



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : oct.nov.déc. 2005 • N° 39 • 3 €

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



© Alexandre Christiaens

2 Édito

3 News, Dada à Paris par Pierre Yves Desaive, Louise Bourgeois à Vienne par Luc Hermann, Les archives de Denmark à Marie-mont par Michel Voiturier.

4 KInshasa par Colette Dubois, Francis Alys par Isabelle Lemaître.

5 Michel François au Frac H. Normandie par Raya Baudinet.

7 Wim Delvoye, inc. par Pierre Yves Desaive, photo reportage d'Alexandre Christiaens

8 Jaume Plensa au Centre de la gravure, entretien

9 Angella Bulloch : Yuko Gothic Grid par Lino Polegato et Raya Baudinet. Marc Guillaume

10 Pierre Gerard, entretien et texte de Sophie Bodarwé

12 Bernard Villers, commentaires sur un film par Aldo Guillaume Turin, Joy, exposition au Casino Luxembourg.

13 Jean Rouch par Aldo Guillaume Turin

14 Allan Sekula à Louvain par Yoann Van Parys, Quasar au Bozart par Yvonne Ressler.

15 expo La Mélancolie de Jean Clair par Isabelle Lemaître. 16/17 Hommage à Pasolini, un texte d'Alain Naze

18 Page d'artiste, les Guido Lu

19 Les Boursiers à la Fondation de Tournai par Michel Voiturier, Jacques Lennep à Tourinne .

21 Désordres urbains: un texte de Lucien Kroll

22 Films d'artistes à Liège par Caroline Coste

23 Laurent d'Ursel

24 Boaff, Alec de Busschere et Stefan Balleux, entretien.

25 Du côté du Nord, compte rendu d'expos au Nord de la France par Michel Voiturier

26 Brion Gysin par Eugène Savitskaya, expo au CWB à Paris

27 Focus cinéma avec Yvonne Ressler et Olivier Mignon. Expo de Karine Marenne à Tourinne

28 Entretien avec Tamara Laï par Marie Guérisse

29 Le numérique au Fresnoy par Michel Voiturier. expo à la Média-tine, par Paul Gonze

30 Prix de l'Ikob

Edito

Avant toute chose et puisque l'actualité s'y prête, nous vous souhaitons à tous et de tout cœur une bonne et agréable année 2006. Comment résister en ce début d'année à une bonne citation d'Andy Warhol: "L'art des affaires est l'étape qui succède à l'art. J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux finir comme artiste d'affaires." Cette citation semble bien avoir été assimilée et digérée par Wim Delvoye. À l'heure du globalvillage, l'artiste vient de lancer en Chine une ferme pour y tatouer des cochons. A découvrir dans ce numéro... A coup sûr, la seule réalité plausible aujourd'hui, reste bien la survie économique: riches et pauvres confondus. En art, la logique du marché semble baxtériser un corps désormais congelé... Il sera encore bien sûr beaucoup question dans ce numéro de passage, c'est dans l'air du temps et de cette sacro sainte "réalité", qui resurgit de la boîte, épisodiquement. À ce titre, l'animal qui trône en couverture est emblématique et symbolique à souhait. Il est devenu, tamponné et labellisé par Delvoye, une véritable icône de la pub et de l'art. La porcherie de Delvoye singe et interroge de façon métaphorique notre société contemporaine. C'est une référence, et quoi qu'on en pense, une référence inversée au monde Pasolinien, qui lui, dans un autre registre métaphorique, peut être considéré comme l'antithèse d'une industrie du divertissement. Ses films auraient-ils pu se réaliser aujourd'hui? Non, bien sûr! Pourtant sa pensée et son œuvre continuent plus que jamais de nous habiter, nous lui rendons un hommage, par l'entremise d'un texte d'Alain Naze qui met en valeur le langage cinématographique du poète. J'ai revu dernièrement *Édipe Roi* dans une petite salle de quartier et j'avoue que l'impact de ce film ne fait qu'amplifier et bonifier avec le temps. L'œuvre atteint une dimension iconique incroyable. Face à l'artificialité de notre monde contemporain, la beauté et la vérité de ces images n'en est que plus frappante. Aujourd'hui, trois minutes de film Pasolinien, - isolées au hasard, peu importe le passage-, re-

