



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : oct, nov, déc. 2006 • N°41 • 3 €

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



Pol Pierart, 2000

Sommaire

- 2

Édito
- 3

Au Mac’s, le jour se lève sur Sisyphe
- 5

Chauffe Marcel ! au Frac Languedoc Roussillon
- 6

Melik Ohanian, entretien avec Lino Polegato
- 7

Bénédicte Henderick à l’Iselp par Pierre Yves Desaive
- 8

Page d’artiste : Emmanuel Dundic
- 10

Laurence Dervaux par Yves Randaxhe
- 11

Ouverture du Palais de Tokyo : entretien avec Marc Olivier Wahler
- 12

entretien entre Jean Clair et Francesca Colosante
- 13

L’ouverture du Mudam par Yoann Van Parys
- 14

Paul Mahoux à la Chataigneraie, texte de Pascal Leclercq
- 15-

Suis je ici vraiment ? par Aldo Guillaume Turin
- 19

Chalet de Haute Nuit : un Bilan, entretien avec François Liénard
- 20

Marc Toby et Marcel Berlinger page d’Alain Géronnez
- 22

Jean Luc Godard par Colette Dubois
- 23

Jean Daniel Polet, un hommage par Olivier Mignon
- 24

Juan d’Oultremont à la Médiatine par Olivier Duquenne
- 25

Croquis de Vacances par Guy de Michelain
- 27

Recensement d’expositions “Du côté du Sud” par Michel Voiturier.
- 28

“Moule de Marcel Broodthaers”, par Véronique Perriol

Edito

À l’image de la première page de ce journal signée Pol Pierart, nous parlerons beaucoup de fantômes tout au long de ce numéro. Comme souvent le fil conducteur n’est pas imposé mais révélé par le déroulement des articles qui nous sont soumis pour impression, comme dans un film c’est au montage final que l’on réalise le sens véritable d’un contenu... A l’évidence, si beaucoup d’artistes se chargent de traquer les interstices d’un monde invisible, la technologie de pointe se charge, elle, de traquer les entre-deux d’une réalité qui nous échappe. C’est devenu une quasi-banalité de le dire mais aujourd’hui l’appropriation du réel n’est plus le monopole des seuls artistes. Elle a donné lieu cet été à une compétition extra sportive dans le domaine de l’art. Dans ce débat d’images, il y a désormais deux camps en présence: le champ de l’art situé qui traque l’entre deux et le champ du net en aval beaucoup plus à cheval sur l’actualité et où se retrouve une nuée d’aspirants internautes désireux de s’exprimer en toute liberté, en dehors des codes et des conventions. L’image publique de l’été qui a probablement éclipsé toutes les autres a été sans contexte le coup de boule de Zidane...Le cas « Zidane » a mobilisé l’attention des deux camps, il est intéressant de revenir sur ce cas d’école . Avant le coup de boule, avantage aux points à Parreno et Gordon, après le coup de boule un avantage incontestable aux internautes qui ont su, à travers leurs clips vidéo libérer à fortes doses leurs veines créatives en créant du sens. Rappel des faits, « Zidane, Un portrait du XXIe siècle », avait été présenté hors compétition à Cannes durant le mois de mai. le Français Philippe Parreno et l’Ecosais Douglas Gordon avaient eu la bonne intuition de choisir Zinédine Zidane comme sujet de leur film. Ce film qui a suscité de gros moyens financiers et d’énormes moyens techniques de pointes, avait été tourné le 23 avril 2005 en temps réel pendant un match de la Liga, au stade Santiago Bernabeu de Madrid. La durée du match était celle du film : 90 minutes. Les moyens étaient à la hauteur: 17 caméras synchro-

nisées avaient été placées autour du stade, au niveau des spectateurs, toutes centrées uniquement sur Zidane. Cerise sur le gâteau, pour la première fois, deux caméras de surveillance de haute définition aux zooms hyperpuissants, utilisées habituellement pour usage militaire, étaient sorties des États-Unis pour filmer en plans rapprochés la star, particularité du film, on pouvait même y découvrir la goutte de sueur qui dégoulinait du front de Zizou. À peine un mois plus tard, surprise, en pleine coupe du monde, le roi du foot dérape complètement suite à une provocation verbale et commet le geste irréparable. Là aussi, une caméra de surveillance cachée dans le stade filme l’incident et le retransmet en quelques secondes de décalages à des millions de spectateurs médusés. Troisième volet, la récupération par les internautes de cette mine d’or providentielle avec le résultat que l’on connaît... On y perd son latin! Où se situe véritablement la performance dans tout ça? En amont avec l’intuition visionnaire de Parreno et Gordon qui se servent de caméras de surveillance hyper sophistiquées de l’armée américaine pour nous dresser un portrait hyper réaliste à mi-chemin entre le cinéma et la peinture, au milieu avec la mini-performance improvisée en temps réel de Zidane l’artiste ou en aval avec, en léger différer les récupérations intempestives de ces mêmes images par des artistes amateurs sur le net? Ou pourquoi pas, tout simplement, dans la sophistication technique du matériel utilisé? En fait, comme le souligne quelque part dans son interview Marc Olivier Wahler, le nouveau directeur du Palais de Tokyo, les commissaires d’expos, comme les artistes, testent aujourd’hui les limites de l’élasticité de l’œuvre d’art: jusqu’où l’art dans la vie peut-il s’étirer sans finir par se casser? C’est une des questions à se poser aujourd’hui, au moment où les questions de représentation au niveau des marques, des labels, deviennent de plus en plus prégnantes, tellement prégnantes qu’elles en arrivent parfois à éliminer le champ de l’art de son contenu.

Biennale design de Liège

IIIe ÉDITION – 29/09 > 22/10/06

C’est déjà la troisième édition, sous l’intitulé “couleur” la biennale de Liège “Design 2006”, se déroulera à Liège du 29 septembre au 22 octobre. Cette manifestation, organisée sous l’initiative de Paul-Emile Mottard, le Député permanent en charge de la Culture, réunira seize expositions dispersées dans des musées, centres culturels et galeries d’art. L’exposition principale se tient cette année au Musée de la Vie wallonne, ancienne église Saint-Antoine, en Hors-Château.

Les 38 designers sélectionnés disposeront d’un espace de 1000 m², la scénographie intègre des travaux de jeunes créateurs issus des hautes écoles de design de l’Euregio Meuse-Rhin. Des invités d’honneur: une installation signée Bram Boo et Maurice Mentjens et des pièces de l’éditeur Combinaat. Des nombreuses propositions originales traitent de la couleur dans tous ses états et s’inscrivent à l’avant-garde de la création contemporaine en y associant quelques grands noms comme la styliste espagnole Agatha Ruiz de la Prada, présente avec des robes exubérantes à l’hôtel d’Ansembourg, à ne pas rater Jean Glibert, spécialiste de l’éclairage et de la couleur qui expose au MAMAC. Parmi les expositions inédites, épinglons: à l’Archéoforum, un ensemble de maquettes inédites réalisées par l’Ecole polytechnique fédérale de Lausanne sous la direction de l’architecte et professeur liégeois Yves Weinand A épingler : l’Espace des Brasseurs et la transformation de la



Régis-R, “About to be destructed” , (luminaire), “Hotel Paradiso”chez Flux

Dans le cadre des mutations urbaines et des transversalités des genres, la galerie Flux se change en hôtel et invite une dizaine d’artistes à occuper l’espace, (nouvelles productions) : Berlinde De Bruyckere (B), Polonca Lovsin (Slov), Florence Doleac (F), Philippe Million (F), “Blink”atelier, Émilie Lecouturier et Céline Poncelet (B), Pascal Koch (B), Claude Lévêque (F), Marie Rosen (B), Kurt Ryslavy (A)

galerie Flux en Hotel Paradiso en vue des mutations prévues dans le quartier... Divers lieux comme le Hangar, la galerie du cinéma Churchill, la galerie Les Drapiers, l’Asbl Made in Design ou l’Espace Wallonie ont pris des initiatives originales .

En marge, l’An Vert avec « Design off» laissant la porte ouverte à toutes les utopies. Signalons: Des goûts et des couleurs, un colloque international sur la couleur organisé au Mamac par l’Alpac qui réunit le secteur de la mode est des arts plastiques.

Un nouveau Guggenheim à Liège?

On reparle d’un super musée pour Liège! En période pré électorale les bruits les plus fous circulent, il y a celui de la majorité sortante PS qui propose dans son programme de campagne la création d’un véritable Centre d’art contemporain au Mamac et puis il y a celui plus ambitieux qui est de faire du Mamac un nouveau Guggenheim de Bilbao. Le GRE (groupement de redéploiement économique) a choisi Jean-Jacques Aillagon comme conseiller spécial à ce projet. L’ex ministre de la culture en France, aujourd’hui gestionnaire de la Fondation Pinault va-t-il nous concocter une vitrine sur Meuse pour la collection Pinault qui cherche des lieux de représentation? L’important c’est que ça bouge, encore faut-il voir dans quelle direction...

dans le cadre Design 2006

“Les Drapiers”: Denise Biernaix ouvre sa nouvelle galerie.



Chevalier-Masson, Siège pelote, métal et laine, 2003 ©Lise duclaux

« Les Drapiers » (trois salles d’expositions sur près de 200m2, un atelier de création textile et une bibliothèque) succèdent après plusieurs années d’absence à la galerie « Philharmonie » C’est sous l’égide de Denise Biernaix connue dans le monde de l’art pour la qualité de son travail curatorial que la naissance a pu avoir lieu. Denise Biernaix à invité pour sa première expo-

sition deux textile-designers Anne Masson et Éric Chevalier, dont la démarche créative qui est centrée aux lisières du design et des arts plastiques, Les choses qu’ils font sont de natures fonctionnelles et possèdent une dimension poétique, l’objet est à la fois objet et déclenche en même temps une réflexion sur l’objet: une démarche qui rencontre

les interrogations de la galeriste. C’est d’ailleurs vers le design textile qu’elle compte poursuivre ses investigations. C’est dans le cadre de la Biennale design de Liège que s’effectuera cette renaissance.

Galerie Les Drapiers
Chevalier-Mason, du 28 /09- 2/12/2006
du mardi au samedi de 13H à 18H,
rue Hors Chateau 68, T.: 04 2223753

Au MAC's, le jour se lève sur Sisyphe

17 septembre 2006 > 14 janvier 2007
Au MAC's, différentes visions contemporaines du mythe de Sisyphe sont offertes au regard des visiteurs. Photos, installations, vidéo et sculptures nous offrent une vision contemporaine du mythe. L'enjeu pour Laurent Busine, commissaire de l'exposition, a été de se soustraire à la tentation d'illustrer le mythe. Le challenge s'est plus centré sur l'envie de susciter et d'entrevoir, à travers différentes démarches d'artistes, la survivance de ce mythe. L'exposition aborde largement des thèmes comme le temps, l'éternité et la mort. Ils sont revisités à travers les œuvres de Luciano Fabro, Hans-Peter Feldman, Maurice Blaussyld, On Kawara, Giulio Paolini, Dirk Braeckman, Jonathan Monk et Francis Alÿs. À l'arrivée, maîtrisant parfaitement son sujet, comme il en a maintenant l'habitude, Laurent Busine nous offre une exposition riche en émotions, sobre et s'adaptant parfaitement à l'architecture des salles.

Dès l'entrée, dans la première salle, Dirk Braeckman nous propose une nouvelle production photographique de toute beauté, une variation d'ombres projetées suggérant de subtiles présences. Chez Francis Alÿs le mythe prend les traits d'un enfant de Mexico-

City shootant dans une bouteille de coca vide pour la faire parvenir en haut d'une colline. Giulio Paolini, présente une installation créée spécialement pour l'exposition « Sensa fine », une accumulation de cadres vides et de lignes géométriques convergents vers l'extérieur, une résonance évidente à d'autres travaux antérieurs, ici le thème va se projeter dans le désir de répétition inconsciente des mêmes gestes. Dans une petite salle contingente protégée par une vitrine, présentation de l'œuvre d'On Kawara une succession de chiffres repris dans deux volumes nous livre une liste du million d'années précédant la date de réalisation en 1998 et celle du million d'années suivant cette même date situant notre présent entre ces deux gigantesques blocs de durée, une manière pour l'artiste de relativiser une finitude annoncée. « Une seconde d'éternité » le néon de Jonathan Monk nous propose de nous positionner sur l'endroit ou peut se nicher l'éternité : au creux des intervalles d'ombre et de lumière ou dans la durée ininterrompue d'un défilement continu ? Dans la salle du pont, les photos de Hans-Peter Feldman nous confrontent à la durée d'un siècle par une suite de portraits photographiques d'enfants, d'hommes et de femmes âgés de 1 à 100 ans, une installation magistrale confrontée à la solidité d'une stèle de Maurice Blaussyld.

Sa stèle funéraire induit l'idée de mort, de passage et de finitude. La finitude libératrice que les Dieux grecs refusent à Sisyphe qui les a défié trouve ici avec l'art de Blaussyld une porte de sortie inespérée... La dernière salle abrite l'œuvre de Luciano Fabro, un cylindre massif de marbre gravé qui imprime indéfiniment pour l'éternité. Une symbolique qui aborde la question du temps sous différents angles : quotidien, cosmique, existentiel et éternel, un temps qui n'en finit pas...

L'exposition est complétée, comme souvent au MAC's, par un très beau catalogue. Une très large iconographie accompagne le sujet, et ouvre sur un très large champ d'interprétations, du Titien à Franz West en passant par l'iconographie de l'Etrurie apparemment plus abondante que celle provenant du monde Grec. Un texte de Laurent Busine « Le récit des trois Mondes », accompagne le sujet.



Luciano Fabro, 1993 marbre

Il y a bien sûr, plusieurs versions du mythe. Pour les uns, c'est une quête de liberté jamais atteinte, pour d'autres, c'est le symbole de l'absurdité de la condition humaine, pour d'autres encore c'est la mort et le cycle éternel des renaissances qu'il faut briser par l'illumination. Si l'on s'en tient à la mythologie grecque, Sisyphe, fils d'Éole a dénoncé Zeus qui avait enlevé une jeune vierge. Pour le punir, Zeus l'a condamné à pousser éternellement un rocher au sommet d'une montagne sans jamais y parvenir : à peine Sisyphe est-il arrivé à proximité de son but que le rocher roule vers le bas, et tout est à recommencer... Une finitude libératrice refusée pour celui qui a osé défier les Dieux.



Aarselectronica 2006 : Un bon cru !

L'édition 2006 du festival Ars Electronica, dédié aux relations entre les arts et les nouvelles technologies, s'est déroulé à Linz (Autriche) du jeudi 31 août au mardi 5 septembre sous le thème paradoxal : LA SIMPLICITE – l'art de la complexité.

Le festival des arts technologiques et électroniques, unique en son genre, approche de la trentaine. Après avoir battu le champ de tous les symboles générés par nos sciences de l'informatique, il semble que l'interrogation se fasse plus prégnante quant à l'incidence du flot tendu d'informations qui nous parviennent par tous les médias confondus et plus particulièrement par celui de la toile. La simplicité apparente de l'accès à l'information ne s'oppose pas à la complexité mais est, semble-t-il la clef complémentaire d'une compréhension de plus en plus difficile de notre monde. Ce festival qui a occupé 17 sites dans la ville de Linz et hors la ville, est semble-t-il à la recherche d'un "supplément d'âme" car il propose une première confrontation entre les arts établis et celui en devenir. Pour ce faire, le festival a investi le magnifique monastère de Saint Florian, joyau de l'art Baroque autrichien. Cette initiative remarquable a donné un relief particulier à ces deux mondes qui, paraissant différents sont en parfaite syntonie, ceci augmenté de la parfaite créativité des artistes, et plus particulièrement des Finlandais, fait de ce festival 2006 l'un des meilleurs crus.



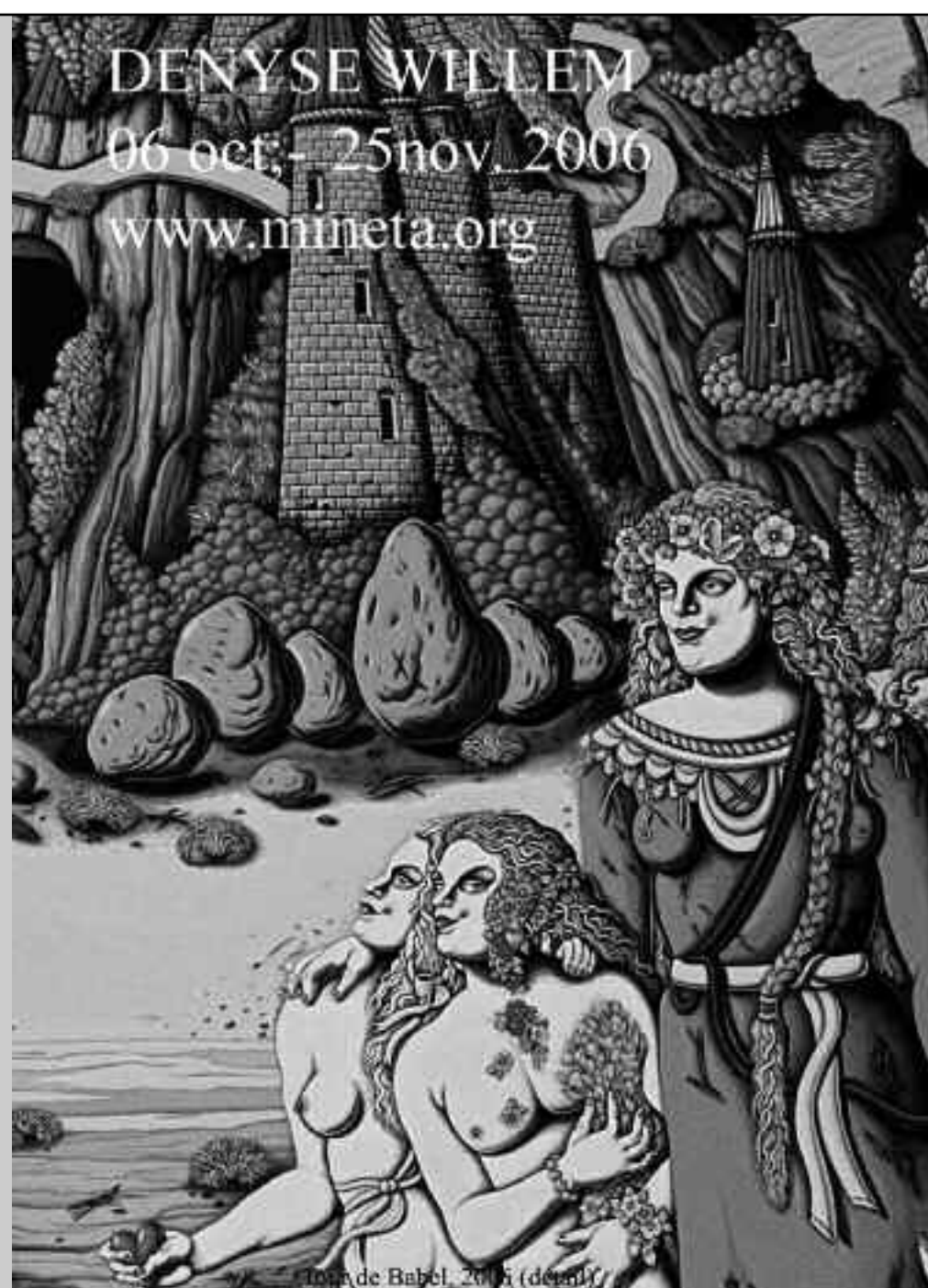
The Chocolate Bar, 2006 (b&w still) Performed by Rhys Ifans Film 35mm, B&W + Colour, sound, 4:30 minutes Courtesy of Galerie Friedrich, Basel and Galerie Tschudi, Glarus-Zuz

Bethan Huws décroche le B.A.C.A. 2006

Maastricht : Le Bonnefantenmuseum accueille du 24 septembre 2006 au 14 janvier 2007, une exposition consacrée à Bethan Huws, la lauréate du B.A.C.A.2006, ce prix de 50 000 € récompense les artistes européens âgés entre 35 à 45 ans. L'expo comprend des aquarelles, des textes manuscrits, des photographies, des sculptures, des ready-mades ainsi que des créations vidéos, la traduction est au centre du propos de l'artiste, que ce soit d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, en partant sur des bases conceptuelles l'artiste d'origine galloise a développé une œuvre riche et variée.

MINI-METAFYSICA

Djos Janssens - Galerie Dominique Lang Dudelange 22.9. - 3.11.2006 www.galeries-dudelange.lu



Nous sommes tous les fils de Marcel!

Chauffe Marcel ! du 17 juin au 29 octobre 2006, Montpellier, Sète, Nîmes, Alès, Milhaud... info : +33 (0) 499 742 035

Si nous partons du constat que la physique quantique présuppose l'existence de particules fantômes, à l'évidence Marcel Duchamp n'est pas mort. L'exposition organisée par le Frac Languedoc-Roussillon et conçue par Emmanuel Latreille nous prouve que son double continue encore et toujours à nous hanter. Un parcours dans la ville et sa région relie différents centres et lieux culturels, au menu, une série d'expositions, conférences, films, viennent solliciter l'appétit du visiteur. Difficile de faire des choix tant le contenu est varié et de qualité.

L'exposition prend son envol dans les locaux du Frac Languedoc Roussillon, elle donne le ton, on y remarque d'emblée une certaine liberté d'expression au niveau des cohabitations entre les œuvres. Pour Emmanuel Latreille cette cohabitation fonctionne également au niveau réceptif, l'exposition s'adresse non seulement aux spécialistes mais aussi au public non initié. Donc, au premier contact, on sera confronté à la variété de ces connexions, on retrouve le bâton de berger de Cadere associé subtilement non loin de là à la photo de Man Ray représentant la fameuse tonsure étoilée de Duchamp. Un peu plus loin on s'étonne à moitié par la présence d'une très belle petite peinture aux tons rose chair de Philip Guston, par contre on s'amuse de retrouver la fameuse photo de Bert Theys nous montrant un veillard endormi devant un tableau, référence ironique à la fameuse phrase de Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». A l'évidence c'est par le jeu des contraires que le commissaire a voulu fonctionner, une manière de sortir du champ citationnel, véritable écueil pour tout qui s'attaque à cette montagne qu'est Duchamp. Cette « cointelligence des contraires », prônée et orchestrée par Duchamp lui-même dans son travail, est la porte de sortie providentielle qui permet d'éviter le piège de la répétition. Une découverte agréable dans ce parcours : La galerie du château d'O à Montpellier, facilement joignable par la récente ligne de tram qui balise aujourd'hui la ville, elle est en soi un détour nécessaire ... Sur deux étages une succession de salles



"Sarah Ciraci, Trebhatori Celesti (La Sposa mangia l'anima dei suoi scapoli, anche) 2005, Collection de l'artiste, Photo Sasana Beatriz Soriano"

nous transporte d'un univers à un autre. On débute par un choc : un ensemble de 200 petites peintures à l'huile qui représentent l'histoire de l'humanité. Particularité des scénettes : tous les protagonistes qui y figurent sont nus, de l'homme des cavernes en passant par Marx, Chirac ou Mussolini... Une promenade qui part des origines de l'homme à sa présupposé fin, que son auteur, Gabrielle Di Matteo, imagine sous la forme d'une catastrophe atomique. Sur fond de désacralisation une vidéo nous permet de suivre le processus de la fabrication : s'accompagnant d'une musique napolitaine on peut y voir à l'œuvre Salvatore Russo, un peintre commercial napolitain engagé par Di Matteo pour réaliser l'œuvre. Ce qui intéresse l'artiste dans la peinture dite « commerciale », c'est sa relative fraîcheur, due principalement au fait de sa rapidité d'exécution. Les peintres qui font ce genre de peintures nous dit-



Benoît Platéus investissait en solo la galerie Iconoscope

il, ne se prennent pas pour des artistes, ils se considèrent peintres avant tout et comme peintres ils peuvent tout faire, ils ne sont pas soumis, comme le sont les artistes, à un quelconque diktat esthétique. Si vous demandez à un de ces peintres pourquoi il fait ce genre de peintures « commerciales », il vous répondra que c'est parce qu'elle se vend. À méditer également longuement Robert Filliou et son *Origines de Lascaux*, le film *Défense de fumer* de Marcel Broodthaers qui nous renvoie à celui de Warhol sur Duchamp. Autre moment fort de ce parcours, la dernière salle : une vidéo de Sarah Ciraci, on y voit une projection du *Grand Verre* animé de l'intérieur, c'est magique ! Duchamp lui-même est ici mis à nu et dévoré par sa mariée ... D'autres découvertes intéressantes, notamment les

deux Belges figurant dans le circuit général, dont une série de nouvelles productions de Filip Francisc à l'École des Beaux-arts, on signalera l'œuvre de Duchamp « *tu m'* » qui est revisitée sous l'œil du hors-champ périphérique. Benoît Platéus, lui investissait en solo la galerie Iconoscope en plein cœur de la ville, une installation connectant une fresque murale aux dessins géométriques et une série de portraits photos qui font office de luminaires suspendus dans l'espace. Des lampes trouent les visages et dégagent en même temps qu'un fort éblouissement une chaleur étouffante. Fascination et repoussoir en même temps, c'est le mythe de la Gorgone qui est ici revisité. D'autres étonnements comme à la Vasistas galerie où c'est la nature qui est convoquée et qui détermine elle-même ses codes de production en série, on retiendra les petites pierres récupérées de Jean Dupuy qui sous l'angle d'un éclairage subtil nous dévoilent d'étonnantes figures grotesques. À la Panacée, une ancienne école de Médecine c'est Simon Starling qui marque les esprits avec sa pièce « *Work Made-ready* », côte à côte une chaise Eames et un vélo Sausalito. L'originalité réside non seulement dans le fait que les parties métalliques de ces deux objets ont été interverties mais que c'est la marque de fabrique des deux objets qui fait office de signature... Au Carré Saint-Anne, une autre surprise « *La vie merveilleuse de Marcel Duchamp* », en saga du genre images d'épinal. L'exposition s'articule autour des œuvres d'André Raffray, ce fringant octogénaire a imaginé en douze panneaux de facture assez réaliste douze moments particuliers de l'existence de Duchamp, édification du Grand Verre, etc. Une autre pièce de Raffray, datant de 2003 est encore plus perturbante, elle met en scène deux grands dessins alignés en diptyque, deux copies, l'une, d'une photo de Duchamp de profil et l'autre d'un autoportrait dessiné par Duchamp, un dessin de profil accompagné d'un relief ajouté et recouvrant la joue. À l'instar de beaucoup d'autres artistes figurant dans le parcours, André Raffray réanime lui aussi, à sa manière, par la copie « habitée », le fantôme de Duchamp. C'est une évidence, même mort, Marcel continue de chauffer la piste...

L.P.

Pour tous ceux qui n'auront pas le loisir ou le temps de visiter l'exposition, un très beau catalogue reprenant des textes et des documents rassemblés par Bernard Marcadé et Emmanuel Latreille existe.

LIVRES



Une sortie à signaler pour tous les amateurs de Duchamp, la réédition des *Cent Lectures de Marcel Duchamp* publié initialement en 1978 par Yellow Now. Ce petit ouvrage écrit par Jean Paul Thenot (théoricien du mouvement d'art sociologique), est, entre autre, le compte rendu d'une enquête menée auprès d'une population de personnes extérieure à l'art. À partir de quelques reproductions de Duchamp, l'intention consistait à interroger les gens et à rédiger le compte rendu analytique de ces différentes lectures. Dans une première partie du livre une suite de textes nous resitue la personnalité de Duchamp face au contexte qui était celui de l'art sociologique à l'époque. Dans une deuxième partie sont repris les résul-

tats de l'enquête. Jean Paul Thenot consacre aussi un peu de place aux passions du maître en « art-jeu » et plus spécialement au jeu d'échec avec lequel il a entretenu une relation particulière, s'il a abandonné la pratique artistique pendant tout un temps, c'est un fait, il n'a jamais décroché aux échecs. Duchamp, nous apprend Thenot, n'a jamais cessé de dialoguer avec son double. Le vrai partenaire à sa table de jeu n'était autre que son ombre. Se réconcilier avec cette dernière, l'autre partie de lui-même, voilà le vrai challenge. Comment être simultanément dedans et dehors, blanc et noir à la fois ? Du GAZ à tous les étages nous rappelle Duchamp.

L.P.

Sortie également aux Editions : Il Nuovo Melangolo d'un essai de Jean-Paul Thenot sur Jean-Pierre Giovanelli *UNA POETICA DELL'ESSERE*

Bruxelles : JAP nous offre des Clés pour le XXIème siècle

Dans le cycle des cinq séances que JAP (Jeunesse&Arts plastiques) consacre à la compréhension de la création contemporaine, à épingler le samedi 14/10/06, (de 10h30 à 12h30) la conférence de Catherine Mayeur, **historienne de l'art, sur Marcel Duchamp**. Lieu: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 23 rue Ravenstein, 1000 BXL rens.T.: 02/5078225

Melik Ohanian - En quête de disparition



Melik Ohanian, Invisible Film, 2005, courtesy Galerie Chantal Crousel

En marge de l’ouverture du Mudam, sous le titre générique « raconte-moi/tell me », le Casino Luxembourg nous présentait une exposition de groupes avec pour thème les perturbations narratives dans l’art actuel. Sous commissariat de Marie Fraser, une introspection intéressante dans le sens où elle nous conviait à découvrir et à redécouvrir quelques pratiques vidéo questionnant nos codes de lectures et de rapport au monde. Lors du vernissage nous avons rencontré Mélik Ohanian. Né en 1969 en France, l’artiste vit et travaille à Paris. Il a fait partie de l’ouverture du Palais de Tokyo en 2002 et a représenté la France lors de la Biennale de Sao Paulo en 2004. Présenté souvent à tort comme l’assistant de Pierre Huyghe, l’artiste nous démontre en réalité et sans ambiguïté la vraie nature d’une collaboration, un peu à l’image de son travail où la coexistence de plusieurs mondes est rendue possible. Il est représenté à Paris par la galerie Chantal Crousel.



Melik Ohanian ©FluxNews

Lino Polegato : Vos pièces ne sont jamais innocentes ...
Mélik Ohanian : Il y a toujours un fond politique. Ce qui m’intéresse ce sont les sous-titres qui deviennent une espèce de *statemant*, « Que pensez-vous de la démocratie ? Avez vous eu à faire avec la violence ? Avez-vous déjà tué un homme ? »
C’est aussi questionner la censure. VC film a sa propre histoire, c’est un dispositif générique que je vais reproduire au Chili, à Santiago puisque j’ai trouvé un film documentaire de Patrizio Guzman qui parle de la bataille du Chili. Il a eut à faire un plan séquence au début dans les embouteillages, il circule et interview les gens dans les voitures et pose la question politique de ce moment-là. Je fais la même chose, je vais prendre un projecteur et je vais projeter ça au milieu de l’autoroute. C’est comme dans tout mon travail, le sujet est une chose qui se place derrière. La conception est toujours un peu dominante sur la réflexion du médium que je pratique

depuis dix ans, je cherche le bon sujet pour essayer d’amplifier cette chose-là. Très souvent, c’est après que je cherche le sujet, c’est-à-dire que j’ai eu l’idée de cette projection sur l’endroit de son tournage sans écran et après je me mets à chercher un film qui fonctionnerait avec ça. À Liverpool c’était un peu pareil, le travelling c’est d’abord la notion du travelling et puis après, selon le sujet, les choses s’amplifient ou pas.

Le sujet c’est toujours le film ?
Effectivement, et la question du film c’est la question du documentaire et de la fiction. C’est un petit pied de nez au champ de l’art qui pendant les années quatre-vingt-dix s’est préoccupé de ces questions et qui l’a toujours, a mon avis, très mal traité. Renvoyer ce propos dans la nature qui ne s’arrête nulle part, puisqu’il est projeté librement dans l’espace, est pour moi un petit règlement de compte avec les années quatre-vingt-dix. Il y a bien sûr plusieurs couches dans tout ça...

L’art vous semble aujourd’hui plus politisé que dans les années quatre-vingt-dix ?
Je pense qu’il s’est effectivement dépolitisé dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Pour moi, je ne peux

Dans *Invisible Film* Melik Ohanian, nous dévoile un dispositif où l’on remarque un projecteur en action dans le désert Californien. La particularité de ce dispositif c’est que le film qui est projeté n’est pas visible, en réalité c’est le désert lui-même qui sert d’écran et donc l’image est diluée dans la lumière. Nous y voyons en fait le coucher de soleil qui se dessine au loin et entendons la bande son du film projeté : *Punishment park*, de Peter Watkins tourné en 1971. Ce film avait été censuré à l’époque par le gouvernement américain pour son contenu politique. Une attitude antimilitariste qui mettait en cause la politique des États-Unis au Vietnam. En reprojetant ce film, censuré pendant vingt-cinq ans, dans le lieu dans lequel il a été tourné, Mélik Ohanian nous restitue, hors temps, le fantôme d’une réalité disparue. En agissant de la sorte, il repousse encore un peu plus loin les limites du non-sens, englobant sous une même unité spatio temporelle réalité et fiction. Tout ne serait-il *in fine* qu’une question de cadrage et de mise en scène ? Pour celui qui aime faire disparaître les images et augmenter notre confusion face à ce que nous voyons, c’est probablement un moyen de nous faire réfléchir sur la perversité des flux d’images que l’on nous impose. A l’évidence, derrière la métaphysique se cache en toile de fond le politique. Face à un univers qui nous échappe de plus en plus et à nos questionnement sur les apparences des choses, une excellente manière de sortir du cadre en nous maintenant en éveil ...

pas considérer une pièce sans qu’elle ait une notion politique, c’est insupportable. En tant que spectateur du monde, je ne m’arrête plus, on est dans une espèce d’urgence politique mondiale. Les artistes sont aussi responsables de tout ça.
Comme le milieu de l’art, qui, d’une manière générale, doit aussi prendre ses responsabilités face à ça. On a notre propre problématique : le marché, les musées, Ben Hur... C’est à nous de jouer, c’est de notre conscience dont il s’agit. On a la chance d’être dans un des milieux les plus souples de la société qui est défini par ses acteurs. Si les artistes prennent leurs responsabilités, on peut réellement faire bouger les choses. Les gens des institutions aussi peuvent montrer l’exemple, je crois qu’il y a une notion naturelle de politique dans l’art. Il n’y a pas d’art sans politique. Les périodes qui m’intéressent le plus dans l’art c’est effectivement les plus politisées, c’est un choix. Je ne dis pas que l’art ce n’est que ça. Je dis que c’est celui qui m’intéresse.

Vous avez des modèles ?
Quand je vois les pièces de David Hammond je suis content que ça ait existé. Robert Franck, Peter Watkins, il n’y a rien d’anormal là-dedans c’est

juste une notion qui a disparu de notre société perversifiée, les gens sont peu courageux.
La scène française m’ennuie terriblement, ça devient de la déco. Alain Declercq est peut-être un des seuls à avoir pris l’option du politique dans l’art et qui le fait assez bien. Avec les autres que je connais bien, j’ai un peu du mal...

