang, vert manganèse ou acide ou mousse, bleu outremer...

L'influence de la géographie, de la géologie, du climat de l'Islande avec « sa dimension tellurique et son atmosphère magnétique » va se marquer alors durant les années 90. L'artiste appose des couches successives qui

provoquent des aspérités de pigments et suscitent des vibrations qu'accroît la pratique du grand format.

De même, de savants mélanges apportent des tonalités de dominantes imperceptibles au premier abord mais qui s'imposent dès que le regard prend la peine de s'attarder. Tout est d'ailleurs question de nuances aussi dans la géométrie des œuvres, subtiles différences d'obliques, de contours, de dimensions. Kees Visser nous incite à voir la couleur comme une matière, une sorte de peinture pure car il ne s'agit plus d'image à regarder mais d'échange entre l'œil et le support. Comme l'écrit Thomas Lange dans le catalogue : « l'engagement dans des formes de peintures concrètes et élémentaires revient en fin de compte à ouvrir un espace de pensée et à le faire exister ».

Michel Voiturier

Musée Matisse, Palais Fénélon, Le Cateau-Cambrésis [F] du mercredi au lundi de 10 à 18h jusqu'au 4 octobre. Renseignements : 00 33 327 84 64 50 ou www.cg59.fr/matisse

Émilie Ovaere, Jérôme Poggi, Thomas Lange, « Kees Visser », Arles, Analogues, 2009, 112 p. (22€)

Flux News N°50
Un anniversaire en quête de sens...

D j 50 num ros!

Si je me pose la question du sens à donner au parcours de ce journal, il est pratiquement impossible de le découvrir moi-même. Partant du principe que la liberté absolue de l'art ne respecte aucune « règle », je vous propose de jouer au pur hasard pour en fixer le sens caché.

Comment procéder ?

Prenez des ciseaux!

Découpez tous les mots de la page annexe.

(Choisissez au hasard, ils sont issus des 49 N° déjà parus). Ajoutez-y un mot qui figure dans ce journal, que vous choisirez à l'aveugle. Plongez le tout dans un grand sachet et agitez doucement / Faites sortir les mots, l'un après l'autre, en les rangeant dans l'ordre de leur sortie / Copiez-les consciencieusement / La phrase ainsi délivrée vous apportera le sens caché recherché.

Je vous convie à m'envoyer ces phrases. J'en dévoilerai le contenu dans la prochaine édition...

Lino Polegato

- 0
des hommes
- 1
son parcours
- 2
qui écrivent
- 3
la temporalité
- 4
c'est dingue
- 5
je réfléchis
- 6
la peinture
- 7
Duchamp
- 8
c'est normal
- 9
se déplace
- 10
à l'Art
- 11
la raison
- 12
du spectateur
- 13
la société
- 14
est devenue
- 15
des recherches
- 16
la façon
- 17
formuler
- 18
seront
- 19
mes dessins
- 20
chutes
- 21
la dimension
- 22
s'appuie
- 23
le temps
- 24
intellectuelle
- 25
c'est l'idée
- 26
l'objectif
- 27
générale
- 28
en restant
- 29
les interstices
- 30
l'impression
- 31
démarche créative
- 32
logements
- 33
vases grecs
- 34
vis-à-vis
- 35
perception
- 36
mémoire
- 37
nécessaire
- 38
l'art
- 39
exposition
- 40
explorer
- 41
tellement
- 42
lancée
- 43
intervient
- 44
frontière
- 45
corps-vases
- 46
centrale
- 47
vous parlez
- 48
provient
- 49
serait
- 50

Les nœuds de force d'une géographie musicale

S'il fâche, le consumérisme musical n'est pas prêt de se responsabiliser. Après tout, à quoi bon proscrire l'insouciance et l'irréflexion si elles permettent de jouir sans entrave, au son des expressions musicales les plus standardisées? Parce qu'à trop croire que les médias informent suffisamment, qu'ils sont le reflet d'une actualité, d'une réalité jusque dans son hétérogénéité, on s'en contente à tort sans se douter que dans l'ombre fourmillent des initiatives dont on ne soupçonne pas l'existence. Aussi, plutôt que de nous livrer ici à un focus *ex nihilo*, sans doute apparaît-il nécessaire d'attirer au préalable l'attention à la fois sur ces initiatives et sur les conditions qui les permettent et les influencent, en consacrant quelques lignes à une géographie méconnue des événements sonores en Belgique, sous des formes diverses, échappant souvent aux catégories, parfois même les plus pointue.

Se suffire des médias les plus accessibles et des événements les plus populaires empêche, en les ignorant, l'accès aux médias alternatifs et à certains espaces ou événements culturels. Ceux-ci restent un objet de curiosité pour ceux que l'on qualifie hâtivement d'« initiés » ou, plus simplement, de connaisseurs. Péjoratifs pour certains, valorisants pour d'autres, ces termes révèlent la difficulté d'aborder un domaine méconnu, de pénétrer un champ d'activités *a priori* fermé, obscur, complexe – souterrain disent certains (*underground*). Si ignorer, c'est marginaliser, sans doute faut-il aussi tenir compte du fait que certains acteurs de ces milieux recherchent volontairement cette mise à distance, à même de les préserver du commun – le risque étant que le commun nous prive du singulier. Mais ce n'est pas le lieu d'en débattre. Entre les intentions d'isolement des uns et le déni des autres, il y a de la place pour tous ceux – bien plus nombreux – qui travaillent positivement à permettre et promouvoir des formes culturelles non consensuelles, pragmatiques et expérimentales. Et les *considérer* s'impose; c'en est presque une question d'altérité: la reconnaissance de l'autre dans sa différence.

Excepté à quelques rares occasions, sur quelques stations au seuil de tolérance plus large, la radio échoue à nous familiariser avec les cultures alternatives et les artistes les plus proches, hormis ceux de la scène pop, rock ou électro, loués et vendus comme du Blanc Bleu Belge. Quels médias ou canaux alternatifs, dès lors, sont à même d'orienter le curieux en manque de repères? La presse papier est elle-même limitée dans l'actualité qu'elle relaye; restent le *Rif Raf* (revue musicale d'abord éditée en version néerlandaise en 1989, suivie d'une version française en 1994, distribuée gratuitement dans les centres de prêt de la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, dans certains lieux culturels et espaces de concert), quelques magazines ou feuillets (le *Ruis* publié par Kraak ou la *Sélec* de la Médiathèque, par exemple), et les webzines qui se multiplient naturellement depuis quelques années, pour découvrir des analyses, critiques et interviews au ton original, et d'indispensables agendas de concerts.