transmises dans un cadre aseptisé, du genre galerie d'art branché ou Centre d'art contemporain, éclipsaient à n'en pas douter, les ténors de ce médium. Ce qui est pratiquement sûr, c'est qu'il les rangerait violemment au placard de l'insipide: Bill Viola, en tête de liste, se retrouverait probablement cantonné et étiqueté au rayon du romantisme Kitsch. Pour un curateur "courageux", il serait peut-être opportun d'y consacrer un peu de temps et d'oublier les stratégies de placements qui font qu'une cinquantaine de Centres d'art importants s'échangent entre eux "la marchandise"... Vous l'aurez compris l'esprit PPP même si encore beaucoup le juge décalé par rapport au temps présent, se retrouve en long et en large dans ce numéro. L'essai d'Alain Naze fait écho au texte d'Aldo Guillaume Turin sur Jean Rouch, un autre cinéaste disparu qui a passé beaucoup de temps en Afrique et qui a produit de véritables petits trésors qui témoignent de ces vieux rituels disparus depuis la modernisation et l'urbanisation de ce continent. L'Afrique toujours avec l'article de Colette Dubois sur le livre de Marie France Plissart qui avec ses photographies nous parle de la survivance d'une architecture invisible qui se dévoile à travers le corps des Kinois. Réalité encore avec l'exposition de Michel François au Frac Normandie. Il réveille, lui, le corps congelé du mythe Broodtharsien. Avec Angela Bulloch, à la galerie Micheline Szewajcer, qui réactive, elle, sous forme de tableaux vidéos le *butho* intimiste du Japon ancestral en le convoquant dans ses installations. Une série d'entretiens ponctuée comme d'habitude le journal et nous apporte une autre touche de réalité, à épingle: Tamara Laï, artiste du numérique qui se confie à Marie Guérisse, Pierre Gerard, Jaume Plensa, ... Et bien sûr le recensement d'une actualité entre constat, joie et mélancolie... N'en déplaise à Jean Clair, la flamme est toujours là pour nous faire vibrer, c'est ce qui compte après tout...

L'ouverture d'un nouveau Centre d'art de 1000 m2 est prévue le 22 Juin 2006 à Bruxelles. Conséquence directe, malgré un succès d'estime et un crédit favorable auprès des artistes, le Comptoir du Nylon, dont la vitrine doit devenir une des deux portes d'accès du nouveau Centre est sur la sellette. Une situation qui n'arrange pas les affaires des artistes (une pétition circule) et de Frédéric Versaen, actuellement directrice du lieu. Nous avons voulu poser clairement la question au principal responsable M. Henri Simons Echevin de la Culture à Bruxelles et à Fabienne Dumont, la nouvelle directrice du Centre d'art...

Lundi 19 décembre, questions à Henri Simons, Echevin chargé de la Culture à Bruxelles.

Lino Polegato: Le Comptoir du Nylon et la Centrale électrique peuvent-ils cohabiter, n'est-ce pas un duo gagnant pour Bruxelles?

Henri Simon: Vous avez raison, c'est ce qu'on va essayer de faire. Mais il ne faut pas nécessairement que le Comptoir du Nylon soit en vitrine... Nous devons intégrer les deux projets. La Centrale électrique est un projet qui est né de ma volonté, parce que nous avons énormément de demandes d'artistes qui viennent de toute l'Europe. Nous avons envie d'être la capitale culturelle de l'Europe et pas uniquement la capitale des bureaux. Nous pensons travailler avec les villes, les régions, les Fracs, ... Qu'y a-t-il aujourd'hui dans le Comptoir du Nylon? De plus en plus, il est difficile d'y trouver des choses performantes pour la vitrine. Le débat sur la lumière qui clignote (NDLR, intervention de Martin Creed en vitrine) pose la question de savoir comment on intègre ça et comment on l'explique aux gens du quartier. On se trouve aujourd'hui dans une période de rejet. Les gens se posent la question du sens à donner à ce « Brûl ». Il y a un problème. On doit le faire pour les artistes, pour qu'ils puissent exposer, parler à leur public, mais il faut aussi que l'on puisse offrir aux gens qui passent une tentative de pédagogie, ce qui n'est pas fait pour l'instant.

“Centrale électrique” et “Comptoir du Nylon”: le mariage est-il encore possible?



Le scénario de la fermeture peut-il être enrayé? La reconversion est en tout cas envisagée sérieusement par les responsables de tutelle... Pour le moment c'est au tour de Martin Creed. L'artiste anglais lauréat du Turner Prize en 2001 a conçu pour la vitrine une œuvre qui dérange: une installation lumineuse au clignotement accéléré.

Se qui sera fait avec la Centrale électrique ?