Vous avez été l’assistant de Pierre Huyghe pendant des années...
Je n’ai pas été son assistant, j’ai fait des films pour Pierre qui ne savait pas faire un film, ce n’est pas pareil ! Je me suis toujours caché derrière, je n’ai jamais revendiqué quoi que ce soit. Quand on fait de la télé ensemble, avec Pierre, au Consortium ou à Villeurbanne c’est juste parce que lui ne sait pas techniquement comment tout ça marche, moi je le sais, on fait

un échange, on est amis depuis douze ans et tout va très bien. Je suis un peu en colère en ce moment par rapport à ce qu’il produit. Je ne suis pas d’accord du tout, mais ça nous regarde. On est complémentaires. Il est assez admiratif par moment de ce que je peux produire, avec la liberté que j’entreprends pour le faire, et moi je peux être admiratif par moments de ses jeux conceptuels et de la manière dont il les organise. Ses dernières pièces, je n’aime pas du tout ! C’est « too much ». Il s’est fait piéger, il est dans une position pas facile mais je pense qu’il peut réagir. Douglas Gordon c’est pire, c’est dramatique, c’est du sans intérêt, je n’ai aucun respect pour ça.

Vous faites partie des rares artistes qui osent encore parler...
Je le dis, on me le fait payer (rires) mais j’ai besoin d’une intégrité pour poser des choses comme ça ; je ne peux pas être en désaccord. Je fais référence à des gens qui ont pris des risques, ce n’est pas moi qui ne dois pas en prendre maintenant. Tu peux aussi le faire habilement : avoir un pied dedans et un pied dehors, c’est un peu l’histoire de notre génération.

Je me rappelle que dans un des premiers films de Pierre Huyghe, un remake de Pasolini, on pouvait y découvrir un terrain de foot vide avec en toile de fond sonore une vraie partie de foot, la caméra balayant le terrain vide à la recherche des joueurs. Ça m’avait marqué à l’époque...
Oui, ce film c’est moi qui l’ai fait. Je dois être cité au montage et à la caméra, mais je l’ai fait de A à Z. Nous avons été ensemble pendant deux mois et demi, c’était une expérience géniale. C’est moi qui lui ai dit : “Pourquoi ne pas insérer un bout de réalité dans le remake”. C’est-à-dire que mon idée du remake, vu qu’il avait déjà fait son Hitchcock, je trouvais con d’essayer de refaire ça et donc d’essayer de tourner autour. Quelque fois, lors d’un tournage, soudainement, il y a une mama italienne qui fait la lessive, c’était cette dimension qui était recherchée, un échange très précis entre nous deux... Ce n’était pas une collaboration d’artistes, je ne suis pas son assistant, je suis juste un ami qui sait manipuler un médium que toi tu ne maîtrises pas tout à fait. Lors de l’ouverture du Palais de Tokyo, c’est Jérôme Sans qui avait sorti cette histoire d’assistant, c’est débile, mais je n’ai pas à lutter contre ça. J’ai la conscience tranquille, C’est moi qui ai monté aussi « Les grands ensembles » le dialogue entre les lumières c’est moi qui l’ai fait. (N.D.L.R. : dans le cadre de la Biennale de Venise de 2001).

Maintenant vous êtes passé à l’acte...
Cela fait longtemps, j’ai toujours été à l’acte, avant que je ne le rencontre. C’était une belle période avec Pierre, c’était un très bon copain, on a la chance de n’être jamais en conflit.

Le Casino luxembourg Présentera du 16 septembre - 19 novembre 2006 LUCA VITONE
Intéressé par la mémoire des cultures et par le thème de l’identité l’artiste Italien archive et réutilise dans ses installations des voix et des instruments ou objets anciens tout en inventant des sculptures et objets nouveaux. en collaboration avec l’O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz. Commissaire : Marie Fraser

Bénédicte Henderick : Laetitia B.

L'exposition que réalise cet automne Bénédicte Henderick à l'Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique (Iselp) à Bruxelles, apparaît comme le second volet d'un projet initié fin 2005 à la galerie Triangle bleu de Stavelot. L'artiste y explore les thèmes de la maternité et de la perte de l'être cher entre tous, de l'enfance figée à jamais par la mort. Au blanc clinique et au rouge matriciel, ses couleurs de prédilection, Bénédicte Henderick ajoutait à Stavelot le doré d'une croix fixée perpendiculairement au mur, tel un tremplin. Ce n'est pas tant l'irruption du religieux qui surprend – l'artiste se défend avec raison de tout mysticisme –, mais bien le recours à un symbole aussi évident, qu'il soit chrétien ou autre. Ce choix est à l'image du tournant que connaît actuellement le travail de Bénédicte Henderick, la suggestion faisant progressivement place à la monstration. Tandis que se prépare son exposition à l'Iselp, l'artiste est confrontée à de nombreuses hésitations, qui témoignent d'une parfaite compréhension des enjeux de ces choix fondamentaux. La matérialisation de Laetitia elle-même est certainement le moment qui pose problème : suggéré ailleurs par de fragiles souliers d'enfant en terre cuite, son corps est ici représenté de manière sculpturale, couché sur une table d'autopsie et la tête cachée par un nichoir ; traversant le tout, un arbuste éclôt dans la poitrine. Même le choix du végétal pose question : l'olivier, qui semble s'imposer, ne risque-t-il pas d'apparaître comme une redite de la croix et orienter le spectateur vers une interprétation religieuse, donc erronée, de l'œuvre ?

A l'origine du projet, l'on trouve pourtant un tableau qui tient davantage de la « vanité » que de la scène religieuse. Ce petit panneau d'un anonyme des Pays-Bas méridionaux du début du



“Laetitia B: autopsie”, B.Henderick, en collaboration avec Raymond Saublains

XVI^e siècle compte parmi les chefs-d'œuvre des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles) : une fillette vêtue de blanc se détache sur un fond sombre, presque noir. Son regard se détourne du spectateur et semble perdu dans le vide, au loin ; entre ses mains, elle tient un petit oiseau mort, dont le cou forme un angle brusque avec le corps. La scène apparaît comme une évocation de la fragilité de l'existence à travers la représentation de l'enfance : le sort de l'oiseau et celui de la fillette semblent indissolublement liés. Bénédicte

Henderick développe cette symbolique dans l'une des pièces centrales de son exposition, un lit d'enfant perché sur des pieds démesurés, inaccessible, et dont un barreau plié supporte un petit vêtement fait de plumes. Ailleurs, c'est aussi par le vêtement que s'exprime l'attachement de la mère à sa fille, deux robes rouges ne faisant qu'une, suspendues à une potence. Ces deux œuvres prennent place dans la grande salle de l'Iselp, un lieu réputé difficile à investir. Bénédicte Henderick en est pleinement consciente, qui a choisi de suggérer l'existence d'un autre espace,



*“Laetitia B: autopsie”, B.Henderick, installation à la galerie du Triangle bleu de Stavelot
© Jacky Lecouturier*

imaginaire, plutôt qu'une confrontation avec l'architecture. Sur le sol, elle trace les limites de la maison de Laetitia, un lieu intime également évoqué à l'étage par la présence d'une fenêtre à guillotine. Le corps de l'enfant se trouve à l'extérieur, à côté du plongeoir dont l'on retrouve ici le motif. Que l'artiste ait choisi de « dissimuler » la représentation de Laetitia derrière ce mur fictif témoigne de son refus de la théâtraliser (à l'origine, la pièce aurait pu se trouver au centre de la grande salle), mais aussi d'une certaine prudence à son égard : seule l'installation in situ permettra de juger comment cette pièce très particulière répond au reste de l'exposition.

La « fillette à l'oiseau mort » a pris place dans l'exposition « Mélancolie » conçue par Jean Clair, dans la version montée à Berlin – et l'on sait la place excessivement réduite occupée par la

création contemporaine dans cette manifestation : nul doute qu'un travail comme celui que Bénédicte Henderick consacre à Laetitia y trouverait sa place, par sa tristesse jamais résignée et les allers-retours qu'il trace entre la vie et la mort. Il reste que le choix d'une iconographie et d'une mise en forme très explicites rapproche ces œuvres, aussi fortes et sensibles soient-elles, du registre de la représentation plutôt que de l'évocation. Mais ces options, parfois risquées, sont le reflet de la sincérité de l'artiste à l'égard d'un sujet difficile et douloureux – une constante dans la démarche de Bénédicte Henderick.

P.-Y.D.

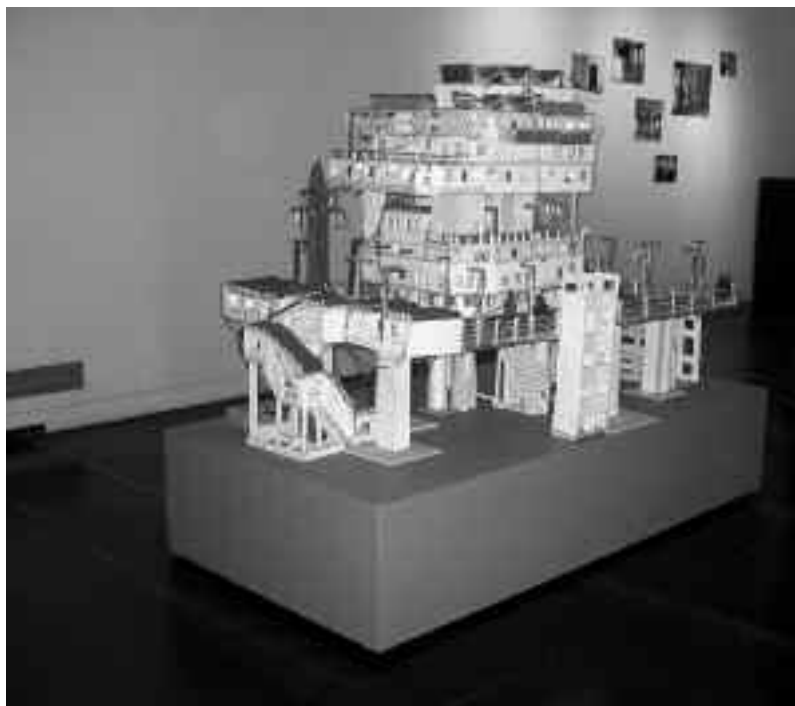
Les étonnantes architectures de Stefan Häfner

**A voir du 9 septembre au
19 novembre 2006**

La galerie du Mad à Liège présente pour l'instant l'œuvre de Stefan Häfner, artiste allemand qui travaille au sein de l'atelier Goldstein à Francfort. Ce passionné de maquettes est obsédé depuis des années par la construction de sa « Ville du futur », suite à ses nombreuses visites de chantiers qu'il photographie et archive, Stefan Häfner élabore avec méthode et soucis du détail par couches successives des étages entiers de bâtiments complexes où chaque pièce est méticuleusement agencée avant d'être irrémédiablement occultée par la mise en chantier de l'étage supérieur. Le visiteur ne recueille en fait qu'une partie des informations visibles. Conscient de ce problème, il photographie et sauve-

garde ce qui va disparaître du regard. Ses utopies verticales composées de cartons, bois, plastiques, câblages électriques... sont généralement montées sur pilotis, la peur phobique d'éventuelles inondations diluviennes sans doute ? Une belle vision également de la problématique liée à la mobilité et aux transports verticaux, cages d'ascenseurs, et horizontaux, voies routières, dégage une vision et compréhension urbanistique hors du commun.

Son œuvre, ville utopique, est conservée au Deutsche Museum Architectur de Francfort, une œuvre forte qui pourrait à coup sûr figurer en bonne position dans n'importe quelle Documenta ou Biennales consacrées aux arts dit visuels.



En parallèle à l'exposition, dans la cafétéria du Mad, on peut retrouver des présentations de réflexions des étudiants de l'Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombard sur une possible transformation du Mad et sur une perspective urbanistique reliant le parc à la Meuse toute proche. La collection permanente du Mad, fermée temporairement pour cause d'inondations du sous-sol, démontre par l'absurde l'urgence d'entamer des travaux de restauration de ce bâtiment. Constituée sur un fond d'origine composé d'œuvres issues des ateliers du Créahm (Créativité et handicap mental) provenant principalement de Liège et de Bruxelles la collection avoisine en 2006 les 1 300 pièces. Peintures, gravures, sculptures...

L.P.



vue d'ensemble de l'exposition de Johan Muyle au BPS 22

Celles et ceux qui se souviennent de l'exposition de Johan Muyle à la Galerie Nouveaux Établissements Sacré à Liège en 1991 accueilleront la manifestation du B.P.S. 22 avec surprise, plaisir et soulagement. Surprise, car Johan Muyle et Pierre-Olivier Rollin ont réalisé l'exact opposé de ce à quoi l'on pouvait s'attendre ; plaisir, car l'on retrouve dans cette exposition de nombreuses pièces créées il y a une quinzaine d'années et peu vues depuis ; soulagement, enfin, car l'on pouvait craindre un événement spectaculaire signant l'apothéose d'une période principalement dédiée à des réalisations monumentales – alors que Johan Muyle n'a en fait jamais renoncé aux petites pièces qui ont été, et demeurent, la marque la plus caractéristique de son style personnel. L'exposition retrace un parcours chronologique qui débute avec *Les reines mortes* (1986-1991) et s'achève avec des œuvres réalisées en 2006, parmi lesquelles *Et in Arcadia Ego*, reconstitution à l'échelle

1/1 de l'atelier de l'artiste, occupe une place centrale, tant du point de vue de la scénographie que symboliquement. « Plus d'opium pour le peuple » évoque en effet une sorte un retour au pays les valises chargées de souvenirs glanés au fil des années et sous diverses latitudes (paradoxal sans doute pour un artiste qui n'a jamais éprouvé de passion dévorante pour les voyages lointains), et cette option trouve son illustration dans le capharnaüm organisé de l'atelier. L'immense autoportrait qui occupe le mur du fond de cette chambre factice est l'unique exemple de la collaboration de Johan Muyle avec les peintres affichistes de Madras, qui a révélé l'artiste à un large public par le biais d'installations dans l'espace public : lors de la triennale « Beaufort » en 2003, ou encore « I promise you (re) a miracle », immense composition animée pour la gare de Bruxelles. De nombreuses pièces monumentales, dont certaines exposées en « off » à la Biennale de Venise,

Plus d'opium pour le peuple: Johan Muyle au B.P.S. 22

jalonnent cette période durant laquelle Johan Muyle développe un style reconnaissable entre tous, une synthèse ludique – et parfois tragi-comique – de son intérêt jamais démenti pour la scénographie et pour le bricolage inventif. L'abondance de paillettes, de strass et de couleurs vives qui caractérise ces œuvres, l'omniprésence de l'autoportrait ou le recours à l'image de personnalités « people », tout cela participe d'une parfaite compréhension des enjeux de l'affichage à la mode « Bollywood », mais porte aussi la marque d'un humour au second degré et d'une certaine autodérision. L'exposition du B.P.S. 22 rappelle, si besoin en est, que ces deux traits sont présents dès l'origine et n'ont jamais quitté l'œuvre de Johan Muyle. Du roi Baudouin pleurant dans un bénitier à un autoportrait sous forme de squelette équilibriste, l'ironie et la dérision sont omniprésentes. Mais l'intérêt de la manifestation est aussi de souligner l'attachement de l'artiste pour les grands thèmes conflictuels de notre temps, que ce soit l'Amérique de Bush, l'Irak, l'Afrique ou les nouvelles guerres de religion. Engagé sans être politique, Johan Muyle inscrit sa pratique dans le cadre d'un questionnement du rôle de l'artiste en regard de la société. Préférant le rire au regard désabusé, il entend apporter des propres éléments de réflexion sur l'évolution du monde, sans adopter la posture du moralisateur. En cela, son travail s'inscrit pleinement dans la



“Et in Acardia ego light”, reconstitution de l'atelier de Johan Muyle

logique curatoriale développée par P.-O. Rollin pour le B.P.S. 22, qui vise à mettre l'accent sur les pratiques engagées. Avec plus « Plus d'opium pour le peuple », Johan Muyle a réalisé une forme de création totale, dans laquelle l'œuvre se confond avec le lieu dans lequel elle a pris place. Le B.P.S. 22, entièrement occulté pour l'occasion, s'en trouve transfiguré. Les sons et les lumières qui rythment l'exposition lui confèrent une aura d'intimité et de mystère. À l'image du rhinocéros sur roue de *L'impossibilité de régner*

(1991) qui profite de sa liberté retrouvée pour déambuler dans l'espace d'exposition, les squelettes, coucous, mappemondes et autres pop-ups se déclenchent joyeusement au passage des visiteurs, pour créer une véritable ambiance de fête – peut-être une danse macabre. La reconstitution de l'atelier évoque l'exposition inaugurale de la Maison Rouge à Paris, « Le collectionneur derrière la porte », pour laquelle des œuvres issues de collections privées étaient replacées dans leur contexte habituel – du bureau à la salle de bain, en passant par les toilettes –,

Pol Pierart: Je suis photorthographe



Pol Piérart, photographie, sans titre 2006

Il y a plusieurs manières de faire des fautes d'orthographe, il y a d'abord la non intentionnelle, c'est souvent le cas de nombreux rédacteurs pressés, j'avoue que c'est la faute pour laquelle j'ai le plus d'indulgence... et puis il y a l'intentionnelle, dans ce deuxième cas de figure, c'est souvent le cas des artistes, toujours en quête de “glissements” de sens à donner aux mots et aux choses. Pol Pierart, en bon glaneur qu'il est, fait naturellement partie de cette deuxième catégorie. Le livre

(sortie chez Yellow Now) et l'exposition qu'il nous présente à l'Espace Uhoda mettent en scène cette particularité. L'artiste présentera des nouvelles productions: photographies à l'étagé et peintures au sous-sol. Qu'est-ce qui se cache en réalité derrière les mots? Le sens caché des choses se cache-t-il au fond des mots? Pol Pierart nous entrouvre les portes d'une réalité qui se dérobe sous nos pas. À l'instar du bâton d'éveil, le kyosaku (*) que le maître zen mani-

pule et utilise pour sortir ses ouailles de l'endormissement lorsque la somnolence apparaît, les œuvres de Pol Pierart ont la particularité de nous réveiller aux choses de la vie. Elles nous remettent en selle et nous empêchent de tomber dans cet engourdissement coupable. Un état mental qui est généralement le fruit anesthésiant d'une société spectacle qui telle une Gorgone nous dévore de plus en plus, jour après jour. Pour notre humanité agitée en perte de sens, les œuvres de Pol Pierart sont un cadeau précieux, je dirais même une thérapie salutaire qui, comme les coups de bâtons du maître zen, prisent à petite dose, nous protègent du pire...

(*) Le kyosaku se donne sur l'épaule droite, puis sur l'épaule gauche. Il frappe une zone précise, riche en points d'acupuncture, remet l'énergie en mouvement et rafraîchit la concentration. Donné et reçu avec respect, il sert à ramener le pratiquant à la tension juste du corps et de l'esprit.

L.P.

Nathalie De CORTE, gouaches & Eugène SAVITZKAYA,
Maison Renaissance de l'Emulation, 9, rue Charles Magnette à 4000 Liège
Exposition ouverte du 21 septembre au 27 octobre 2006, du mercredi au vendredi, de 14 à 18 heures ou sur rendez-vous pris au 04/223 60 19

SOUSCRIPTION

Les quarante premiers acquéreurs du livre d'artiste réalisé cet été 2006 par Nathalie De Corte (16 gouaches) et Eugène Savitzkaya (13 textes) bénéficieront d'un exemplaire de ce livre signé et doté d'une gouache originale (20,5 x 9,5 cm).

Le livre sera édité en 160 exemplaires. Prix : 100 € A verser au CCP 000-3131857-18
(Nathalie De Corte, rue Fond Pirette, 34 à 4000 Liège)

du 6 au 28 octobre :
Pol Piérart à l'Espace Uhoda.
Rue Léon Frédéricq 14 - 4020 Liège
Tél : 04.222.02.60 (Georges Uhoda)
www.espaceuhoda.be
merc. - samedi de 14 h 00 à 18 h 00

EMMANUEL LATREILLE

LE TERMINAL ALLUME

MARC OLIVIER WAHLER

LE ROI RIVAL, HAREM WC

JEROME SANS

S.A.SERMON.JE

LAURENT BUSINE

SUBALTERNE UNI

HIS RICH URBAN LOST

HANS ULRICH OBRIST

LAURENT JACOB

OBJET CANULAR

PIERRE OLIVIER ROLLIN

L'IRONIE: PERIL RIRE VOL

JAN HOET

HOT JANE

ENRICO LUNGH

G.I.HONNEUR.CIL

FRANCOISE SAFIN

FINANCE,OS FRAIS

ABBE RETARD

BART DE BAER

NICOLAS BOURRIAUD

CLOU DU BAIN RASOIR

LINO POLEGATO

POLENTA IGLOO

NATHALIE ERGINO

HAINE LANGE ROTI

CEREBRAL HOMARD SOT

MARCEL BROODTHAERS

LIRE LE CHATIMENT

CATHERINE MILLET

ANNE PONTEGNIE

TON ENGIN APNEE

tre 65 % eau

Enroulements autour de l’œuvre de Laurence Dervaux

Laurence Dervaux investit à partir du 15 septembre l’espace de la Verrière - Hermès, à Bruxelles, avec l’installation la plus ambitieuse qu’on lui connaisse à ce jour, sous le titre *Etre 65 % eau*. Cette œuvre, produite par La Verrière Hermès, prolonge des thèmes récurrents dans l’œuvre extrêmement cohérente de l’artiste; elle leur confère une dimension nouvelle et une sorte d’accomplissement.

Une mesure du corps

Laurence Dervaux n’abandonne jamais ses œuvres sans titre; l’un est overttement le prolongement de l’autre et accompagne à jeu égal la divagation poétique du spectateur — ou sa déambulation, dans le cas de cette vaste installation.

Ainsi, le titre de l’œuvre présentée à l’ISELP en 2003, *Le nombre de litres de sang pompés par le cœur humain en une heure et vingt-huit minutes*, ne se contentait pas de proposer une clef au dispositif, une construction de récipients de verre remplis d’un liquide rouge. Outre qu’il était porteur d’un joli mensonge magritien — puisqu’évidemment, il ne s’agissait pas de sang, mais d’un liquide imitant le sang par les voies de l’art -, il appelait, dans son apparente froideur chiffrée, à un autre regard sur le monument de lumière éclatant qu’il désignait. N’y avait-il pas là du sang versé? Des flacons conservant sur un mode *presque* clinique ce qui avait constitué le véhicule même de la vie?

Autrement lapidaire, le titre de l’installation de La Verrière pose en miroir *être* et *eau*, comme pour en souligner le rapport intime. « L’eau c’est la vie », dit-on facilement sans trop penser en quoi cela nous concerne. À bien y regarder, « être 65 % eau » ne dit pas la même chose que « l’être est fait de 65 % d’eau ». L’eau n’est pas comme une pièce du Meccano: nous *sommes* eau, du moins en partie. Le rapport de l’un à l’autre se trouve même quantifié — sous forme de moyenne, cela s’entend, puisque la proportion varie selon le sexe et l’âge. Les rides signalent notre dessèchement: avec l’eau s’en va aussi la vie. De cette vérité statistique, donc, Laurence Dervaux propose une transcription éblouissante.

Renversements

Etre 65 % eau occupe la partie centrale de l’espace carré de La Verrière, et trois de ses quatre murs. Sur une superficie de près de 80 m2 de petits socles posés bas et de dimensions variables portent de petites quantités d’eau — ou plutôt d’une imitation en résine: gouttes, flaques, où l’on croit deviner une écriture, une histoire.

Ce sont d’abord comme des gouttes de pluie. Une pluie qui, nécessairement, serait entrée par la somptueuse verrière qui donne son nom au lieu et son éclat à l’œuvre — et qui nous offre en spectacle aux grands arbres du parc d’Egmont.

Renversements de perspective, retournements d’échelle, inversions de sens, confusion des valeurs: la pluie se manifeste à l’intérieur, le contenu du corps est exposé et le monde s’y reflète, le fragile enclôt le durable. Et le trivial est précieux. En 2000, avec *Boîte à sens*, Laurence Dervaux avait déjà transformé en joyau une calotte crânienne humaine, dont la partie intérieure avait été dorée à la feuille. En 2003, elle avait moulé dans l’or les trois plus petits os du corps humain, qu’elle exposait avec ostentation. Comme ici, lorsque les gouttes, toutes brillantes, présentées seules, en petits groupes ou en fines lignes sur un

socle, appellent des images de perles, de pierres précieuses et de bijoux. Qui s’en étonnerait, là où elles sont montrées? Avant d’entrer dans l’espace d’exposition immaculé et translucide, ce « presque rien » à l’échelle monumentale, on traverse le quartier commercial le plus chic de la capitale, puis le magasin Hermès. Avec ce simulacre d’exhibition d’objets précieux, Laurence Dervaux entraîne dans l’œuvre l’irruption de son contexte, et cette fois, ce renversement abondance/vide apparent, élément naturel/objets de luxe, entraîne celui d’une échelle des valeurs. « La société de consommation et ses avatars restent le principal exemple de sujet qui confronte l’homme à ses leures », rappelle la philosophe Marie-Claude Lambotte à propos des Vanités dans l’art contemporain.

Mais ce renversement se révèle à son



Laurence Dervaux , détail de l’installation © Fabien de Cugnac

tour paradoxal, car il s’exprime dans une œuvre d’art, et l’on sait que, dans l’échelle du luxe comme dans celle des vanités, l’art occupe une place de choix. « Tout est vanité et poursuite de vent », constate l’Ecclésiaste. Dans son ample mise en scène de l’imperceptible, du transparent, du trois fois rien, Laurence Dervaux paraît le prendre au pied de la lettre. Si elle ne poursuit pas le vent, elle tente bel et bien de retenir le cours de l’eau, comme l’illustre sa sculpture de 2001 *Eau contenue dans des mains*, intégrée dans l’installation de La Verrière.

Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas

La déambulation au milieu de ces présentoirs à gouttelettes, par des passages à peine assez larges ménagés au milieu d’eux, ne se fait pas sans précaution: l’œuvre évoque une extrême fragilité. En avançant parmi l’installation, on rencontre encore l’eau enfermée dans de délicats récipients de verre soufflé, notamment des bulles, semblables à celles que l’on retrouve dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle, méditations sur la finitude humaine et la fragilité des apparences. Passant du patronage d’un Hermès à l’autre, il est difficile de ne pas évoquer le dieu des alchimistes face à ces flacons *hermétiquement* fermés et affectant des formes organiques. Dans leur morphologie, sinon dans leur fonction supposée, les « vases de digestion », « alambics à nez » et autres « matras » utilisés en alchimie rendaient visibles les correspondances du microcosme et du macrocosme. « Ce qui est en haut est comme

Laurence Dervaux à La Verrière - Hermès

C’est en 2000 que la société Hermès a ouvert, tout à côté de sa boutique bruxelloise du boulevard de Waterloo, une salle d’exposition de 200 m² dans une ancienne verrière. Depuis lors, sous la direction artistique de la journaliste parisienne Alice Morgaine, La Verrière Hermès a proposé trois à quatre expositions annuelles. Les principes retenus pour ce projet de mécénat d’entreprise méritent d’être soulignés: conformément aux vœux du patron du groupe, Jean-Louis Dumas, les œuvres présentées à La Verrière sont produites par Hermès et remises à l’artiste. Il s’agit donc d’une véritable politique d’aide à la création. La programmation bruxelloise n’en est pas moins exigeante, et de niveau international; elle a aussi l’intelligence de mêler les talents d’ici — Marin Kasimir, Eric Duyckaerts-, aux noms de stars internationales, comme Daniel Buren, qui inaugura les lieux avec une installation qu’il décida de créer sur mesure, Charley Case, Roman Opalka, Anne et Patrick Poirier ou, tout récemment Jean-Michel Alberola. L’œuvre de Laurence Dervaux a été remarquée par les responsables du groupe Hermès lors de sa présentation à Art Brussels par la galerie Jacques Cerami. Le compagnonnage distingué des artistes montrés jusqu’ici à La Verrière pourrait enfin offrir à l’artiste toumaisienne un tremplin mérité à une carrière internationale. Les artistes de notre Communauté sont bien trop peu nombreux à trouver un chemin vers les grandes places étrangères.

Etre 65% eau est présenté à La Verrière Hermès du 15 septembre au 28 octobre 2006, du lundi au samedi, de 11 à 18 h, 50 bd de Waterloo, 1000 Bruxelles.



Laurence Dervaux © Fabien de Cugnac

La mort rôde donc dans cette installation apparemment si candide, où le temps est arrêté. Les supports sont placés bas; nous les regardons yeux baissés, comme on regarderait un être au sol. Sous nos yeux, donc, est répandu autant d’eau ou de simulacre d’eau que pourrait en contenir un corps de 70 kg: un démembrement. Dans l’alchimie encore, ce traitement est le passage obligé vers une renaissance plus féconde: « Je t’ai dépecé [...] et j’enfouirai ton corps dans un vase de terre afin que, pourri, il puisse engendrer de meilleurs fruits en abondance2 ». La mythologie n’est pas avare en démembrements

divins, et leurs significations coïncident. Dionysos, déchiqueté par les Titans, devient le dieu de la végétation arborescente. Il est associé aux sucres vitaux — sève, urine, sperme, lait, sang, dont l’énumération renvoie presque trait pour trait à des liquides sublimés par Laurence Dervaux, en particulier dans sa série *Human liquids*. Osiris, ayant subi le même sort, a été vénéré comme dieu de la fécondité et du renouvellement.

En consolation du pessimisme apparent des Vanités et autres *memento mori*, les penseurs chrétiens offraient au croyant la métaphore du grain qui « s’il meurt, [...] porte beaucoup de fruits. » (Jean, XII, 24).

Vanités

Revenons à La Verrière: contre le mur de gauche, une jeune plante demande à être arrosée, moyennant quoi elle pourra peut-être devenir une « belle plante », comme on dit d’une belle personne. Elle aurait aussi pu devenir une œuvre de Marcel Broodthaers, puisque, nous révèle Laurence Dervaux, elle est de la même essence que celle des plantes utilisées par le poète du département des Aigles dans sa célèbre installation du Palais des Beaux-Arts *Le Jardin d’hiver*. À côté, la sculpture *Eau contenue dans des mains* pérennise le geste de désaltérer en même temps qu’elle le rend caduc. Ici, Laurence Dervaux ne mesure pas le corps par l’eau, mais l’eau par le corps, et leur rapport mutuel est nourricier. Cette eau-là fait écho aux pains et tas de riz colorés que Laurence Dervaux présentait dès 1999.

Sur le mur face à l’entrée, un miroir — placé à hauteur de giron —

s’accompagne du titre l’œuvre. C’est donc bien de nous qu’il s’agit. Et l’œuvre entière, bulles, globes, eau, invite à s’y mirer.

Naître, nourrir se dessécher: le pan de mur de droite porte un bol de terre craquelée — chair pétrie et flétrie — et de la poussière. Sous vitrine, car chez Laurence Dervaux, ce qui est en bas est porté en haut.

En exposant le ténu par le monumental, en laissant affleurer la rareté sous l’abondance, en confrontant l’infini et l’éphémère, Laurence Dervaux assume avec intelligence l’héritage ambigu des Vanités classiques. Elle offre aussi, de cette méditation sur le vivant, une transcription à la fois éclatante et apaisée, ouverte à notre déambulation poétique. « L’eau », écrivit un jour mystérieusement le poète François Jacqmin, « est une supposition ».

Yves Randaxhe

1 C’est Marie-Claude Lambotte qui effectue le parallèle de cette pratique chez Warhol avec les Vanités, dans l’ouvrage sur les Vanités contemporaines dirigé par Anne-Marie Charbonneaux.
2 Cité par Jacques Van Lennep.

Références:
Arts 00+3. Laurence Dervaux, avec des textes de Claude Lorent et Pierre-Olivier Rollin, Centre culturel de Woluwé-Saint-Lambert, 2003
Les vanités dans l’art contemporain, sous la direction d’Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, 2005
Jacques Van Lennep, *Alchimie. Contribution à l’étude de l’art alchimique*, Crédit communal de Belgique, 1984.

La première exposition de Marc-Olivier Wahler au Palais de Tokyo: «Cinq milliards d’années»

Il a 41 ans, de nationalité Suisse, il débute sa carrière dans son pays en fondant un Centre d’art qu’il dirige durant six ans. En 2000, il part à New York pour diriger le Swiss institute of contemporary art, une carte de visite bien remplie puisqu’il possède déjà à son actif plus 120 expositions. Début janvier 2006, il débarque à Paris pour assurer la programmation du Palais de Tokyo .

Entretien réalisé à Paris pendant le montage de son exposition d’ouverture.

Lino Piegato : Y a-t-il en art des figures artistiques emblématiques que vous défendez?

Marc-Olivier Wahler: Il y en a une indépassable qui est Duchamp, ...et Warhol, ce sont des gens qui ont mis à jour le fonctionnement d’une œuvre d’art. A mon avis cette question est encore à résoudre. Des gens comme Fischli and Weiss, comme Ugo Rondinone, comme Mike Kelley sont les patriarches d’aujourd’hui.

Première exposition au Palais de Tokyo, 5 milliards d’années, de quoi s’agit-il exactement?

On est ici dans la “galaxie 5 milliards”, c’est un tout cohérent. Chaque œuvre vient s’insérer dans cette logique. Dans les deux expos de groupes, que ce soit avec 5 milliards d’années ou Une seconde une année, dont les œuvres s’activent d’une manière aléatoire, on est clairement dans une dimension temporelle. Il y a également des expos solos avec notamment Renaud Auguste-Dormeuil qui propose *The Day Before* : des cartes du ciel étoilé le jour précédant des bombardements militaires de Guernica, Hiroshima, Nagasaki ou Bagdad .Tout ce qui viendra s’insérer dans les trois mois qui vont suivre font parties de 5 milliards d’années et ces 5 milliards forment une sorte de nébuleuses, de galaxies, d’univers parallèles.

C’est une métaphore de notre monde ou c’est un monde parallèle?

Pour moi ce qui est intéressant dans l’art contemporain ou l’art en général, c’est que je le considère, comme la physique quantique nous l’apprend, c’est-à-dire qu’il y a des univers multiples, des univers parallèles et forcément il y a des univers qui sont identiques au nôtre, je considère l’art comme un univers identique à notre réalité, simplement c’est un univers parallèle qui a sa propre gravité. Même si visuellement on ne voit aucune différence il a ses propres références.

Quand vous dites parallèle à notre réalité, c’est de notre réalité réelle qu’il s’agit?