Quant aux rares magasins de musique indépendante de la capitale, nécessaires pour découvrir, se mettre à jour, enrichir l'écoute, force est de constater qu'ils disparaissent au compte goutte sans que le relais ne soit forcément assuré de quelque manière que ce soit, comme tant d'autres lieux du tissu culturel alternatif bruxellois. Ces deux dernières années ont disparu successivement le Bonheur (l'épicerie audio-visuelle de la rue Dansaert, qui, neuf années durant, a proposé un choix varié mais jamais mainstream de disques, de livres et d'objets) et Quarantaine (située rue Lesbroussart à Ixelles, cette librairie – disquaire – galerie d'art – espace d'événements pluriellement singuliers était un commerce-concept de proximité pour lequel la relation commerciale n'a jamais été une finalité mais plutôt un prétexte, un moyen pour provoquer la rencontre), laissant leurs habitués frustrés, mais surtout déçus et contrariés de voir ainsi disparaître du paysage culturel bruxellois les nœuds primordiaux d'un réseau plus étendu. Restent quelques endroits permettant la rencontre, points de vente ou espaces de concerts, parfois même chez l'habitant, consolidant des réseaux informels d'amateurs, de Bruxelles à Anvers, de Gand à Liège en passant par Charleroi ou Tienen.

Un réseau, précisons-le, est un ensemble de nœuds (ou pôles) reliés entre eux par des liens (canaux). Les nœuds peuvent être des points massiques simples ou des sous-réseaux complexes. Quant aux canaux, ils sont des flux de force, d'énergie ou d'information. Mais qu'attendre de ces nœuds? Concrètement, que relayent-ils dans leurs propositions alternatives? L'émergence, par exemple, de labels indépendants, élément fondamental à la vitalité des idées musicales actuelles, intéressent peu les systèmes d'information, et les non-initiés sont noyés dans la masse d'informations et d'options sur l'Internet, notamment. Rappelons que pour ces labels indépendants, l'idée était originellement d'inventer une musique moins dépendante des conditions industrielles de fabrication et de promotion de la musique comme « entertainment ». Ces nœuds que sont les médias alternatifs, certains points de vente, quelques plates-formes ou la Médiathèque, parmi d'autres, suivent ces labels de près et donnent à leurs productions une réalité sociale tangible en les rendant accessibles. Sur le plan national, ils mettent en lumière l'existence de nombreux (micro-) labels singuliers, méconnus mais actifs, selon des échelles variables, en termes de production et de

promotion: Kraak, Sub Rosa, Ultra Eczema, Matamore, Idiosyncratics, Humpty Dumpty, Carte Postale, AudioMER, Spank Me More, Young Girl Records, Invated, Veglia, MNÓAD, etc. Autant de plates-formes participant d'une dynamique créative sur le territoire belge, mais pas seulement. Elles offrent de beaux aperçus de ce qui se fait dans les scènes musicales obliques, éclairant d'une lanterne curieuse les artistes d'aujourd'hui, sans pour autant délaisser certains parrains défricheurs qui ont entrepris d'explorer les terrains les plus audacieux. Noise, avant-rock, électronique, neo-folk mutante, classique contemporain, musiques improvisées, drones psyché, pop lo-fi et autres tendances complètement inétiquetables. Ces structures, si elles sont souvent le reflet d'une existence éphémère, témoignent surtout d'une nouvelle forme de contact avec les musiciens ainsi que d'une nouvelle forme de rapport au social, en tant que pratiques où se déploient des processus identitaires et des tentatives de réinterprétation des déterminismes sociaux (enjeux de rencontres, de syncrétismes et de confrontations en tous genres). Comprise comme une expérience à la fois artistique, culturelle, esthétique et existentielle, dont l'ordinaire introduit du sens et des valeurs dans la vie de ses praticiens et auditeurs, la musique indépendante, sous toutes ses déclinaisons, exprime ainsi l'aspiration à une société toujours renouvelée échappant aux finalités rationalistes, aux classifications et au primat du produire.

La pratique amateur n'est pas loin, à l'heure de la généralisation voire de la normalisation des pratiques et de la production musicale. Ceci qui explique l'apparition sans cesse croissante de micro-labels (dont certains proposent des cd-r limités à quelques copies seulement, au packaging bricolé avec les moyens du bord) et de netlabels qui utilisent les licences ouvertes (*Creative Commons*) pour disséminer leurs productions sur Internet. Ce point n'est pas négligeable, en ceci que la pratique du DIY serait, pour chacun des pratiquants, un moyen de subjectiver son mode d'existence (en tant que volonté politique de marquer leur indépendance face à l'industrie musicale et aux circuits commerciaux; en favorisant l'invention de micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production; en permettant aux gens de dire l'indicible, de donner à voir l'invisible; enfin, en constituant des remparts contre la violence physique ou idéologique en permettant d'exprimer et de gérer le conflit dans un espace décalé, non frontal, hors menace – un espace transitionnel ou de résilience).