Avec la Centrale électrique et pas uniquement avec le Comptoir du Nylon, c'est un projet global. Ce seront les mêmes personnes qui vont s'en occuper: le Service de la culture. Il faut aussi donner au Comptoir une nouvelle modernité, ça ne peut pas être sans arrêt une vitrine. Ce qui est produit par le Comptoir du Nylon sera intégré au projet. Le problème du "comment faire" sera traité par les directrices. Il y aura une reconversion du contenu du

Comptoir dans le projet qui intègre les deux lieux. J'attends les propositions des directrices qui me feront une proposition d'intégration. Je veux un Centre d'art de niveau Européen, pas un Centre qui achète des œuvres et qui les stocke. Un Centre qui popularise et rend accessible les œuvres d'artistes européens aux gens d'ici. Faire ça au Centre Ville est une décision politique. Il y aura donc une reconversion du Comptoir qui sera intégré au projet.

La vitrine sera conservée ?

Je ne sais pas, on verra ça avec l'architecte. Il peut y avoir une vitrine à côté de l'entrée, l'esprit doit être conservé.

Questions à Fabienne Dumont, nouvelle directrice du nouveau Centre d'art, "la Centrale électrique."

Lino Polegato: Quand s'ouvrira ce nouveau Centre d'art?

Fabienne Dumont: Le 22 juin sur l'emplacement d'une ancienne centrale électrique. 1000 m2, dont 700 m2 pour les salles d'expos, un espace d'enfants et de jeunes, des conférences, 4 expos par an. C'est un centre d'art contemporain belge et international, c'est un projet ville, c'est le service de la culture de la Ville de Bruxelles.

Un double emploi avec le Wiels?

On sera sur deux terrains différents, c'est pas plus mal qu'il y ait deux espaces. Ils vont faire des résidences d'artistes, ce qui n'est pas notre cas, on travaillera beaucoup avec les écoles.

Sur le choix des artistes?

Un choix international, la Flandre y sera représentée, il y aura des artistes belges des deux communautés et des artistes d'autres pays en fonction des thématiques retenues.

Les artistes sont pénalisés si le Comptoir arrête...

Ils ont déjà été pénalisés avec l'arrêt du Centre d'art des Nerviens. Je ne rentre plus dans ce genre de polémique, je suis sur un nouveau projet. Tu ne peux comparer le Comptoir à un Centre d'art, c'est un petit lieu d'exposition de 20m2. Le fait qu'il fasse du bon boulot n'a rien à voir. Il y a peut-être aussi d'autres vitrines qui sont susceptibles de prendre le relais...

Vienne : Un aller-retour avec Louise Bourgeois



Louise Bourgeois avec araignée IV en 1996, Photo: Peter Bellamy © VBK, Vienne en 2005

Jusqu'au 5 février 2006, la Kunsthalle de Vienne expose 150 œuvres récentes de la toujours très jeune Louise Bourgeois, qui aura 94 ans à Noël.

L'exposition, divisée en six espaces, laisse dialoguer les dessins, miroirs

intimes où se mêlent textes et graphismes, et les sculptures, dont les incontournables araignées. Les dessins sont soit proches de ceux d'enfants ou de malades mentaux, dominés par des formes concentriques et répétitives, soit extrême-

ment sobres, laissant des mots se répéter en infimes différences jusqu'à l'anéantissement du langage dans son absurdité même.

Le spectateur est invité à travers les salles à rebours du temps de la création. Nous débutons ainsi par des tissus de 2005 et remontons progressivement jusqu'en 1998. La sixième salle s'offre comme une rétrospective des dessins des années quarante aux années soixante-dix.

Le curateur Peter Weiermair et Louise Bourgeois concurent l'exposition en un va-et-vient permanent, aussi s'appelle-t-elle « Aller-Retour ». Aller-Retour dans le temps, aller-retour entre sculptures et dessins, aller-retour entre destruction et création, aller-retour entre présent et passé, aller-retour, surtout, du fuseau et de l'araignée tissant les toiles et enchevêtrant les obsessions issues des traumatismes des relations familiales de l'enfance, dans une dialectique du sentiment et de la pensée. « J'avais toujours peur d'être séparée et laissée seule. Par la couture, j'essaie de faire tenir les choses ensemble. »

Louise Bourgeois s'expose à Vienne, berceau de la psychanalyse, et exorcise la figure paternelle à travers la répétition de thèmes et de gestes, à peine capable de matérialiser l'obsessivité de fantasmes incongrus et exutoires.

Luc Hermann

Kunsthalle, Museumsplatz 1, 1070 Vienne, Autriche, du lundi au dimanche, de 10 à 19 heures. Jusqu'au 5 février 2006.