Mais les univers parallèles aussi sont réels, c’est-à-dire qu’il n’y a qu’une seule réalité mais il y a plusieurs univers. Prenez l’exemple du mutant, l’envahisseur dans la fameuse série avec Blade Runner, en fait on voit quelqu’un qu’on prend pour un être humain sans aucune différence visuelle, aucun indice visuel qui peut nous faire penser que ce soit quelqu’un d’autre qu’un être humain, par contre au bout d’un certain moment il y a certains indices autres que visuels où on a l’impression que c’est un extraterrestre. A partir de ce moment-là, au moment où on le considère comme extraterrestre, il perd ses qualités humaines pour rejoindre la qualité d’extraterrestre, mais visuellement il n’a pas changé. L’art c’est la même chose, il y a une transfiguration d’un objet qui a l’air d’être un objet du quotidien et au moment où il perd ses qualités d’objet ordinaire il acquiert une dimension esthétique, il y a cette transfiguration, mais visuellement sa réalité n’a pas changé, c’est au

A la question du choix de la pose pour la photo, Marc-Olivier Wahler choisit d’emblée de se positionner en contre jour devant une des fenêtres du Palais de Tokyo. L’espace des fenêtres du Palais de Tokyo, occupées jadis par Beat Streuli qui y avait inséré ses visages monumentaux est aujourd’hui investi par Olivier Mosset. Le projet d’Olivier Mosset est de remettre les fenêtres telles qu’elles étaient avant le passage de Beat Streuli. Il y aura simplement une citation d’Ellsworth Kelly qui dit « Au musée d’art moderne, en 1949, je remarquais que j’étais plus inté-

ressé par les fenêtres que par l’art exposé » On se souvient qu’il a effectivement fait des peintures avec comme structure géométrique des fenêtres.

Aujourd’hui, nous confie Marc-Olivier Wahler, ce que l’on veut montrer c’est qu’il y a des fenêtres avec ce type de structure. Le projet d’Olivier Mosset c’est de remettre les fenêtres en perspective, voir les fenêtres pour ce qu’elles sont. Les fenêtres poursuit Marc-Olivier Wahler ne sont pas simplement quelque chose qui permet de regarder à travers ou regarder une image, les fenêtres sont les fenêtres.



Lelouch en 1976: tôt le matin une traversée en trombe de Paris en ferrari, c’était là aussi une performance, pour finir tout se rejoint... Dans cette exposition, vous lancez un concours à la tronçonneuse qu’est ce que c’est exactement?

Les quinze meilleurs bûcherons du monde entier vont venir au Palais de Tokyo se mesurer, c’est figure libre, il y en a un qui va faire un ours, un autre un champignon ou une armoire normande et puis les trois meilleures sculptures ont une exposition dans le Palais de Tokyo. Est-ce que c’est de l’art ou pas, je n’en sais rien, en tout cas ils font de la sculpture.

Quel est le but de ce genre d’actions...

En fait, on teste les élasticités, on teste l’élasticité de l’œuvre d’art. L’élasticité de l’interprétation, de la définition de l’œuvre d’art, on essaie de tirer l’œuvre d’art vers la réalité, on essaie de tirer la réalité dans le monde de l’art et de voir les champs de frictions, voir jusqu’à quel point on peut étirer tout ça...

Que pensez-vous de l’art belge aujourd’hui?

Il y a des figures incroyables, Wim Delvoye qui se renouvelle de manière incroyable, mais il y a des artistes comme François Curlet. Harald Szeemann a dit une chose très intéressante, il avait fait une expo « la suisse visionnaire » toute l’histoire de la Suisse vue à travers une sorte de vitre pataphysique, de filtres de recherches ésotériques, etc. ensuite il fait la même chose avec l’Autriche. Un journaliste lui demande « M. Szeemann vous allez faire ça avec tous les pays? » il répond: « Non, cette expo on ne peut la faire qu’en Suisse, en Autriche et en Belgique » Je trouve que c’est une définition assez intéressante, je retrouve en Belgique avec ces artistes que je connais cette sorte d’absurdité, de pataphysique, de relation à la chose qui est toujours en décalage, qui est toujours dans l’énergie, dans le dynamisme. On n’est pas figé dans une esthétique, on essaie de définir les éléments qui vont donner une vraie esthétique, on est dans l’action, comme en Suisse avec Roman Signer: on est dans une pataphysique, mais dans l’action.

On m’a raconté que vous alliez vous faire pousser la barbe pour le vernissage, c’est vrai?

C’est une fausse rumeur, je me rase tous les jours. (rire)



Marc-Olivier Wahler © FluxNews

niveau de la sensation du feeling, de la gravité, de la densité que ça se passe.

Beaucoup d’artistes s’intéressent aujourd’hui à ce phénomène du réel. Que pensez-vous de la profusion d’images détournées sur le net, peuvent-elles concurrencer d’autres images produites dans le circuit plus officiel du monde de l’art? Ce sont différentes parties visibles d’une même réalité?

Chaque fois il y a un décalage, une vision qui est différente et à chaque fois il y a une réinterprétation nécessaire pour aborder ce qui est montré.

Marcel Duchamp est présent dans cette exposition, vous avez choisi de montrer les rotoreliefs, pourquoi?

Il les avaient présenté au concours Lépine... C’était un concours d’inventeur, c’était exemplaire de montrer ce type d’œuvre, non pas dans une exposition, mais dans un concours pour inventeur. Ce qui m’intéresse

c’est qu’à travers ce mouvement circulaire il y a cette espèce d’hypnose qui est induite par le mouvement rotatif des cercles et là clairement on est dans une dimension où il n’y a pas de points fixes possibles. Il n’y a pas de points fixes, c’est le moteur de tout ce programme.

Y a-t-il des productions qui ont été pensées pour l’exposition?

Oui, il y a Léopold Kessler qui a conçu un distributeur de boissons, il y en a un qui est installé ici dans l’expo et l’autre qui est à la cafétéria. On met un euro, c’est contrôlé par GPS et on a un message comme quoi la canette de coca a été téléportée dans l’espace d’exposition ou dans la cafétéria. On est donc obligé de courir en espérant que personne ne nous la fauche donc on est dans l’aléatoire... Il y a pleins de trucs comme ça, j’ai eu l’idée par rapport au tarif d’entrée, vous avez lu ce roman dans les années soixante du mec qui joue toutes ces décisions aux dés, en fait on va faire un tarif dés, c’est

Pas de doute, le Palais de Tokyo est relooké ! L’organisation des espaces plus cloisonnés, est claire et agréable. Les oeuvres fonctionnent de façon autonome, sans se manger le nez, et si elles prêtent à des associations suivant leur proximité, celles-ci sont multiples et ouvertes. Marc-Olivier Wahler démarre en force avec un programme basé sur ‘5.000.000.000 d’années’ qu’il déclinera en un an avec *un curseur en oscillation* ! Mix entre contemporain actuel et contemporain antérieur avec J.Monk, M.Blazy, J.Koester, F.Morellet, Ch.Ray, M.Duchamp, K.Vleeschouwer, G.Motti, Ph.Decrauzat, Alighiero e Boetti. Et d’autres choses encore. **I.L.**



GLASS WORKS BY KRIS VLEESCHOUWER
courtesy galerie Annie Gentil

« CINQ MILLIARDS D’ANNEES » jusqu’au 31 décembre 2006.

Jean Clair: « Il n’y a pas d’espoir pour l’artiste hors normes »

On ne présente plus Jean Clair, ses propos vitrioliques sur l’art contemporain sont connus de tous. Avec Jean Baudrillard et quelques autres il mène depuis quelques années un combat contre ce qu’il définit comme une certaine forme de terrorisme de l’avant-garde. Rappelons qu’il a été directeur du musée Picasso jusqu’en 2005 et qu’en 1995 il est Commissaire Général au Centenaire de la Biennale de Venise. Parmi ses expositions, on peut citer : « l’âme au corps » et « Mélancolie, génie et folie en Occident » inaugurée au Grand Palais en 2005. Il est également l’auteur de nombreuses publications et de nombreux essais chez Gallimard. Cette interview a été réalisée à Venise par Francesca Colosante.

Dans vos expositions, je pense à *Identité et Altérité* ou à la dernière sur la *Mélancolie*, vous semblez procéder selon un système de recherche qui n’est pas sans rappeler la méthodologie utilisée par W. Benjamin dans les Passages parisiens, et qui consiste à montrer le sujet sous de multiples angles en allant au-delà d’une simple analyse artistique. Vous reconnaissez-vous en cela ? Si non, quelle est votre méthode ?

Heureusement, je ne pense à aucune méthodologie, je ne suis pas un philosophe, mais seulement un critique d’art concerné, certes, par la philosophie. Pour le thème de la mélancolie en particulier, il aurait été impossible de concevoir une exposition sans évoquer l’auteur du drame baroque allemand, Walter Benjamin, qui fut l’un des premiers à comprendre l’importance du tempérament mélancolique pour la naissance de la culture européenne, surtout au XVIIIe siècle. Autrement, je ne songeais pas à une méthodologie précise, si ce n’est celle de l’historien qui regarde aux divers aspects de l’art, qui recherche le sens caché derrière les formes, étant donné que ce sont toujours les mêmes depuis le Ve siècle avant J.-C. La mélancolie est la plus riche parmi les iconographies qui permettent

d’étudier de telles métamorphoses de la forme. On s’aperçoit que le personnage de l’être humain pris par ce sentiment est toujours dans la même position, la main gauche contre la mâchoire et la droite laissée libre de créer, dessiner, écrire ou faire de la musique. Un type physiologique de mélancolie créative donc, non seulement dépressive que l’on retrouve aussi dans d’autres images, comme celle du rêve ou de l’affliction profonde. Tableau ou sculpture, l’œuvre d’art connaît un seul moyen de dire que cet état d’âme existe et qu’il n’est pas illusoire. C’est à cet effet qu’elle emploie tous ses symboles. Il s’agit d’instruments, toujours les mêmes, utilisés par l’homme au cours des siècles : la sphère qui renvoie au cosmos, l’échelle, les outils pour mesurer le temps et l’espace... En ce sens, l’être humain et tous les objets qui l’entourent peuvent être vus comme des allégories, pour ainsi dire.

Croyez-vous que l’allégorie soit l’outil le plus valable pour chercher à connaître l’histoire ?

Ce n’est pas une question de validité. Une image et une icône ont toujours un sens très précis, au moins jusqu’aux années 1960. Ce sens est comparable à celui que l’on tire d’un texte écrit, d’où le besoin de rechercher les sources philologiques, littéraires, philosophiques de l’iconographie en question. Mais je ne suis pas un iconologue, je suis simplement en train de travailler avec les découvertes d’iconologues géniaux ainsi qu’avec les études d’historiens de l’art célèbres comme Panofsky, Cassirer, Gombrich, Warburg.

Je voudrais, à présent, étendre cette réflexion au contexte socio-économique dans lequel agissent les différentes formes d’art contemporain et donc aux responsabilités de l’artiste. Que veut dire aujourd’hui boire un café dans une tasse signée Louise Bourgeois, dans un bar aménagé, admettons, par Damien Hirst avec un petit sac de la série Takashi Murakami pour Louis Vitton en bandoulière ?

Ce sont trois noms très différents. Louise Bourgeois est évidemment une artiste de grande valeur, qui a réalisé des œuvres pleines de sens, de drame, étroitement liées à sa condition de femme vivant à New York. Des deux autres, que je ne connais pas et qui sont maintenant exposés au Palazzo Grassi, je ne pense pas grand chose. Avec des travaux très vulgaires et superficiels, ils répètent un jeu ennuyeux, égal à lui-même d’année en année, le même qu’ils proposent à la Biennale depuis 25 ans. Cette soi-disant collection (N.d.l.r.: coll. Pinault au Palazzo Grassi) est une espèce de résumé des œuvres les plus reproduites des dernières biennales, une opération totalement dénuée de sens et d’esprit à mes yeux. S’il était possible de parler de beauté aujourd’hui, je dirais qu’il n’y a pas de beauté et donc pas de laideur

Jean Clair: “Aujourd’hui, je dirais qu’il n’y a pas de beauté et donc pas de laideur non plus. Il n’y a rien comme catégorie esthétique. C’est le néant absolu.”

non plus. Il n’y a rien comme catégorie esthétique. C’est le néant absolu.

Quant aux responsabilités du critique d’art, je vous demande quel rôle vous pourriez jouer aujourd’hui.

Si je pense à la situation en France, je dirais qu’il n’y a plus de critiques. Autrefois, il y avait André Chastel ou Jean Baudouin, ce dernier communiste, le premier plutôt bourgeois, mais ayant tous deux une connaissance profonde et aigüe de l’art, ce qui n’est plus le cas aujourd’hui. D’ordinaire, les gens que je lis au sujet de l’art contemporain ne s’occupent pas de critique d’art. Alberto Abrasino, par exemple, ou Piero Citati, des écrivains qui mènent un travail personnel important et qui sont capables de discours sur l’art très intéressants tout en étant comme je l’ai dit, en dehors d’un domaine spécifique qui n’existe plus aujourd’hui.

Dans votre livre « Critique de la modernité » (Gallimard, 1983, Paris), vous préconisez un retour à la peinture, ou plutôt au figuratif. Mais vous exprimez aussi la tristesse que vous inspirent certains des derniers aboutissements de la peinture ainsi que le regret d’un métier qui se perd...

J’ai écrit ce livre en 1983, il y a bien 25 ans. On pouvait encore parler à l’époque d’un retour à la peinture. Il y avait aussi de grands peintres, comme Francis Bacon en Angleterre, Balthus en France, mais aussi Lucian Freud qui aujourd’hui, avec ses 85 ans, est probablement l’un des plus grands peintres vivants, alors que Zoran Music est mort l’an dernier. Après cette génération, qui faisait encore de la peinture malgré le mépris total qui l’a assailli à partir des années 1960 – de la gestualité abstraite des années de l’après-guerre, au monochrome de la nouvelle abstraction des années 1970 – l’art pictural peut se dire fini. J’ai écrit un petit essai intitulé « brève histoire de l’art moderne » en faisant allusion à l’essai de Hobsbawm, l’historien anglais du « Siècle bref ». Celui-ci considère que le vingtième siècle commence en 1914 et se termine brusquement en 1989, avec l’effondrement du mur de Berlin. Je transpose cette même idée au domaine de l’art, à partir des années 1911-2012 avant la guerre jusqu’aux années ’60, date à laquelle débute

une période complètement différente qui n’a plus aucun lien avec l’histoire picturale précédente. Aujourd’hui la création plastique ne concerne pas les objets vulgaires que l’on voit autour de nous, ce n’est pas dans les galeries ou les musées qu’elle se fait. Ce qui ne veut pas dire que l’art est mort, il y a beaucoup d’autres domaines vivants et intéressants, comme le cinéma, que j’aime beaucoup, la danse, la musique... je dirais plutôt qu’une certaine technique est morte, une technique spécifique et ancienne. Y revenir serait trop artificiel. Et pourtant, je suis sûr que dans ce même contexte beaucoup de jeunes artistes continueront à se consacrer au dessin, comme il en a toujours été – en observant la réalité, le visage, le paysage – en accomplissant une pulsion primitive et vitale, innée chez l’homme.

Y a-t-il des peintres de haut niveau qui, selon vous, seraient passés aux oubliettes de l’histoire officielle ?

La situation de l’art en peinture est plus dure, plus mauvaise dans l’ensemble que celle que l’on a connue vers la fin du XIXe siècle. En ce temps, on parlait souvent de artistes maudits qui, finalement sont bien plus nombreux aujourd’hui, oubliés et abandonnés à eux-mêmes, incapables de vivre de leur travail. Si on analyse le problème d’un point de vue objectif, celui de la logique mercantile avec ses musées, ses galeries et foires mondiales, nous arrivons aux mêmes conclusions. Il n’y a pas d’espoir pour l’artiste hors normes. Le marché, par des moyens très puissants, parvient à imposer un art académique, tout à fait artificiel, identique partout dans chaque partie du monde, de New York à Los Angeles, jusqu’à Moscou même. Les collections sont désormais des ensembles de pièces de rechange. La règle en vigueur est celle du renouvellement continu à très court terme.

Puisque les musées nous offrent les mêmes produits partout, pensez-vous que la spécificité d’une production puisse être revalorisée en raison de son aptitude à représenter son territoire d’origine ?

Dans les domaines de la langue et de la littérature on remarque aujourd’hui l’attrait puissant du *zeitgeist*, de l’esprit du lieu, pour aller contre la globalisation et l’idée d’une Europe sans racines. Dans le domaine de l’art la situation est complètement différente, tous les artistes, tels des singes, semblent vouloir faire les mêmes choses qui se font dans les pays dominants culturellement. Il suffit de penser au paradoxe de Bilbao. Le Guggenheim du génial architecte américain Frank Gehry est le musée le plus important de la ville, érigé au cœur même du nationalisme séparatiste basque. Dans cette nouvelle cathédrale laïque, les basques paient pour garder en dépôt une collection étrangère pendant que, devant sa façade, quelques jeunes femmes en costumes typiques se donnent en spectacle en dansant la ronde pour les touristes. Pour les racines culturelles d’un lieu, ceci est au moins aussi triste et scandaleux que l’exercice de l’emprise américaine.

Quand est-ce que la domination américaine a commencé à s’imposer dans la production artistique ?

Sur cette thématique complexe, de nombreux livres ont été écrits au cours des 20 dernières années. Ici, brièvement, je peux citer quelques exemples. Dans la France de l’après guerre, au début des années ’50, la politique culturelle américaine fut très agressive. De nombreux musées parisiens, financés par ce qu’on appelait alors le bureau américain des Affaires Culturelles (l’actuelle CIA) accueillirent sans difficultés de grandes expositions de la peinture de Pollock et de la nouvelle école new-yorkaise. Ce fut le cas aussi de l’Allemagne à l’époque de la reconstruction, un pays également dévasté sur le plan économique. *Documenta*, le festival d’art contemporain qui se tient à Kassel depuis 1956, fut créé pour imposer aux Allemands les nouvelles tendances de l’abstraction et de l’expressionnisme américain mais aussi pour humilier leur propre patrimoine. Cela semblait être alors la seule façon pour l’art moderne de pardonner au pays les fautes de l’art de régime, certainement horrible, sans tenir compte cependant de la tradition de Dix, Grosz, de la nouvelle objectivité et des artistes allemands. Cette dictature culturelle se prolonge jusqu’à nos jours même si, tout le monde sait que c’est en Allemagne qu’est née la première peinture qui puise avec fierté dans sa propre histoire avec Kiefer, Baselitz, dans le cadre d’une Europe en proie à l’oubli.

Que pensez-vous de ces langages ou pratiques artistiques qui se vouent à la mise en scène d’une tâche, au dévoilement de procédés masqués, à la création de réseaux de communications, au lieu de s’attacher à la réalisation d’une œuvre, en se servant des technologies « extra-artistiques » les plus diverses ?

Ce n’est peut-être juste qu’une question de vocabulaire, puisqu’aujourd’hui on peut recourir à tous les médias pour faire de l’art, il faudrait des termes qui puissent désigner ce phénomène. Mais je ne tire aucun plaisir esthétique de ces « nouvelles formes ». Si je regarde une vidéo je ne ressens pas cette joie visuelle que me donnent, au contraire, le cinéma d’Angelopoulos, grec, Kusturica, serbe, Almodovar, espagnol... Je pense qu’il y a en Europe une dizaine de cinéastes géniaux qui me procurent un plaisir visuel total, ainsi que la satisfaction intellectuelle de comprendre quelque chose de très important grâce à la beauté des formes. J’ajouterais alors que pour ces langages il ne s’agit peut-être pas d’art mais plutôt de communication. Il n’est pas question de création, mais d’activité ludique.

Qu’enseigne-t-on alors aujourd’hui dans les académies ?

Je n’en ai aucune idée (rire). On enseigne encore quelque chose ?



Alexandre Christiaens expose ses photos au Grand manège rue Rogier à Namur

Lors du vernissage, le samedi 7 octobre, une lecture d’Eugène Savitzkaya sera prévue vers 17H. L’exposition est visible jusqu’au 26 octobre. Ouverture du lieu au public, chaque soirée durant les représentations de la pièce de théâtre “Voyage à la Haye” de Jean Luc Lagarce avec Frédéric Dussenne. Permanence de l’exposition les samedi 14 et 21 de 11h à 17h. Pour tous renseignements, contact Brigitte Castin.

Place du théâtre 2, 5000 Namur, rens. tel : 081 24 01 47

Les infortunes d'un mythe précolombien

En juillet 2006, un nouveau musée d'art contemporain est inauguré à Luxembourg, le *Musée d'Art Moderne du Grand Duc Jean* (MUDAM). En raison de divers contretemps, quinze années se sont écoulées depuis l'initialisation du projet, et la curiosité est donc de mise à l'idée de découvrir finalement le nouveau bâtiment. Celui-ci a été édifié sur une hauteur, dans le périmètre d'une ancienne zone fortifiée, celle du Fort Thüngen. Le lieu-dit a le nom charmant de *Trois Glands*. De là-haut, on aperçoit les monts avoisinants. Le centre historique de la ville se situe au sommet de l'un d'eux tandis qu'une vallée encaissée serpente en contrebas.

L'architecte sino-américain Ieoh Ming-Pei s'est chargé d'élaborer la construction ; le concepteur de la pyramide du Louvre a aujourd'hui l'âge vénérable de quatre-vingt neuf ans.

Dès l'entrée, on reconnaît d'ailleurs certaines caractéristiques de son aménagement parisien : la même pierre claire borde les rambarde des escaliers, couvre le sol. Lorsque le vestibule est franchi, surgit un vaste hall, couronné d'une grande verrière, similaire à celle de l'institution française. D'autres fenêtres ouvrent largement vers l'extérieur, où se déploie un parc. Ainsi, la lumière inonde-t-elle abondamment l'intérieur au point de se réverbérer sur les surfaces blanchâtres du revêtement. Les volumes sont immenses et l'ensemble fait montre d'une majesté toute orientale ; l'endroit invite à la contemplation.

Ce premier tour d'horizon suscite une première inquiétude car il apparaît bien vite qu'un environnement d'une telle pureté — si tant que l'on ose se servir d'un terme aussi controversé — met tout objet exposé à nu en le réduisant à sa plus simple expression. Certes, un écrin de ce genre s'accorde aux œuvres qui soutiennent cette économie de moyens mais il disconvient visiblement aux autres. Ici, les lisières des sculptures, des tableaux, ne s'effritent pas, ne s'estompent pas ; elles se marquent abruptement sans que les transitions entre les vides et les plein ne soient réellement possibles.

Le second problème est la monumentalité de la plupart des salles, qui appellent exclusivement des présentations spectaculaires. Il faut pouvoir résister au gigantisme du lieu, en lui opposant des pièces tout aussi importantes, ce que ne peuvent faire des intervenants aux propositions plus modestes. Les commissaires et les artistes de la première exposition semblent en avoir fait l'expérience immédiate et il est assez étonnant de découvrir leurs solutions, ou du moins le résultat de leurs réflexions, la façon dont ils se sont démenés avec cet handicap.

Cette manifestation inaugurale, nous dit-on, a la particularité d'avoir été *confiée aux créateurs* : eux-mêmes ont mis en scène certaines œuvres de la collection ou ont conçus le mobilier de l'institution, sa typographie, et d'autres éléments propres à son fonctionnement quotidien. En outre, des installations spécifiques pour les espaces du musée ont été commandées à différents plasticiens et adjointes dans le même temps à la collection.

Une telle stratégie témoigne de l'indécision qui règne actuellement sur les musées d'art contemporain et sur la bonne manière de les administrer.

A la différence des centres d'art contemporain, dont le rôle est un peu mieux défini puisqu'il s'agit dans ce cas-là de faire des expositions, en produisant par-



1er juillet 2006, ouverture du Mudam, après plus de 15 années d'attente et de tergiversations sur fond de controverses locales, l'architecte Ieoh Ming-Pei découvre enfin son musée terminé.
©Flux News



Le MUDAM entre finalement dans la réalité... L'œuvre de Bill Woodrow « Pond lift », produite spécialement pour l'exposition Eldorado, illustre symboliquement ce passage : des centaines de petites pièces de monnaies cuivrées attendent les visiteurs. Ironiquement l'artiste a fait graver sur une des faces la phrase : « Without you the museum does not exist » © FluxNews

fois des œuvres, mais rien de plus, le musée doit quant à lui être le lieu où l'art est conjointement conservé et exposé, voire financé. Ce double-emploi engendre parfois des situations conflictuelles : les responsables de musée auront souvent tendance à promouvoir des pièces dont ils sont les propriétaires, au détriment de la cohérence générale de leurs expositions. Il y a donc fréquemment confusion entre collection et exposition et c'est malheureusement arrivé ici.

Mais cette façon de présenter les choses, à Luxembourg, révèle aussi les craintes étreignant aujourd'hui certains commissaires qui ne savent plus à quel saint se vouer quant à la politique à adopter en matière d'exposition collective. Sans retracer ici la chronologie de ce sujet, rappelons que l'une des principales récriminations des artistes, au cours des trente dernières années, fut de reprendre la mainmise sur la caractérisation des expositions de groupe auxquelles ils étaient associés. Il s'agissait de détrôner le commissaire, dont l'influence sur la lecture des œuvres se faisait trop prégnante, du fait d'une conception déterminée et déterminante de la chose artistique.¹ Cette lutte se fondait, et se fonde encore, sur la nostalgie d'un temps où les artistes auraient été les uniques maîtres du jeu, seuls accrédités en matière de proposition esthétique (le rêve des impressionnistes, des surréalistes qui se seraient personnellement affirmés, justifiés, et mis en scène). Si l'on peut contester le bien-fondé de ces regrets — car les dépendances aux gens de pouvoir, en terme de visibilité, devaient être aussi décisives à l'époque qu'elles ne le sont à présent — il est évident que les artistes ont pu être manipu-

lés, dans certaines circonstances, jusqu'à s'en trouver outrageusement dénaturés. Toutefois, la plus-value apportée par le commissaire, sur l'appréhension des œuvres, leur compréhension ou leur interprétation, dans de nombreux cas, semble tout aussi effective et il est parfois lassant d'entendre des artistes qui, par naïveté, ne jurent que par leur propre vérité.²

Eldorado, le titre de la présentation d'ouverture du Mudam, prend ces artistes au mot, précisément : la responsabilité de l'événement leur est partiellement conférée, à l'égal de la définition du musée en lui-même. L'utopie, ici, est de créer une exposition idéale et un musée parfait, conçus par ceux à qui ils auraient été destinés. Or, il apparaît que l'ensemble affiche une certaine inconséquence. Le visiteur vogue d'une œuvre à l'autre, le propos individuel ou factuel est le seul qu'il perçoit au travers de celles-ci et aucune information supplémentaire ne parvient à ses yeux et à son esprit à la vue de leur confrontation. Le tout manque vraisemblablement de liant (ce qui constitue un argument pour souhaiter l'intervention d'un commissaire) et plusieurs créations, hélas, attestent également de faiblesse. Certaines œuvres sont passables, tandis que d'autres, réalisées par de bons artistes, se montrent bien moyennes, comme si ces derniers n'avaient pas été encadrés, entourés.³

Le fait est que ce premier accrochage laisse entrevoir un échantillon d'une collection à l'égard de laquelle on peut nourrir une forme d'anxiété, du fait de son apparente hétérogénéité. Constituer une collection d'art récent est évidemment une tâche difficile et périlleuse : celle du Mudam fut débutée en 1996, et

compte désormais plus de deux cent trente œuvres, de près de cent artistes. Elles ont été acquises suite aux recommandations d'un comité de spécialistes, dont la configuration s'est modifiée au fur et à mesure des années.⁴ Si les grands noms de la scène artistique y figurent, aux côtés d'artistes moins connus, la question se pose de savoir quelles sont les pièces de ceux-ci qui ont été choisies, en particulier. Mais l'interrogation concerne surtout l'identité générale de ces possessions. Les responsables du Mudam ont-ils l'ambition de collectionner tous les artistes qui font l'actualité de la scène internationale, comme s'y essayent les directeurs des plus grands musées mondiaux, tels que le Centre Pompidou ou le Museum of Modern Art de New York ? En ont-ils les moyens et sont-ce réellement les modèles à suivre ? Certes, la plupart des musées d'art du vingtième siècle se bâtissent sur ce principe, de sorte qu'ils ont tendance à se ressembler tous. Chacun à son Bruce Nauman, son Thomas Ruff... Mais, en partant de zéro, n'était-ce donc pas l'occasion de repenser les choses, autant que possible, en se cantonnant par exemple à un nombre restreint d'artistes, dont on achèterait plusieurs créations afin de donner à voir des ensembles plus significatifs ?⁵ Le problème s'avère épineux, car une collection est toujours un placement aux yeux de ceux qui avancent les fonds, et on sait que diversifier ses investissements se profile usuellement comme une stratégie moins risquée. Le débat reste ouvert mais on regrettera néanmoins qu'il n'ait pas été engagé plus avant dans le cas de ce nouveau musée, à Luxembourg. La politique du lieu, quant aux expositions, demeure

toutefois embryonnaire et on peut espérer qu'elle s'affirmera dans l'avenir. Cette perspective n'est peut-être pas si lointaine, même si l'on s'égare présentement dans les mirages d'un Eldorado, leurre d'un enrichissement aisé auquel ont succombé les plus vaillants conquérants.

Yoann Van Parys

Eldorado: 2 juillet-20 novembre 2006
www.mudam.lu

¹ Daniel Buren, par exemple, fut assurément un des héros de ce combat, au point d'en perdre parfois sa raison et son humilité. Voir à ce sujet le portrait peu glorieux qu'en donne Florence Jaillet, en toute objectivité : JAILLET (Florence), « L'affaire Guggenheim » dans *les correspondances de Daniel Buren*, dans LEVAILLANT (Françoise) (sous la direction de), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, éditions IMEC, 2004, p. 82-97.

² En outre, sans doute n'y a-t-il aucune exposition *objective*, dans laquelle les œuvres apparaîtraient individuellement et en toute neutralité, car associer plusieurs entités mène toujours à un supplément de sens, que ce sens soit ou non intéressant.

³ On songe en particulier à Pipilotti Rist, dont l'installation vidéo ne convainc pas.

⁴ Le comité initial, ou *Fonds Culturel National du Luxembourg*, était composé de Paul Reiles, de Bernard Ceysson, de Maria de Corral, de Lorand Hegyi, de Lucien Keyser et de la princesse Sibilla de Luxembourg. Aujourd'hui, les membres de la commission d'achat sont Carmen Gimenez (conservatrice au Musée Guggenheim de New York), Paul Reiles (directeur honoraire du Musée National d'Histoire et d'Art du Luxembourg), Stephan Schmidt Wulffen (Recteur de la Kunstakademie de Vienne) et Nicholas Serota (directeur de la Tate Gallery de Londres) et Marie-Claude Beaud (directrice artistique du Mudam).

⁵ Ce fut notamment la politique de Alexander Van Grevenstein qui dirige depuis de longues années le Bonnefanten Museum de Maastricht. Au fil des années, il a acquis diverses œuvres de quelques artistes (souvent à l'aube de leur éclosion sur la scène internationale) avec assez bien de réussite puisque sa collection comporte des ensembles importants de Joëlle Tuerlinckx, Thomas Hirschhorn ou Franz West, outre un patrimoine de départ au sein duquel on recensait déjà plusieurs créations de Joseph Beuys, Marcel Broodthaers et Bruce Nauman.

Les journaux surmodelés de Paul Mahoux

Pascal Leclercq

Gamin, un de mes oncles m’avait montré comment, en remplissant une feuille de gribouillages, et en renforçant ensuite au crayon gras certains traits, l’on pouvait faire apparaître sur la feuille maculée un visage, un monstre, une maison. Par après, j’ai appris que les griffonnages étaient depuis toujours autour de moi, et que la majeure partie du travail artistique consistait à déterminer, parmi les lignes droites et les courbes, celles qui me permettraient de donner au monde une forme intelligible, le reste étant affaire de crayon gras et d’habileté. C’est là une des raisons pour lesquelles j’ai été séduit immédiatement par la peinture de Paul : elle accepte d’emblée le foisonnement du monde et sa façon de brouiller en continu les pistes, elle les revendique même, et donne à voir, par la vertu créatrice de ses choix et la maîtrise des pinceaux, des figures jusqu’alors insoupçonnées.

Il m’est difficile de parler d’un artiste que j’aime et dont je suis l’évolution depuis un certain temps sans faire appel à ma propre histoire et au rôle que cet artiste y a joué. Entre Paul et moi, tout un réseau de sentiments, de sensations, de réflexions communes s’est tissé, et je serais bien en mal d’en faire abstraction. J’appréhende, au contact de son

travail, des transformations semblables à celles que je vis à travers ma propre pratique : lucidité, aveuglement, aveu et désaveu, tunnel et sortie de tunnel aux prises avec un renouvellement cyclique de l’acte de créer. La pensée se construit avec une cohérence dont l’artiste lui-même finit par s’étonner, d’autant plus que cette pensée mue avec lui et sans lui, quand il peint et quand il dort, qu’elle ne se contente pas des nourritures qu’il croit bon de lui tendre, mais s’évade de lui pour picorer aux râteliers dispersés sur son passage.

On y croise Ben Laden aux côtés d’André Rieux, cinq jolies paires de fesses à plat près d’une carte météorologique, le mot « Libération » que suit, à quelques centimètres, l’affirmation : « Vendredi, c’est sodomie ! ». La Une de nos journaux ne ressemble-t-elle pas à ces paradis promis aux martyrs, purs produits du cauchemar qu’ils vivent, bercés de fables oniriques ? L’inconscient collectif est structuré comme le langage des rêves. Paul met en évidence ce labyrinthe des mots et des images, ses fondations mythiques, ses soubassements et ses voûtes. Cependant, là où d’autres sèment des cailloux, débobinent le fil pour trouver la sortie, il badigeonne les murs, en renforce certains, abat des pans entiers



« Irak : peur sur les urnes » peinture à l’huile sur la une du journal Libé encollé sur toile, 30X40, 2006. Dans la série des images peintes, l’artiste met en relation deux mondes : les personnages vivants, qui sont peints en aplats, sont confrontés à des personnages en relief de nature fantomatique qui eux proviennent, d’affiches, de photos ou d’écran de télévision.

par la magie de ses couleurs, et recrée à l’intérieur un nouveau dédale. Conscient que le monstre à moitié humain ne vit pas tapi au fond du labyrinthe, mais qu’il est le labyrinthe lui-même, changeant quotidiennement d’apparence et de raison, à la fois génial architecte et inconsolable occupant.

Dans les premiers « journaux surmodelés » de Paul, l’attention était parfois volée par un texte, que la peinture translucide laissait apparaître. L’œil s’approchait, tentait de déchiffrer ce qui était depuis longtemps indéchiffrable, puis reprenait sa route, perturbé, quelquefois reculait pour mieux voir. Dans la nouvelle série de « Libés », les différents pavés de texte laissent la place à des aplats rectangulaires, desquels se détache, de temps en temps, une phrase, quelques mots écrits en gras. L’attention du spectateur se concentre, le voici seul avec ses propres interprétations, dans l’obligation de poser ses propres questions, qui s’en vont gonfler aussitôt la

marée de celles qui secouent déjà, au gré des influences de la lune, le territoire balisé par l’artiste. J’y lis pour ma part une évolution radicale, qui témoigne de la ténacité et de l’intuition de ce dernier.