On aurait tort, par ailleurs, de restreindre l'activité de ces plates-formes à la production d'enregistrements (vinyles, CD, voire cassettes) de livres et d'autres objets, puisque la promotion d'artistes passe aussi (surtout?) par l'organisation de concerts, de festivals et divers types de performances. Les lieux à vocation culturelle ne manquent donc pas; subsideés ou auto-gérés, ils ponctuent la carte du royaume, mais insuffisamment selon certains et inégalement selon les régions. Mentionnons en vrac, parmi tant d'autres, quelques cas singuliers appelant au détour, qu'ils soient le fruit d'associations, de coalitions ou de personnes isolées: le label gantois Kraak, défricheur hors pair et trésor culturel de la Flandre, organise depuis plus de 10 ans de nombreux concerts et festivals de référence (Gand, Anvers et Bruxelles) et publie le mensuel *Ruis*; Maxime Lê Hung, du label Matamore, propose au fil des mois des concerts dans son living, en bordure du canal, à Molenbeek, en un lieu nommé le Schip, fidèle à une programmation de qualité, à la chaleur de son accueil et à ses prix démocratiques; l'association Corps et Logis, collectif d'habitants toujours renouvelé, investit depuis plus de 30 ans le corps d'habitation de la ferme du Biéreau, à Louvain-la-Neuve, dans le but, outre de vivre en communauté, de proposer des activités culturelles variées (des concerts dans la cave ou dans les écuries, un ciné-club, du cinéma pour enfants, des ateliers, etc.), sans réel financement et au cœur de tensions institutionnelles et communales – lieu de vie, de rencontre, de médiation et d'expérience culturelle, il tend à s'effacer, peu à peu asphyxié par l'urbanisme dévorant; Logement, association basée à Anvers, au même titre que l'Écurie, collectif d'artistes bruxellois actuellement établi à Laeken, et d'autres ateliers d'artistes (Ateliers Mommen, Nadine, etc.), fondent leur postulat sur la conviction que l'occupation éphémère (friches, etc.) peut être le moteur d'un projet culturel et de ses ambitions socio-politique: le défi d'une telle démarche est de garder une indépendance suffisante et d'assurer une autogestion de l'espace occupé afin de pérenniser un modèle participatif accueillant des expressions artistiques et culturelles différentes; de 2003 à 2007, Olivier Decoster a multiplié les performances noise dans un living à Tienen (*Live in the living*) et met désormais sur pied les soirées *Don't cum if you don't like noise*; depuis près d'un an, le Vecteur, piloté par l'asbl Orbitale, réunit neuf structures (Verrue, Rafales, MNÓAD, FMI, etc.) dans le centre ville de Charleroi: véritable plate-forme d'échanges et pôle artistique dédié à l'interdisciplinarité, il entend favoriser, par une convergence d'énergies, la promiscuité intellectuelle et l'enchaînement de concerts, de performances, de rencontres littéraires, d'expositions, d'installations, de projections et de démarches éditoriales; le Magasin 4, temple de la musique alternative, du hardcore au funk, du punk au metal, récemment fermé après 15 ans d'activités, réouvrira prochainement ses portes à l'avenue du port, à proximité de Tour et Taxi; la Compilothèque, un café sur le quai du canal de

Bruxelles, est lui aussi le théâtre de concerts alternatifs pointus, au même titre que les Ateliers Claus (St-Gilles), La Filature (St-Gilles), le Dada (Bruxelles), Imal (Molenbeek), Q-O2 (Bruxelles), le Carlo Levi (Liège), le Belvédère (Namur), le Sheldapen (Anvers), etc. À cela il faut ajouter les événements ponctuels, parfois organisés dans des contextes peu consensuels voire précaires, tels le Boslawaii, événement pluridisciplinaire (musique, danse et poésie) tenu en juin dernier une nuit de pleine lune dans la forêt de Soignes, ou le Panorama Festival de juillet, rencontre musicale open air sur un terri dominant la ville de Charleroi.

Ces lieux et événements sont autant d'alternatives aux espaces culturels standardisés auxquels nous sommes aujourd'hui accoutumés. Cette vitalité dans la production d'activités se fait pourtant avec des moyens réduits; souvent peu visibles car enfouies sous l'évidence des agendas culturels les plus médiatisés, ces initiatives – juste mélange de rencontres artistiques, d'activisme culturel, d'enthousiasme, de bricolage, de débrouillardise et, parfois, de relations complexes à la communauté urbaine et aux institutions – fonctionnent la plupart du temps sur base des ressources générées par les différentes activités. C'est l'art de faire bien avec peu, d'utiliser les échanges de service, d'amoindrir les frais par la créativité, mais il faut aussi compter sur la bonne volonté des artistes dont les cachets, en connaissance de cause, se font moins onéreux. L'absence d'intermédiaires entre les artistes et ces associations (contacts personnalisés, hébergement, etc.) permet ainsi d'échapper à la marchandisation des activités et de proposer des tarifs d'entrée largement inférieurs à ceux pratiqués par la grande majorité des espaces culturels.

Témoignant d'une façon spontanée voire un peu sauvage de partager la culture, ces lieux et ces pratiques – autogestionnaires ou subsideés, mais conservant une relative autonomie –, rendent compte que le geste amateur et gratuit a encore un sens. Ils prouvent qu'au cœur et à la fois en marge des régimes de production contemporains, il y a place pour des formes d'expression et de promotion autres, singulières, refusant de participer de l'ethos consensuel contemporain. Volontairement ou non elles se font critiques, dans son sens originel – « qui concerne la séparation, la discrimination »: critique est l'art qui déplace les lignes de démarcation, qui crée de la séparation – du dissensus – dans le tissu consensuel du réel, induisant des sources de conflits entre différents régimes de sensorialité.

Si de telles pratiques semblent vaines pour beaucoup, à l'heure où tout se mesure en succès, en visibilité et en rendement, les acteurs de ces réseaux – dont nous n'avons fait ici que dresser une liste non exhaustive, la partie émergente d'un iceberg, non limité au territoire – répondront presque unanimement, par-delà leurs différences, que le critère de la fréquentation important peu, l'essentiel consiste à rendre ces activités possibles sur base du seul enthousiasme qu'elles suscitent chez certains, fussent-ils peu nombreux. Puissent-elles se maintenir, authentiques, dans leur autonomie relative qui, s'il elle fait figure de lieu de résistance, n'est au fond qu'une manière de répondre aux nécessités et désirs de ceux qui les inventent.

Sébastien Biset

« F l e s h »

Sous le signe d'une énergie contrariée...

Flesh, vue de l'exposition, installation de Sofi van Saltbommel, photo Philippe De Gobert

FLESH ne doit pas être appréhendé dans son sens littéral, « d'étalage de chair fraîche » nous rappelle Laurent Courtens, commissaire de l'expo. À l'évidence, l'exposition n'a pas été conçue pour illustrer un propos mais pour mettre en valeur trois artistes: Dany Danino / Hughes Dubuisson / Sofi van Saltbommel. Trois démarches originales, qui se distinguent par leur aspect non consensuel aux modes et coutumes locales. A voir, du 18 septembre au 14 novembre 2009 à l'Iselp.

Flux News – Avez-vous d'abord élaboré le thème, puis rassemblé trois artistes en fonction de ce sujet ou, à l'inverse, la thématique est-elle née du trio proposé?