DADA !

Exposition «Dada» au Centre Georges Pompidou, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006

Exposer Dada: une mission impossible? Plus de 1500 pièces rassemblées en une quarantaine de sections, des «cellules» dont les dimensions suivent de près la structure du bâtiment. Au final, malgré un plan très structuré, le visiteur est rapidement happé dans la spirale Dada, pour déboucher à l'issue d'un voyage mouvementé sur un magnifique espace où Le Grand Verre toise la tour Eiffel. Pari réussi pour Laurent Le Bon qui, lorsqu'on lui reproche d'avoir joué la carte de l'accumulation, souligne volontiers avoir effectué une sélection des plus drastiques...

Impossible, par contre, d'espérer tout voir. Et tel ne devrait pas être le but du visiteur, invité à concevoir lui-même son parcours ou, à peine entré... à déjà ressortir. Des pièces exceptionnelles ont fait le voyage, tel le *Tu m'*de Marcel Duchamp, dont l'ombre plane sur toute l'exposition. De très nombreux documents apportent un éclairage nouveau sur son œuvre, ou sur la manière dont les Dadas eux-mêmes l'envisageaient. Par contre, la section consacrée au surréalisme prend très justement la forme d'un point d'interrogation; et si le nom d'André Breton figure bien sur l'affiche, sa présence est suffisamment discrète pour rappeler que Dada n'est pas ici envisagé comme l'antichambre des surréa-

listes. Au contraire, l'impression dominante est que Dada, par son audace, anticipe davantage sur l'avènement d'un langage plastique entièrement libéré des contraintes formelles, là où le surréalisme jouera surtout à les réinventer. L'importance prise dans l'exposition par les écrits est à ce titre très éclairante: il existe un projet graphique Dada, global quoique multiforme, d'une surprenante modernité. Tout comme Dada est impossible à classer, le découpage de l'exposition se fait tantôt de manière thématique (Mécano Dada, Dadapolis, tantôt géographique (Zurich, New York, Pays-Bas, Dada International – où l'on découvre l'existence d'un très authentique Dada Japon), ou encore monographique (Arp, Tzara, Duchamp et Picabia, Une section est par ailleurs consacrée à la Belgique, où l'on rappelle, entre autres, le rôle très actif joué par Clément Pansaers dans la diffusion des idées Dada. Le cinéma, fort présent, bénéficie d'une mise en scène soignée. Ainsi le film de René Clair, « Entr'acte », est-il comme projeté sur la grande façade vitrée qui s'ouvre sur la ville. Deux longs couloirs isolés abritent des œuvres sonores, où l'on redécouvre notamment la dimension dadaïste d'un Erik Satie, ainsi que le légendaire «I Zimbra» de Hugo Ball, repris plus tard par... les Talking Heads – preuve, si nécessaire, que Dada n'est toujours pas mort et qu'il va bien, merci.

P.-Y.D.



LHOQ la pissotière! Robert Mutt mis en échec et mat par Duchamp himself... La mise en scène de cette pièce au sein de l'expo Dada est suggestive à souhait. Le revers de la médaille, c'est qu'à force d'être citée et reproduite à l'infini elle a fini par ne plus scandaliser personne. Au moment même où elle se retrouve formatée dans notre inconscient collectif, elle devient quasi plus célèbre que la Joconde. Drôle de monde, Duchamp en bon visionnaire avait tout imaginé. Finir au musée c'est bien ce qu'il y avait de plus terrible à imaginer pour elle. A l'heure où le scandale est récupéré et rentabilisé séance tenante, être dada aujourd'hui, n'est-ce pas peindre comme Raphaël ou Léonard? C'est une des questions que pose cette excellente rétrospective.

L.P.

LES «ARCHIVES MORTES» DE DENMARK

Entassement de papiers devenus inutiles, voilà le point de départ du travail de Denmark. Une démarche investigatrice à propos du futile, de l'éphémère, de l'inflation imprimée qu'accueille le musée de Mariemont.

C'est clair, en dépit des prophéties proférées autrefois par Mac Luhan au sujet de la fin de l'ère Gutenberg, le papier imprimé déferle dans chaque foyer: folders publicitaires, quotidiens, magazines, revues, tracts, photocopies, documents extraits d'internet via imprimantes, listings d'ordinateurs, romans et essais... Les forêts voient leurs végétaux engloutis dans la fabrication du papier. Les lecteurs n'ont pas assez de vies pour tout lire. Les écrits n'ont pas assez de vie pour durer.