Peut-on voir dans le polyptyque « Bon vent ! » une allégorie de la manière dont l’artiste traverse la vie ? Aux commandes de son voilier, ce navigateur des possibles irait sur une mer parfois houleuse, parfois tranquille, curieuse et intrigante. Il rencontrerait des monstres marins, s’émerveillerait des dauphins qui encerclent la coque, se taperait la cuisse avec les poissons clowns et s’entretiendrait avec d’autres marins de l’immensité et de la richesse des eaux qui couvrent la planète. Qu’il tienne ferme le cap ou dérive tranquillement, il questionne le monde sur les questions que celui-ci lui pose, et le monde à son tour l’interroge sur ses propres interrogations.

En dessous du portrait de Yasser Arafat, la chaise est vide. Sous la couleur,

le titre est invisible, et les questions dès lors se bousculent. Qui est parti ? Qui va s’asseoir ici ? Sur quelle place laissée vacante plane ce fantôme ? Ce n’est tout de même pas le bureau du général Sharon ! ? Qui est le plus orphelin, du peuple de Palestine ou de celui d’Israël ? Arafat est-il mort ? Alors pourquoi semble-t-il plus réel que jamais ? Peut-être quelqu’un est-il installé sur cette chaise, quelqu’un de tellement impuissant qu’on ne le voit pas ? Et si les acteurs n’avaient pas de visage, serions-nous plus à même de comprendre les enjeux du drame qui se joue là ?

Dans l’image, il y a une image, qu’une autre image porte à bout de bras. Celui qui s’agite autour du portrait d’un chef, le voici réduit à sa plus simple expression : le visage et le corps contenus tout entiers dans deux couleurs en aplat. Quant au portrait, il gagne en aura ce que l’autre a perdu, ses traits se déplacent imperceptiblement, entourés d’un halo blanchâtre. Désormais, on ne sait plus très bien qui brandit qui, et quel est, de qui brandit ou est brandi, le plus chimérique, le plus réel. Repaire d’illusions, dans lequel les illusions sont nos seuls repères.

L’interrogation en perpétuel mouvement situe le spectateur au-delà de la fracture idéologique qu’imposent certains militantismes. En cela, cette œuvre est d’une modernité inespérée : les aberrations de notre monde s’y dénoncent d’elles-mêmes, et si l’artiste ne se permet pas de les ignorer, il revendique pour son travail, la nécessité d’aller plus loin, de creuser l’existence elle-même, tourbillon au centre duquel trône la fragilité. Des septante-deux toiles qui composent « Tombouctou », trente sont consacrées à la peau, quarante et une à la chair, et une seule au crâne. Si mon regard parcourt en long et en large les multiples questions qui forment le cadre extérieur, s’il peine à se détacher des visages fantomatiques, c’est pour sombrer à tout moment dans les orbites vides. La peinture fait de moi un Saint Jérôme en proie au vertige de la vie.

«Faut-il s'inquiéter?»
une exposition de Paul Mahoux
à la Châtaigneraie

du 9 septembre au 22 octobre 2006
19, Chaussée de Ramioul, 4400 Flémalle

Dan Flavin à Paris



Dan Flavin, The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963. Tube fluorescent jaune, placé en diagonale. Longueur : 244 cm

Événement majeur, la rétrospective de Dans Flavin au Musée d’Art moderne : cinquante oeuvres et soixante dessins de l’artiste minimaliste américain (mort en 1996) sont rassemblés avant de partir à Munich en novembre.

A l’entrée de l’expo, dans la première salle, le visiteur tombe nez à nez sur un magnifique Jaune incliné à 45° qui colore le mur et l’espace : simple et efficace ! La première oeuvre qui ne se contente plus de représenter la lumière mais de la présenter. La suite est du même niveau. Début des années soixante Dan Flavin s’est identifié à un

médium : le tube néon, l’expo est une suite somptueuse de mise en équation dans l’espace de ses flux lumineux : intensité, densité, énergie des jeux de couleurs. Avec une économie de moyens, tout y est, un régal pour les yeux. Dan Flavin suis à la lettre le précepte de Mies Van der Rohe, «Less is More». Pour lui, une oeuvre doit être en évolution et dialogue permanent avec l’espace. Ses bains lumineux annoncent en les précédant les atmosphères colorées de James Turrel et de beaucoup d’autres...

Visible jusqu’au 08 oc. 2006

News de San Francisco

Sur le parvis du SFMOMA, le bateau de verre fait un effet surprise, même pour son créateur John Roloff qui l’a érigé pour l’ouverture des jardins de Yerba Buena en 1993. Formé du verre vert, la coque a été plantée dans du sédiment extrait du fond océanique. Elle a été installée puis scellée vers le haut. Elle y est dressée, intacte comme après le naufrage. Cette pièce implique dans les concepts de la tectonique occidentale le fait que notre monde s’est formé en rapport à la mer et la terre. Le verre rappelle les hublots. C’est une serre solaire mais aussi une connotation au processus de dérive et de dépôt du matériel de la terre vers la mer, et d’émergence des sédiments en une terre nouvelle. À l’emplacement, la pièce reforme une illusion avec les jardins et l’espace fluide de l’océan. Les sédiments recueillis du fond océanique à quatre milles de la côte de San Francisco ont été placés à l’intérieur en 1993.

Ces sédiments contiennent divers minerais et matières organiques extraits à partir des berges par les fleuves qui coulent dans la mer par le Golden Gate. L’environnement de serre chaude du bateau agit subtilement avec ces matériaux stimulant les cycles continus de croissance, d’affaiblissement, et de renaissance de la végétation. L’approche principale de John Roloff dans son travail est le lyrisme connexe à la nature et à l’environnement. Ses études sont inspirées par la géologie et la biologie marine, son travail est également guidé par des processus naturels et les analogues spirituels liés à ces processus. Plutôt que de travailler exclusivement dans n’importe quel milieu, Roloff entreprend des recherches étendues à la conceptualisation et utilise une grande variété de médias pour développer son travail.

Claude Degueudre Août 2006



Sur le parvis du SFMOMA : Deep Gradient/ suspect terrain de John Roloff (1993), verre et métal sur sediments marins.

SUIS-JE ICI VRAIMENT ?



Vue de mer à Capri, photographie Gino Franz Turin, 1957

Le sujet meurt avant d’atteindre le verbe.

Samuel Beckett

Il n’y a guère plus de deux ans, je me suis mis à pratiquer le cinéma comme d’autres déplient les ailes à fouiller un tiroir empli de vieilles photos cassées, ou bien à affûter un arc, de jour en jour plus experts, affranchis, épanchant ainsi leurs tracas quotidiens, peut-être ici ou là certaines fustigations parentales.

Si commode soit le maniement de la DV, et bien que je sache qu’un grand nombre de consignes me manquent encore sur le traitement des images, j’ai surtout appris que recourir pas à pas à une caméra numérique de type courant engendre une attention plus pointue au monde, rend plus exigeante, plus active, l’injonction à réaliser au degré voulu des aveux, des descellements. J’ai entrepris de fixer le portrait présumé de quelques-uns des artistes de ce temps qui furent un souffle, une présence parmi nous : j’avais d’abord songé à Didier Vermeiren, à Michel François, mais, plutôt que d’explorer la terre des vivants, l’idée me vint de me pencher sur celle des défunts. Chaque portrait sera celui, intime, d’un homme, ou d’une femme, enlevés en un éclair parfois, et malgré leur jeune âge, à l’admiration de tous. Et combien m’est utile l’apport dans la quête de ce regard autant de certains écrits que de certains aspects stylistiques – souvent les plus irrationnels, souvent les plus purs – des films des origines, il va de soi que je le reconnais volontiers.

Pourquoi une simple excursion, tel mois de l’année, telle heure du matin ou du couchant, tels préparatifs minutieusement mis au point, nous donne-t-elle le sentiment d’un fossé enfin comblé entre le réel et nous, griffonnant d’un indice de paix, de plénitude ou de douceur ces moments où l’on se persuade d’être proche de ce qui est ? Le néant gisant en nous se trouve tout à coup incapable de diriger nos actes, il ne nous porte plus malheur, la tension tragique qui le réfracte se met à parler une autre langue. Devant un rideau d’arbres qui emprisonnent le vent parfois, au sommet d’un col enneigé, le long d’un étang que cloquent d’invisibles poissons ou un carré d’herbe roussie sous un ciel d’un bleu gélatineux, il arrive que nous ressentions une folie d’impatience, que nous subissions le choc d’un déclic qui mène à son terme un élan orbital débuté voilà longtemps, et ailleurs, et soudain c’est l’enfance à portée de main. Le demi-jour qui caractérise toute attention portée à la mort prend de ce fait une signification inadéquate au besoin naturel de respirer, de cueillir des fleurs en progressant sur un chemin.

A Lisbonne, une fois, je me trouvais dans le quartier central du Rossio, l’atmosphère était lourde du tumulte d’un orage qui avait éclaté à quelques kilomètres des rues envoûtantes de la capitale. Et ces rues, ces venelles, d’habitude pétries de soleil, me semblèrent s’obscurcir d’avoir dû tendre l’oreille à ces remous de l’air qui fragmentaient l’écoulement des heures en dispersant des nuées d’oiseaux par-dessus les toits mauves. En un instant, mais qui parut se dilater au-delà de sa mesure intérieure, et s’éterniser ensuite, des sortes de phosphènes vinrent contredire, semblables à des lucioles, la violence menaçante de l’intempérie – des phosphènes en tout point indéchiffrables, car je constatai qu’ils n’avaient rien à voir avec cette dernière, tout en découlant d’elle comme par un tour de passe-passe, et ce picotement oculaire, et qui ne m’était pas désagréable, me fit ressouvenir, étrangement, d’une promenade ancienne en compagnie de ma mère sur les bords du lac de Côme : l’été autrefois, la musique d’un orchestre s’échappant du perron d’un hôtel paré de feux de chandelles, les stratigraphies roses du couchant piquées dans la masse d’un firmament où se déversaient des cascades d’encre. La même épaisseur des sens et de l’imagination cette soirée comme ensevelie, le même recul farouche des choses sous la levée des parois d’orage : et je me rappelle que nous nous précipitâmes alors dans un bar où des personnes en tenue légère s’étaient rassemblées qui riaient, parlaient, usaient de mots qui ne dépendaient que de leur complicité nouvelle avec cet endroit, cette minute implorant la pluie.

Dès que le temps se fait plus réticent, plus hostile à ce qui le condamne à s’éteindre, nous nous ouvrons, en dépit de la torpeur qui les précède, à l’ambiguïté, à l’ébriété et au faste d’un chien et loup s’immisçant, avant de s’y engluer, en nos ultimes replis. Et nous nous enhardissons, si mystérieusement avons-nous été tentés de nous situer face à tant d’impénétrable évidence, à glisser vers l’inconnu, à rejoindre la voie que nous emprunterons la tête haute dans le but de sortir de la durée.

Entre ceux-là qui réussissent à injecter leur devenir à des actes dont à bon droit ils estiment qu’ils contribuent à leur faire accepter le cours des événements, les changements de cap qu’ils improvisent, les erreurs qu’ils commettent, leurs précipitations vaines, leurs désarrois, leurs regrets, et moi, lorsque je me propose de commencer un film, existe une différence, une seule et fort minime différence, et si faible qu’il peut paraître absurde d’en tirer le fil. Mais elle compte davantage à mes yeux que les écueils où se brisent – entrecoupées de phases d’immobilité totale – les ondes de la mémoire. Rien que de vacant dans cette particularité ; rien que de proche d’un vague détour, d’une terre secrète. Pourtant, elle relance des fantasmagories nées dans les années passées, renforce l’impression que les données qui surviennent

à la conscience et finissent par exploser et disparaître avec une étonnante vélocité abritent un trésor sur la nature duquel aucun raisonnement ne me renseignera, un trésor comme un voile ou comme cette vibration qui s’exhale des pensées tendues vers quelque lointain reflet. – Au c ? ur de mes liens avec la vie extérieure, il y a un vacillement.

Je me représentais mal jusqu’à hier, pour ne pas dire pas du tout, les conditions qui sont celles avec quoi et en fonction de quoi on élabore les images d’un film ; de même, j’ignorais à quel taux d’intensité psychologique se portent les allées et venues entre la caméra et l’esprit. Trier des clichés fendillés, qui s’effacent ou que surimpressionnent des taches baveuses, des végétations détrempées, se sentir empli d’inquiétude en les manipulant, atteint d’une neurasthénie latente ; bander un arc en freinant toute envie, les paumes moites, le pouls battant d’un sang aveugle, les genoux tremblant sans répartie aucune : ces décisions, ces incohérences qu’accompagnent des opérations concrètes jetant l’âme dans un cercle magique nous dépouillent de notre assurance première, comme penchés sur un flux d’énergies contradictoires, sur du vif-argent – ils détiennent la clé capable de donner un tour aux minutes qui pèsent. Filmer, en revanche, je suis de plus en plus enclin à croire que c’est se perdre en-dedans de soi, atteindre le stade où de tous les phénomènes qui nous cernent, captivent, repoussent, épuisent et meurtrissent durement jaillit un plein qui à la fois sera un vide de clarté.

C’était la vie dans la sorte de simplification outrancière qui réclame et obtient de nous notre meilleur assentiment que manifestaient les puissances de mon itinéraire enfantin, et l’aventure ensorcelée et continue que fut mon expérience de celui-ci : quand j’y reviens en songe, je constate que ces jours heureux – où je tâtonnais à la recherche de je ne savais quoi – présentent des fractures, amorcent des plongées, s’éparpillent en touches brèves et illisibles, frémissantes. Si la forme de vie qu’est l’enfance m’attire de plus en plus, c’est parce qu’elle dépasse, et de beaucoup je crois, le niveau de mon être : cela, je l’ai compris depuis bien avant que je ne fasse emploi d’une caméra portable afin d’accéder à un lieu. L’enfant n’a pas de caméra, il va pourtant à la rencontre du site qui sera un peu lui-même.

Mon père, quant à lui, avait élu domicile dans une demeure fictive, douée des propriétés d’un miroir, une structure polymorphe, saturennienne, et que j’ai mis des heures d’effort à déchiffrer dans le sens qui convenait. Il avait cédé dès ses jeunes années à l’attrait des images, du mouvement animant ces images en premier, et ce mouvement, cette turbulence native des films du début du parlant, il les avait par instinct rapportés à une essence amie du jeu des contrastes que pied à pied il s’employa plus tard à mettre en œuvre à l’aide de photos prises avec



un appareil à soufflet. Comme noyé dans un brouillard, il n’a jamais eu d’autre ambition, à travers le temps, à travers les divers pays où ma famille dut s’exiler, que celle de capter les images évoluant de son épouse, de son fils, acceptant à cette fin d’intégrer à ses positifs des éléments imprévus et refusant de congédier dans l’indéfini les explications dont il tenait à enrober ses tirages. De mon côté, privé que j’étais d’une sœur ou d’un frère, j’ai su précocement sentir combien chaleureuse, combien exclusive était devenue pour lui la passion photographique qu’il arborait comme une joie de vivre: sans nul autre témoin de mon âge pour recueillir les bénéfices de cette manne, mon père s’engageait dans de longues chasses à l’image juste, et sans doute ma mère paraphrasait-elle sans le vouloir mon attitude de guet car d’elle je devinais, devant chaque nouvelle photo achevée, qu’émanait un sursaut au compte-gouttes. Et si une fin a été assignée à la structure que j’ai dite, et qui laissait revivre, la transposant en songe, la patrie de mon père, ce fut conséquemment à la fin de mon enfance.

Un jour, il s’était acheté une petite machine – je l’ai toujours – munie d’un fermoir que l’on vissait et dévissait en un tournemain, un modèle rudimentaire de caméra doué d’une assez grande efficacité pour assainir le monde encombré de solides de toutes provenances, masqué par des obstacles en tous genres: pour lui désormais prévaudraient ce qu’on appelle des propositions, et même des épures, des abstractions mathématiques. Tels des ponts jetés de berge en berge, les paysages aérés de la campagne, ceux plus charbonneux de la ville y dialogueraient avec des figures distinctes, des présences disant l’affection, ou le deuil, et passant pour être une entrée en harmonie. On eût pu affirmer dès ce moment-là, sans crainte de rien trahir, que les cadrages que bâtitait et peaufinait mon père à force d’attention, de déférence, d’émerveillement devant l’image, mais aussi bien en traduisant une suggestion d’atmosphère, obéissaient à un programme de lissage des reliefs, des bossellements qui de partout nous environnent et dont nous sommes, par notre physique, un exemple. Que ses films renonçaient à dire les volumes.

Quelqu’un marchait en mon père et décidait à sa place, quelqu’un à qui il ne résistait pas quand il lui interdisait de céder à ses impulsions, lui commandait de respecter la syntaxe sautillante qui lui avait été dictée par son goût des pointes et de leur formulation retardée. C’est ainsi que, bien que se revendiquant du titre d’amateur, il parvint à révéler en creux les choses comme les menues actions de tous les jours; pour ce faire, pour aboutir à une correspondance entre l’inanimé et le vivant, il égalisait les contours, les abrasait, les polissait. Mais, d’autre part, et avant de rétablir ce qu’il voyait dans un parfait équilibre grâce à des prouesses où s’affirmait toute sa résolution vis-à-vis d’un décor, d’un ensemble d’objets, du groupement aléatoire de quelques visages, il sapat les images à leurs racines, il leur ôtait leur base de soutènement ordinaire, il les détachait du sol: et il me parut à moi que ces images en effet décrivaient un arrachement, qu’elles exaltaient l’opacité des formes en vrillant comme un cri interrogateur et muet, qu’elles prohibaient cette opacité au moyen d’une transparence lentement reconquise. Il ne théorisait cependant pas tandis que, l’air détaché, amusé, il filmait des débuts de routes, et le profil de ma mère, et le mien, émergeant l’un et l’autre d’une rêverie invincible, s’associant à des parterres de dahlias, de violettes, au carex, se noyant dans les ombrages des oliviers, s’égarant au long des couloirs dans les diverses maisons que nous habitâmes.

Il ne calculait rien, il ne solennisait rien et – je le compris cette fois vite encore – ses doigts ne se servaient du merveilleux petit engin – livré à toutes les collisions possibles avec l’existence comme à tous les courants nés de l’approche alarmante du lendemain – que pour empêcher, fût-ce inconsciemment, que ne se dilue la logique des traces. Et c’est pourquoi j’ai souvenance d’une suite de quelques plans quasi symétriques entre eux où l’on voyait ma mère s’extraire de l’une de nos voitures; je me remémore en détail la compression dont l’apprenti cinéaste se trouva subir l’attaque qu’il n’avait pu d’avance imaginer, reculant d’une courte enjambée pendant qu’il filmait cette scène, risquant de rompre le contact avec cette fatalité de durée qui l’envoûtait: c’était un dimanche, et il venait d’arracher à notre monde des plages temporelles comme séparées du reste, mais sans saccade, sans accroc, des plages qui avaient le don d’augmenter considérablement l’intérêt pour rien qu’une anecdote, bien inférieure en qualité, en aura, aux séances de pose de Marey.

L’image se détachait de son support tangible, du moins le pensait-on, comme s’effeuillaient des pétales, et, en corrélation avec le suspens du temps dont elle devenait l’interprète, renonçait à dire la profondeur dont elle était issue. Il n’y avait pas non plus de finition à ces plans en dérive, à la fois constants et arrêtés – des dentelures, des vignettages s’inscrivaient sur le film dont le déroulé fluide ne s’interrompait jamais, ne faisait écho que sourdement à tout l’abandon qu’il révélait.

Je me souviens que nous nous repassions, jumelées à des séquences adventices, à des burlesques américains qui nous montraient Keaton, Chaplin, Langdon dans leurs rôles de Pierrots, ces images calmes et flottantes, et qui en évoquaient d’autres, produites avec la même caméra et dans un style identique – des plans comme antérieurs aux mécanismes savants du langage articulé, c’est-à-dire des plans où se condensait une affirmation primitive, étrangère aux déterminations trop explicites, plaidant pour les vertus d’un idiome qui coïncidât avec la source de l’être: un filtrage en eux les gardait sensibles au quotidien d’où ils étaient montés, y mêlant et y défaisant des lueurs ainsi que s’entretenaient, avant de se scinder, un rayon de soleil et le matin.

Intrigué par ce flou pointilliste, par ce bouchon naviguant sur l’eau que renfermaient les films de mon père, je butais pour la première fois sur la question de la personne et sur celle, voisine quoique opposée, d’illusion de la personne évoquée par l’image. Cette énorme secousse ontologique qui nous porte sur nos fondements, je la recevais de plein fouet en observant ma mère à l’écran, mes cousins italiens jouant au ballon dans un pré, ou l’un des ressortissants anglais qui fréquentèrent un temps les miens. Pareil à un rideau de brume où je m’obstinais à identifier la césure entre le propre de quelqu’un – comportement, entraves et raideurs dues au milieu, à l’éducation – et son possible futur, le fleuve des images parasitait mes références habituelles, et, tel un rideau de brume, s’ouvrait en son milieu et élargissait mes horizons, criblait mon quotidien de balises inédites et subjuguantes. J’étais tout à fait décontenancé, les images de mon père décrivaient en moi une transmutation, me déprenaient de moi-même en marquant avec insistance qu’il existait des repères qui tous, absolument tous, dissolvaient mes timides certitudes: j’avais à cette époque onze, douze ans, j’ai une hésitation sur les dates.

Comment revenir à ces projections domestiques où s’effectuait une embardée vers le large, à ces perspectives innocentes qui nous grati-

fient – on ne peut certifier si elles expriment un salut ou, à l’inverse, un défi – d’une consolation inaltérable quand les voix aimées menacent de disparaître, ont disparu? Ma mère à l’image repoussait avec toute sa grâce de jeune femme encore la portière de l’ancienne Opel et le cadre s’emparait d’elle, oscillant sur son axe. A peine distrait, je remarquais, mais comme on remarque ce qui se passe quand la façon de voir n’imite pas celle des adultes, que le plan bu par la pellicule se déployait avec une souplesse extrême, virevoltait presque au ralenti telle une flamme près de s’éteindre, comme en se dévoyant de son aire, en occultant la trajectoire effervescente qu’il avait épousée: cette manière de parade, et bien que fût déjà depuis de longues secondes porté à crédit de force ce que l’on était censé devoir saisir, détachait la perception de soi.

Je revois d’autres dimanches. Ils sont pour moi des maquettes de ces voyages que j’exécutais en compagnie des miens, conformément à mes vœux d’échappée, même s’ils naissaient d’une sujétion, et avec un éclat aussi transitoire, aussi furtif que celui dont les récits filmés que je faisais défiler mon père me communiquaient, parfois d’un coup, la frénésie d’épuisement.

Ces dimanches de jadis étendent leur influence jusque sur les quais de gare où, à la belle saison, quand tout allait bien, quand se taisait la rumeur d’une nouvelle affectation ou d’un nouveau poste pour mon père, je gardais, assis sagement sur une valise, les yeux tournés vers le pôle enchanté d’où allait poindre bientôt en ronflant le train des vacances.

Nous nous rendions, mon père et moi, à dix heures sonnantes, dans un cinéma de la ville où nous étions, précairement dirais-je, installés; à moins que je ne m’embrouille et que plusieurs salles, dans des villes appartenant à des régions différentes d’Europe, aimantant des gens différents, ne se réduisent qu’à une dans mes pensées, où des fauteuils décatés, recouverts d’un velours usé, aux accoudoirs qui s’effiloquent dans le noir, agrippent des spectateurs. Ces dimanches étaient des haltes roboratives, ils se distinguaient en tout des autres jours, lesquels ne m’enveloppaient pas de films, des jours où l’école et ses stupéfiantes codifications dépourvues de nécessité organique, exigeaient que je m’adapte, que je me taise. De fait, la séance de cinéma hebdomadaire destinée à un très jeune public était l’occasion d’une réévaluation; je n’étais pas à cet âge, cela va de soi, défendu contre les hauts et les bas que le sort se plaît à inventer dans le but de nous bouleverser et nous remuer – pas plus en tout cas que n’importe quel enfant promis à grandir -, mais j’en redoutais et combattais les apparitions que je jugeais à ma façon irrecevables. Le cinéma, à cet égard, m’avait transmis sa capacité de résonance, il avait entraîné cette « *logique du supplément* » dont j’ai appris, bien des années plus tard, en lisant un texte de Jacques Derrida, qu’elle drainait nos discours afin d’aider à les mieux entendre ou à les mieux enregistrer sur la page blanche qui repose en nous.

Mon père m’emmenait avec lui, à chaque fois c’était une surprise, et il m’apprenait à ne pas craindre l’assaut du réel contre nos chimères ou nos angoisses. Dès qu’affleure ce qui est au fond du monde, lors d’une rencontre ou au contraire dans la solitude – et le réel est ce qui en permanence affleure et sollicite de part en part l’éveil, la sauvagerie -, les conditions sont remplies pour que l’exercice de soi fasse office de levier. Mais l’insolite ici est qu’une représentation du



Catherine et Michel Frère en Italie, photographie anonyme, vers 1994-1995

monde, en somme le monde littéralement scénographié en images, donc en faux-semblants – ce qui trouble les rapports avec lui, les infléchit, les agit, les corrode -, m’ait de cette vérité tenu averti. Sans doute n’y a-t-il pas d’écriture cinématographique qui ne soit procès du cinéma : l’image ici se borne à sertir éventuellement les impressions premières, elle ne s’arrime pas toujours à la tentative de les élire.

Les billets achetés avec hâte, nous rejoignons aussitôt nos places, ces séances dominicales recrutant de gigantesques troupes d’enfants des deux sexes et les plongeant dans la contemplation d’une nef dorée où enflait une onde assourdissante, gonflée d’appels, de hurlements, d’ordres raides. D’un bout à l’autre de la nef, des gosiers s’exaspéraient à pousser des sons qui percutaient des corbeilles de fruits en stuc pendues aux murs, alors que tremblait le rideau de scène d’un rouge de fraise ou de framboise. Des stridences suraiguës retentissaient enfin sous l’immense voûte peinte d’accents de palmiers, de nouveaux cris s’entre-heurtaient mais, auparavant, le drap pesant, moiré, léché par un éclairage trop intense avait feint de se secouer, de s’écarter sur le dessus de l’estrade : la tension avait grimpé d’un cran, cette fausse alerte trouvant sa cause dans une manœuvre ludique de la part du technicien chargé de la salle et que nul n’avait aperçu, puisqu’il se dissimulait à l’arrière du grand vaisseau, enfermé dans sa cabine. Venait l’instant où la nuit évocatrice d’une promesse s’emparait des murs, des caryatides, des moulures dorées, du plafond qui tanguait comme une mongolfière : les films allaient envahir l’écran, le brouhaha s’arrêterait avec la brusquerie d’une sirène qu’on coupe. Et viendraient pour nous effrayer ou nous distraire des avalanches de droites et de courbes, des chutes répétées à bas d’un cheval ou d’une échelle, des courses de rallye ponctuées d’incidents imprévisibles, des écroulements de passerelles dans des gouffres, des flots de cheveux se prêtant à la caresse d’une paume et suscitant dans les rangées de sièges une déferlante cette fois de sifflements.

Ma mère, voici qu’elle me réapparaît au-delà du sable argenté dont les tressautements du film consacré à notre promenade en Opel font jaillir les grains, les opalescences.

Je pense qu’elle aurait souhaité s’affranchir du carcan de beaucoup de ses obligations en s’autorisant à devenir peintre ; elle dessinait à ravir, soucieuse de se corriger et se corrigeant avec une cruelle insistance. Elle trempait de vastes et beaux papiers – où les avait-elle pêchés ? quand avait-elle fait ses emplettes ? dans quelle boutique, quel quartier loin du nôtre ? et avec quels moyens, vu que nous nous débattions dans de fréquents problèmes financiers ? -, elle les imbibait de trames chromatiques, vert, indigo, cerise, safran, fauve, des teintes qui mariaient leurs pigments et que ma mère associait aux premiers souvenirs de leurs réactions réciproques. Elle façonnait et reprenait un portrait d’elle dont le pouvoir de la refléter fidèlement, au final, ne satisfaisait jamais sa nature rebelle et pourtant fragile, docile à la capitulation mais prompte à se départir de toute prudence si elle la jugeait asphyxiante. C’était son visage et ce n’était plus son visage qu’elle peignait, son visage de jeune fille, grave, un peu mélancolique et penché vers la gauche, et cette bizarre inspiration lui avait été soufflée par une photographie balançant entre le noir et le blanc, et le sépia adouci, un cliché pris durant l’Occupation, dans un studio. D’autres questions apparaissent. Où s’était-elle rendue pour la photo ? Qu’exprime-t-elle au juste ? Que croit-elle ? Que se dit-elle ? Quel motif à son évident dénuement malgré les sourcils soulignés, la bouche de nacre ?

Visage pris de trois-quarts, bien découpé, pupilles s’égayant vers nulle part sous des bouclettes impérativement régulières et lisses, annelées telles ces parures de cuir que les femmes se passaient au poignet dans les civilisations reculées, et depuis revenues à la mode, ornements de filles de rois ou de captives plongées dans la tristesse, la plus anarchique, la plus injuste des richesses, dans une pièce claustrale et munie de gros barreaux.

La photo – qui ressortit à une veine mineure mais se soustrait néanmoins à toute prédilection envers la norme ou le stéréotype – dégage un quelque chose d’automnal, comme un champ après les moissons à la fin d’une patiente, d’une tremblante journée claire. Au sens le plus strict du terme, s’il m’arrive aujourd’hui de la regarder, elle se fane. Peut-être me fais-je illusion, mais je suppose que, s’étant heurtée non sans douleur au passé, à son passé, ma mère avait voulu se livrer à la tâche de peindre pour revitaliser une source que guettait l’assèchement au profond d’elle-même, ou bien la détruire, faire pièce à l’inauthenticité de cette prétention que nous avons à créer un dehors : car qui sommes-nous, nous qui organisons le spectacle d’une condition uniquement reçue en gage provisoire, acteurs par défaut de ce legs qui dans notre personne nous désigne ? C’était comme si elle n’était pas parvenue à se détacher d’une féerie négative qui la hantait. Elle n’avait rattrapé que de justesse, par ce travail, à un assombrissement.

Peu de gouaches, peu d’aquarelles rescapées de nos déménagements, nos terribles déménagements, ne s’avancent plus vers moi, si j’ose les confronter à mon actuel horizon, que les bribes d’un questionnement dès le départ inachevé, aussi complexe, aussi inanalysable que ces liasses de missives entortillées d’un cordonnet de chanvre à quoi les générations antérieures à l’électronique confiaient la mission de leur survivre – l’équivalent encore d’une chanson oubliée qu’aurait ternie et rendue lacunaire la surface patinée d’un vinyle. Jamais ma mère ne parut accorder de prix à sa messagerie, et tout ce qu’elle signifia sous l’angle de la pose et des larmes retenues s’est enfoncé dans le révolu. Elle avait opéré une coupe en règle de l’avenir. Elle avait décidé de se défaire d’un bien.

Réfléchi et mûri plus que résultant d’un soupir de lassitude ou de complaisance, le désir de se peindre l’avait convaincue de prévoir le délitement de l’apparence. Et il y a plus et qui me frappe : des rares ébauches ayant par miracle survécu à l’élimination et au saccage qui abolissaient le chagrin muet, la faculté innée à faire s’épanouir les corolles d’un nuancier subtil, il ne semble s’élever que du froid. Elle avait eu le double souci de détruire le passé et d’y retourner, avec avidité et entêtement. C’était comme si elle avait affronté une variable de son bonheur, une variable toutefois paralysante – ou comme si elle avait reclos une vision, l’avait peu à peu transférée vers la nuit.

Mon enfance avait depuis longtemps disparu lorsque mon père, sur le tard de son existence, eut à subir une douloureuse avanie – auparavant, il s’était senti d’un coup l’objet de tiraillements dus à un réalisme d’introspection intolérable. Informé par les médecins de la sagesse qu’il y aurait pour lui à se renoncer, il se détourna brutalement de ses occupations favorites, celle de se confronter par la photo ou le film au chaos entourant nos silhouettes à qui il ordonnait le doigt levé de se tenir coites – celle de nous indiquer le périmètre au cordeau à l’intérieur duquel il envisageait au long de nos voyages et randon-

nées de circonscrire les salutations que de loin en loin nous nous adressions. Il avait vu réduit en poussière son souhait de demeurer attentif à des emprises, des objurgations, et se substituer à ses potentialités physiques et de cœur un arrêt progressif, irréversible, du temps.

Sa colère – car c’était bien de la colère et non de la rancœur qu’il avait à exprimer, ni une désapprobation de ses rêves – lorsqu’un après-midi de printemps il contrevint à la loi des choses fut aussi prompte que librement assumée et, par là, servit d’écho à la maladie qui commençait de le ronger, répercutant la diminution des membres, illimitant les métamorphoses d’une mort au travail. Il passa à l’acte en l’absence de tout interlocuteur susceptible de le dissuader de poursuivre son geste. Lui que la récolte des images dans leur autonomie troublante avait révélé un homme attentif à multiplier leurs intersections avec l’étendue, le moutonnement des nuées, l’isolement des espèces sur un fond rayonnant, on le découvrait s’enlisant dans ses phrases et s’accrochant à la dernière syllabe qu’il démoulait hors de sa bouche. Ce qu’il avait espéré, c’était de se délester de cette horrible colère, d’y enfouir un signe de reconnaissance, d’aller au terme d’une ultime déclaration. Et je ne puis comparer le délaissement, d’abord, la destruction, ensuite, de son modeste matériel cinématographique qu’à l’épisode de l’hydre de l’Herne, quand le héros divin brusque l’obtention de sa souveraineté tout en ressentant un échec en son âme. Mon père alluma un brasier dans notre jardin, les flammes mordirent ses documents les plus irremplaçables, l’entier de ses films en super-huit devinrent des langues rouges. Il n’y eut que cette cérémonie en guise d’adieu, de réponse à la dislocation du sacré.

Au début, et en me guidant sur des paroles que j’ai réunies, qui continuent d’approvisionner d’une quantité inouïe de réflexions, d’observations, l’attitude ou la démarche générale de père, je n’ai aucune difficulté à l’imaginer dans sa plus fraîche vigueur, admiratif des lieux du monde où vivre, et aussi de l’échange avec autrui, sans quoi produire des images – surcroît, si l’on veut, d’obstination à être – n’a point vocation. En dépit de la tourmente consécutive à la Deuxième Guerre, des démons qu’elle a lâchés au milieu d’une société qui ignore son statut de fantôme, il entre, et ce serait peut-être pour nier le désœuvrement ambiant, l’ennui, dans un magasin d’une grande cité. Derrière la porte ornée de colonnettes de cuivre, ainsi que s’en était répandue la coutume en ce temps-là, se vendent pêle-mêle instruments d’optique, outils de jardinage, de cordonnerie, jouets en fer ou en peluche, écrans de toile dans leur boîtier, projecteurs ajourés et crissants que surmontent deux hélices.