Laurent Courtens – J'ai d'abord identifié les artistes. La thématique s'est construite en aval, même si le titre s'est très vite imposé. FLESH pour « chair » donc: les œuvres proposées imposent une sensation physique. Elles se rivent au corps. Elles sont aussi le fruit d'un processus physique, matériel, l'expression d'un corps à l'œuvre qui explore une matière ou la fait germer. Hughes Dubuisson déplace des masses de plusieurs dizaines de kilos pour mouler en plâtre des noyaux en polyuréthane. Le travail de Sofi van Saltbommel est le résultat de manipulations intuitives ou concertées (les deux à la fois en vérité). La main fouille la terre ou la texture des objets pour y déceler des motifs. Dany Danino burine son support au bic pour y faire fleurir la densité du trait. Ces procédures génèrent des formes habitées, peuplées d'un désir de présence ou d'un souvenir de présence. En creusant la matière, qui est comme une chair, comme notre propre viande, ces processus sondent aussi le fonds de la substance humaine. Elles approchent nos tréfonds. Mais cette donnée, je ne l'ai comprise que tardivement, en cours de montage, en préparant le catalogue. La démarche est donc fondamentalement intuitive. Elle n'entend pas illustrer un propos, mais plutôt sonder un paysage, celui dessiné par les œuvres.

Flux News – D'évidence l'Iselp présente plusieurs difficultés scénographiques. Notamment du fait des traces industrielles qui l'habitent. Le lieu est-il adapté?

L'Iselp est un lieu difficile, casse-gueule pour tout dire. C'est un long couloir, très haut, avec une fosse et une mezzanine, de même qu'une passerelle de cir-

culat qui offre également des cimaises. C'est un espace très construit, très hiérarchisé, avec une rythmique propre, parfois un peu rigide. Et puis il y a cet énorme pont roulant datant du début du XXe siècle. Une masse métallique dont on est obligé de tenir compte. Notre parti a été de laisser le lieu à nu, de ne pas y toucher, de ne pas le scénographier, de simplement l'habiter en laissant suffisamment de plages vides. Nous savions qu'un dialogue naîtrait de cette seule cohabitation, du simple contraste entre vocabulaire architectural structuré et langage plastique « informel ». Dans cette optique, les artistes ont fait preuve d'une très grande intelligence spatiale. Hughes n'a eu aucune peine à disposer ses masses dans la fosse et à la peupler toute entière, à absorber l'espace en somme. Dany a fait un usage très parcimonieux des cimaises. Sofi a proposé une solution très judicieuse pour donner un écho discret à la dimension très aérienne de la passerelle de circulation. Elle a fait preuve d'une grande souplesse pour coloniser un espace annexe dont l'usage s'est imposé en cours de montage. L'installation qu'elle propose en face du pont roulant lui donne comme une forme de contrepoint naturaliste. Elle offre une espèce de résonance souterraine à l'éclat héroïque de cette machinerie. Il faut aussi dire que nous avons été bien épaulés par les responsables des expositions de l'Institut qui nous ont fait confiance, mais sont aussi intervenues à point nommé. Elles connaissent bien le lieu et ont proposé des solutions salutaires.

Flux News – Ces artistes n'ont pas de représentation en galerie. L'Iselp a-t-il un rôle à jouer en matière de soutien à la jeune création?

Je pense que la plupart des expositions de l'Iselp ont une dimension prospective. Autant d'ailleurs que la plupart des expositions organisées dans les Institutions de la Communauté française ou dans les associations subventionnées. Assurément, et c'est enfoncer une porte ouverte que de le dire, l'espace et les budgets manquent pour éclairer le travail des jeunes créateurs. Assurément, le secteur public n'a pas de moyens suffisants pour affirmer des valeurs très précieuses au niveau international, mais dans les marges existantes, les efforts de valorisation et de prospection sont réellement consentis. Pour ne parler que de ma « chapelle », l'Iselp s'efforce, dans la grande salle, d'éclairer des parcours qui sont à un moment charnière, celui d'artistes qui ont un cheminement personnel leur permettant d'aborder un espace aussi complexe. Dans nos expositions collectives, jeunes diplômés et « valeurs intermédiaires »



Les dessins au bic de Dany Danino et au sol les sculptures de Hughes Dubuisson photo Philippe De Gobert.

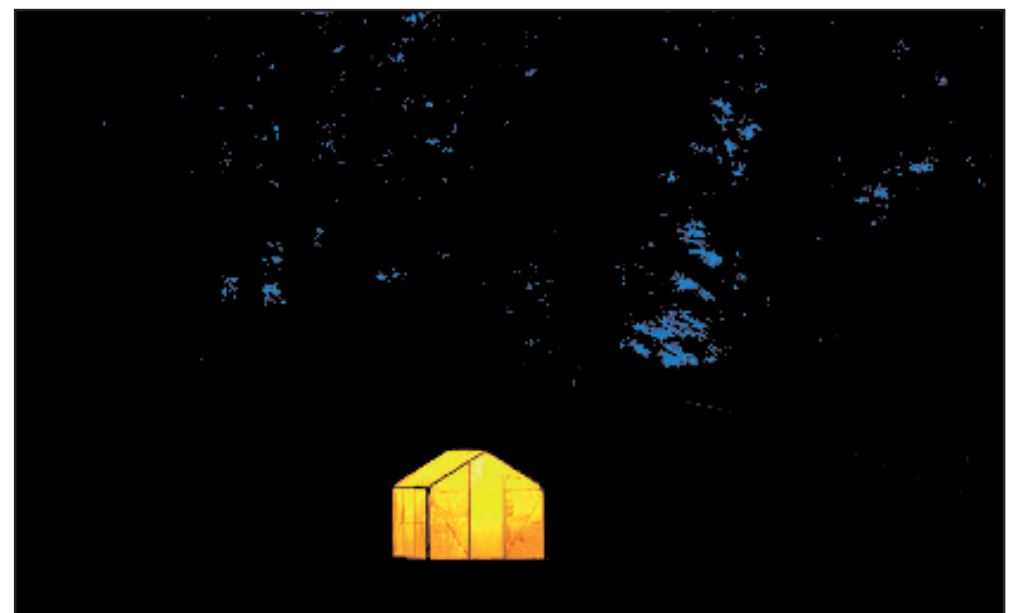
côtoient les artistes confirmés. En ce qui concerne FLESH, j'ai effectivement eu le désir d'offrir une amorce de confirmation à des itinéraires assidus, mais plutôt discrets, des itinéraires « entêtés », qui comportent de longues périodes de gestation. Offrir une visibilité à des pratiques qui ne sont pas assez visibles, oui. En cela, je pense juste confirmer les missions quotidiennement assumées par l'Institut.

Flux News – Les œuvres proposées dans l'exposition semblent habitées d'un sentiment morbide, littéralement ou indirectement.