Cependant, nous nous efforçons de tout conserver, d'archiver tout ce qui se produit, ceci, non sans vanité, pour d'utopiques études futures effectuées par d'improbables historiens et archéologues du futur. Nous achetons, parcourons, survolons, jetons. L'artiste, lui, se pose questions. L'artiste quand il s'appelle Denmark tente de répondre.

Tous ces textes, il s'en approprie les supports. Il dissimule le lisible fondamental. Il découpe et assemble; à moins qu'il n'ampute. Il déchiquette et pulvérise. Il parodie l'archivage en rayonnages le transformant en bel objet. Il momifie la une de journaux



ou d'hebdomadaires en l'incluant dans la paraffine ou il la met en péril par métamorphose sous forme de bougies.

Il joue au presse-livres, pour mieux compacter. Parfois il synthétise, ellipse à double sens, en incluant le bouquin dans l'aubier d'où sa matière est issue, en insérant les feuillets au creux d'une planche jusqu'à ce que la similarité matérielle fasse hésiter à distinguer ce qui est bois de ce qui est papier. Ainsi se visualise une sorte de fusion entre destination et origine, mêlée intime en un présent figé de ce qui fut et de ce qui sera peut-être. Fini de suivre l'histoire racontée par le roman, de méditer à propos des idées contenues dans l'essai: l'intelligence est remplacée par la sensibilité.

Denmark insiste au sujet du lisible destiné à le rester mais qui, par la nature de l'archivage, ne sera sans doute jamais lu et dont on n'est même

pas assuré qu'il l'ait été. Déchiré, un texte devient fragment. Entassé, ficelé, compacté, il se retrouve ballot. Lamellisé, il compose un nouvel écrit dont les éléments ne sont que raccourci fractionné. Réduit au seul dos de livres divers, il s'avère façade bariolée d'une bibliothèque vide.

Pliées en berlingots, les couvertures de revues passent à l'état de friandises oculaires ou se présentent en mosaïque voire en ironiques grilles de mots 'croisés'. Enroulés, étalés en cageots, des mensuels artistiques ou des gazettes people dépareillés s'offrent la dérision d'être traités de primeurs... Quant aux messages jetés à l'eau dans des bouteilles, ils fraternisent avec les algues qui les ont envahis.

Voici désormais l'imprimé en tant que présence esthétique; la portée linguistique laisse place à une perception purement plastique. C'est encore plus évident lorsque l'artiste dépèce des chapitres en débitant chaque page de façon à aboutir, après entassement et collage, à la trace ténue de l'encre. Il donne alors à ne plus voir en face les syntagmes agencés en phrases mais au contraire en avoir une lecture de profil. L'effet optique est délicat, précieux, sensuel.

Au musée Royal de Mariemont, du mardi au dimanche, entre 10 et 17h jusqu'au 15 janvier.

Michel VOITURIER

Where is your helicopter?



Johan Grimont

Johan Grimont, signe ici, chez Erna Hécy, une très belle scénographie qui valorise autant le lieu que le travail présenté. Trois travaux vidéos, dont le plus ancien est daté de 1992 sont présentés. Passionné d'anthropologie, l'artiste a été marqué par un voyage chez les Papous en Nouvelle Guinée. La mise en scène de l'expo reconstruit son parcours et interroge un comportement de nature anthropologique.

Johan Grimont: Je suis allé dans ce village Papou pour étudier l'anthropologie, et là ils m'ont demandé "Où est l'hélicoptère?" Une référence à ce qui c'était passé il y a trente ans, une expédition qui était descendue en hélicoptère sur les lieux, ce qui les avaient traumatisés. J'ai essayé de reconstruire ce récit, avec des archives d'époque. C'est un récit sur le conflit. Il y a un travail sur le son en début de film. C'est une manière de réécrire l'anthropologie en montrant son côté impérialiste. Montrer que le fait de descendre sur un village en hélicoptère peut changer toute l'histoire d'un village.

Le but du jeu ?

C'est aussi de l'anthropologie, il y a une phrase d'un Papou qui dit « Il ne faut jamais tout dire à un anthropologue, il faut toujours en garder un peu pour le prochain » Ce qui veut dire que l'on ne peut jamais englober la totalité mais uniquement un fragment.