Une fois déclenché leur fonctionnement, ces projecteurs en miniature, à la robe frissante d’étincelles, ont mission, a-t-on partout soutenu, d’emprisonner d’un drap transparent comme de la glace l’endroit, salon, vestibule, bibliothèque, où sera rassemblé un public choisi et éclectique, qu’on définira comme incertain : et ces machines agiteront pour lui des écharpes de lueurs, peupleront de figures et de riens composites les yeux qui, ayant comme perdu le contrôle, s’emballeront de cette glissade où défilement et rotation alternent au sein d’un espace de vol. Le magasin, qui par chance n’a pas été démoli lors des attaques aériennes et, mieux, a été épargné par les transactions immobilières qui abondent depuis la fin du conflit, est médiocrement illuminé : l’ampoule grésille, le plafond se tapisse d’auréoles d’humidité, des cordes y sont attachées d’où pendent, dans un grouillement huileux, des scies droites et circulaires, des conduites en

cuivre, des parasols, des roues de vélo. On perçoit, qui s’y opposent, qui retiennent par leur touche d’exotisme, qui annexent la fumée de cigarette, les odeurs du café que l’on torréfie et de la cendre du bois que l’on brûle, odeurs sur lesquelles se répand le musc de ces tuyaux de caoutchouc qu’aurait avachis leur séjour prolongé dans des caisses au fond d’une cale. Mon père, que l’aspect du magasin ravit au-delà des mots, se penche, ne sachant ce qu’il cherche, ne se rendant même pas compte de ce qu’il fait, sur un objet qui irradie, chauffe sa curiosité.

L’appareil, à l’état neuf, est d’allure complexe, hérissé comme un coquillage en Méditerranée ou l’une de ces lampes de chevet reproduisant, en la simplifiant, l’ossature d’une pagode que l’on vendait sur les foires commerciales, alentour 1950 – les cercles d’entraînement de la pellicule, que leurs dimensions assimilent aux accessoires et instruments à demi mythiques de l’aéromodélisme, lui évitent toute comparaison déplacée avec les signes, les encorbellements, les décors polychromes nervurés, quoique sommaires, qui habillaient les anciennes lanternes magiques. Je me dis que peut-être est-ce sous l’effet de cette manière d’ajout ou de fioriture faussement baroque, enrubannée, que mon père a été séduit, car, telles des couronnes de trèfles, ou telles des rosaces d’églises, ils semblent douer le projecteur d’une connotation bizarre. Sceptique, puis charmé, mon père se voit mettre en mouvement l’un de ces cercles, engager avec calme la bobine, avertir avec un sourire ceux qui l’observent dans sa précautionneuse tâche. Ressources, astuces, acuités essentielles à la conduite des opérations lui demeurent cependant étrangères, mais il partage avec les gens de sa génération un optimisme foncier et ne recule pas devant le faire-valoir que lui propose la machine inconnue et qu’il va actionner à la main, comme un pilote à bord de son avion. Et de fait, il se félicite à l’avance de pouvoir maîtriser le jeu des fenêtres microscopiques constituant l’écheveau d’un film, fenêtres ouvertes maintenant sur l’eau, le ciel, les planètes qui s’embusquent dans le noir du cosmos, les sites en déshérence que jouxtent d’imposants icebergs, ou des palmeraies, ou encore des forêts voilées d’exhalaisons moites et capiteuses, et davantage même sur quelques aspects, les plus paisibles, de l’existence – sur aussi la difficulté à s’étudier, et l’impatience à ceindre de tendresse et d’équité la condition ordinaire, brassée puis réapprise.

Il ne connaît pas bien les réactions de l’appareil, ne parvient pas à apprivoiser ses soubresauts tout de suite, se jure qu’il fera le nécessaire et plus pour que soit dompté le petit engin récalcitrant qu’il achète, qu’il emporte avec lui en quittant le magasin où vient le soir. Je me dis à cet instant que, resté un mystère, un talisman enfoui derrière un portillon fermé, cet engin l’eût rendu moins indulgent vis-à-vis de la consommation, parfois pléthorique, des images d’héroïsme et de suffisance qui ont peuplé l’après-guerre, dans la presse déjà, dans la multiplication des affichages publics au service d’une industrie tentée d’uniformiser par le bas ses standards. Moins indulgent, de même, face aux débuts de la gesticulation télévisuelle qui allait transformer la plupart des foyers de cette planète en autant d’enclaves hagar­des, rétives au réel. Mais auparavant, au sortir de cette journée dorée, il se concentre sur l’indispensable écran perlé qui doit, fatalement, prendre place à deux mètres au moins du projecteur: comme une cible plantée sur un lutrin, le support blafard dictait leurs proportions, leur mise au point, leur toucher presque aux fines images dansantes qui venaient s’écraser sur sa texture râpeuse et tout ensemble soufflée, à la façon des tripodes envoyés par les agences spatiales sur la Lune, frôlant de leur masse une surface vierge, libérant une légère écume à leur base.

Suis-je en mesure de discerner avec assez d’à-propos l’ambition débordante de naïveté de mon père? Je pense qu’il fit sans doute ce que tant d’autres firent dans ces années-là, convaincus qu’ils étaient de préférer le cinéma à n’importe quel credo livresque, d’avoir une conception différente de la culture – satisfaits d’introduire un poinçon personnel dans la vie telle qu’elle se passe, et de recevoir en retour une part au moins de ce consentement silencieux qui s’attache à tous les trains que l’on montre, crachant une énergie furieuse, à leur démarrage dans nombre de films. Mon père adoptait, à l’instar de beaucoup, une technique, il la jugeait capable de cristalliser à la fois une ligne de fuite et son éclipse redoutée, la peur de l’immédiateté et sa conjuration, ce que de grands cinéastes, exemplaires, ont eu le génie d’inclure et conduire à maturité dans des fictions où le rendez-vous avec le hasard est accepté au même titre que celui avec l’absolu.

Tout cela datant de peu avant ma naissance, suffit-il pour avoir voulu réentendre les quelques confidences qui m’ont été léguées de m’en tenir à une impression d’atermoie­ment? Les questions me fusent quand à l’épisode, certes mineur, que je me représente qui passionna autrefois mon père et qui, aujourd’hui, aère de toutes parts les gages rassemblés par le souvenir. L’arrivant continu­el en pays autre qu’il fut a-t-il, dans le magasin regorgeant de pauvres biens mais aussi de trou­vailles, atteint une borne, aux approches de la chair ressaisie dans ce qui est, d’une accession authentique à la chair? Qu’est-ce qui pourrait avoir valeur d’analyse du processus en cours? Serait-ce le clair-obscur amassé dans les renforcements de ce magasin oublié, gommant les arêtes et se conformant aux alvéoles qui dans les murs épais imitent des trouées dans une roche calcaire, rappellent à mon père soudain la visite qu’il fit des catacombes à Rome à l’ère mussolinienne? Ou la façon dont le vendeur, homme de bon conseil, d’ailleurs plus âgé que lui, adroit, direct, bavard, achemine et invite à converger l’une vers l’autre les indications sibyllines énumérées par la notice de l’engin?

En vain m’interrogerai-je sur ce qui arriva le jour où, par trébuchement sur des croyances archaïques, rentrées, mon père se décida



Vue de mer à Capri, photographie Gino Franz Turin, 1957

d’acquérir une caméra. Où était-ce, et pour quelle épreuve à traverser, quel dessein à assouvir – et avec quelle retombée d’inquiétude infinie à combattre, je n’en ai guère idée. Il avait quitté l’Italie, méconnaissait les élans enthousiastes du Néo-réalisme là-bas, les descentes à flanc d’abîme auxquelles s’étaient livrées à Milan, à Naples, des équipes de tournage mobiles et non professionnelles que leurs catégories de pensée, leurs modes d’agir avaient conduites à étreindre un sol, le pavé des rues ou, ainsi que dans *Stromboli*, le règne naturel à la lisière du magma humain, celui des perdants, des délaissés, dans la chaleur de midi ou le crépuscule de certaines plages. Ses films, mon père les concevait avec une austère simplicité à l’égal de ses photos où il enregistrait le déchirement de l’exil – sensible aux failles où s’affaiblit le sens, où se corrompt l’hypothèque prise sur un paradis à venir.

Une des plus belles séries de vues, bien qu’imprégnées d’une tristesse pudique, qu’il ait ramenées de l’une de nos escapades fut la série des marines qu’il tira de l’horizon encerclant Capri, où une couche épaisse d’humidité chaude emplit le cadre, où le piton d’une dent de pierre qui se détache en avant du rivage comme en se prosternant semble dédier une prière à l’astre du jour. Nous n’avions pas roulé en Opel cette fois-là, nous avions pris un autocar qui tout le jour sinuait à la périphérie de l’île en obéissant à des consignes d’arrêt rituel, ma mère avait préparé un pique-nique rudimentaire que nous ne consom­âmes en rien puisque une échoppe rencontrée lors de l’une de nos haltes eut notre préférence: nous y trouvâmes une platée de sardines en saumure, une mich e de pain à la croûte quasi argileuse, des boissons acidulées mais que le vendeur extrayait avec un clin d’il malicieux d’un large tonneau à ras bord empli de cubes d’eau gelée. Les photos se signalent par quelque chose qui les apparente au donné qui surgit sur la feuille où le fusainiste, derrière un boqueteau, dans le haut d’une pente que lui désigne son regard, nuance ou élide ses frottis, ses traits poussiéreux. L’océan est pareil à du plomb fondu qu’une seule coulée immobile dilue dans l’éclat d’un premier degré de l’image.

Bien loin de se considérer autrement que comme un esprit opiniâtre, mon père a assisté, par-devers lui, par réflexe, à la perpétuation de la légende du cinéma, et c’est pourquoi il a ignoré les avancées produites par cet art dans son pays d’origine, ou n’a été conquis qu’avec un délai de retard par le procès-verbal en dénuement que des auteurs réputés y élaborèrent comme s’il s’agissait d’un point d’orgue. L’autodafé par lequel il voulut faire partir en fumée, un après-midi d’avril, que je ressens opaque et hostile, ses cartouches d’images, toutes ses cartouches sans exception aucune, les territoriales et les maritimes, les contemplatives et les indigentes, je n’essaierai pas de le circonscrire par des mots, bien que je m’abstiendrai de me détourner de cette blessure qui s’agrandit encore, ne se résignant pas à être un tribut à l’indifférence. Cet autodafé, je sais qu’il se confond avec un interdit et qu’une suppléance, je le sais mieux encore, lui est accordée, qui passe la vie ainsi mise en péril. Sur cette table où je vois avancer l’heure, face à la fenêtre, et à un autre jardin que celui où flamba l’autodafé, est posée, sur un angle, la caméra de mon père, et voilà qui compte – encore, me dis-je, va-t-il falloir lui demander qu’en réveillant son moteur elle se dispose à tolérer que je me rejoigne.

La caméra et les photos – qui elles également m’ont été heureusement transmises – sommeillent. Et c’est en empruntant une voie de traverse, en recourant à la technologie actuellement la plus prisée, que j’ai ébauché, tourné, un film, pas plus qu’un court-métrage, sur le

peintre Michel Frère. L’atelier de l’artiste enlevé aux siens en 1999, à l’âge de trente-huit ans, a arrêté mes pas. C’est une pièce de dimensions étroites qui rêve de son absence dans le fracas gigantesque des couleurs qui la maculent du plafond jusqu’à terre. Ce n’est pas que le peintre n’ait pas veillé à parfaire ses gestes, lorsqu’il recouvrait ses toiles d’un matériau massif et qui fait songer, par la densité qui le caractérise, à des plaques lithosphériques se retroussant inflexiblement, à des ondées de secousses sismiques. Toutefois, on retiendra que ce lieu où il s’isolait, conscient de l’attestation de lumière dont témoigne son œuvre, imite, par sa capacité de refoulement de toute limite, presque de toute forme, les gonflements, les tumescences de la pâte qui, dans la plupart de ses tableaux, alternent avec des reliefs cabossés, hachés. Le peintre investissait, littéralement, ce lieu: sans doute frottait-il ses pinceaux à la cloison, au rebord des meubles, jusque sur le dessus des chaises. Il effaçait, par trop de matière, le profil des choses, et le fracas entendu dès l’entrée dans l’atelier, à cause de cela, on l’éprouve comme du silence devenu de la glèbe.

Une photo où apparaissent Michel Frère et sa sœur défunte Catherine m’a été remise par un proche. Affaire de densité toujours, ce document emporte d’un coup ce que la prétention à comprendre risquait d’offusquer dans ce réel, et de contraindre, dans les instants qui ont marqué le commencement de mon filmage. Côte à côte et souriant, quoique différemment, et nul ne saurait déduire de cette variation légère une dissymétrie dans la façon de considérer le monde, ils se focalisent sur un événement hors-champ, ou bien suppose-t-on que c’est une toile qui sèche, dans un coin de l’atelier, ou le chat, le chat aperçu dans une vidéo qui m’a été prêtée à visionner et dit l’amitié avec un univers familial, des fleurs, des animaux, un arbre, la rigueur de l’hiver, un bateau dans le port de New York. Cette belle image, saisie à la paresseuse, fixant une ombre transparente, m’a extrêmement ému par la grâce qui s’en dégage, aussi clairement que si Filippo Lippi eût, dans un espace confiné, lâché la bride un moment à deux de ses jeunes modèles.

J’ai souhaité introduire cette photo dans mon film, je n’ai pas pu. Que regardent ces yeux, que dilatent dans le grand jour ces deux sourires parallèles? J’ai rapproché la photo de l’une de celles de mon père, la photo du piton rocheux qui était un plain-chant de la mémoire. Le brûlement de l’autodafé caresse les visages si sereins et l’océan qui s’efface, les lieux échangent de toutes parts leurs fanaux. Il me faudrait un fish-eye pour situer les deux documents à l’intérieur d’un plan qui les déroulerait ensemble, préserverait leur contenu tout en montrant leur part illusoire. Au milieu de cette matinée, tandis que j’écris cette phrase, je me prends à songer que je connais peu de documents d’où tombe une sensation plus mystérieusement impalpable.

Aldo Guillaume Turin

“We must meet apart”, 23’35”

Le vendredi 17 novembre 2006 , à l’Espace galerie Flux, 60 rue Paradis, 4000 Liège. T.: 04/2532465 double projection d’un film dédié à Michel Frère (20H et 21H) réalisation: Aldo Guillaume Turin



François Liénard sous le figuier de la rue Paradis

Le Chalet de Haute Nuit à l'heure des bilans

Pour François Liénard, c'est le moment de passer à autre chose...



Le Chalet de Haute Nuit se cherche un nouveau souffle, son déménagement récent en pleine campagne n'a pas porté ses fruits. Le public Bruxellois n'ayant pas suivi, le public local non plus, François Liénard son directeur artistique depuis 13 ans qui est aussi artiste et commissaire indépendant se pose ouvertement la question de l'utilité de poursuivre ses activités de galeriste. Je n'ai plus envie de faire des expos fantômes nous confie-t-il. Avec franchise il fait le point de la situation et nous livre ses projets pour le futur...

Lino Polegato: Comment s'est déroulé le déménagement du Chalet de Haute Nuit à Ecaussinnes ?

François Liénard: J'avais un rêve, je pensais qu'avec un lieu plus grand, le public allait suivre; je me suis vite rendu compte que 25 minutes en train pour un Bruxellois c'est énorme. Sans compter une lassitude de ma part, et puis la subvention de la Communauté française c'est très bien mais à dire vrai on n'arrive pas à payer le dixième des choses pour qu'elles fonctionnent réellement. Toujours la même histoire qui devra changer un jour sous peine de tuer définitivement ce qui nous occupe et nous passionne.

L.P.: Y a-t-il des expos qui vous ont impressionné ces derniers temps ?

F.L.: Je viens d'aller voir «Images publiques» de Laurent Jacob: tu erres! La ville est tellement présente au niveau des pubs, de tout ce qui est signifiant, l'exposition tu ne la vois pas... Une expo d'art public a besoin de signes très forts, même si un Richard Serra qui se confronte à une ville ne se rencontre pas à chaque génération. L'intervention de Lopez-Menchero à la gare du Midi à Bruxelles par exemple je la trouve très juste, mais au milieu de la Place St Lambert ce n'est pas l'expo de Laurent Jacob qui te saute aux yeux,

c'est le capharnaüm urbain. Parmi les expositions importantes qui m'ont marqué ces derniers temps, mais on parle alors d'autres temps, je dirais celle de votre liégeois Armand Rassenfosse au Botanique, et «Pijn» au Musée du Dr. Guislain à Gand, dans cette riche filiation avec Harald Szeemann.

L.P.: L'art des femmes vous séduit-il toujours autant ?

F.L.: Je pense que ce serait plus excitant et plus juste si des curatrices faisaient enfin des expos sur les hommes. Après un «Crêpage de chignons» un «Combat de coqs» serait plus percutant pour se poser de vraies questions sur notre société toujours essentiellement masculine...

L.P.: L'étiquette de nouveau surréaliste devient-elle plus supportable aujourd'hui ?

F.L.: Nous nous défendons contre ce préjugé. Le Chalet de Haute Nuit a toujours essayé de donner du sens aux images, ce n'est pas pour ça qu'on a toujours versé dans l'imagerie surréalisante. Les surréalistes étaient, eux, trop axés sur la signification des choses et pas assez sur leur plastique. Je suis quand même tenté par un plaisir et un pouvoir du visuel, un visuel qui dirait beaucoup. S'il existe un vocabulaire pour écrire, un lexique, il y a aussi un vocabulaire pour les arts plastiques. La plupart des surréalistes et post-surréalistes ne se sont pas servi de ce lexique, ce qui rend une grande partie du surréalisme visuellement insupportable. On rentre alors dans un kitsch, une bimbeloterie, la signification pour la signification, sans s'occuper de l'oeil qui a son mot à dire, qui possède une intelligence propre. J'aime la peinture pour elle-même, sans qu'il y ait forcément derrière du surréalisme, de l'Oulipo ou de la pataphysique. Je suis un fan de De Kooning et d'un tas de grands américains. Pour moi l'art reste un idéal, quand il se mêle trop du quoti-

dien ça me gêne. L'art doit rester un credo, une foi. Je ne vais pas voir une expo pour me retrouver dans ma vie de tous les jours, je sais comment je mange, comment je baise.

L.P.: Vous n'êtes pas un grand fan de Duchamp ?

F.L.: On a surestimé Duchamp, je suis d'accord avec Beuys là-dessus, même si on se rend compte qu'on est là dans une mécanique intellectuelle révolutionnaire. Je crois qu'il a apporté beaucoup comme il a détruit beaucoup. Pour revenir au quotidien, j'en veux à ce réalisme que l'on retrouve aujourd'hui au cinéma, en vidéo, en photo, un artiste te présente sa vie en images et ça suffirait... J'aime beaucoup le documentaire pur, je n'aime pas quand l'artiste est à cheval, assis le cul entre deux chaises mentales, entre un idéal extrême et un réalisme extrême. Je pense que l'art aujourd'hui est hélas dans ce faux documentaire, cet art petit bourgeois qui s'encanaille dans le réel. Sans vouloir entrer dans un propos « chrétien », je pense qu'il y a des gens qui nous ont élevés. Je pense à Saint-John Perse, Joyce, Francis Ponge, même si ce dernier parle du réel, mais de quelle manière!... Je pense que l'art de Bill Viola ou de Cindy Sherman nous élèvent aujourd'hui. De Kooning nous parle de peinture au plus profond de la peinture, il n'y a plus là de cinéma, de théâtre, de dramaturgies, de psychologies mais de la peinture au sens le plus fort. L'art de Broodthaers m'emmerde tout comme les ready-made de Duchamp. On a aussi surestimé Broodthaers après sa mort mais ce sont surtout ses suiveurs à la modernité usée qui m'emmerdent,

ces conceptuels sans concepts, ces clowns pas drôles, il y en a encore un paquet qui sévissent aujourd'hui. Magritte a révolutionné le regard et sa pensée, tout en ayant une façon de peindre qui est totalement inintéressante, en cela quoi de plus inintéressant qu'une rétrospective de Magritte lorsque tout se trouve déjà dans les catalogues. J'aime le sous-estimé Mariën même s'il ne s'occupait pas assez de plastique et loupait souvent l'occasion de matérialiser de grandes idées, mais son approche au jour le jour de l'art, cette façon qu'il avait de transformer ce quotidien infect dont on parlait tout à l'heure en quelque chose d'acceptable reste un modèle... Je crois que j'ai fait mon temps avec le Chalet de Haute Nuit, j'ai l'impression que je pourrais bientôt organiser des expositions

sur tout et n'importe quoi, le piège de l'habitude. C'est le moment de passer à autre chose, écrire, sur l'art sur-tout, toujours, l'art en tant que super vie bien entendu...



EXPOS:
- "Philippe Vosges, collectionneur de montagnes", 17 sept-22 oct, Arte Coppo, Verviers
- "Le champ du signe", 20-21-22 oct, Le Chalet de Haute Nuit, Ecaussinnes
Exposition à l'occasion de la sortie du catalogue "Le Chalet de Haute Nuit (1994-2006)"

Le numéro d'avril des *Cahiers du Cinéma* titrait son dossier: « Événement: le cinéma au Musée ». Ce dossier visait le nouvel accrochage des collections du Musée national d'art moderne intitulé « Le mouvement des images » et les « Voyage(s) en utopie » de Jean-Luc Godard dans les galeries Sud. Tout cela avait commencé à Grenoble, au Magasin avec l'exposition « Cinéma(s) » (qui déjà s'articulait autour de Godard, mais sans lui). Cela se poursuivra à la Fondation Cartier (qui se prépare à exposer Agnès Varda puis Artvazd Pelechian), Almodovar est exposé à la cinémathèque, Erice et Kiarostami présentent leurs « Correspondances » à Madrid et le Musée d'Orsay a commandé des films à Olivier Assayas, Raoul Ruiz et Jim Jarmusch. Le cinéma s'expose, mais cela n'est pas nouveau. De Documenta en Biennale, de musée en galerie, cela fait bien une décennie que l'image projetée a envahi les espaces dévolus à l'art contemporain.

C'est encore plus vieux que cela: le début du vingtième siècle a vu se succéder l'« expressionnisme allemand », la « première vague française », le cinéma surréaliste et des expériences particulières de projection de films, notamment au Bauhaus. Un cinéaste comme Abel Gance, en projetant son *Napoléon* sur trois écrans « anticipait » (du moins du point de vue du dispositif de monstration) l'installation. Et si l'arrivée du parlant et la victoire du cinéma de fiction a renvoyé ce dialogue entre cinéma et arts plastiques loin dans les marges, des artistes comme Magritte ont toujours pratiqué, à côté de leur œuvre picturale, une activité de cinéaste, parfois à la limite du film de famille, ou de la plaisanterie de potaches mais régulière et nécessaire à leur œuvre. Les années cinquante-60 ont vu la naissance de Fluxus pour qui la pratique du cinéma est centrale dans le même temps qu'un nombre croissant d'artistes réalisent des films: Andy Warhol, Richard Serra, Martial Raysse, etc. Enfin, la vidéo prend le relais dans les années soixante-dix et développe une nouvelle pratique artistique.

Ce qui diffère ces dernières années, c'est qu'un certain nombre de « films » (la distinction entre support vidéo et support pellicule est désormais une obsolète) sont montrés dans des galeries, des musées ou lors des grandes expositions internationales et que les auteurs de ces films ne se revendiquent pas cinéastes, mais artistes. Leurs installations empruntent au cinéma, à sa vocation de raconter et de documenter, à son dispositif « basique »; elles en revisitent certains nœuds (chambre noire, projection) qui vont dans chaque cas particulier provoquer un déplacement ou un éclatement du « dispositif cinéma ». Le cinéma a pris une place de plus en plus grande au sein de l'art contemporain, il l'a fait en multipliant les dispositifs, en détournant à peu près tous les codes, de façon si magistrale et définitive que des cinéastes qui, jusque là, se contentaient des salles obscures et du jeu (cruel) de la distribution cinématographique ont rejoint les biennales, les musées et les galeries (je pense ici à des gens comme Chantal Akerman ou Kiarostami ou encore Atom Egoyan). Dans le même mouvement, les salles obscures se sont ouvertes aux artistes et quelqu'un comme Matthew Barnett s'y trouve plutôt mieux que dans l'espace du « White Cube ». Ce double phénomène est à l'origine d'un certain nombre de questions qui travaillent les textes de théoriciens comme Raymond Bellour¹ ou Jean-Christophe Royoux². Qui travaillent aussi la réflexion et l'action de théoriciens-commissaires comme Philippe Dubois³ ou Dominique Païni⁴. Tout cela n'est pas non plus sans conséquence sur les modalités de vision: exposer le cinéma c'est rompre avec la



Le musée, le cinéma et Godard

Colette Dubois

posture habituelle de sa consommation – le noir, l'immobilité, le caractère collectif du spectacle – pour circuler devant les images: le mouvement n'est plus seulement sur l'écran, il concerne tout autant le visiteur, l'écran (et le film qui s'y projette) n'est plus seul à retenir l'intérêt, il se voit multiplié et entre en concurrence avec des objets, avec d'autres images. Sur le plan sonore aussi les modalités changent: le mélange des sons – ceux des différents écrans mais aussi ceux des autres visiteurs – nécessite aussi d'autres dispositifs, d'autres relations à ce que l'on entend. Nous sommes donc moins en face d'un phénomène nouveau que face à son extension et à son arrivée sur la scène grand public.

Puisque, au Centre Pompidou, Godard semble être le fil rouge de tout cela⁵, commençons par les « Voyage(s) en utopie ». Il faut d'abord en rappeler la « genèse »: en 2003, le Centre Pompidou et Godard élaborent un premier projet qui aurait pris la forme d'une série et se serait développé sur une période de neuf mois. Ensuite, le projet évolue vers une « exposition du cinéma », Dominique Païni en aurait été le commissaire, il se concrétise sous formes de maquettes (celles-là même que l'on peut voir dans « Voyage(s) en utopie ») et son titre était arrêté: « Collage(s) de France ». Son évaluation financière dépassant le budget prévu par le Centre, Godard a été amené à revoir sa proposition. C'est au cours de ce travail qu'il s'est brouillé avec le commissaire et a décidé de poursuivre seul l'aventure. Des neufs salles prévues ne restent que trois espaces titrés « Aujourd'hui », « Hier » et « Avant hier ». C'est donc bien à une exposition de et sur Jean-Luc Godard que le spectateur est convié.

Utopies en chantier

Avant même de pénétrer dans l'espace

de l'exposition, nous sommes prévenus: sur un morceau de bois, des feuilles de format A4 sont collées (photocopies de détails de visages de femmes arrachés à des peintures, photocopies d'une gravure de Goya) et ces quelques mots tracés au feutre noir: « le centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé « Collage(s) de France, Archéologie du cinéma », en raison de difficultés artistiques, techniques et financières qu'il présentait, et de le remplacer par un autre projet intitulé « Voyage(s) en utopie. A la recherche d'un théorème perdu. JLG 1945-2005 ». Les feutres sont restés sur une petite étagère à côté d'une bouteille de vin. Cet aspect « bricolé », ce chantier sursignifié, présent dès le seuil de l'exposition, va se poursuivre tout au long de celle-ci. On y trouve des éléments, trouvés, empruntés ou achetés dans un rayon d'un kilomètre autour du musée. Du mobilier de récupération ou standard, des barrières de chantier, une « forêt » de bambous en pot, des lattes de parquet foncé collées ça et là et des écrans plasma de toutes tailles, posés, accrochés ou empilés composent cette installation avec des jeux de mots peints à même les murs ou accrochés sur des panneaux, des livres cloués (crucifiés?) sur l'une ou l'autre surface.

« Aujourd'hui » se présente comme un espace fermé sur lui-même qui évoque la maison; le monde y débarque par les images de télévision ou par le téléphone portable. C'est aussi la guerre et ses causes (un ensemble de croix de toutes sortes). Les écrans plasma remplacent les habitants ou les victuailles (un écran montrant un film porno est posé sur le billot de cuisine). « Hier » c'est le jardin, ce sont les films. La salle est bruyante, les sons des différents écrans s'entremêlent, ils réfèrent tout autant aux cinéastes importants pour Godard qu'à

de relations faibles, de rébus simplistes. « Voyage(s) en utopie », comme tout le travail de Godard depuis la fin des années quatre-vingt, est empreint de nostalgie, mais alors que dans les *Histoire(s)* cette nostalgie se faisait mélancolie – c'est-à-dire qu'elle cherchait à sauver quelque chose du passé au nom du présent – donc de manière résolument créative, ici elle se fait ressentiment et amertume. Au final, c'est une installation qui a copié ça et là, un peu au hasard d'une vision superficielle de l'art contemporain, sans jamais l'avoir regardé, cherché à le comprendre, l'avoir aimé. Les mots peints sur les murs de la salle « avant hier » résumant, malheureusement trop bien, ce qui semble la position actuelle de Godard: « être, avoir été ».

Godard avait fait du cinéma sa vie, jusqu'à se confondre avec lui. C'était pour lui l'instrument critique par excellence en même temps que le laboratoire où observer la vie et le monde qui l'entourait, l'atelier de réalisation de ses traces et de ses changements. Godard avait pratiqué le cinéma comme un art d'avant-garde et il l'avait amené à devenir quelque chose d'incontournable pour tout créateur. Si on ne trouve pas grand chose de ce qu'il a été dans l'exposition, on le trouve dans le livre-catalogue qui l'accompagne, *Jean-Luc Godard. Documents VI*. Un livre dont le titre est inspiré par la revue de Georges Bataille, Georges-Henri Rivière et Carl Einstein qui avait pour sous-titre « doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie ». Tout un programme qui se trouve réalisé au fil des pages qu'il faut d'abord tourner l'une après l'autre en ne s'attachant qu'aux pieds de pages. Elles sont composées de différents extraits de textes de Godard et évoquent le commentaire d'une exposition imaginaire. Ensuite, il faut se promener entre des fac-simile de lettres, de découpages, de scénarios, lire



Mona Hatoum *Light Sentence* 1992
© Collection du Centre Pompidou, diffusion RMN, photo: Philippe Migeat © D.R

ses propres films le tout sous la forme d'extraits en boucles. Hier est relié à « avant-hier » par le va-et-vient de deux trains électriques, comme les jouets géants dont avait pu rêver le petit Jean-Luc. Dans cette dernière salle, on peut voir les maquettes réalisées par Godard pour « Collage(s) de France » mais aussi, grandeur nature, des ébauches de réalisation de cette exposition avortée: derrière des barrières de chantier, une installation qui évoque tout à la fois Duchamp – de la roue de bicyclette aux Rotoreliefs – et le processus cinématographique. Il y a aussi trois tableaux trouvés dans les collections du musée: un Matisse, un Hartung et un Nicolas de Staël, moins d'écrans plus petits et parfois entourés d'un cadre ouvragé et doré.

La plupart des éléments et des thèmes présents dans l'exposition réfèrent aux *Histoire(s) du Cinéma*, mais le montage à l'œuvre dans *Voyage(s) en utopie* est bien différent. On est très loin des théories godardiennes qui veulent voir dans le cinéma « une pensée qui forme, une forme qui pense ». On se trouve en face

des témoignages de collaborateurs, des réactions d'époque, etc. C'est une mine d'inédits qui fait la part belle à la période politique de l'artiste-cinéaste (la moins connue et commentée actuellement) et qui est ponctuée d'interventions d'artistes.

Musée en images-mouvement.

Exposer le cinéma dans un musée dédié à l'art contemporain suppose de penser ensemble art et cinéma. En 1995, en même temps que Godard travaille à réaliser ses *Histoire(s)* (et après que les deux premiers épisodes aient été déjà largement diffusés), Harald Szeemann présentait à Zurich une exposition intitulée « 100 Jahre Kino Illusion <-> Emotion <-> Realität ». Une exposition qui se voulait un champ de confrontation mêlant le travail des frères Lumière avec celui de Duchamp, de Nauman, ou de Broodthaers. L'ensemble se présentait sous la forme d'une sorte de ville baignée de lumières colorées avec des « maisons » – les espaces plongés dans

suite page 21

A l’occasion de l’édition récente de ses oeuvres en DVD, retour sur une figure incontournable du cinéma français : Jean-Daniel Pollet (1936-2004).

Le cinéma français vaut avant tout pour ses cinéastes mineurs — et on sait, depuis Deleuze au moins, que "mineur" est tout le contraire d’une insulte -; il vaut essentiellement pour ses francs-tireurs, ses explorateurs et ses bricoleurs, ses ogres et ses aristocrates; Jean-Daniel Pollet est l’un d’eux, et non le moins attachant.

On aime l’idée qu’un homme puisse être en même temps l’auteur de "Méditerranée" (1963) et de "L’acrobate" (1976), sans que l’un soit l’excuse de l’autre. D’un côté, une oeuvre acclamée par l’avant-garde de l’époque (et chérie par celle d’aujourd’hui); de l’autre, une comédie légère et élégante comme un mouvement de tango. Ici, un texte de Philippe Sollers; là, la présence décalée du grand Claude Melki. Et le reste de sa filmographie est à l’image de cette improbable combinaison : l’essai y côtoie le burlesque, l’hommage répond à l’adaptation littéraire; la fiction semble habitée, ici et là, par le documentaire de son propre tournage. Tout cela ne se fait pas sans maladresses, de temps à autre, mais c’est aussi d’elles que son oeuvre tire sa plus haute noblesse. Si certaines intentions sont parfois trop marquées, nées de la nécessité d’explorer tous les formats du cinéma, elles auront toujours plus d’intérêt, à elles seules, que nombre de films français d’Auteurs canonisés.

L’oeuvre de Pollet est sujette à une tension fondatrice dont son "tropisme méditerranéen" pourrait assez bien résumer la nature. Etant jeune il a parcouru ces régions (la Grèce, surtout)

avec avidité. Mais, aussi prolongé y soit un voyage, pour un homme du Nord, il n’en répond pas pour autant à un désir d’espace. L’attirance pour la Méditerranée rejoint avant tout celle pour la conquête du Temps. La Méditerranée, ce n’est pas le Grand Ailleurs ou le Tout Autre, c’est un lieu où se mesurer avec la durée, et donc la mort, et donc la ruine. Il faut voir "L’ordre" (1973), l’un de se plus beaux films, tourné sur une île grecque peuplée de lépreux pour voir le plus clairement matérialisée l’idée d’effritement qu’il associe à ce territoire.