Je ne pense pas que ces travaux soient fondamentalement morbides, au sens d'une forme de complaisance pour l'instinct de mort, de jouissance décadente, d'esthétique « gothique » ou de « romantisme noir » etc. Comme je le disais plus haut, ces œuvres sont habitées par un conflit. Elles sont d'abord très vivantes, très animées, emplies de sève, attirantes. Mais elles n'offrent cependant pas un pur enchantement vitaliste. Leur vitalité est contredite,

contrainte. Elle est consciente de la finitude, elle s'enlise, s'effondre, se putréfie, se pétrifie. Mais elle est toujours présente, elle nourrit les formes, les anime, les fonde. Ce qui est en fait donné à voir, c'est une situation intermédiaire, un état de mutation sédimenté dans la matière, entre la vie et la mort, entre le passé et le devenir, entre extinction et floraison. C'est un « état de change », une image de la métamorphose cyclique des composants de la vie et du monde.

Je pense aussi à ce fragment d'un des textes de Noir Désir: « Nous, on veut de la vie. Longtemps, longtemps, longtemps... », hurlé à tout berzingue. Ce « noir désir », c'est celui d'une génération (la mienne, mais aussi celle des artistes concernés) qui, comme toutes les générations, est nourrie d'un énorme désir de vie. Mais qui, d'une part, a vu cette pulsion contrariée par les « chutes », les « fins », les « post »; d'autre part on ne dispose pas des cadres idéologiques et politiques pour inscrire ce désir dans un projet global et collectif. D'où cette « poussée en soi », cette nécessité de déléguer sa vitalité aux tâtonnements individuels. Cette introspection est régie par l'affect, l'intuition, la sensibilité. Il me semble que, sans jamais verser dans la sensiblerie, ni dans la morbidité, les œuvres proposées dans l'exposition expriment cette énergie contrariée, menacée, confuse. Qui parfois se replie, mais demeure toujours tenace.



Frontières-Exil
Jean-Paul Laixhay

Peintures, dessins, photographies, installation

Vernissage le samedi 10 octobre à 17 heures

Exposition accessible du 10 octobre au 8 novembre 2009
Les mercredi, vendredi, samedi, dimanche de 14 à 18 heures et sur rendez-vous
(L'exposition sera fermée le 1 novembre)

Dévernissage le dimanche 8 novembre à partir de 15 heures



L'Orangerie, espace d'art contemporain
Parc Elisabeth, rue Porte Haute B-6600 Bastogne
Rens: 061 21 65 30 - www.centre culturel bastogne.be

Avec le soutien de la Ville de Bastogne,
de la Province de Luxembourg et de la Communauté française de Belgique

A l'Ikob, Loek Grootjans remet en question les valeurs de notre société...



Ikob, vue de l'exposition, les palmiers de Marcel Broodthaers se trouvent confrontés au dispositif de Loek Grootjans

Quel est l'intérêt de s'enfermer durant 30 jours dans l'obscurité totale, sans aucun contact avec le monde extérieur? Escalader une haute montagne enneigée, vivre cette épreuve physique épuisante pour, une fois arrivé au sommet, débattre de philosophie et d'art? « Je puise mon inspiration dans ces différentes expériences existentielles », nous déclare Loek Grootjans, un artiste-philosophe d'origine néerlandaise. Après avoir intensifié sa recherche philosophique dans le « Colour Field

Painting », où il explore la peinture monochrome, il en déduit que cette approche est trop superficielle et décide alors de se tourner vers une démarche plus conceptuelle. Il crée ainsi la « Fondation du profit de l'aspiration à la connaissance et de la compréhension du contexte », qui devient désormais la structure de son activité artistique.

Dans le but de mener des enquêtes exhaustives, l'artiste-philosophe s'intéresse, entre autres, au domaine des plaisirs de la vie humaine, à l'homme lui-même mais

également à la définition de tous les pouvoirs qu'il peut s'approprier. Dans ses enquêtes minutieuses, Grootjans interpelle le spectateur et lui demande d'intervenir dans ses recherches thématiques philo-artistiques structurées.

Ainsi, l'art de Loek Grootjans se structure en départements, qu'il faut comprendre comme étant le résultat des enquêtes menées par les bureaux de la fondation. Ils se traduisent en œuvres d'art, à l'instar de Marcel Broodthaers qui, de son temps, structurait lui aussi son art en départements. Cependant, les approches artis-

tiques et conceptuelles de Broodthaers et de Grootjans divergent, d'une part suite à la différence de génération, d'autre part suite au message que les artistes veulent transmettre mais, surtout, par la mise en scène d'une problématique à traduire en art.

Dans sa dernière performance « Department Unveiling », il se trouve dans son bureau, accompagné de son père spirituel, Baruch Spinoza. Tous deux se tiennent derrière un rideau. Ils invitent le spectateur à s'installer dans un pseudo confessionnal pour discuter de sujets susceptibles de préoccuper l'homme, tels que la vie, la religion, l'art ou d'autres choses. De même, dans ses installations sonores et vidéo, Loek Grootjans interpelle directement le spectateur, le visage camouflé, vêtu d'une chemise noire et du nœud papillon d'Yves Klein, autre père spirituel. Grootjans apparaît prophétiquement sur trois écrans et apostrophe le spectateur pour lui faire la morale: « From dark into black ». Si les hommes continuent à vivre de cette manière, ils finiront par disparaître.

Tout comme il est important pour Loek Grootjans et pour l'œuvre de Marcel Broodthaers d'entrer en dialogue avec le spectateur, l'exposition à l'Ikob permet également un dialogue fictif entre les deux artistes.

Dès l'entrée de l'exposition, Marcel Broodthaers remet en question la société telle qu'elle se présentait il y a quarante ans. Grootjans procède également à une remise en question des valeurs et de la société: dans son œuvre « More office », l'artiste interroge le pouvoir, par lequel l'être humain est de plus en plus possédé.

Cette œuvre se présente sur des murs verts, ce qui crée un certain contraste avec les palmiers verts de Broodthaers, installés à l'entrée.

Dans un dialogue fictif, les deux artistes conceptuels se posent une question fondamentale quant à la définition de l'art: que peut-on encore appeler art? En vue de trouver une réponse à cette question, Marcel Broodthaers (1924-1976) avait déjà créé un art impossible à classer à son époque. Est-ce que de l'art difficilement classifiable peut encore être défini comme de l'art? L'art ne se caractérise pas seulement par son aspect visuel mais également, et peut-être avant tout, par un impact plus profond, en tant que messager d'une idée: c'est un aspect primordial dans l'art conceptuel. Loek Grootjans pose aussi la question du sens que prend l'art. Que peut-on transmettre par les médiums artistiques?