Jusqu'au 9/2/2006
galerie Erna Hécy rue des fabriques 1c, 1000 Bruxelles : +32.2 502 00 24

Kinshasa est un vice-versa

Colette Dubois

La fin de l'exposition *Kinshasa, la ville imaginaire*¹ au Bozar s'est accompagnée de la sortie de la traduction française de l'ouvrage de Filip De Boeck et Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa, récits de la ville invisible* et d'un colloque *Kin-la-belle, Kin-la-poubelle, Kin-la-joie, Kin-la-folie*. *Kinshasa, récits de la ville invisible* se présente comme un livre à plusieurs voix : celle de la photographe, celle de l'anthropologue, celles des habitants de la ville. Il s'agit moins d'une polyphonie que d'un kaléidoscope, d'une mosaïque faite d'éclats de miroir brisé comme ceux qui servent à ces enseignes kinoises photographiées par Marie-Françoise Plissart. C'est d'ailleurs la thématique du miroir qui ouvre le livre : le reflet de la ville dans les voix qui le composent trouve sa métaphore dans le reflet de la ville dans le fleuve – miroir aux eaux dormantes ; Filip De Boeck rapporte une chanson des enfants de Kinshasa : *on dit que l'eau qui dort ne bouge pas. L'eau dormante bouge seulement quand on jette une pierre dedans*.² Ce livre est cette pierre. Une pierre qui, à travers des récits souvent douloureux, la description du chaos d'une grande métropole post coloniale d'Afrique centrale, montre le mouvement et l'invention d'une modernité inédite. Une pierre aussi dans la complaisance de certains textes critiques d'architecture et d'urbanisme qui semblent ignorer que les bâtiments et les villes ont comme échelle de référence les habitants et leurs corps.

Le thème du miroir c'est aussi le parti pris de décrire la ville à partir de ses reflets : celui de la ville visible et ceux de la ville invisible. Le travail de l'anthropologue consiste alors à repérer l'invisible dans les récits du visible : celui de la conversion à une Eglise pentecôtiste du « géant de Kinshasa », celle d'Omba Shako – un enfant des rues –, celle de Mado – la trafiquante de diamants, e.a., mais aussi un quelques lignes glanées dans la presse, le couplet d'une chanson, les vers d'un poème. Rapporter tout cela, débusquer les mythes actuels sous le discours, relier à l'histoire (même si le rapport des kinois à leur histoire est problématique – et comment en serait-il autrement au fil des bouleversements qu'ils ont vécu), expliquer.

Le travail de la photographe consiste en un mouvement constant entre visible et invisible, entre le regard à deux yeux (celui du commun des mortels) et le regard à quatre yeux (celui de l'initié). Dans ses images le plus souvent frontales, chacune comme un morceau de cette mosaïque de verre que j'évoquais plus haut, Marie-Françoise Plissart ne cesse de jouer avec les contrastes : un ciel gris et lourd, un sol poussiéreux sur lesquels contrastent des vêtements aux couleurs vives et des regards brillants. La photographie de couverture de l'ouvrage nous montre un enfant juché au sommet d'une pile de fauteuils de plastique au milieu d'une piste de danse. Au dessus de lui, un projecteur l'inscrit dans son faisceau qui s'achève dans un cercle lumineux sur le sol. Le gamin se trouve là, au centre du dancing à peu près désert, comme un petit roi ou un petit dieu. Contraste entre le « règne » de ce gamin et le sort réservé aux enfants de Kinshasa, contraste des lumières et des couleurs – le fond de

l'image très sombre se teinte de bleus violacés, l'enfant est nimbé de lumière jaune. A travers le visible, elle indique l'invisible, les mythes qui organisent la sphère sociale, la dualité partout à l'œuvre dans la ville. Quand Plissart photographie les étals du marché (les échanges commerciaux), c'est l'esprit et l'inventivité des kinois qu'elle photographie (les échanges créateurs) : le charbon de bois devient installation, les enjoliveurs deviennent sculpture, le manioc devient colline. Si on peut classer ses photographies en grands thèmes (passé colonial, portraits d'artistes ou d'enfants des rues, le monde de la nuit, etc.) qui se tressent au texte de Filip de Boeck en l'accompagnant ou en s'en éloignant, créant alors des respirations, des ouvertures, dans presque toutes ses images il y a un regard ou un reflet ou une couleur – un corps ou le résultat du mouvement d'un corps.