C’est ainsi que, très vite, il accorda moins d’importance à ces pérégrinations spatiales pour les accomplir sur place, dans la contemplation d’actes ou de matériaux qui portent en eux la marque des temps. Puis vint le terrible accident, en 1989, qui l’immobilisa définitivement. Dans sa ferme de Cadenet où il se retira, il poursuivit son activité de cinéaste en signant notamment — et comme de juste — une ode au "monde muet", à partir de la poésie de Francis Ponge : "Dieu sait quoi" (1994). Là encore, il s’agissait de capter le Temps, mais dans ses manifestations les plus imperceptibles, dans la Vie invisible, dans les folles variations qui animent pierres, objet, eau. Jean-Daniel Pollet a conçu des films où la contemplation sédentaire est le plus bel appel au voyage, où le plan adéquat d’une rose est un chant à la Terre tout entière.

Cette tension (le mouvement dans l’inanimé, la permanence dans le déplacement) se retrouve également à un

autre niveau, à savoir dans la matière même de ses films. Il partage avec Chris Marker — bien que selon une configuration très différente — une préoccupation pour la photographie. Elle est évidemment repérable en tant que telle dans "Dieu sait quoi", "Ceux d’en face" (2001) et "Jour après jour" (inachevé) mais son apparition "littérale" répond en réalité à une logique plus profonde, qui concerne l’image fixe en général. Par ses structures narratives exploitant minutieusement les procédés de répétition et de combinaison, l’auteur a mis en évidence le rôle de la photographie comme révélateur de durée, comme objet d’achoppement.

Mais surtout il a indiqué la nature photographique de certains plans, pour autant qu’ils se répètent et constituent un bloc autonome — ce que Godard, à l’époque de "Méditerranée", désignait comme des "plans lisses et ronds abandonnés sur l’écran comme un galet sur le rivage". Ainsi, la photographie, ce n’est pas seulement ce que vient relever le cinéma en lui insufflant le mouvement; c’est aussi ce vers quoi il peut à tout moment retourner. A l’instar du compositeur de "Ceux d’en face" (merveilleux Michaël Lonsdale) fasciné par les toupies et autres pierres cherchant à mimer le mouvement perpétuel, Pollet s’est employé à faire osciller le cinéma, à désigner son balancement précaire, parti de l’immobile pour y retourner inéluctablement.

Olivier Mignon

Le musée, le cinéma et Godard,

suite de la page 20

l’obscurité réservés aux projections. Le but de Szeemann était d’intégrer le cinéma au domaine de l’art. Le nouvel accrochage des collections du musée de Philippe-Alain Michaud quant à lui se veut une interrogation des relations qui se sont nouées au fil du vingtième siècle entre le cinéma et les arts plastiques. Dans « Le mouvement des images », l’idée « cinéma » se voit décomposée en quatre grandes figures: le défilement, la projection, le récit et le montage. A partir de là, le travail de Michaud consiste à voir (à montrer) comment le temps, la lumière, les histoires et l’assemblage travaillent tout l’art du vingtième siècle dans lequel il inclut un certain cinéma d’artiste ou d’avant-garde. L’originalité du travail de Michaud tient moins dans cet éclatement du cinéma en figures que dans la scénographie qu’il a élaborée qui permet aux œuvres de répondre les unes aux autres.

Dans l’entrée, quelques œuvres-phares renvoient à la situation courante du cinéma, la trace de la performance de Saburo Murakami (*Passage*, 8 novembre 1994) comme autant d’écrans crevés, l’*Auditorium* (1992) de Franz West la salle de cinéma, le *Container zéro* (1988) de Jean-Pierre Raynaud la blancheur de l’écran. Une « rue » sombre est ponctuée de projections, on peut y voir le *Hand Catching Lead* de Richard Serra, *La*

Pluie de Broodthaers ou le *Ballet mécanique* de Fernand Léger et d’autres bijoux sortis pour l’occasion des collections de cinéma du musée. De chaque côté de cet axe central les salles se distribuent, certaines pleines de clarté pour mettre en lumière peinture ou sculpture, d’autres dans la plus grande obscurité pour y voir les projections (film ou diapositives), d’autres encore dans une légère pénombre confrontent objets images fixes et projections. Si les quatre zones sont bien délimitées, il s’agit surtout de faire en sorte, à l’intérieur de celles-ci que les œuvres dialoguent entre elles. Ce dialogue excède les rassemblements thématiques pour s’opérer en fonction d’éléments plastiques, ils agissent comme un montage. D’ailleurs, exposer, c’est monter, c’est ainsi que dans la section « défilement », l’association de la scan-sion numérique du travail de Hanne Darboven, *Pour Jean-Paul Sartre*, répond aux huit études de Picasso, *Le peintre et son modèle*. Dans la section « projection », la surface de projection est interrogée tant par le *Zen for Film* de Nam June Paik sur laquelle s’inscrivent les poussières et rayures qui, au fil des projections finissent par former l’image de ce film que par une *Pierre de lait* de Wolfgang Laib – écran de peau qui se reforme chaque jour – l’un est vertical, l’autre horizontale et à leur blancheur répond la surface de cire noire N° 9 de Richard Serra. A côté, c’est la projection de la peinture sur la toile d’abord horizontale puis verticale du *Number 26 A* de Pollock. Mais la projection est peut-être avant tout lumière, tracé de/par la lumière comme le montre la petite épreuve *Ein*

Lichspiel schwarz-weiss-grau de Moholy-Nagy ou l’installation *Light Sentence* de Mona Hatoum. La section « récit » renvoie à l’inscription du cinéma et des histoires qu’il raconte dans la mémoire collective du vingtième siècle, à la façon dont les artistes s’approprient ses légendes comme Matthias Müller et ses *Homes Stories* ou les génériques des *Two Impossible films* de Marc Lewis. Quant à « montage », on pouvait s’y attendre, il fait la part belle aux cubistes, au pop art et aux nouveaux réalistes.

Tout au bout de l’exposition, *Le mouvement des images* fait aussi un clin d’oeil à Godard: la *Giulietta* rouge et cabossée de Bertrand Lavier semble venir tout droit du crash final du *Mépris*.

Colette Dubois

¹ Qui a créé l’expression d’un « autre cinéma ».
² Qui a créé l’expression de « cinéma d’exposition »
³ Qui a concrétisé ses recherches dans l’exposition « l’effet cinéma »
⁴ Qui a théorisé ses expositions dans l’ouvrage « Le Temps exposé ».
⁵ Il y a l’exposition mais aussi une rétrospective intégrale de soute son œuvre dans les salles de cinéma et une intense activité éditoriale autour de lui.
⁶ SS la direction de Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt, *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006. 47 p. 1DVD, 44,90€



Nobuyoshi Araki From A Woman named Komari, 2002
© Courtesy the artist

Araki, à la vie la mort.

du 23 septembre au 14 janvier 2007 au Musée de la Photographie.

Araki rêve d’être un dieu avec une centaine de bras, chacun avec une caméra, c’est du moins ce qu’il a déclaré un jour à un journaliste. Un rêve qui n’est pas trop loin de la vérité pour tout qui l’a surpris en plein labeur. Je me souviens d’une soirée au Palais de Tokyo où le maître était présent, c’était l’année dernière, il donnait l’impression d’un petit diabolotin lubrique papillonnant autour de sa jeune modèle, armé de sa caméra. Déclenchant et se déhanchant en cadence sans s’arrêter, la foule était dense et lui semblait être déconnecté, seul au monde, face à elle. Une certaine fébrilité régnait ce soir là dans les travées du Palais de Tokyo ...

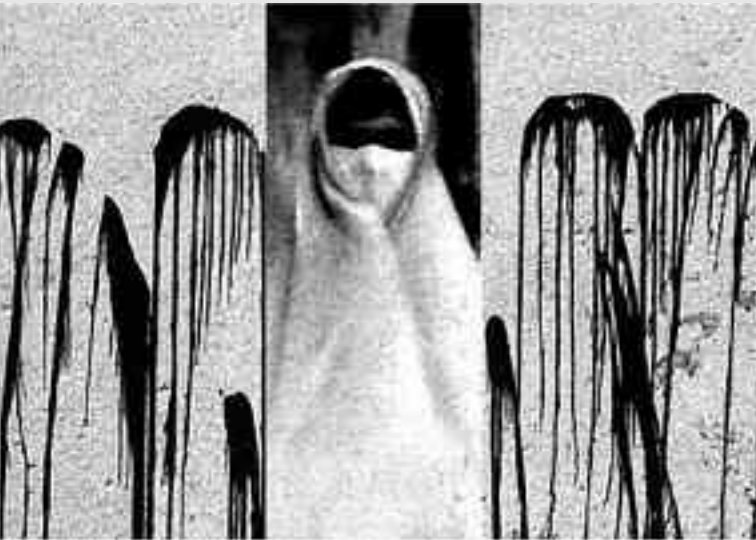
Né en 1940 à Tokyo Nobuyoshi Araki est probablement un des plus

grands photographe japonais actuel, le Musée de la photographie de Charleroi par l’intermédiaire de son directeur Xavier Canonne a eu la bonne idée de lui accorder une vaste rétrospective. Pour l’occasion et pour la première fois, toutes les salles du musée lui seront intégralement consacrées,

L’érotisme est omniprésent depuis le début dans son oeuvre, il aime la mise en scène qui dégage une certaine intensité érotique. Souvent seules, dévêtues, attachées, ses “proies” sont soumises à un véritable rituel mettant en tension le désir exhibitionniste et l’instinct voyeuriste. L’exposition s’organise autour de 21 sections avec comme thématique, lui, la vie, la mort.

L.P.

Catherine Poncin De l’image par l’image



La Galerie Les filles du calvaire présente une rétrospective de Catherine Poncin à Bruxelles et à Paris.

La particularité de la démarche créative de l’artiste est de recréer une oeuvre à partir de fragments d’images préexistantes qu’elle récolte à partir d’un amoncellement d’images glanées ci et là dans les archives de presse, musée, etc.

Les histoires qu’elle compose sont réinvesties par la réutilisation de ce qui « a été ». Une renaissance et une deuxième vie qui permet à son travail

d’être porteur de charges émotionnelles. Telle une chamane, elle est souvent sollicitée pour faire revivre un fond d’archives, l’histoire d’une ville ou d’une couche sociale, telle une guérisseuse de cette mémoire en perte dont on ne sait que faire, malgré sa vitale importance.

L’association des images en diptyque, triptyque, polyptyques horizontaux ou stratifiés crée le fil narratif, la mise en scène pourrait-t-on dire. On n’est plus très loin, d’ailleurs, de l’idée de scénarii pré-cinématographiques

Toby (con)textuellement

à propos du peintre Pierre Toby: le constat du peintre
Alain géronneZ

Je vois un vert et il dit: jaune. Je bois un verre d'orange et je me dis: ce n'est pas que quand je dis blanc il dit noir, mais il n'est pas facile de parler de la peinture de Pierre Toby.



Parce qu'il n'y a rien à en dire? Il se peut, c'est vrai, qu'elle parle d'elle même, la peinture, qu'elle parle d'un silence bressonien. Je vois l'ombre d'André Lambotte se décalcomanier sur le tableau monochrome et je pense soudain au temps où, il y a plus de vingt ans, Pierre Toby peignait des visages, des personnages en pied: non pas des personnes mais des portraits par Velasquez ou Titien...



L'œuvre d'art à l'ère de sa déclinaison manuelle, à l'heure des citations mutuelles. Comment se retirer dans les riches terres de la peinture après Richter, qui avait tordu le cou à la dichotomie abstraction-figuration? Décliner une culture trop extensive sans voir le déclin de son art? La peinture de Pierre est anthropophage(1): elle se nourrit de l'histoire de la peinture. C'est un peu incestueux, bien sûr. Pourtant, j'ai fait le détour par Jambes et je peux le dire: dans ce décor bourgeois pesant, pesant au sens de Jacques Brel (même si nous étions un soir d'hiver et non un soir d'été), atmosphère mosane typique, l'aquarium de Pierre faisait du bien. A voir du dehors comme du dedans, la peinture affirme son apesanteur.



Je vois un verre peint en vert et il me corrigerait: un *jaune de cadmium*. De toute façon, ce serait difficile à juger sur l'Ektachrome. Un peu comme ces plaques de toitures



de cuivre jaune qui ont viré au vert suite à l'oxydation.Proust ne parlait-il pas, dans la *Vue de Delft* de Vermeer, d'un *petit pan de mur jaune*? et pourtant, c'est un morceau de toiture. Dans le discours esthétique, on risque toujours une bévue. Pour moi, Pierre travaille les verts de mai, avec bien sûr un talent subtil que n'aura jamais le tube de vert de mai *Talens* que j'utilisais écolier. Sa gamme est à présent claire et provoque la détente.



Il faut se méfier des mots. On m'a appris à parler de la peinture en terme de tension. Et ici je vois de la détente. Entre Marthe Wéry, qui fut son *professeur*, et Pierre Toby, qui est prof et frère, c'est le jour et la nuit. La couleur de Marthe est profonde, sourde en surface, celle de Pierre est irisante à présent. D'étendue et de détente, efflorescente. Du moins sa peinture actuelle. Je me souviens du temps où il peignait des "roses". Je pensais alors tension centrifuge, surface en implosion lente. Je n'avais sans doute ni tort ni raison. Les roses ont disparu, il s'en est fait une couronne d'épines. De cette époque je me souviens l'éclairage que Toby m'apportais sur Sisley. éclairage abstrait mais par lui je me suis mis à aimer Alfred Sisley, mi anglais-mi français: Sisley, peintre de la neige, peut-être le vrai ancêtre de Ryman, dirais-je (4).



Des journées entières
Marthe Wéry, Marcel Berlangier, Sylvie Eyberg,
Alain géronneZ, Bernard Gilbert, Pierre Toby

Le Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye, Stavelot - du 7 au 27 août 2006

Sur Toby t'a tout dit? Oh non. On s'est partagé Rameau: le seul artiste avec qui j'ai pu converser de Rameau avant de rencontrer Jean-Philippe Convert (le dessous Descartes de la musique de Rameau), c'était Pierre. Pierre peint en vert (en jaune) sous le verre. Il n'est pas le premier à peindre (sur) verre. Ane Vester, par exemple, met en sous-verre les couleurs de son enfance danoise. Contrairement au vitrail, qui s'imbibait de lumière céleste, la peinture sous verre contemporaine cherche seulement la transparence de la surface, je veux dire de l'infra-épaisseur de la vitre. On s'est aussi partagé Boby Lapointe. Pierre me parlait du modèle mathématique dont se servait Bobby pour ses mélodies. Mais l'humour, chez Toby, où faut-il le chercher? chez Satie. Pierre Satie (un nom-fleur?) est le surnom qu'il s'est choisi pour faire de l'architecture de jardins, au temps où la surface horizontale devait le guérir de la surface verticale. Tiens, selon la thèse de Catherine Kintzler, l'esthétique de Rameau serait en relation avec celle des jardins français(2). Mais Toby devrait être plus proche des jardins anglais... le jardin monochrome blanc de Vita Sackville-West à Sissinghurst, dans le Kent, est resté célèbre.



Au fond, je ne sais rien des jardins de Toby, mais je suis sûr qu'il a un jardin intérieur, comme on dit(3). Toby n'est pas un peintre racoleur, c'est un peintre à ras de la couleur. Ce non-thème n'est plus à la mode. Mais pour moi, il est intemporel. Inutile que Toby peigne en costume d'époque, on n'est pas rue Antoine Dansaert et son art est dense. Il n'y aura pas de grand prix de *Formule 1* à Francorchamps cette année, il n'y a pas qu'une formule pour être artiste. Le monochrome ne convie pas le hors-champ: tout est sur, tout est dans la surface de la toile, et la plaque de verre de Toby n'est pas une *veduta*. Tout est à dire, mais j'aimerais respecter le silence de la peinture et des forêts, et l'effort de la différence sans regret ni régression. J'aimerais saluer la lenteur.



(1) Sur les phases de la peinture, de la pensée de Toby, on peut interroger son rapport à la nourriture, comme je l'ai fait pour l'invitation à son (notre) exposition à la future bibliothèque flamande d'Ixelles l'an dernier: *Pas de soucis. Telle est la formule que j'entends tous les jours dans la bouche des jeunes - contagieusement. Précisément, nous sommes ici rue Sans Souci, du nom d'une villa qui n'existe plus, du nom aussi d'un palais à Potsdam (Sans, Souci - avec cette curieuse virgule mal accrochée). Ici, à Elsene(ur) nous vous proposons une exposition sans soucis. Peut-on discerner le moindre souci dans un monochrome? Si c'est peint sous le verre, au verso, comme c'est le cas de certain Tobys? Dans un vert de mai? Mais non. Une vitrine passée au blanc de chaux signale l'absence de marchandises, ne veut rien montrer. Pas de denrées, pas de sons. Rien sous la vitre si ce n'est la peinture, mais on n'en verra que la couleur. Les grands artistes du monochrome sont tous morts, de Klein à Wéry. De Newman est né un homme nouveau. Il y a dans la recherche du monochrome quelque chose comme le reflet d'une source. C'est comme la quête d'une alimentation nouvelle: Pierre a eu une période végétarienne, et maintenant il est mangeur de chair crue, de poisson. Les sushis reviennent au galop. Ce retournement fréquent des végétariens nous fait comprendre un peu mieux leur quête: ce n'est pas l'interdit sur la viande qui les motive, mais plutôt la recherche d'une alimentation plus proche de ses sources naturelles. Du cuit au cru: plus loin de la culture. Pour un peintre trop cultivé comme Toby, la couleur seule a quelque chose de cet appel de l'origine. Hier, dans ses premières toiles, des éléments monochromes se confrontaient à des images citées: côte à côte, un vert Véronèse et le Valladolid de Vélasquez. Un rouge Titien et un Felipe IV. Il essaya les couleurs simultanées. Plus récemment, des irisations en arc-en-ciel. Et maintenant, il remonte aux sources. Comme la contrée n'est pas vierge, ces sources sont des re-sources. Le peintre, aujourd'hui, n'est pas sans sources ici. Quant à moi, je suis ici en invité de Pierre. Pas de soucis: je montre mes Monuments Immanents, le dernier projet analogique. Tout est en immanence, aucune transcendance, pas d'ascendance. Ni de descendance. Et je commémore, dates obligent, les 50 ans de la D.S. de Bertoni. Un autre grand sculpteur, Rodin, a dû habiter quelques temps rue Sans Souci. La rue ne semble pas s'en souvenir. Et c'est bien ainsi. Penseur et sans reproche. Alain géronneZ (septembre 2005)*



(2) L'auteur oppose la conception de la musique de Rameau à celle de Rousseau: ceci nous vaut cette citation de Rousseau qui montre que nous, les modernes, devrions être du côté de Rameau et non de Rousseau: "*Que dirions-nous du peintre assez dépourvu de sentiment et de goût pour raisonner de la sorte et borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la peinture? Que dirons-nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croirait voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique? Nous enverrions le premier mettre en couleurs des boiseries, et nous condamnerions l'autre à faire des opéras français.*" (J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*). Mais, ici, je viens de faire un triple écart par rapport à mon principe d'écrire sans citations d'auteurs: stop!

(3) Sur Toby et les jardins, cf. quelques lignes dans mon encart de *L'art même*: *Un jour l'art des villes... contrera l'art des champs: PAINTING OR NOT PLANTING?* Chez moi, souvent, des amis s'interrogent à propos de petites toiles très fines accrochées au mur, et me demandent: -Qui a peint ça? -Pierre Toby -Tiens? que devient-il? -Il ne peint plus, fatigué de n'être pas montré. Maintenant il dessine des jardins. -C'est dommage, il devrait continuer, c'est très beau. Un jour, Thierry de Duve m'interrogeait ainsi sur la petite toile que recouvrait l'asparagus, avec un peu d'étonnement. Je répondais comme ci-dessus, en ajoutant que j'aimais cette plante légère en osmose avec la toile, et lorsque j'en arrivais au peintre passé jardinier, l'écrivain me répondit alors que dans ce cas le peintre ne devait pas être trop mécontent de cette plante, et qu'il comprenait mieux la liberté que je prenais avec l'œuvre. Peut-être le peintre s'est-il planté, mais ses toiles, elles, sont toujours (c)ouvertes. Et aujourd'hui, il repeint. (août 2001)

(4) Ryman, peintre du blanc, vire au jaune à présent. Le monochrome est-il un genre jauni?



Berlanger (dans une certaine optique)

à propos du peintre Marcel Berlanger (sur les optotypes).

Alain géronneZ

Rien de plus muet qu'un tableau. Un tableau, on le contemple. De près et de loin, on le zoome. Mais s'il y a des lettres dans un tableau, rien à faire: une évocation sonore se produit, du moins dans la tête. (J'ai beau lire à voix basse, dans ma tête j'entends le texte: une image sonore se forme, ou ne pourrions pas lire). On peut pâlir devant un tableau, mais on reste muet. On chante dans la salle de bains mais pas dans la salle d'exposition(1). Regarder a donc quelque chose en commun avec la lecture: on regarde seul, en silence. L'optotype, ce sont des lettres dont la lecture est difficile, dans l'optique de tester vos yeux.



Des lettres qui ne forment pour toute image sonore que leur propre son. J'adore ce gag de *Quick et Flupke*: Flupke va chez l'opticien. L'opticien veut lui faire lire les lettres moyennes de l'optotype et Flupke ne peut les lire. Ni les lettres plus grandes ni même les toutes grandes. Alors Flupke lui demande pourquoi il ne doit pas lire les lettres du bas, les plus petites. Car il sait les lire! Incompréhension de l'opticien. Mais non: ce sont les seules que Flupke ait apprises à l'école.



Dans *Blow-Up*, le photographe cherche un indice, un corps étendu, en agrandissant toujours plus un détail de son tirage, mais plus il agrandit le détail plus la figure s'estompe: seul le grain du médium se précise. Antonioni est devenu presque aveugle. Le peintre a peur de devenir aveugle. Or la peinture s'évertue à flouter le réel, et l'on connaît l'obsession de Monet ou Degas devant les dégâts de la cécité. Marcel peint la mer et l'on sait qu'on peut regarder la mer à perte de vue ans pouvoir crier terre. De loin je vois la mer, de près je vois la mire. De loin je vois la vague, de près je vois la brosse. Mais je dois garder mes distances, car il y a une grille, un canevas, depuis Cézanne on ne traverse plus la peinture. Silence. Retour à nos moutons.



Les optotypes de Marcel Berlanger ne sont pas clairs et nets. La touche libre nous rappelle le divorce qui s'est produit entre typographie et dessin: ce que le tableau rend visible. Vérifier ses yeux (le jeu est transgressif) sur un tableau de type artistique, c'est vérifier le visible rendu. Le tableau est d'autant plus curieux qu'intervient ici la troisième dimension. Non pas la profondeur d'un sujet représenté, mais le relief de la typographie. Si les lettres sont par essence bi-dimensionnelles, celles des optotypes de Berlanger sont en relief, comme celles des enseignes de magasins.



Devant ces tableaux, je peux me livrer à l'étude des caractères, en émergence brouillée. Quelque chose comme ces vermicelles en alphabet qu'il y avait dans la soupe de mon enfance, ou les nic-nacs qu'on donne à lire aux chiens. La peinture est un plat froid qui prend sa revanche: cessez de représenter et j'arrêterai les repréailles.



Les instruments optiques ont toujours intéressé les peintres: ils ont ouvert des perspectives à la peinture, pensez à Holbein. Ne plus voir, c'est la mort. L'infiniment petit: autant de choses que l'œil purement animal de l'homme ne pouvait voir. Parce qu'il n'en avait pas besoin: la culture, l'art, la science, sont inutiles, mais on les a instituées en nécessités. Sans mes lunettes, je ne pourrais plus craquer une allumette, mais j'aurais pu frotter un silex. L'optotype n'a d'autre raison que de poser sur l'œil du patient la juste lentille: on n'avait (pas trop) besoin de lunettes avant l'invention de l'écriture et du crayon finement taillé.

Le problème est donc, à la lettre, de lire, pas de voir. Le tableau de Marcel Berlanger revient du lire vers le voir. Voudrait-il libérer le regard du poids de la culture? De loin, je vois un cyprès, de près, je vois un esprit, rien de précis.



Faut-il y regarder de si près? Mais là, je parle d'un autre tableau. Car le peintre fait le va-et-viens entre plusieurs séries. De loin, je vois une montagne, de près, une signature fantôme: Cézanne. Et Cézanne, qui avait raison quand il disait que s'il déplaçait son chevalet de trente centimètres, il devait recommencer sa Sainte-Victoire, ne souffre pas d'être ainsi invoqué sans être évoqué.

Les octotypes sont souvent maculés: Marcel pointe du doigt dans l'œil la "petite sensation" qui fait frissonner les peintres depuis que Poussin qui a sacrifié aveuglément Gillette à Frenhofer, l'amour de la femme à la peinture, dans la nouvelle de Balzac s'est mué en Cézanne, père-poule des peintres modernes. Vous voyez la tâche sur la toile, vous verrez le point aveugle de votre regard. Vous verrez la touche de couleur et vous aurez la goutte au coin de l'œil. Marcel semble privilégier la sensation de regardeur au plaisir du voyeur. Point d'odalisque ici, pas même un pied, j'aime cette retenue de la peinture. Vous êtes dans le cabinet de l'opticien, vous êtes aux petits soins. Vous êtes dans le cabinet de peinture, vous savez qu'on ne l'étale pas comme la confiture. Et quand vous aurez bien lu l'optotype, vous serez protégé de la déconfiture.



Ces optotypes sont tip-top: précis et hasardeux, précieux et hardis. Et tandis que je suis là à régler ma profondeur de champ entre le flou de ce qui pourrait être une image et le net ce qui pourrait être un texte, sans l'avoir cherché, en zoomant, je tombe sur la petite bête. Inutile de chercher dans le hors-champ, j'ai devant moi un test de Rorsha.



Un peau de chat jaune s'étale sous la typo, sans chagrin, un grain de peau. Et je remarque alors qu'à gauche, verticalement et dans le désordre, s'imposent les lettres du mot ZOOME. On voit bien alors de quel test il s'agit dans la peinture de Marcel: je teste mes propres facultés perceptives, associatives, et comme le disait un autre Marcel, le spectateur fait le tableau.

(1) Reprenons tout à zéro. Aujourd'hui, certaines des dernières toiles de Marcel sont percées de trous: on voit sa chorale (il est musicien amateur) tête levée, suspendue non pas contre le mur, mais au centre de la salle et visible des deux côtés. Plutôt comme un filet de tennis que comme un écran de drive-in.



Symétrie à la Rorsha? La toile est percée de trous ronds (de la dimension d'une balle de tennis: *Blow-up* toujours) comme des bouches ouvertes pour lancer un son. Mais nous sommes toujours dans le silence de la peinture. Et que gagneriez-vous à coller l'œil (tout en fermant l'autre comme chez l'oculiste) ou l'oreille contre l'un de ces orifices? Aucun bénéfice...



rien, pas même ce que vous auriez pu voir par la maille du canevas. Vous questionnez l'optique en vain. Contrairement à Duchamp, Marcel accepte d'être rétinien sans se sentir crétin. Cézanne contre Duchamp, vieux clivage. Ou alors vous êtes face à une vitrine, close mais transparente (*Sorry, we're closed*, des frères Janssens rue de la Régence à Bruxelles):

et vous voyez un tableau didactique (encore un!) représentant des oiseaux nocturnes, peint en négatif. Et vous n'avez pas besoin de vos lunettes pour ressentir qu'il fait un noir d'éclipse et que la vision du peintre est lucide.



ILLUSTRATIONS, DE HAUT EN BAS ET DE GAUCHE A DROITE:

PAGE PRÉCÉDENTE:
Pierre Toby, future bibliothèque flamande d'Ixelles, rue Sans Souci, 09.2005

Pierre Toby, Galerie Détour, Jambes, 03 2006 (vu de l'extérieur)

Pierre Toby, toile de 1984

Pierre Toby, devant ses toiles en 1984

Pierre Toby, (+visiteuse) future bibliothèque flamande d'Ixelles, rue Sans Souci, 09.2005

Pierre Toby, Galerie Détour, Jambes, 03.2006 (vu de l'intérieur)

Vermeer de Delft, *Vue de Delft*, détail (le petit pan de 'mur' jaune)

Alfred Sisley, *L'inondation à Port-Marly*, 1876

Vita Sackville West, the white garden, Sissinghurst, Kent

Alain géronneZ & Pierre Toby, tract pour l'exposition à la future bibliothèque flamand'Ixelles, rue Sans Souci, 09.2005

Pierre Toby, dans la salle des graphitis, future bibliothèque flamande d'Ixelles, rue Sans Souci, 09.2005

Pierre Toby, mural, ISELP, 10/2004

Pierre Toby, huile sur aluminium, 19..

Pierre Toby, peinture sur papier, 1991

SUR CETTE PAGE:
Marcel Berlanger, optotype, vers 2004

Hergé, *Les exploits de Quick et Flupke*

Marcel Berlanger, vue d'exposition à la galerie In Situ, Alost, 2004

Le Renouveau, Saint-Gilles, Bruxelles, le 15 avril 2005

Marcel Berlanger, Cyprès, 2003

Marcel Berlanger, optotype, vers 2004

Marcel Berlanger, optotype, vers 2004

Marcel Berlanger, exposition à l'écurie, Jette, février 2006 (3 vues)

One-Eyed, livre de Marcel Berlanger + *Like a one-eyed cat*, catalogue rétrospectif de Lee Friedlander.

Marcel Berlanger, pour *Sorry we're closed*, rue de la Régence, Bruxelles, 03.2006.

photos-souvenirs et textes: ©Alain géronneZ

Le mouvement Cissiste fête dignement ses 30 ans à la Médiatine. Belle occasion de se replonger dans les pratiques mercenaires de l'inoxydable Juan d'Oultremont. Jouissive et délinquante, son entreprise de démoralisation de l'art aborde comme personne le faux, le mensonge, le doute, le double ou la citation.

Peindre en soi c'est déjà tricher. Impossible pour l'artiste de ne pas flirter un jour ou l'autre avec le faux ou le simulacre. Juan d'Oultremont a très vite compris qu'un bon artiste est un artiste mort. Cette révélation, il la tient de son cahier d'écolier. Petit, il voit dans son livre d'histoire une illustration où son vénérable aïeul fait front aux casques à pointe. L'image était légendée de la sorte «vous allez voir comment un d'Oultremont sait mourir». Comme devenir un héros n'est pas une chose aisée, Juan d'Oultremont a choisi d'être artiste, le statut selon lui le plus proche de l'héroïsme. Débute alors une incroyable épopée mystificatrice.

En février 1976, il décide de mourir le jour où la logique devrait le pousser à trouver un travail sérieux. Trépassé mais très actif, il crée illico une ASBL qui honore l'oeuvre fictive d'un artiste mort-né. Ainsi l'association se charge d'offrir les cendres de l'artiste à différents musées ou suggère au Vatican de le canoniser. Elle proposera même de changer le nom de la rue d'Oultremont en Juan d'Oultremont.

Ainsi le mouvement Cissiste est né, mais qu'est-ce donc exactement le Cissisme? A l'époque, en 76, on est en plein conceptuel. On peut sortir de Saint-Luc diplômé en peinture sans jamais avoir

Juan d'Oultremont

Parfois mort, jamais fatigué



touché un pinceau. Ce qui intéresse Juan d'Oultremont, c'est une réflexion sur le concept du statut de l'artiste. Comme on demande rarement à un mort de produire quoi que ce soit, l'oeuvre Cissiste va plutôt s'adonner aux phénomènes de reproduction. Une esthétique de la substitution en quelque sorte. Le choix du terme est faussement arbitraire. Son final en «isme» est ironique et le mot fait vaguement penser à une maladie vénérienne. On pense aussi aux mots scission ou narcissisme. C'est surtout une coquille vide que l'artiste a essayé de remplir au fil de 30 ans de carrière. Être Cissiste, c'est avant tout faire ce que per-

sonne ne vous demande de faire et apparaître là où on ne vous attend pas. Après s'être lui-même tué, Juan d'Oultremont a eu la générosité de penser aux autres. Il fait imprimer des arrêts de mort qu'il fait signer par Beuys ou Warhol. Si les idées de mort et de violence traversent toute son oeuvre, c'est que le champ de l'art est semblable à un champ de bataille. Entre 1976 et 1994, il confectionne des badges pour chaque événement Cissiste, le badge étant à l'artiste ce que la médaille est au soldat. Divers cachets de certification seront là pour légitimer son travail plastique ou ses performances.

Outre son obsession pour le faux, on décèle chez lui d'autres thèmes récurrents: la mythologie tuberculeuse, les os, les armoires médicales, les cages ou les prisons portables. À 26 ans, l'artiste affirme être atteint de tuberculose. En 1988, il grave sur les radiographies de ses poumons, quelques noms d'artistes victimes du bacille de Koch. Au début des années quatre-vingt-dix, son boucher lui refile des os, il en fera de l'art. Ils deviennent d'étranges sculptures qui ironisent sur le concept de pérennité. Et lorsqu'il achète son atelier, le premier objet qu'il y installe, c'est une armoire médicale. N'ayant rien à y ranger, il s'enferme à l'intérieur. C'est le début d'une pratique claustrophobe qu'il va réitérer plusieurs fois avec ses fameuses cages. Par la suite, il confectionne des prisons portables dans des boîtes métalliques munies d'oeilletons. Il existe même une version «molle» des cages à savoir des sacs de musées dans lesquels il va glisser sa tête ou ses mains. La polyvalence de ce collectionneur né donne le tournis: homme de radio, de télévision, romancier, professeur, musicien, etc.

Wolu-Culture a toujours été attentif aux prises de positions de Juan d'Oultremont. Aujourd'hui, le centre culturel met sur pied un nouveau concept éditorial. Intitulé (Re-) Vision, il s'agit de revisiter le travail d'artistes confirmés en leur consacrant un livre et une exposi-

tion. La Médiatine sera le réceptacle provisoire de ses oeuvres, de ses archives et collections. Juan d'Oultremont n'a absolument aucune vision nostalgique ou romantique de ses 30 ans de carrière. L'exercice ici est différent. L'objectif très Cissiste de l'exposition est de vouloir tout montrer alors que cette tentative est en soi complètement ridicule. Aussi elle accumule une foule de documents dans un télescopage salutaire qui transforme la Médiatine en lieu d'expositions virtuelles. Le visiteur ne sait plus s'il est dans un atelier d'artiste, un laboratoire de recherche ou un local d'archivage. Loin des scléroses chronologiques, l'expo est une métaphore réflexive sur la capacité à stocker mentalement 30 années de travail. Le fil rouge, c'est le titre: Faux Frères et Vrais Amis. Faux car, pour l'artiste tout est faux, frère pour sa fascination du double, vrai pour (re) faire encore du faux et amis car l'amitié, il n'y a que ça de vrai.