L'exposition amène à une confrontation avec l'art mais joue aussi avec l'idée conceptuelle, qui permet de structurer les différents domaines de la vie et des sociétés.

Elle permet également une structuration de l'aspect communautaire vécu par tout un chacun. En projetant des réflexions quotidiennes dans des œuvres d'art, les artistes entrent en dialogue avec les spectateurs et les invitent à remettre en question la routine de la vie quotidienne. Chaque spectateur peut ainsi tirer de l'art de Grootjans les aspects qui l'interpellent en particulier.

Une rtrospective d'Andreas Dettloff, traducteur infatigable entre les cultures.

ROCHEFORT SUR MER

Andreas Dettloff expose du 26 juin au 31 décembre 2009 au Musée d'Art et d'Histoire de Rochefort sur Mer. C'est la première fois qu'un musée français consacre une rétrospective à cet artiste qui vit à Tahiti depuis vingt ans.

Le titre de l'exposition « A l'artiste polynésien inconnu » pose une question cher à ce plasticien d'origine allemande, qui aime défier tous les communautarismes: « Aujourd'hui les échanges se font à une rapidité incroyable grâce à Internet et aux déplacements intercontinentaux des avions de ligne. Dans ce contexte, est-il encore possible de parler d'artiste français, allemand, chinois, brésilien ou polynésien? Est-ce que nous ne sommes pas tous des personnes d'origine inconnue, nées sous X, qui errent sur cette planète, faisant des apparitions inopinées dans des contextes qui nous forcent en permanence de chercher un lien entre ici et là-bas? »

A la recherche de l'exotisme

Les liens entre Rochefort et Tahiti sont multiples. Rochefort était une ville de

marins et beaucoup d'objets ramenés d'Océanie sont exposés dans les collections permanentes du Musée. L'autre lien fort est Julien Viaud, écrivain-voyageur de récits exotiques originaire de Rochefort qui est passé à Tahiti en 1872 à l'âge de 22 ans où il a reçu le pseudonyme de Loti = roti = rose. D'où ses apparitions multiples dans l'exposition de Dettloff.

D'abord le crâne de Pierre Loti, pièce centrale qui apparaît sous différentes formes dans cette exposition éclectique. Un Loti mort aux Marquises et inhumé à la façon marquisienne exposé dans sa ville natale... Lui, qui a posé son regard sur l'autre, est revisité lui-même par l'autre. C'est l'effet miroir dont parle Riccardo Pineri dans son texte (Plasticiens d'Outre-mer: Dettloff, éditions Le Motu, Avignon Papeete, 2002).

Ensuite les photomontages, qui montrent l'écrivain en costume polynésien. Jusqu'à présent on ne connaissait que les portraits de Pierre Loti en uniforme militaire, en spahi, pêcheur breton, pharaon, Louis XI,



Andreas Dettloff, Pierre Loti en guerrier marquisien. Photomontage 100X70cm. Tahiti 2009

Japonais etc. Cette exposition présente pour la première fois trois photos manquantes de l'écrivain en costume traditionnel de Tahiti avec quelques objets des Marquises.

Les collections océaniques

D'autres sculptures plus anciennes de Dettloff nouent des liens directs avec les objets océaniques de l'exposition permanente du Musée. Dans une vitrine, le visiteur peut découvrir tous les objets traditionnels de Tahiti et des cinq archipels transformés en Mickey Mouse dans les années 1990 pour mieux chasser la « disneylandisation galopante » de la culture polynésienne. Malheureusement, on constate aujourd'hui que ça n'a pas marché...

Dans une autre vitrine, un grand tapa aux circuits imprimés des appareils électroniques, appelé « Carte mer ». S'agit-il d'une carte de navigation contemporaine, utilisée par les peuples Polynésiens qu'on a crédité «

d'Argonautes du Pacifique » (Bronislaw Malinowski, New York, 1922)? Pas facile la réponse pour le spectateur dont la participation est sol-

licitée tout au long de cette exposition au parcours semé d'embûches.

La mort au Paradis

Le dernier grand volet de l'exposition a été réservé aux faux crânes d'ancêtres d'Andreas Dettloff. Coïncidence historique, la mise en place de cette exposition a été marquée par les événements qui se sont déroulés suite à la restitution rocambolesque du crâne maori de Rouen.

Déjà en 2000 Dettloff a pu expérimenter des événements similaires dans le cadre de la Biennale de Lyon. En effet, un photographe américain, qui s'est auto-déclaré grand défenseur de la cause des crânes maori s'était renseigné auprès de la direction pour savoir si son « Crâne momifié maori Mokomokai » était un vrai. Malheureusement la direction de la Biennale avait répondu qu'il s'agit d'une œuvre fabriquée par Dettloff... C'était dommage, car l'artiste aurait tellement aimé le restituer et assister à sa cérémonie funèbre dans une tribu maori en Nouvelle-Zélande!

Agenda

Liège

Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège du ma. au sa.: 13/18 h. Dim.: 11H/16H30. T.: 04 343 04 03
Prix collignon (lauréate: Marie Rosen)
18/9-31/10: Christian Bonnefoi

Musée de l'Art wallon
Salle St Georges
86 Feronstrée, 4000 Liège
31/10: Couples a partager

Les Brasseurs
6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91
-17/10: L'Emerveillement (expo collective)
18/11-30/1/2010: L'oeuvre collection.

Les Drapiers
68 rue Hors Chateau 4000 Liège
042223753
Miao de la tête aux pieds
Alimentation générale de fantasmes folkloriques du 17 octobre 2009 au 14 février 2010

Grand Curtius,
en feronstrée 136, 4000 Liege
du 7 novembre 2009 au 14 février 2010
Exubérance et abstraction (Europalia Chine)

Centre culturel des Chiroux
8 Place des Carmes 4000 Liège
T.04 2224445
-9/5: Mélanie Rutten, Thierry Jaspas

le Comptoir du livre
20 En Neuvic 04 2502650

Une certaine gaieté...
9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège
-3/10: Pol Pierart

Mad Parc d'Avroy
à Liège T. 04 2223295
-21/11 : S'Abstraire (expo collective)

Espace 251 Nord
251 rue Vivegnis 4000 Liège
T.: 04 2271095

Galerie Flux
60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
-2/10 : Stéphane Gilot: Mondes modèles
16/10 - 6/11: Emmanuel Duncic.