Car ce qui fait l'architecture de Kinshasa, ce sont les corps, dans une ville comme Kinshasa, ce n'est pas, du moins en premier lieu, l'infrastructure matérielle de la forme construite qui fait de la ville une ville. En un sens, la ville existe au-delà de son architecture. A Kin, la forme construite n'est pas ou n'est plus le résultat d'une planification attentive, d'un aménagement concerté de l'espace urbain. Il s'agit plutôt de la production aléatoire d'un espace de vie pour des groupes humains.³ Les corps des habitants portent en eux l'histoire récente du pays, ses contradictions, ses désespoirs : ces corps démembrés qui ont connu toutes les attaques – violences diverses, mutilations, sorcellerie, inceste – et ne cessent de chercher à se « rappeler » par les pratiques de « body-building » – la sape, le sport, les coiffures compliquées. Le démemberment concerne aussi le corps social, les traumatismes individuels ont affecté le corps collectif : les enfants sorciers portent sur leurs épaules, dans leurs corps tous les drames qui affectent leur famille, le trafic de diamants s'entoure des mythologies les plus contradictoires (de la réussite sociale aux pratiques de sorcellerie), les guerres et le sida font que la mort est devenue une maladie contagieuse⁴ au point que sa présence est au centre de la vie sociale : les « deuils » des femmes pour dénoncer pauvreté et violence, les opérations « ville morte », les enterrements et les veillées mortuaires comme lieu moteur de la critique sociale et politique, les jeux de mots (*thanatocratie, démon-cratie*). A Kinshasa, l'architecture réelle, celle qui intervient dans les activités humaines, n'est pas faite de béton ou de ciment : ce sont les arbres qui bordent les avenues qui délimitent l'espace d'un garage, d'un magasin de meubles, d'un bureau d'écrivain public : pour faire fonctionner une activité, ce n'est pas le bâtiment qui est nécessaire mais son idée. La boutique c'est l'ombre des branches d'un seul tronc d'arbre et c'est là que la vie sociale bat son plein, que fonctionne « radio-trottoir », que les échanges se nouent. Le corps de l'arbre accueille à ses côtés l'autre élément de la construction kinoise, le corps humain. Le corps est au centre de la vie, il se fait unité de mesure, étalon. C'est parce qu'il est un des rares endroits de la ville où les kinois peuvent transcender les dures exigences de la vie ou plutôt de la simple

survie. C'est le lieu où se croisent et fusionnent les géographies, les expériences et les imaginaires, personnels et collectifs. C'est là que se matérialisent le désir et le goût, l'anxiété et le rêve. A travers tout cela, le corps produit toujours un surplus et offre une voie vers autre chose, un extra, une esthétique de l'insaisissable que l'âpreté de la ville et de ses infrastructures en décomposition ne peuvent offrir autrement.⁵ Ce sont les corps des kinois qui font de Kinshasa un corps géant.

Pas d'utopie à Kinshasa mais des hétérotopies qui permettent d'opposer une résistance au démemberment de la société kinoise. Filip De Boeck reprend ici le concept forgé par Michel Foucault⁶ pour qui, si une utopie est un emplacement sans lieu réel (c'est la société elle-même perfectionnée ou son envers), une hétérotopie est un lieu réel, une sorte d'utopie effectivement réalisée. Toutes les sociétés produisent des hétérotopies mais celles-ci peuvent fonctionner de façon très différente au fil de l'histoire d'une société. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu différents espaces en principe incompatibles. Elle est liée au temps, elle fonctionne pleinement lorsqu'une société se trouve dans une situation de rupture absolue avec sa

temporalité traditionnelle. L'hétérotopie possède, par rapport aux espaces qui l'entourent une fonction de dénonciation ou de compensation. Filip De Boeck relève trois grandes hétérotopies à Kinshasa : le miroir – ici un miroir brisé –, le cimetière – comme le lieu qui a le pouvoir de connecter tous les individus et tous les espaces de la ville et qui se pose comme un rappel permanent de la nature changeante et problématique de la mort elle-même⁷ et le corps – le seul lieu de production de soi-même en même temps que le lieu le plus vulnérable.

Bien d'autres thèmes sont encore traités dans ce livre comme la prolifération des Eglises et leur message apocalyptique, ou les bouleversements dans les structures familiales traditionnelles, la modification des systèmes d'échange et de don ; autant d'éléments qui relèvent du jeu entre la tradition et la création de modernités inédites. Ce qui m'a le plus frappé à la lecture de cet ouvrage, c'est qu'au-delà de la situation particulière de l'Afrique et de Kinshasa, ce type d'approche nous concerne aussi ici dans la « vieille Europe ». Il faudrait un travail anthropologique et photographique sur la manière dont les humains qui habitent nos villes les occupent, sur les inventions de nos corps dans

l'occupation de l'espace qui nous entoure, sur les nouvelles mythologies (celles que nous créons sans le savoir) qui guident notre rapport au monde. Chaque ville possède ses contes, possède son invisibilité, crée ses propres hétérotopies et ne cesse de les créer. Comme le dit l'écrivain kinois Vincent Lombune Kalimasi, *la ville est toujours à construire, la ville ne peut pas rester victime. La ville est un lieu qui te laisse faire, qui te laisse agir. Nous construisons la ville avec nos vices et nos vertus, c'est-à-dire qu'il est question de prendre l'homme tel qu'il est avec ses vices et ses vertus, vice versa. La ville est un vice-versa*.⁸ Filip De Boeck, Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, La Renaissance du Livre, 2005.