Olivier Duquenne

Faux Frères, Vrais Amis
Juan d'Oultremont, 30 ans de mouvement cissiste
Exposition du 10 septembre au 8 octobre
Vernissage samedi 9 septembre 2006 dès 16 heures
A La Médiatine, chée de Stockel, 45-1 200 Bxl
Infos: 02 761 60 29

design

2006

Liège

29-09 > 22-10

Expositons

Colloque

Rencontres

Parcours

Concerts

Info

Musée de la Vie wallonne

Eglise Saint-Antoine, Hors Château

+ 32 0 4 232 86 76

www.design2006.be

design@prov-liege.be

OPMG

LIEGE PROVINCE Culture

LIÈGE

EUROPE

interreg

W

la une

la main

RTC

LE SOIR

design innovation

ZB

CROQUIS DE VACANCES

Vacances à Bruxelles, au coin d’une rue mal collée aux boulevards périphériques, où le night-shop pakistanais ouvert par Roberta Miss chez 1/1 en vitrine est à y regarder de plus près un magasin conçu avec tous ses codes de formes et de couleurs mais dépourvu de toute utilité et moins encore de commerce. Un trompe-l’œil de quartier, un piège à habitudes, une abstraction vivante. Autres abstractions, les peintures du Finlandais Mikko Paakkola sont de longues huiles sous verre, et cette haute toile tellurique rouge et noire agrippée au mur-glacier tendu de néons de l’Office d’Art Contemporain est un septentrion bienvenu sous l’inutile soleil belge. Changement de temps mais il s’agit toujours de plastique pure malgré d’autres manières, l’impeccable Armand Rassenfosse habite la suave et crépusculaire scénographie du Botanique, cet artiste mineur majeur, ni Rops ni Khnopff, ce dessinateur hors pair, le peintre aux noirs de velours, aux oranges ultramodernes, aux peaux palpables qui palpitent sous l’académisme commode. Dans le Zoo installé dans la flambant neuve Centrale électrique, on s’y distrait d’un bestiaire, on y croise des chevaux gisants de Berlinde De Bruyckere, la haute ménagerie de Charlemagne Palestine faite de tissus habités qui vous épient du sol au plafond, les êtres

fabuleux et pourtant parmi nous de Jane Alexander. Une première exposition encourageante à défaut d’être courageuse dans ce nouveau centre d’art contemporain à visée internationale, en attendant un hiver plus précis. Vacances à Paris avec un Douanier Rousseau – mal mis en scène dans une vilaine galerie malgré les somptueuses verrières du Grand Palais – qui a commis quelques malhabilités sans charme ni révélations qu’on lui pardonne face à *La Guerre* ou certaines jungles plus exotiques que nature. Un Douanier Rousseau replacé dans le contexte des zoos, expositions coloniales et grands illustrés de l’époque, d’un didactisme éclairant qui n’en chasse pas le mystère. Au Jeu de Paume, quelques séries de photographies choisies dans toutes les grimaces – cette viande des rêves – de Cindy Sherman. Cindy Sherman n’est pas une photographe mais LA photographe, si juste et toujours percutante qu’on en oublie le médium. Quand l’histoire d’une femme engloutit l’Histoire des Hommes, avec ses déguisements, ses substituts du bonheur et du plaisir, ses fac-similés d’existence, son grimace, ses cauchemars, cette perpétuelle farce universelle. Vacances à Deurle dans la sobre modernité sixties du Musée Dhondt-Daenens, en compagnie des recouvrements et saturations d’Arnulf Rainer



le night-shop pakistanaais ouvert par Roberta Miss chez 1/1

mêlés à un choix judicieux de ses acquisitions d’art outsider. Sa collection – égalant celles des grands musées spécialisés en ce domaine dont la critique et les institutions s’occupent enfin aujourd’hui – et ses oeuvres sont présentées également au proche Musée du Dr. Guislain à Gand. Avec les encres qui poussent comme mauvaises herbes de Madge Gill, les toujours fraîches coquilles d’œufs de Francis Palanc, les imageries d’un Moyen Age

nouveau d’August Walla, et ces inattendues et iconoclastes interventions de Rainer sur les dessins de Johann Hauser et vice-versa. Sans parler de l’incroyable trésor d’art brut de ce Musée du Dr. Guislain, dans une aile de cet ancien asile, haut lieu incontournable et hanté des arts en Belgique. Vacances à Liège où l’on cherche les œuvres de cette 1ère triennale d’art urbain intitulée *Images publiques*, perdu comme un quidam au beau milieu du ratage perpétuel – urbanistique, architectural, visuel donc humain – de la Place Saint-Lambert. Le problème majeur de ce genre de manifestation étant la difficulté de se confronter à une ville déjà saturée d’images et de signes en tous genres dans lesquels nos yeux achèvent de se noyer. Une triennale invisible donc, ou presque, malgré les interventions distrayantes de Marin Kasimir, Michel François ou Marcel Berlangier. Le Musée des Arts Différenciés (M.A.D.) apaisera notre faim d’autres images, plus consistantes et surtout mieux cernées, de Pascale Vincke et de la riche collection d’arts en marge belges et internationaux qui occupe les sous-sols d’un des lieux de culture libre les plus accueillants de ce pays. Vacances au Mac’s à Hornu où ni les photographies des *Typologies anciennes* de Bernd et Hilla Becher ni les gravures

sur bois de la *Route des Hommes* de Frans Masereel ne parviennent à réellement habiter ce bel espace lové dans un site unique au monde au milieu de ce Hainaut riche en art mais toujours pauvre en public attentif et fidèle. Trop de tautologies sans doute en cette exposition d’été grise comme un ciel de terri, pas assez d’exotisme dialectique, les sujets collant de trop près à ce lieu qui ne se suffira pas indéfiniment à lui-même. *Eldorado*, l’exposition introductive du nouveau Mudam de Luxembourg sera un autre mirage de ces arts contemporains qui promettent souvent monts et merveilles mais n’arrivent que rarement à tenir leurs promesses. Une architecture post-moderne déjà obsolète, avec ses verrières façon vérandas pharaoniques, une collection peu inspirée – mise à part la chapelle découpée au scalpel de Wim Delvoye – constituée de mobilier qui se prend pour de la sculpture, de documentation pour de la photographie, de cuisine pour de la peinture. L’art contemporain pourrait être séduisant, simple, régénérant, sans tapages ni mensonges. Comme cette installation de Roberta Miss chez 1/1 en vitrine, la création en quelques mètres cubes, au coin d’une rue, au hasard d’un soir d’été.

Guy de Michelain, été 2006.



“EROS VENEZIANO” dans le cadre d’Images Publiques. (juin 2006) Sur un bloc de glace, affublé d’un masque SM, Selçuk Mutlu nous offre une lecture (bénévole). Sur une idée de Michel François ce bloc de glace s’est déplacé dans la ville avec d’autres intervenants.

C’est un fait pour que la guerre ait lieu il faut qu’il y ait visibilité et reconnaissance formelle des deux camps en opposition. Cette reconnaissance formelle peut se manifester par un cartel, à l’exemple du logo Benetton sur les images de Toscani. Ce cartel n’existant pas l’image publique devient célibataire, elle n’a plus en réalité de béquille protectrice. Cette béquille peut s’appeler la musée quand on s’appelle Duchamp et qu’on veut faire accepter sa pissotière. C’est un fait, sans indicateur l’art public dans la Ville en est réduit à un jeu d’interrogations: si l’on fait partie du monde des « acculturés » on se posera la question de savoir si l’image entrevue fait partie de l’exposition, sans guide j’avoue être parfois tombé dans le panneau... ou alors, si on fait partie du public non initié, l’image, même agrandie, risque de devenir totalement invisible puisqu’elle se noie dans le flux continu d’images déversées dans la ville. Difficile donc pour un artiste de se mesurer à armes égales contre une pub H & M. quand elle est supportée, en plus, par Madonna!. Ce qui m’a le plus étonné c’est le

“Images Publiques” La guerre des images a-t-elle eu lieu ?

manque d’intentions relationnelles vers la Ville et ses habitants comme si cette dernière était elle-même invisible aux questionnements et démarches d’artistes contemporains. C’est probablement ce qui m’a le plus étonné dans ce florilège d’interventions isolées les unes des autres... Pour gagner la bataille des images, une solution: Pourquoi ne pas réintégrer les images de la pub dans le circuit de l’art? Côté recyclage c’est le ready made idéal, ça ne coûte pas cher et ça peut rapporter gros...

L.P.



PILE ET FACE. Liège, campagne de pub dans la Ville, panneaux Decaux, côté pile: pub H&M , côté face: intervention de Johan Mylle pour une pub du Théâtre de la Place.

LIVRES

À paraître dans les jours qui viennent “Ce corps propagande” par SELÇUK MUTLU, plaquette (26 p.) composée de trois textes et de 5 « dessins » (papiers enfoutrés) de l’auteur, aux éditions, toutes récentes (à Liège), “PERCEPT collectif à ciel ouvert”. Tirage à 100 exemplaires. Déjà paru: Propos sur rien d’Olivier Pé, “Arrière-pensées” de Jean-Philippe Dauphin. À paraître: “Sylvia s’en balance” de Daniel Meyer.

Présentation en septembre, au Comptoir du Livre, à Liège. Renseignements pour la présente édition: 04 79 657 252.

SORTIES DVD

Dominique GONZALEZ FOERSTER : PARC CENTRAL

PARC CENTRAL est composé de 11 films qui offrent un voyage visuel, sonore et poétique à travers 11 villes traversées par l’artiste. Fascinée par la ville, l’espace et l’urbanisme, Dominique GONZALEZ FOERSTER développe depuis plusieurs années le concept de "MODERNITE TROPICALE", à partir de la cohabitation et de la confrontation entre ARCHITECTURE et VEGETATION."De Kyoto à Rio, en passant par Buenos Aires, Brasilia et Paris, ce sont des parcs, des plages, des déserts, des moments urbains; des espaces traversés à pied avec une caméra DV ou Super 8. "

DVD MK2 EDITIONS

COLLECTION ANNA SANDERS FILMS

Bonnefantenmuseum

Maastricht

Bethan Huws

winner of B.A.C.A. Europe 2006 

24 Sep 06 > 4 Jan 07

coming up

Fons Haagmans

Lost Highway

6 Feb 07 > 6 May 07

www.bonnefanten.nl

Histoire de l'art et art contemporain

Cours l'après-midi et en soirée

CYCLE D'INITIATION ET DÉCOUVERTE ARTISTIQUE

COURS DE 20 HEURES, DE 18H00 À 20H00

Christophe Veys - Actualité artistique

Denis Laoureux - L'écriture dans l'art moderne et contemporain

Olivier Duquenne - Les mythologies individuelles

Pierre Sterckx - Miles Davis, Hergé, Marcel Proust, Cézanne et les autres

Dominique Lamy - Le textile et l'art contemporain

Magali Parmentier - L'installation dans l'art contemporain

CYCLE D'APPROFONDISSEMENT ET DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE

COURS DE 20 HEURES, DE 14H00 À 16H00

Laurent Courtens - Le maniérisme aujourd'hui

Lise Coirier / Denis Laurent - Design et art contemporain

Raya Baudinet-Lindberg / Gilles Rémy - Les arts visuels et l'opéra

Jean-Loup Wastrat - L'Antiquité dans l'art contemporain

Vincent Delvaux / J-Philippe Van Aelbrouck - Les arts visuels dans le théâtre et la danse

Gilles Rémy - Musique contemporaine

CYCLE DE RECHERCHE ET SPÉCIALISATION ARTISTIQUE

SÉMINAIRES DE 8 HEURES, DE 14H00 À 16H00/18H00 À 20H00

Patrick Amine - La critique d'art comme genre littéraire

Muriel Andrin - Métamorphoses du cinéma dans l'art contemporain

Colette Dubois - L'exposition du cinéma, de Broodthaers à Godard

Ben Durant - Le faux dans l'art

Nathalie Stefanov - L'art contemporain et la vidéosurveillance

PROGRAMME DE RENTRÉE

CONFÉRENCE

Thierry Davila

Jeudi 28 septembre

Journées Portes Ouvertes

Leçons Inaugurales

et visite de l'Institut

Du 2 au 5 octobre

Festival du film sur l'art

Du 20 au 23 octobre

Exposition

Bénédicte Henderick-

Laetitia B : autopsie, volet 2

Du 19 octobre au 09 décembre



Institut supérieur pour l'étude du langage plastique asbl Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles

tél: +32 (0) 2 504 80 70 • fax: +32 (0) 2 502 45 26 • iselp@iselp.be • <http://www.iselp.be>

DU CÔTÉ DU SUD



La carrière de Bibémus précubiste peinte par Cézanne en 1895 (musée Folkwang Essen)

Le maître d’Aix et ses traces

Le centenaire de la mort de Paul Cézanne (1839-1906) a suscité moult manifestations plus ou moins incontournables. Méconnu de son vivant, il fut un des artistes ayant le plus influencé les courants artistiques qui l’ont suivi, la rétrospective de ses œuvres provençales a été un moment clé de la saison culturelle. Elle a rassemblé au rénové musée Granet des toiles venues surtout d’Amérique mais aussi de Russie ou d’Angleterre et qu’on ne reverra pas de sitôt.

L’évolution picturale du maître se lit à travers un accrochage qui affectionne les rapprochements, les comparaisons, les confrontations. Elle se comprend davantage via les textes du catalogue, notamment grâce à des références à la tradition du paysage provençal. Elle se déchiffre au moyen des anecdotes, des extraits de lettres ou d’articles, démonstration de la volonté de l’artiste de faire corps avec la nature, d’en restituer l’âme.

La portée de l’événement tient aussi au fait que le visiteur découvre des aspects peu connus, comme les toiles copiées de l’apprentissage, la virulence provocatrice naturaliste, la présence récurrente de la mort vers la fin. Il est confronté également à des thématiques dont il découvre la richesse des points de vue. C’est évidemment le cas avec la montagne Sainte-Victoire que l’on voit déclinée selon les saisons, les lieux d’observation, la luminosité du moment. Ce répétitif obsessionnel démontre avec évidence que l’objectif de Cézanne reste toujours la peinture. Que le motif soit similaire importe peu. C’est prétexte à expérimenter de nouvelles façons de rendre la lumière, la profondeur de champ du paysage, les rôles de la couleur sur la perception puisque, pour lui, « peindre c’est enregistrer ses sensations colorées ».

On est loin de l’illusionnisme d’une certaine peinture traditionnelle. Tout cela annonce aussi bien l’abstraction que le cubisme. Tout cela, écrit Véronique Serrano, « entraînant une autre vision du monde dans lequel le doute et l’incertitude vont gagner peu à peu du terrain ».

Giuseppe Penone apportait sa contribution particulière en créant « Elevazione » un arbre en bronze en lévitation et supporté par l’énergie de jeunes peupliers. Une représentation figée du végétal en corrélation directe avec le réel. L’effet de mystère produit dans le parc du Jas de Boujan est précédé d’une douzaine de dessins d’études préparatoires visibles au musée Granet.

Au Musée des Tapisseries, autre expérience. Il s’agit d’une commande passée à Vincent Bioulès (l’inventeur du terme

Supports/Surfaces et qui, après avoir appartenu au groupe s’en est sans doute le plus éloigné). Adeptes de la ‘refiguration’ il a peint le lieu de travail de Cézanne sous l’appellation « L’Atelier gris ». Ainsi la tradition renoue-t-elle avec l’innovation. Le lieu, visitable, devient une sorte de décor théâtral qui meuble l’espace de coulisses et d’éléments perceptibles, d’objets réels et d’allusions.

À ses côtés, Pierre Buraglio. Les axes actuels de son travail sont doubles : d’une part le leitmotiv de la porte ou de la fenêtre, d’autre part le rappel thématique de maîtres du passé. Il est, lui aussi, repassé à la figuration et ne craint pas d’user de matériaux pauvres, voire de récupération. L’essentiel étant dans cette production de miser sur une sorte de symbolique du vu et du dissimulé. Chaque travail effectué sur un panneau de porte se présente en effet comme si ce qui était montré sur le recto présupposait qu’on puisse avoir accès à ce qui se passerait de l’autre côté. Et l’homme de la suite intitulée « Station debout », emprunté à l’auteur des « Baigneurs » et des « Joueurs de cartes », traverse de la sorte l’histoire de l’art et conforte le principe de Buraglio, prétendant que « la peinture est nourricière d’elle-même ».

À Aix-en-Provence Infos : 00 33 442 52 88 32 ou www.cezanne-2006.com
•COUTAGNE, CONISBEE et collab. « Cézanne en Provence », Aix, Musée Granet, 360 p (45 ?)
•ELY Bruno, « L’atelier gris de V. Bioulès », Aix, Musée des Tapisseries, 56 p (14 E)

L’été finissant semble avoir été propice aux rencontres avec l’art contemporain. Aux vacanciers, les occasions ne manquaient pas. Depuis les pièces dispersées à travers des sites historiques jusqu’aux rétrospectives diverses, sans oublier l’hommage au précurseur Cézanne, les possibilités étaient indéniables. Entre deux bronzages sous la canicule, l’amateur d’art a eu le choix...

« Les stars chez Lambert »

La Fondation Lambert a mis sur pied une manifestation consacrée à l’image des comédiens depuis le XVIIIe siècle, de Molière à Arielle Dombale. Il y a un peu de tout, énormément et peut-être même un peu trop dans la mesure où des objets souvenirs avoisinent les créations artistiques. On y retrouve pêle-mêle des tableaux de Delacroix, Picasso ; des clichés de Nadar, Brasai ; des affiches lacérées de Rotella et la série des Marilyn Monroe de Warhol... On retiendra ces étonnants portraits aux yeux découpés de Douglas Gordon, qui mènent sur le vide quand ce n’est pas sur le miroir de nous-mêmes. Ou la suc-

cession de visages nus d’Adjani captés par l’objectif de Roni Horn. Sans oublier les ajouts brodés de larmes ou de sang que attribués par Vezzoli à la Magnani, à une Edith Piaf que la mort finit par figer.

Avignon, Jusqu’au 15 octobre Fondation Lambert, « Figures de l’acteur » Infos : 00 33 490.165.620 ou www.collectionlambert.com

« Les Visiteurs » - Du neuf dans l’écrin du vieux

Le projet intitulé « Les Visiteurs », qui consiste à intégrer temporairement des oeuvres contemporaines dans des monuments classés est une initiative fertile en découvertes. On épinglera le vaste

château du roi René à Tarascon ponctué de travaux divers dont notamment Patrick Raynaud qui rend hommage à Cézanne en isolant dans des caissons lumineux des fragments agrandis de tableaux. Les 1.000 boules de verre rouge de James Lee Byars qui crée au sol une dentelle symétrique qui palpite en fonction de la luminosité des fenêtres alors que la *Graet Mirror Ball* de Jeppe Hein déforme la silhouette des estivants. Claude Levêque brasse le passage des visiteurs grâce à la transparence de rideaux de plastique éclairés par intermittence tandis qu’ils pivotent à la façon des portes d’entrée des grands hôtels. De son côté, Bernard Moninot projette, signes mystérieux, les traces de mouvements végétaux produits par le fugitif du vent. Non loin de là, c’est Bertrand Lamarche qui recrée une mini tornade de gouttelettes domptées dans un espace circonscrit.

Jusqu’en octobre 2006. Rens.:+ 00 33 144 61 21 50 ou www.lesvisiteurs.culture.fr

Un coin d’Afrique

La fondation Jean-Paul Blachère mise sur la découverte d’artistes africains. Elle invite des artistes en résidence, organise des concours et des expos. Après la notoriété atteinte par Chéri Samba, qu’on retrouve à Ostende dans « Beaufort 2006 », les peintres congolais ont la cote. C’est ainsi que le village de Joucas s’est vu transformé en galerie de peinture. Invités, Bodo, Chéri Chérin, Chéri Benga, Sim Simaro, Shula, Sapin, Songolo et Hergé ont été, après reproduction sur bâche de leurs toiles, installés sur de nombreuses façades.

On connaît la manière des peintres de Kinshasa : une facture assez spontanée, presque naïve, nourrie par l’anecdote et la nécessité d’exprimer sans nuances des critiques politiques ou sociales plus ou moins crues sans aucun tabou. C’est véritablement un art populaire, directement accessible aux gens de la rue. Il met en confrontation sexe et mort, réalité et télévision, vitupération et conscience politique. Ce n’est pas toujours, loin s’en faut, d’une qualité irréprochable dans la forme, d’autant que l’agrandissement des œuvres laisse percevoir un tramage trop visible. Mais l’expérience est intéressante, prolongée qu’elle est, sur la place de la mairie, par une reconstitution de palissade kinoise, bariolée de scènes mouvementées, avec ouvertures sur le paysage provençal.



“Gris-gris blancs” tapisserie du Malien Abdoulaye Konaté

Dans les locaux de la fondation même, la « Chambre malienne » est composée par les tapisseries d’Abdoulaye Konaté et les sculptures d’Amahigueré Dolo. Artiste engagé, au travail lié à l’actualité, Konaté n’hésite pas à incorporer dans ses réalisations des douilles ou même des balles en guise de témoignage pacifiste contre les guerres et les intolérances porteuses de conflits armés. Il procède essentiellement par accumulations, entassement, juxtapositions. Toutefois, la profusion n’est jamais dispersion. La clarté du propos rejoint la force colorée des tissus ainsi que des personnages ou des symboles qu’ils représentent. Dolo travaille à la machette des branches

et des racines d’ébène. Il se base sur le brut pour transformer des éléments arboricoles en statues expressives sans chercher à miser sur un réalisme minutieux mais plutôt sur l’aspect originel contraint par l’homme à devenir réminiscences d’êtres familiers issus tant du quotidien que de l’univers des contes. Éclairée de manière à dialoguer avec son ombre chaque statue semble révéler le mystère d’un bois mort recelant une vie intérieure.

La poterie n’est pas de l’ordre utilitaire. Les récipients jouent sur l’ébréché, le craquelé, le brûlé. Elles insiste sur l’inachevé, le blessé, le violé. Ce sont des réceptacles à cicatrices. Des étirements, des boursofflures tirent les céramiques vers la conque, la caverne, le vagin, réceptacles géniteurs d’une vie désormais éclos au dehors qui se relie à une vision cosmogonique.

À l’extérieur, des compositions monumentales créent un environnement exotique. Ainsi de cette « Élévation » de Jems Robert Kokobi, assemblage de pièces mécaniques ou cette délirante concrétisation d’un « Taxi » congolais par Dominique Tinkjé.

Fondation Jean-Paul Blachère, 384 avenue des Argiles (zoning des Bourguignons) à Apt, jusqu’au 30 septembre. Infos : 00 33 432 52 06 15 ou www.fondationblachere.org
•JACCAUD Pierre, BUSCA Joëlle, « Chambre malienne », Apt, Fondation Blachère, 36 p (10 E)

Michel VOITURIER

Château de Jehay: Espaces poétiques

Le château de Jehay reste un must incontournable pour les amateurs du bol d’air frais dominical.

Cet été encore une belle brochette d’artistes nous conviait à la promenade dominicale dans ce magnifique parc aujourd’hui devenu Provincial. Pas de thématique cette année, les artistes étaient conviés à nous surprendre. Dès l’entrée les pancartes installées par Jacques Lennep nous indiquent la voie à suivre, ou plutôt comment se perdre dans les mots en compagnie du célèbre conte du chaperon rouge, non loin de là, stupeur une étonnante installation de Sylvie Ronflette qui grâce à cette invitation remet le nez à la fenêtre des arts plastiques. C’est une totale surprise que de retrouver l’artiste, dans un autre registre, poursuivre sa quête de sens. Une installation (voir photo) d’allure vivante et baroque, comme ses Madones à l’enfant travesties en Dervish tourneur. Un style moins épuré conceptuellement que par le passé mais néanmoins relationnellement plus ouvert. Une palette d’interventions cette fois encore riches et variées, je noterais au passage l’installation sonore de Baudouin Oosterlynck, une architecture en trois volumes en forme de nichoirs sur pilotis. Idéalement placée, elle constitue en soi un véritable régal pour les amateurs de vibrations sonores improvisées. Une touche poétique pour finir avec Shigeo Hiraoka qui avec son « arbre ailé », filtre subtilement la lumière du parc, tout en légèreté et présence...

Fabrizio Novelli

Château de Jehay, 4540 Amay, jusqu’au 1er oct. contact : 085/31.17.16



« Moule de Marcel Broodthaers »

Véronique Perriol

Durant plus de douze ans, Marcel Broodthaers a eu une intense activité artistique jusqu’à sa mort prématurée en 1976. Alors poète, il découvre le pop art en 1963, en particulier l’œuvre de George Segal dont les moulages provoquent un choc décisif dans sa carrière, puis l’œuvre de Roy Lichtenstein et celle de Claes Oldenburg, qu’il place à la suite de René Magritte. Marcel Broodthaers s’attèle également à une critique de l’art conceptuel qui s’affirme sur la scène artistique au début des années 1970. Cette critique porte sur l’utilisation du langage en art et du rôle assigné à l’objet qui est soumis à une dématérialisation.¹ Marcel Broodthaers a produit une grande variété de travaux, d’une cohérence interne indéniable. Comment dès lors comprendre l’usage de la moule dans sa production ?

La moule une institution nationale

L’utilisation de la moule est un véritable clin d’œil à la Belgique sur un mode ironique. L’artiste souligne, en effet, sa nationalité via un aliment central de la culture belge. C’est d’ailleurs le propos de l’exposition *Moules nature* qui se tint jusqu’au 30 juin 2006 au Museum des sciences naturelles de Bruxelles. Gérard Cobut, qui est à l’origine de cette exposition, précise qu’il s’agissait d’une réaction d’humour face aux sujets traditionnels abordés par les autres musées. Le but de l’exposition est d’explorer la portée de la moule d’un point de vue scientifique, artistique et social. Objet d’une longue tradition culinaire, la moule est un enjeu économique et social certain. Présentée dans tous ses états, la moule attire les curiosités d’autant plus que l’aspect ludique est au centre de cette exposition. Chez Marcel Broodthaers, la moule n’est pas une figure anecdotique, elle jalonne sa production artistique. Elle est répétée, amoncelée dans divers supports comme des casseroles, des pots ou plus simplement disposée sur des tables. L’amoncellement est appliqué systématiquement et devient le facteur de la composition. Il a une valeur structurante. Pour Marcel Broodthaers, « Les objets sont isolés, la répétition renforce cet isolement en les rendant identiques à eux-mêmes, d’une façon absolue. C’est un univers discontinu, puisque chaque objet n’est là que comme représentation, comme figure »². L’isolement et la multiplication assurent le passage de l’objet usuel à la représentation constitutive de l’art. Marcel Broodthaers décontextualise un objet à la manière de Marcel Duchamp et, par la répétition, crée un nouveau motif artistique, une figure.

Grâce à ce procédé, la moule est utilisée comme pur signifiant. Marcel Broodthaers procède, par conséquent, à un enchâssement des signifiants, les contenants, de la casserole à la moule. Il n’utilise d’ailleurs de la moule que la coquille et présente en quelque sorte le vide. Si l’on poursuit cet enchâssement des contenants, le suivant est le socle qui soutient l’œuvre. Ainsi, ses œuvres de moules renvoient principalement à la réalité. Les moules sont consommées et s’ouvrent largement aux yeux du spectateur. Les œuvres se placent à la suite de la consommation tel un constat de l’usage. Mais il ne s’agit pas d’une valorisation du déchet. Marcel Broodthaers constate que l’utilisation d’objets de la réalité quotidienne l’inscrivait dans le Nouveau Réalisme et parfois le Pop Art, mais à la suite de la découverte de l’œuvre de René Magritte, il a « réalisé une vision critique tant de la société que de l’art, que de la critique d’art elle-même. »³ Si les coquilles sont la trace de la consommation et se situent donc sous l’angle du déchet, Marcel Broodthaers adopte un principe dialectique qui permet de dépasser ce premier état. Ce principe consiste à réinsuffler un sens, suite à cette dévalorisation première de l’objet. Les moules consommées sont replacées dans des casseroles prêtes à une nouvelle dégustation. Cette disposition des moules relance ainsi une autre consommation à venir, celle de l’art. Il y a donc dépassement de la problématique du déchet, du résidu, pour souligner une consommation plus fondamentale, celle à laquelle est soumis l’objet d’art au sein des institutions artistiques et plus largement de la société.

Création et répétition

La figure de la moule est présente dès le début de la production artistique de Marcel Broodthaers. Il l’explore particulièrement lors d’une exposition intitulée *Moules (Œufs Frites Pots Charbon)* organisée à la Wide White Space Gallery d’Anvers en 1966.⁴ Il présente alors divers objets, ceux énoncés par le titre de l’exposition, qui s’amoncellent selon différentes configurations. Le catalogue d’exposition est en lui-même intéressant car il consiste en une page manuscrite puis en quatre textes associés à des figures de moules, de frites et d’œufs.

La première page présente les mots « pots, moules, œufs, cœur » répétés à plusieurs reprises pour créer une massification du signe linguistique. À la répétition de la moule fait écho la répétition des mots dont la plupart sont présents dans le titre de l’exposition. Seul le mot « cœur » fait ici sa première apparition. Il est l’organe vital permettant la circulation du sang des êtres vivants. Par analogie, il est une sorte de moteur qui assure le bon fonctionnement de l’exposition. Cette énergie laisse son empreinte dans les mots qui sont manuscrits, à la différence des autres textes. L’écriture incarne ainsi l’énergie créatrice de l’artiste.

Avec le premier texte du catalogue intitulé « Ma Rhétorique », Marcel Broodthaers affirme une fonction du discours particulière. La rhétorique est, en effet, une technique qui doit permettre à celui qui la maîtrise d’atteindre son but. Elle possède un caractère pragmatique et implique une connaissance des propriétés du discours. « Ma Rhétorique » est l’affirmation du sujet parlant qui est en position d’une production de sens. Marcel Broodthaers tient donc à asseoir un discours dans le domaine de l’art et à en démontrer la pertinence. Et ironiquement, il s’érige en « Roi

des Moules » pour délivrer « la parole des Moules ». Car « Cette roularde a évité le moule de la société. Elle s’est coulée dans le sien propre. »⁵ Prenant la moule comme modèle, Marcel Broodthaers exprime, en tant que roi, le désir d’échapper au moule de la société et de créer le sien propre. Mais ceci ne se fait pas sans difficulté. Le second texte, « Poème », rappelle d’ailleurs l’activité de poète de Marcel Broodthaers qu’il a enterré fin 1963 en engluant dans du plâtre les derniers exemplaires de son ouvrage *Pense-Bête*. Il signifie par là le passage de son statut de poète à celui d’artiste, faute d’écoute. Maintenant, « Poème » est l’œuvre d’un artiste.



Ce texte dit : « Tout est œuf. Le monde est œuf. Le monde est né du grand jaune, le soleil ». La couleur jaune (de l’œuf et du soleil) devient la métaphore de l’idée d’origine. L’image des coquilles d’œufs disposée sous le texte renforce cette idée. Mais les coquilles sont vides et accusent l’absence du jaune originaire. Marcel Broodthaers érige un paradigme de la moule à l’œuf basé sur la coquille qui est chargée de questionner l’origine de la production artistique.

La moule agit comme une matrice qui permet également la mise en série. Cette problématique est à rapprocher de la notion de multiple florissante durant les années 1960, même si les premières expériences du multiple remonte à Marcel Duchamp, au Bauhaus et au constructivisme. En 1959, le multiple s’affiche comme pratique artistique grâce à Daniel Spoerri et Karl Gerstner qui fondent les éditions M.A.T. (Multiplication d’Art Transformable). Le multiple invalide la dichotomie entre l’original et la copie pour véritablement multiplier l’original en plusieurs occurrences. Mais cette stratégie est à double tranchant. D’un côté, le multiple tente une démocratisation de l’art pour s’adresser potentiellement à tous et à bas prix. De l’autre, le multiple nourrit le marché de l’art et favorise le développement de la société de consommation.

Cette ambiguïté du multiple n’a pas échappé à Marcel Broodthaers qui dénonce l’illusion et les pièges de la répétition. Il affirme sa position dans deux autres textes du catalogue. Ces textes intitulés « Théorèmes » et « Le Perroquet » sont accompagnés d’une même image représentant un tas de frites dans une assiette. Ils possèdent un contenu identique et énoncent : 1- Une moule cache un moule et vice-versa. 2- La pipe de *Magritte* est le moule ancien de la fumée. 3- Tout objet est victime de sa nature, même dans un tableau transparent la couleur cache la toile, et la moulure, le cadre 4- Un objet est invisible quand sa forme est parfaite. Exemples : l’œuf, la moule, les frites.

On pourrait se demander pourquoi un même texte est répété avec un titre différent. Le premier titre « Théorèmes » sous-entend, d’après sa signification en mathématique, qu’il s’agit de propositions démontrables à partir d’autres déjà posées. Broodthaers cherche donc à établir des principes artistiques qui assurent une argumentation logique. Le second titre, « Le Perroquet », énonce le principe lui-même, la répétition de donnée, mais dans l’absence d’une compréhension du message. En effet, le perroquet est capable de répéter clairement chaque son qu’il entend mais sans en comprendre le sens. Marcel Broodthaers dénonce ainsi la notion de répétition en art grâce au perroquet qui devient la figure du mimétisme formel.⁶ Par conséquent, la moule est la matrice de l’œuvre, lieu originel de la création et, à la fois, elle est le moule qui permet la répétition, la mise en série. L’œuvre se caractérise dès lors par un traitement formaliste et s’inscrit dans le devenir de la marchandise. Objet moulé, démoulé, l’œuvre est faite sur mesure sans la prise en compte du sens impliqué par une telle pratique, c’est-à-dire au détriment du message lui-même. Dans l’œuvre de Marcel Broodthaers, la figure de la moule revêt donc une signification beaucoup plus complexe que l’idée de multiple.

L’énigme des mots et des choses

Comment sortir de l’écueil de la répétition induite par toute forme de représentation et dont la moule se fait l’emblème ? À travers la figure de René Magritte, peintre affectueux, Marcel Broodthaers souligne que tout objet en cache un autre. René Magritte s’est attaché au lien qui existe entre les objets, en le distendant pour jouer sur le paradoxe et les situations fortuites. Il s’agit de travailler l’évidence du regard qui cache la réalité plutôt qu’elle ne la révèle. Le dernier théorème du texte de Marcel Broodthaers, « Un objet est invisible quand sa forme est parfaite », invite à accorder plus

d’importance à l’idée qui se cache derrière l’œuvre, plutôt qu’à l’objet lui-même. Mais à la différence de René Magritte, Marcel Broodthaers travaille, quant à lui, la contradiction entre l’objet et le mot « au bénéfice d’un resserrement de la notion de sujet. »⁷ Le message ne se situe ni du côté de l’image ni du côté du mot. Il y a le refus de délivrer un message clair en faisant la distinction entre l’art et le message.

Un tel constat invite à ne pas se satisfaire de l’évidence première de la moule et de son amoncellement. Marcel Broodthaers dit au sujet de la moule : « Je tautologue. Je conserve. Je sociologue ». L’artiste vise la production de sens au sein de la société. Est-ce essentiellement la culture qui décrète qu’une œuvre est de l’art ? Il s’agit de dénoncer une activité artistique qui consisterait à répéter ce que la société énonce. La moule est donc une figure qui permet une réflexion sur le lien entre la culture et l’art.