Liehrmann
4 Bd Piercot 4000 Liège
04 2235893

Monos
39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600
Christian Bonnefoi (peintures)
Jean Marc Chapa (photos)
20/9-31/10

Galerie Périscope
355, rue St Marguerite, 4000 Liège
T.: 04/2247050
19/9-27/11: Marc Wilwert

Galerie de Wégimont
Domaine provincial de Wégimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759

Cinéma Le Churchill
20 rue du mouton Blanc

La Châtaigneraie
Centre wallon d'Art Contemporain
Chaussée de Ramioul, 19
T.:04/2753330
-11/10: Evelyne Axel et le Pop art en Wallonie
17/10-22/11: Mobilier 6

Nadja Vilenne
5 rue Cd Marchand 4000 Liège
-fin oct.: Susan Kinoshita

Centre culturel de Marchin
place de Grand Marchin
T.: 085 41353381
25/10-29/11: Points de vues
(expo collectives)

Verviers
Galerie Arte Coppo
62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay
4800 Verviers 087/331071

Stavelot

Le Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot
080/864294
du merc. au dim. de 14h à 18h30
www.trianglebleu.be
-11/10: Bernard Tullen

Eupen

Ikob
Musée d'Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
04/10 - 10.01.2010: YVES ZURS-TRASSEN

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux
BP56 T.: 061/315761Florenville
Site de Montauban-Buzenot
-4/10: Daniel Fouss + Michèle Laveaux et Sylviane Dufour.
-fin octobre: Jean-Jacques Pigeon / Stéphanie Jacques.

Orangerie
Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
10/10-8/11: Jean paul Laixhay

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.
10 rue des Amours, 7100 La Louvière
T.: 064 2787272/4
11/10- 14/2/ 2010: Europalia Chine

Musée lanchelevici
21 Place Communale, 7100 La Louvière,
T.: 064/28 25 30

Mariemont

Musée Royal de Mariemont
100 Chaussée de Mariemont,
064 212193

Tournai

Maison de la culture de Tournai
Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai
T 069 253080
4-31/10: Recherches 2009.
Travaux des boursiers.

Charleroi

Musée de la Photographie
11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi
T.: 071/435810 tous les jours:
10/18h, sauf les lundis
19/9-17/1/2010: Duane Michals, Christian Lutz, Protokoll Vincent Delbrouck Les Dohmen, Copyright Maurice Derenne. Quelque chose

B.P.S. 22
Boulevard Solvay, 6000 Charleroi
T.064 225170
jeudi -dim. de 12H à 18H
-29/11: T-TRIS

Mons

BAM (Beaux Art Mons)
8 Rue Neuve 065/40530628/6
- 13 septembre 2009 : Keith Haring : All-over

KOMA
4 rue des Gades, 7000 Mons.
11/9-11/10: Marco Pellizzola, Mentir
11/11-11/12: Crâner: tenir tête.

Namur

Maison de la Culture
14 Av. Golinvaux, 5000 Namur
T.081/229014, de 12H à 18H00,
-27/12: Faux-Semblants.

Exit 11
Château de Petit-Leez/ rue de Petit- Leez
129, 5031 Grand-Leez
081.640866 – www.exit11.be
Alain Bornain Exist
-27 / 09 / 2009

Grand Hornu

MAC's Musée des arts contemporains
Grand Hornu
82 rue St Louise 065 652121
Du Ma. au D. de 10 à 18h
15/11-17/1/2010: Edith Dekyndt

Bruxelles

Aeroplastics
32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
jusqu'au 05/09/08
-31/10:The Rabus Show

Aliceday
rue de l'Aurore 1000 BXL
T./ 02 6463153
2ème étage 1b rue des Fabriques
1000 Bruxelles
Romuald Hazoumé: Exit Ball
Sep 15 - Oct 24, 2009

Artiscope
35 Bd St Michel, 1040 BXL,
02 7355212
Emilio Isgro', Cancellature
-30/09/2009

Art en marge
rue haute 312
1000 Bruxelles
T.: 02 5110411

Atelier 340
340 Drève de Rivieren, 1090 BXL
T.: 02 4242412
-12/10: "Toutes les couleurs sont autorisées à condition ..."

Baronian-Francey
2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T.:02 51292951
Gilbert & George
October 31, 2009

Botanique
236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
-22/11: Controverse.

Bozar 23 rue Ravenstein, 1000 BXL
T.:02/507.84.80
A4 : Louise Herlemont
Europalia Chine: 8/10-14/2/2010
25/9-3/01/2010 : Sexties
Crepax/Cuvellier/Forest/Peellaert

Les filles du Calvaire
20 Bd Barthélémy BXL
02 5116320
du 12-09 au 24-10 : Emmanuelle Villard
Sans repentir - Peinture

La Centrale Electrique
44 Pl Ste Catherine
02/2796444
Karen Knorr met en scène des animaux naturalisés Jusqu'au 28- 09.

Les Contemporains
18 rue de la Croix 1050 BXL
T: 02 640 57 05

Contretype
1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
FRANÇOIS GOFFIN - LES CHOSÉS
SIMPLES
du 9/09 au 18/10/2009

Galerie Frédéric Desimpel
Rue Bosquet 4
1060 Bruxelles +32 475 91 61 46
- 17/10/2009 REBECCA BOURNIGAULT:
SECRET ROOM

Erna Hécay
rue des Fabriques, 1c
1000 Bruxelles T.: 02 5020024
BINGYI Seamlessly Lost
3 /10 - 15 /11/ 2009

Etablissements d'en Face
161, rue A.Dansaert, 1000 BXL
02/2194451
ALINE BOUVY & JOHN GILLIS
APORIE DE LE PEUR
12.09.09 – 31.10.09

Elaine Levy
9 rue Fourmois
1050 Bruxelles 02 5347772
Rainer GANAHL
«I WANNA BE CHINESE»
-24/10/ 2009

Galerie Faider
12 rue Faider, 1060 BXL
02 5387118
- 7/11/ 2009: Christine Nicaise

ISELP
31 BD de Waterloo, 1000 BXL
02 5048070
-14/11: Flesh

IMAL
30 Quai des Charbonnages,
1080 BXL 024103093
Stimuline: immersive audio-tactile
concert, 2-3-4 October