Cette problématique sous-tendue par la moule est centrale dans sa démarche. Il affirme, en effet, par la suite : « J’entends faire une réflexion sur la société et sur la culture à travers à peu près chaque pièce que je fais ».⁸ Il réalise, par exemple, « Fémur d’homme belge » et « Fémur de la femme française ». Véritables drapeaux, les fémurs sont peints des couleurs nationales de chacun. Il s’agit d’une codification essentiellement symbolique qui dépend du langage. Ce qui fait lien entre ces deux fémurs est une langue en partage, le français. Mais la langue est la donnée culturelle par excellence. La posséder c’est en montrer l’appartenance. Sensible à la culture et à l’institution artistique, Marcel Broodthaers décide d’en révéler l’impact sur l’art et d’en montrer les impasses. Il a d’ailleurs créé un musée fictif qui emprunte au musée réel, son fonctionnement et ses procédures.

Marcel Broodthaers souligne aussi une donnée fondamentale du travail de l’artiste : la reconnaissance sociale. Dans le numéro spécial de la revue *Phantomas*, il publie un dessin qui figure un éparpillement de ses initiales avec une coquille d’œuf qui en enclôt certaines.⁹ La coquille comme moule fait surgir une autre question : Faut-il qu’un artiste se moule à la société pour qu’il soit reconnu ? L’artiste peut lui-même être pris au piège car dans l’obligation de correspondre à une demande. C’est pourquoi les initiales sont répétées, mises en série, comme réifiées pour signaler que le sujet peut se perdre. Les initiales, en tant que signature, sont la trace personnelle de l’artiste, mais aussi un élément fondamental pour le marché de l’art. Chargée de certifier l’authenticité d’une œuvre, la signature est source de valeur. Le problème est pour l’artiste d’être reconnu et à la fois de ne pas se plier à la demande du marché. Dans un texte, Marcel Broodthaers montre la difficulté de s’exprimer et la nécessité d’affirmer un sujet d’énonciation : « Moi Je dis Je Moi Je dis Je ». Sortir de la répétition implique une prise de parole au risque d’adopter un discours normatif. Bien que nécessaire, la rhétorique est un effet du langage, une sorte de feinte qui cherche à satisfaire l’auditoire rapidement. Pour cela, l’artiste doit en jouer, mais sans perdre de vue que dans l’acte de parole, le sujet se constitue sous forme de résistance. Marcel Broodthaers admet d’ailleurs qu’une part d’opportunisme est indispensable pour s’adapter au monde de l’art, mais il en montre le risque.

A travers la moule se tient une vaste problématique qui traite du rapport de la création aux institutions artistiques, à la culture et plus largement à la société. Elle permet de critiquer les excès du formalisme, la répétition en l’absence de message, les réponses toutes faites en adéquation à une mode artistique et les jeux de pouvoir. Elle questionne avec humour l’art grâce à un goût prononcé pour les jeux de langage. Le moule de la moule est donc dépassé pour affirmer la recherche d’un sens que seul le sujet peut donner, sans se satisfaire des formules, par un renvoi incessant à la réalité.

¹ cf. l’article de Lucy Lippard et de John Chandler qui ont amené cette notion dans un article célèbre : « The dematerialization of art », *Art International*, vol. XII/2, février 1968, p. 31-36.

² Texte signé par Marcel Broodthaers et Fernand Spillmaeckers, [1971], in *Marcel Broodthaers : cinéma*, catalogue raisonné, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 17 avril – 29 juin 1997, organisé par Manuel J. Borja-Villelet et Michel Compton, en collaboration avec Maria Gilissen, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 159.

³ Marcel Broodthaers, avril 1968. Lettre adressée à l’éditeur de la revue *Art International* et aux directeurs de la 1^{re} Biennale de Lignano, publiée dans le catalogue *Lignano Biennale I*, Lignano, 25 août – 6 octobre 1968.

⁴ *Moules (Œufs Frites Pots Charbon)*, catalogue d’exposition, Anvers, Wide White Space Gallery, 26 mai – 26 juin 1966, n.p. Les citations qui suivent sont issues de ce catalogue, sauf indication contraire.

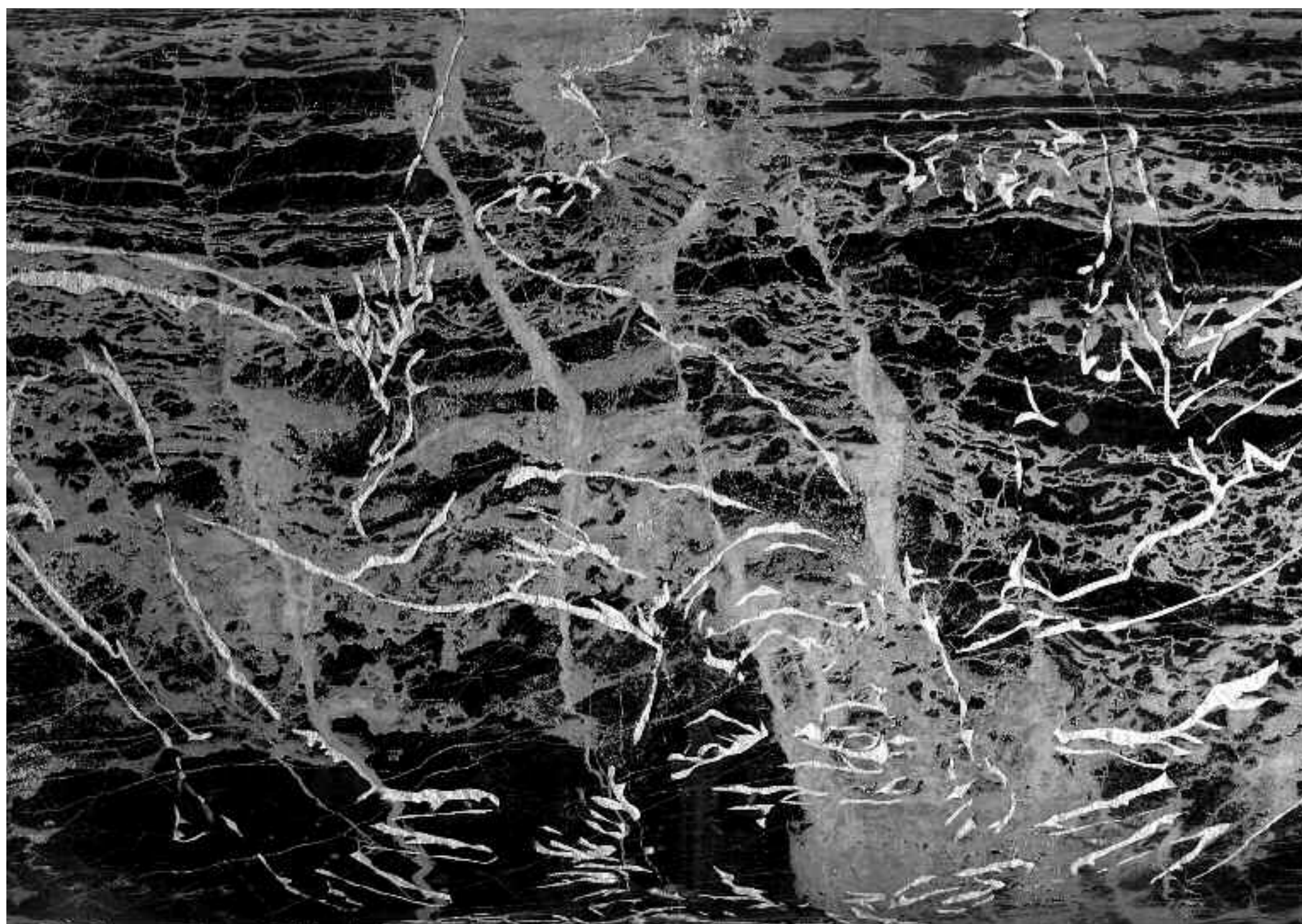
⁵ Marcel Broodthaers, « La Moule », in *Marcel Broodthaers*, catalogue d’exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17 décembre 1991 – 1^{er} mars 1992 ; Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 24 mars – 8 juin 1992, Paris, Editions du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 73.

⁶ Lorsque Marcel Broodthaers réédite en 1974 le catalogue d’exposition, il rajoute au titre *Moules (Œufs Frites Pots Charbon)*, le mot « perroquet » écrit en rouge pour souligner la répétition opérée.

⁷ « Dix mille francs de récompense d’après une interview de Imeline Lebeer, in Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers par lui-même*, Paris, Ludion/Flammarion, 1998, p. 111.

⁸ Propos de l’artiste cité par Birgit Pelzer, « Les indices de l’échange », in *Marcel Broodthaers, op. cit.*, p. 26.

⁹ *Phantomas*, numéro spécial, 13^e année, n° 62, Bruxelles, février 1966, n.p. Tirage limité à 500 exemplaires.



SISYPHE, le Jour se lève

EXPOSITION

17/09 2006 > 14/01 2007

MAC's

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
SITE DU GRAND-HORNU
RUE SAINTE LOUISE 82
BE-7301 HORNU

TÉL. 0032 (0) 65.65.21.21
FAX. 0032 (0) 65.61.38.91
INFO.MAC@GRAND-HORNU.BE
WWW.MAC-5.BE
DE 10H À 18H FERMÉ LE LUNDI

Rétrospective à Namur

Eric Fourez et le blanc taché de la mémoire

Depuis plus de trente ans, Eric Fourez (Tournai, 1946) explore le monochrome blanc. Il en fait surgir des traces, empreintes laissées par l'homme sur le sable des plages, éphémère figé par un pinceau qui s'efforce à la fois de provoquer le surgissement et d'enfouir le ressassement. Une rétrospective lui est consacrée à la Maison de la Culture de Namur de 10 novembre au 31 décembre.

Michel Voiturier: Peut-on vous considérer comme atypique ?

Eric Fourez: Je pense être hors actualité en n'appartenant à aucune des mouvances actuelles promues par le réseau marchand qui invente des tendances pour nourrir son négoce. Mon travail est plutôt traditionnel. C'est de la peinture. Je me sens assez proche d'un Gerhard Richter pour la forme et d'un Roman Opalka pour l'esprit. Le motif récurrent, c'est un paysage éphémère métamorphosé par la marée. C'est un arrêt sur image, une sorte

d'instantané dans un site marin, au bord de l'eau. En fait, ma facture serait plutôt hyperréaliste.

MV.: Il n'y a rien de spontané dans vos huiles.

E.F.: Je travaille en phases. D'abord des prises de vue sur place. Ensuite un recadrage sur toile. Puis, c'est l'exécution. Le tissu devient un monochrome blanc. Il faut une matière fine, lisse, dépourvue de marques de pinceau. Il est nécessaire de regarder la toile de profil afin de voir et d'éliminer le moindre défaut, poil, chiure de mouche, dépôt en couche...Pour les traces, j'utilise du bleu et du gris. Il s'agit de les faire surgir en tapant avec la brosse et en veillant à la rapidité pour éviter un séchage prématuré. C'est un travail très physique en fait. Et lorsque je m'attaque à des grands formats, quatre mètres par exemple, je me compare volontiers à un tennisman qui se bat sur un court à Roland Garros ou à Wimbledon.



MV.: Vous êtes un homme de la mer du Nord.

E.F.: J'aime beaucoup cette phrase extraite de «Jésus Christ en Flandre» dans laquelle Balzac dit que la côte belge est une terre de peintres où se confondent sol, eau et ciel. Notre mer n'est pas plaisante. Elle n'a pas besoin d'anecdote. Elle a quelque chose

d'austère. Rops dans ses marines l'a bien présenté. Je la montre réelle et non pas comme le plaisant factice des cartes postales.

MV.: Des pas sur la plage, c'est une fascination ?

E.F.: Au début j'imprimais mes empreintes sur le sol. Maintenant, je me suis rendu compte que l'eau et le

vent dessinaient mieux des traces naturelles. Ce n'est pas l'homme qui modifie le terrain, c'est la nature. La mer, c'est le recommencement perpétuel. Moi, je tente de figer le temps qui nous traverse pour qu'il devienne immuable. Comme les visages et les natures mortes, c'est apparemment toujours la même chose et cependant c'est toujours différent.

MV.: Vous appartenez à la catégorie des autodidactes.

E.F.: Magritte ou Dotremont étaient des autodidactes. Peindre est un acte solitaire. Puis, je ne suis pas limité par un enseignement qui m'aurait conditionné. Apprendre une technique ne soutient pas nécessairement la pensée. J'ai fait des erreurs. J'ai eu des débuts vaguement surréalistes. J'ai été attiré un moment par les bleus de Monory et de Fromanger. J'arrive maintenant à une expression personnelle. L'essentiel est de ne pas se précipiter. C'est d'aller jusqu'au bout même s'il faut longtemps avant qu'un travail soit reconnu.

La prolifération des images dans notre civilisation provoque à la fois le tournis, la saturation jusqu'à aboutir à l'indifférence visuelle qui incite à tout recevoir sans rien décoder. Mais, par ailleurs, elle incite à la vigilance, à la curiosité, à l'envie de sélectionner et de comprendre.



Arles est dans cette optique à la fois d'indigestion nourricière, de témoignage brut, de métamorphose du réel jusqu'à l'allégorie, de spontanéité instinctive, de fabrication esthétique, d'intention idéologique, de plaisir sensuel ou intellectuel. Impossible de tout voir en détail de ces reflets du travail d'une soixantaine de photographes.

Un monde dépouillé de pitié

Tendance dominante, le reportage. Normal, c'est Raymond Depardon qui a invité ceux qui, comme l'écrit François Barré, dessinent pour lui «un autoportrait fait du regard des autres». Il y a ces images géantes d'une insurrection au Nicaragua en 79. Susan Meiselas les a prises dans le feu de l'action. Elle les a installées, un quart de siècle plus tard, sur les lieux où elles ont été saisies. Travail de mémoire, d'historienne, de conscientisation, de compassion avec un peuple en souffrance dont elle fut, un moment, le miroir.

Terribles également, ces clichés des strip-teaseuses qu'on invitait dans les fêtes foraines des Etats-Unis profonds. À travers les corps tiraillés entre impudeur et lassitude, les chairs fatiguées, les gestes de filles lasses plutôt que lascives, les regards de ceux qui les convoitent au cœur des fantasmes de l'hypocrisie étasunienne d'un puritanisme factice, se lit une misère aussi morale que matérielle. Chez Claudine Doury, le reportage aurait pu être touristique. Il devient vite ethnologique et sociologique. Les prises de vue des steppes de l'Aral naviguent entre paysage et intimité. Elles montrent un peuple en train de muter. Elles définissent un passage historique. Grâce à la présence humaine, elles témoignent aussi des plaies d'une culture immémoriale, comme le portrait troublant de cette fille victime d'un mariage forcé.

Autre perception forte d'un choc politico-culturel, le «Coin d'Afrique», étalé en noir et blanc par Don McCullin. Le

contraste entre une civilisation ancestrale très ritualisée et les armes automatiques venues des pays occidentaux est stupéfiant. Comme si nous restreignons l'apport de ces Éthiopiens en tant que sujet d'études et exaltions le nôtre, axé sur le technologique fourni en vue de bâtir des fortunes sur les cadavres de ceux qui s'entretenant parce que nous ne leur avons guère laissé d'autre choix.

Dans le même ordre de réflexion, voici encore les photos prises par Gilles Caron à la Guerre des Six Jours en Palestine, au Biafra, en Irlande du Nord par Gilles Caron, disparu au Cambodge du temps des khmers rouges. Celles encore de David Burnett au Chili, après le coup d'état qui balaya Allende, où l'on voit les militaires emprisonner les opposants au régime de Pinochet.

En arrière fond de ce que fixe Jean-Marie Durou sur la pellicule, se révèle une autre misère. Ses portraits de Touaregs, d'une beauté nue, d'une luminosité venue de l'intérieur, laissent voir une humanité qui perdure alors même que se savent en quelles conditions de vie difficiles ils doivent survivre. Julien Chapsal rejoint son confrère avec les visages en grand format de harkis du camp de Rivesaltes, suspendus à hauteur de regard, témoins en train de nous scruter et nous incitant à nous poser des questions à propos de l'intégration, de l'après-colonisation. Et Olivier Jobard propose une installation audiovisuelle qui suit l'itinéraire d'un sans papier du Cameroun à la France. C'est là que se situe la série «Esclavage domestique» filmée par Raphaël Dalla-

porta et textualisée par Ondine Millot. La simplicité de la démarche renforce encore le sentiment d'exécration. Les écrits narrent la vie de personnes mises en situations d'asservissement total par des exploiters abuseurs en regard de la photo de l'habitation où les faits se sont effectivement déroulés. Le poids des mots face à la froideur objective des clichés devient d'une férocité insoutenable.

Des optiques sociologique

La critique sociale se décode dans un certain nombre de séries mises en scène. Tom Hunter réinvente le fait divers en scénarisant d'une seule image une histoire sordide bonne à faire la une sensationnelle d'un tabloïd people-issime. Debanne associe des visages d'individus en attente sur un quai de gare et des portions architecturales citadines sélectionnées autre part. L'attitude des gens prend alors un sens singulier, sorte de sidération suscitée

par un événement situé hors champ. La Chine selon Quinsong Wang s'étale en tableaux composés dont les éléments constituent une approche très ironique du régime actuel en train de passer au capitalisme forcené. La Corée du Nord de Philippe Chancel n'a pas besoin de fiction. Le numérique rend le réel glacé et menaçant. Comme si les êtres présents dans les sites de leur société se trouvaient acteurs d'une pièce écrite afin qu'ils y jouent des rôles de composition, prisonniers d'un gigantisme environnemental écrasant.

La solitude est un thème présent à travers les paysages abandonnés choisis par Jean Gaumy. Peut-être surgit-elle aussi des fragments suburbains extirpés, non sans humour, par Gilles Leimdorfer dont le jugement qu'il suscite sur la France va au-delà des poncifs pour s'interroger sur l'ordinaire devenu insolite.

Cette même solitude se voit confrontée à

des décors de théâtre aux références cinématographiques, picturales, littéraires... via les réalisations de Clark et Pougnaud. Les personnes y prennent à la fois une distance au vécu et une exacerbation front-deuse de la situation dans laquelle ils se trouvent. Chez Gadonneix, c'est la présence de la télé au cœur des studios lorsque nulle émission n'y est filmée. Combinée à la présence des couleurs formant les pixels, la fabrique à images devient en quelque sorte le reflet de son propre vide, dans un écrin de technologie transie.

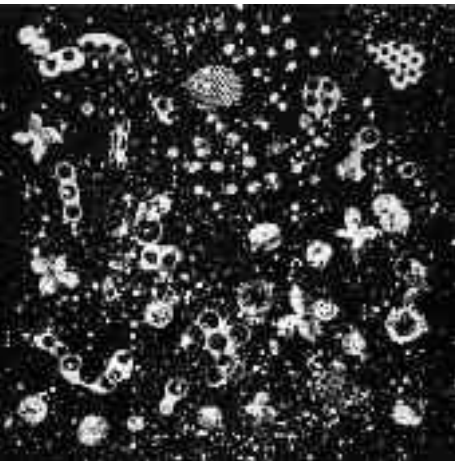
Michel VOITURIER

À Arles jusqu'au 17 septembre. Infos: 00 33 490 96 76 06 ou www.rencontres-arles.com

Rencontres d'Arles

sous l'objectif des reportages

Yves Zurstrassen au Mamac



2006 Oil on canvas 200 x 200 cm © Zurstrassen
sprl Courtesy : LANDAU CONTEMPORARY at
GALERIE DOMINION, Montréal, Canada

du 22 sept. au 12 nov. 2006.

L'exposition présente un ensemble de toiles récentes de très grandes dimensions (250 x 420 cm). Une nouveauté dans le travail de l'artiste : des travaux sur papier seront destinés à être présentés dans le Cabinet des Estampes situé au sous-sol du Musée. Comme beaucoup de ses contemporains les peintures d'Yves Zurstrassen s'enchaînent sous forme de séries. Chaque étape du cheminement correspondant à de nouvelles créations picturales. La technique du collage-décollage, qui se construit progressivement jusqu'à devenir - autour des années 2000 - la solution picturale par la-

quelle Yves Zurstrassen a conquis sa liberté, atteint dans cette exposition un niveau de maîtrise impressionnant. Combinaison d'ordre et de hasard, la peinture d'Yves Zurstrassen s'applique par strates successives, intégrant des formes multiples, une gestualité libérée, des tonalités subtiles et nuancées. Yves Zurstrassen ne nous révèle ses œuvres que lorsqu'elles sont libérées des formes appliquées aux différents stades du processus: c'est en quelque sorte en déconstruisant la toile que l'intention prééditée du peintre apparaît dans sa forme achevée.

Agenda

Li ge
Mamac Mus e d'Art Mod. et d'Art Contemporain
3, Parc de la Boverie, 4020 Li ge du ma. au sa.: 13/18 h. Dim.: 11H/16H30. 22/9-12/11: Yves Zurstrassen
Les Brasseurs
6 rue des Brasseurs, 4000 Li ge.T 1.04/221.41.91 designations Andr Delalleau, Fran ois Huon, Yvonne deGrazia, Stephane Vee, Brigitte Closet.
L?Anvert
4 rue Mathieu Polain 400 Li ge 04 3444737
Centre culturel des Chiroux
8 Place des Carmes 4000 Li ge T.04 2224445 Le salon du design Africain, 29/9-21/10
Ie Comptoir du livre
20 En Neuvie 04 250265020/9
Une certaine gaiet ...
9/11 rue des Mineurs, 4000 Li ge -25/9: Carl Havelange (Photos) 29/9-24/10: Robert Varlez
Mad Parc d?Avroy
Li ge T. 04 2223295 - 22 avril Antonio Dalla Valle (dessins, assemblages...) + dessins de Michel P tiniot.
Espace 251 Nord
251 rue Vivegnis 4000 Li ge T.: 04 2271095 Jim Sumkay jusqu'au 15 octobre.
Galerie Flux
60 rue Paradis, 4000 Li ge, T 1. 04/253.24.65 30/9 au 28/10: Hotel Paradiso collectif d?artistes. Projection le vendredi 17nov. We must be apart Aldo Guillaume Turin 17/11-17/12: Jean Pierre Ransonnet D chets d?oeuvres
Liehrmann
4 Bd Piercot 4000 Li ge 04 2235893 -17/9: Lunettes d?artistes
Monos
39 rue Henry Bl s 4000 Li ge 04 2241600 rentr e non acad mique - 15/10
Espace Uhoda
Rue L on Fr d ricq 14 4020 Li ge 04.222.02.60 Pol Pierart 6 au 28/10/2006
Galerie P rscope
355, rue St Marguerite, 4000 Li ge T.: 04/2247050 15/9-fin nov.: Philippe Herbet
Galerie de W gimont
Domaine provincial de W gimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759
Cin ma Le Churchill
20 rue du mouton Blanc 4000 Li ge 5/10-10/11: Jean Luc Herman
La Ch taigneraie
Centre wallon d?Art Contemporain
Chauss e de Ramioul, 19 T.:04/2753330 -8/10: Paul Mahoux
Nadja Vilenne
5 rue Cd Marchand 4000 Li ge -4/6: Olivier Foulon et Eran Schaerf
Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin
T.: 085 41353381 10/9-1/10: Anne Denis (peintures)
Mus e en Plein Air du Sart
Tilman Chateau de Colonster T.04/3662220
Verviers
Galerie Arte Coppo
62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay 4800 Verviers 087/331071 17/9-22/10: Philippe Vosges collectionneur de montagnes
Spa
Galerie Prince de Cond
35 Av Leopols II 4900 Spa 087/774565
Stavelot
Le Triangle Bleu
Cour de l?Abbaye, 4970 Stavelot 080/864294 du merc. au dim. de 14h 18h30 www.trianglebleu.be
Du 13 septembre au 5 novembre 06 : 3 gnations Van Severen, dessin, design, architecture, sculpture
Eupen
Ikob
Mus e d?Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110 du jeu. au di.: 14/18h 1/10- 17/12: Andr Blank
Luxembourg Belge
Centre d?art contemporain du Lux
BP56 T.: 061/315761Florenville Jamoigne - Grange de Faing: J r me Gillet & Ludivine Boucher du 02-09-2006 au 01-10-2006
Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne 061 216530 Collectif silence la violence (images num riques): 30/9-29/10
La Louvi re
Centre de la Gravure et de l?Image imprim e. 10 rue des Amours, 7100 La Louvi re T.: 064 27872727/4 16/9-17/12/06: Cuba s?affiche, Collection Jos Lambert.
Mus e Ianchelevici
21 Place Communale, 7100 La Louvi re, T.: 064/28 25 30 -23/4: Expo X3 6/5-18/6: Francis Dus pulchre
Mariemont
Mus e Royal de Mariemont
100 Chauss e de Mariemont, 064 212193: Les Celtes jusqu'au 3/12
Tournai
Maison de la culture de Tournai
Bd des Fr res Rimbaut 7500 Tournai T 069 253080
galerie Balthazart
48 rue des Chapeliers Tournai 069 360077
Galerie Winance-Sabbe

84 av. Elisabeth 7500 Tournai
T./ 069 214016
Charleroi
Mus e de la Photographie
11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.: 071/435810 tous les jours: 10/18h, sauf les lundis 23/9-14/01/2007: Araki, la vie la mort.
B.P.S. 22
Boulevard Solvay, 6000 Charleroi T.064 225170 jeudi -dim. de 12H 18H -5/11: Johan Muyle
Galerie Eph m re
33 Place du Try, 6110Montigny-le-Tilleul T.: 071/510060 Ben chez madame Claude: en novembre
Mons
Mus e des Beaux Arts
8 rue Neuve 065 40530628/6
KOMA
4 rue des Gades, 7000 Mons. T.065/317982
Namur
Maison de la Culture
14 Av. Golinvaux, 5000 Namur T.081/229014, de 12H 18H00, 9/9-29/10: 10e Triennale des artistes de la Province de Namur
Eric Fourez du 12/11-31/12
Mus e F licien Rops
rue Fumal, 12, 5000 Namur. T. 081.220110 tous les jours, 10-18h (sauf lundi): 14/10-30/12: F licien Rops
Grand Hornu
MAC?s Mus e des arts contemporains Grand Hornu
82 rue St Louise 065 652121 17/9-14/1/2007: Sisyphe collectif d?artistes
Bruxelles
Aeroplastics
32 rue Blanche, 1060 BXL T.: 02/5372202 15/9-4/11/06: All for one, one for all, expo de groupe
Aliceday
rue de l?Aurore 1000 BXL T./ 02 6463153 20/10 - 25/11/2006 Charlotte Beaudry
Argos
13 rue du Chantier, 1000 BXL T : + 02 229 00 03
Artiscope
35 Bd St Michel, 1040 BXL, 02 7355212 19/9-11/11: :Enrico Tommaso de Paris
Art en marge
rue haute 312 1000 Bruxelles T.: 02 5110411 -10/11: Capharnaums , Francis Marshal, Hendrik Heffinck, Dirk Martens
Atelier 340
340 Dr ve de Rivieren, 1090 BXL T.: 02 4242412 L?aile des sir nes de l?Oc anart. -10/9: 111 artistes contempo rains
Baronian-Francey
2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL

T. :02 51292951 15/9-4/11: Bruno Serra-longue
Galerie Paolo Boselli
Rue des Eperonniers 59 1000 BXL T: +32 (0) 477 20 50 52
Botanique
236 rue Royale, 1210 BXL, 02/218 37 32 14/9-29/10: Raphael Carette, galerie 12/10-7/1/2007: Chaplin et les images
Bozar
23 rue Ravenstein, 1000 BXL T.:02/507.84.80 FreeSpace Vendredi 27.10 > Dimanche 03.12.2006
Centrale lectrique
(centre europ en d?art cont.) 44 Place St Catherine, 1000 BXL 02/2796431 -8/10: ZOO collectif d?artistes.
Isy Gabriel Brachot
59 rue de Flandre, 1000 BXL 02 5110525 -28/10: Guillaume Liffra
Les filles du Calvaire
20 Bd Barth l my BXL 02 5116320 Catherine Poncin De l?image par l?image du 22/9 au 28/10/ 2006
CCNOA
2 rue Notre Dame du Sommeil 1000 BXL T/F: 02/5026912
Les Contemporains
18 rue de la Croix 1050 BXL T: 02 640 57 05
Chalet de Haute Nuit
1 Place des Comtes Van der Burch 7191 Ecaussines 0479 513011 sur RDV (collection du Chalet)
CIVA/Fondation pour l?Architecture
55 rue de l?Ermitage, 1050 BXL, T.02 6422480 28/4- 24/9: Miralles Tagliabue
Contretype
1 Av de la Jonction 1060BXL 02 5384220 13/9-5/11/06: Sebastien Camboulive
Galerie Didier Devillez
Rue Emmanuel Van Driessche, 53 1050 BXL T 1. 02/215.82.05 22/9-21/10: Andr Willequet
Galerie Fr d ric Desimpel
Rue Bosquet 4 1060 Bruxelles +32 475 91 61 46 15/9-14/10: Rebecca Bournigault
Etablissements d?en Face
161, rue A.Dansaert, 1000 BXL 02/2194451
GPOA
45 Chauss e de Stockel, 1200 BXL 02 7626209
Erna H cay
rue des Fabriques, 1c 1000 Bruxelles T.: 02 5020024 ELS OPSOMER 28.09 - 28.10 2006 Shadows and Snow RAINER OLDENDORF 29.09 - 10.11 2006 Schmuck
ISELP
31 BD de Waterloo, 1000 BXL

02 5048070
Gauthier Poulin (luminaires) et Claire Michel (mobilier) du 5/10-2/12 B n dicte Henderick du 12/10-9/12
Rodolphe Janssen
35 rue de Livourne, 1050 BXL T.02/5380818 15/9-28/10: Walead Besthy, Philip L. diCorcia, Roe Ethridge, Stephen Shore, Christopher Willians
Gal. Fred Lanzenberg
9 av. des Klauwaerts, 1050 BXL 02 6473015 14/9-30/10: Stephane Erouane Dumas
La lettre Vol e
20 Bd Barth l my 025120288 Filip Denis 13/9-14/10, Alban Beaussat
La Galerie.be
65 rue Vanderlinden, 1030 BXL 02 2459992
Maison d'Art Actuel des Char treux
Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles 02/513.14.69 15/9-14/10: Bruno Goosse Tirant D?air
GPOA
45 Chauss e de Stockel Chateau Malou T.: 02 7612767
DE MARKTEN
5 Vieux March aux Grains, 1000 BXL T. 02 5123425
Marijke Schreurs gallery
avenue van volxemlaan, 475, B 1190 T : 02/534 18 69
La M diatine
45 Ch e de Stockel Woluwe St Lambert 02 761275253 10/9-8/10: Juan d?Oultremont
Meert Rihoux
rue du Canal 13, 1000 BXL. T. 02/2191422 22/9-28/10: Shirley Jaffe
Mineta Contemporary
32 rue des Minimes, 1000 BXL T.: 02 5129381 6/10-25/11: Denyse Willem
Jan Mot
190 rue Antoine Dansaert1000 BXL 02 5141010 october: Ian Wilson and Indian film
l?Observatoire maison gr goire
292 dieweg B1180 bruxelles +32 (0) 2 372 05 38 projet r alis par John Knight du 21/9 au 28/10/ 2006
Office d?Art Contemporain
105, rue de Laken - 1000 BXL 0 2 512.88.28 29/9-2/12: Manuel Alvez Pereira, vertiges
Pascal Polar
108 ch de charleroi 1060 BXL 02/5378136 Merc.au sam., 14h 19h
Tach -L vy Gallery
74 rue tenbosh 1050 BXL, T.: 02/344 2368
Vennerie
3 Place Gilson 1170 BXL 02 6604960
Xavier Hufkens
8 rue St Georges 1050 BXL 02 6396738 14/9-21/10/06: Antony Gormley &Roger Ballen

Hasselt
CIAP, Zuivelmarkt 44 Hasselt, T: 011 225321 di-vr 11-18u, za 14-17u 9/9-21/10: Klaas Gubbels
Z33, Zuivelmarkt, Hasselt 011/295960 -31/10 Power Play
Antwerpen
Extra CityMexicostraat, Kattendijk, Kaai 44 T: 0484 421070 E-flux Video Rental (EVR) – 24/9/2006
MuHKA
Leuvenstraat, 2000 Anvers, t l:03.2385960 email: muhka@skynet.be 15/9-26/11: Academy
NICC
Leopold de Waelplaats T.: 03 2160771
Stella Lohaus
47 Vlaamse Kai 032480871 Dennis Tyfus "break down the walls" - 14.10.06
MICHELINE SZWAJCER
14, Verlaaatstraat , 2000 ANVERS. T:03/2371127 8/9-14/10: Discontinuous un hommage Guy Mees Ren Heyvaert, Ann V.Janssens, Jo lle Tuerlinckx, Georges Van Tongerlool, Marthe W ry, Jef Verheyen
Maes & Matthys Gallery
Pourbusstraat 3, 2000 Anvers +32-478-48.50.31 Vaast Colson : -15/10
Tim Van Laere Gallery
Verlatstraat 23-25 T: 03 2571417 -14/10: Atelier Van Lishout
De Zwarte Panter
70 Hoogstraat T.:03 2331345 Dr. Hugo Heyrman jusqu'au 15/10
ZenoX gallery
16 L. De Waelplaats 16 03 2161626 25 years Zeno X Group Show 18/10 - 2/12/ 2006
Ostende
PMMK Mus e d?art moderne d?Ostende T.059805626 30-9-25/2/2007: Ensor et les avants gardes la mer. 250 oeuvres expos es
Gent
S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703 tous les jours 10/18 h -1/10: Salla Tykka, Film
FORTLAAN 17
Fortlaan, 9000 Gent, T.09/ 222.00.33 ouvert Me., Je., et ve: 10h30 / 18h30 22/9-4/11: Lawrence Malstaf, Eva Schlegel, Pieter Laurens Mol
S.&h. de Buck
Zuidstationstraat 259000 Gent 09 2251081
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 f ri s. -16/9: Entre Cobra et l?abstraction Collection Thomas Neirinck
Mus e de Villeneuve d?Asq

FluxNews

Rédaction : asbl Flux
Edit.resp. : Lino Polegato
60 rue Paradis,4000 Liège
Tél. : +32.4.253 24 65
Fax : +32.4.252 85 16
E-mail : fluxnews@skynet.be

AVEC LE SOUTIEN DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE



> Belgique 1 an : 12 € • > Etranger 1 an : 20 € > N° Compte : 240-0016055-54



JOHAN MUYLE

B.P.S. 22 espace de création contemporaine

EXPO >> 02/09>05/11/2006 <http://bps22.hainaut.be>