Rodolphe Janssen
35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
-3/10: Jean Prouvé Charlotte Perriand
Pierre Jeanneret Le Corbusier

La Galerie.be
65 rue Vanderlinden, 1030 BXL
02 2459992

Maison d'Art Actuel des Chartreux
Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles
02/513.14.69
2/10-31/10: Elodie Antoine.
20/11-19/12: Sanaz Azari

DE MARKTEN
5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL
T. 02 5123425

Galerie Greta Meert
13 rue du Canal, 1000 BXL
02/2191422
-31/10: Robert Barry

Jan Mot
190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
-24/10 : Tris Vonna-Michell

MINETA CONTEMPORARY
Guillaume Macau Avenue, 38
1050 Brussels
Dennis Geden
Paintings 2000-2009, a survey
10 Octobre – 28 Novembre, 2009

Gal. Olivari-Veys
9 rue de Henin 1050 BXL
02/6403720
Laurette ATRUX-TALLAU
Du 11/09/2009 au 10/10/2009

Office d'Art Contemporain
105, rue de Laken - 1000 BXL
02 512.88.28
9/10-12/12: Bernard Gilcozar

Pascal Polar
108 ch de charleroi 1060 BXL
02/5378136 Merc.au sam., 14h à 19h
-7/11: Le marché se porte bien.

ROUGE CLOÎTRE CENTRE D'ART
4 rue du Rouge Cloître,1160 BXL
02 6605597
-28/9: Frédéric Dumoulin
Tatiana Bohm

Salon d'art
rue de l'Hôtel des Monnaies 81
1060 BXL 02/5376540
jusqu'au 18/10: Alain Géronnez

Sint Lukas Galerie
74 rue du Palais
1030 Bruxelles

Taché-Lévy Gallery
74 rue tenbosh 1050 BXL,
T.: 02/344 2368
PICTURAL ABSTRACTION
From: 12/09/2009 To: 31/10/2009

Xavier Hufkens
8 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
Antony Gormley Aperture
17 September - 22 October 2009

WIELS,
Av.Van Volxemlaan 354, 1190 BXL T/F
+32 (0)2 347 30 33 www.wiels.org
-6/12: Ann Veronica Janssens

Hasselt

CIAP,
Zuivelmarkt 44 Hasselt,
T: 011 225321

Z33, Zuivelmarkt, Hasselt
011/295960
-27/9: Werk Nu

Antwerpen

MuHKA
Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960
-8/11: LONELY AT THE TOP
EEN GROTER EUROPA #1 DMITRY PRIGOV ET SAID ATABEKOV

Stella Lohaus
47 Vlaamse Kai 032480871
- 07.11: SVEN 't JOLLE

MICHELINE SZWAJGER
14, Verlaatsstraat , 2000 ANVERS.
T:03/2371127

Maes & Matthys Gallery
Pourbusstraat 3, 2000 Anvers
+32-478-48.50.31
-17/10: BEST FRIENDS FOREVER - Solo exhibition by CUM*

Zeno X gallery
16 L. De Waelplaats 16
03 2161626
-10/10: Raoul De Keyser Watercolours

Gent

S.M.A.K.
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703
tous les jours 10/18 h
-22.11.2009: Nick Ervinck
GNI-RI sep2009 EITZOR

Tatjana Pieters/OneTwenty
Burggravenlaan 40 9000 Gent
-18/10: Anneke Eussen, Nathalie Guilmot.
25.10.2009 – 06.12.2009
DENICOLAI & PROVOOST (room 1)
JASMINA FEKOVIC (room 2)

FORTLAAN
17 Fortlaan, 9000 Gent,
T.09/ 222.00.33 ouvert Me., Je., et ve:
10h30 / 18h30

Galerie S&H DE BUCK
Zuidstationstraat 25 9000 Gent
Tel.: 0032/09/225 10 81
- 09/10: Sven Verhaeghe | "Elysian Fields"

FRANCE

Centre Wallonie-Bruxelles
127/129, rue Saint-Martin, 75004 Paris, T.
01 53 01 96 96 tous les jours: 11/18 h;
sauf les lundis et jours fériés.
-27/9: Cris et Chuchotements

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine
1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.:
+33 (0)3 87 74 20 02
- 20/09: À Contre-corps œuvre de dévoration

Palais de Tokyo
13 Av Président Wilson 75116 Paris
+33147235401
- 20.09.2009: Spy Numbers

Le Plateau
angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
-15/11: La planète des signes

Luxembourg

MUDAM
Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen L-1499 Lux.
CLAIRE BARCLAY Pale Heights
10.10.2009 - 03.01.2010
OLIVIER FOULON Prisma Pavillion

Toxic Galerie
2 rue de l'Eau 1449
Lux. +352 26202143
-21/11: Norbert H.Kox "Last chance apocalypse"

Casino Lux.Forum d'art cont.
41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45
tous les jours, sauf le mardi, -
26 septembre 2009 - 10 janvier 2010
SK-INTERFACES
Exploding Borders in Art, Technology and Society

Centres d'art Nei Liicht et
Dominique Lang
Ville de Dudelange
T. + 352 516121 292
- 24.10.2009 : YANNICK VEY
-24/10:Jean Baptiste Sauvage

Beaumontpublic,
21a, av. Gaston Diderich, L-1420 Lux.
T.:+352/462343
Jan Fabre - Thinking models

Hollande

Witte de With,
Witte de Withstraat 50
3012 BR Rotterdam
+31 10 411 0144

Bonnefanten,
Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht
+31 433290190
LIVE FOREVER: ELIZABETH PEYTON
18/10/ 2009 - 21/3/ 2010

A consulter!

La liste des publications de
Yvonne Ressler sur le net.
<http://www.ressler.org>



FLUX NEWS

Abonnez-vous!

> Belgique 1 an : 1€ ¥ > Etrange 1 an : 3€ > N; Compte: 240-

R daction : asbl Flux ¥ Edit.resp. : Lino Polegato / Conception graphique, remerciements
Truyers

60 rue Paradis,4000 Li ge ¥ T l. : +32.4.253 24 65 ¥ Fax : +32.4.252 85 16 ¥ E-mail : fluxnews.net.be





YVES ZURSTRASSEN

GRID PAINTINGS

AKTUELLE ABSTRAKTE MALEREI
PEINTURE ACTUELLE ABSTRAITE

04.10.2009 > 10.01.2010



IKOB
Internationales Kunst-
zentrum Ostbelgien
In den Loten 3
4700 Eupen
info@ikob.be