¹ L'exposition a eu lieu du 3/6/05 au 4/6/05. Elle avait remporté le Lion d'Or à la Biennale d'architecture de Venise en 2004.
² p. 40
³ p. 233-234
⁴ p. 132
⁵ p. 238
⁶ FOUCAULT Michel, 1994, *Dits et écrits* (IV, 1980-1988), « Des espaces autres ». Paris, Gallimard.
⁷ p. 257
⁸ p. 259

Francis Alys: Seven Walks

Londres, Sept. Nov. 2005
Francis Alys poursuit imperturbablement sa marche! Invité par Artangel (1) pour une expo solo dans une maison victorienne (désertée) au cœur de Londres (Portman Square), il présente 7 nouvelles pièces réalisées pour la plupart sur place, en relation avec la situation locale. Il faut dire que l'association Artangel promeut une expression artistique qui prenne corps en fonction du lieu où l'exposition se déroule ou que les espaces chaque fois à redéfinir entre en connexion avec l'œuvre (2).



La marche et la destination que l'artiste pratique, observe et remet en cause, donnent lieu à une série d'actions et d'images (peintures, vidéos, plans, dessins, diapos, écrits) dont la désopilante vidéo de la garde du Palais Royal de Buckingham que l'artiste convoque pour une trajectoire entièrement réorchestrée selon des paramètres aléatoires dans la ville même de Londres ! 64 gardes en uniforme (haut de forme qui leur tombe sur les yeux et lanière qui retient le chapeau entre la lèvre inférieure et le menton, veste boutonnée rouge et pantalon noir) se baladent dans la capitale. Ils se déplacent d'abord un par un suivant un pas naturel. Ensuite au fur et à mesure qu'ils se croisent, ils se groupent en rang serré et emboîtent le pas de la marche très réglée de la garde royale britannique avec lever de la carabine lors d'un changement de direction, pas frottés et lents au détour de certaines situations et claquement général des chaussures équipées d'un renfort métallique au talon ! Voilà que

le plus réglementé des bataillons se produit en spectacle cadencé dans la ville ! Francis Alys prend le londonien (et le touriste) par le sentiment (national), mais pas seulement. Il démantèle la tradition 'pur jus'. Il convoque à la proximité avec ces gardes dont le quotidien est mis à jour. Il tient magnifiquement le film sur le rasoir entre la fiction surréaliste (d'une pratique réelle et ancestrale) et la réalité concrète d'une marche complètement mise en scène !

Allant toujours au plus simple (qui se complexifie), Alys se prend en image, marchant avec une baguette de batterie à la main qu'il fait rebondir sur les grilles en fer forgé devant les habitations mitoyennes depuis Nash's Park Crescent jusqu'à Kensington. La vidéo est scandée par un rythme fort et quasi régulier qui remémore non sans une

pointe de connivence, la musique minimale et répétitive de Steve Reich ou Terry Riley – pas moins qu'en Grande Bretagne, Alys le marcheur, convoque le souvenir de Richard Long. Ailleurs dans la bâtisse défilent des prises de vue diapos du dépôt tantôt de très gros glaçons posés en rue pour des particuliers à Mexico (où il habite) (3), tantôt de bouteilles de lait au pied des demeures privées (comme ça se pratique encore à Londres). Dans ce cas, l'œuvre toujours en prise avec l'ordinaire et l'étrangement commun, est plus silencieuse.

Isabelle Lemaître

(1) depuis le début des années 90, Artangel fonctionne comme un bureau réduit basé d'abord exclusivement à Londres, et plus tard aussi à New York ; à la différence d'un centre d'art, l'association n'a pas de lieu à gérer ; sa vocation va à présenter un artiste en se donnant le temps de préparer l'exposition (4 ans pour F.Alys) et de dénicher les espaces appropriés
(2) à Londres, F.Alys est présent également à la National Portrait Gallery avec laquelle il a collaboré pour réaliser une œuvre 'originale' qui consiste en la prise de vue par caméra de surveillance d'un renard se promenant dans le musée la nuit !
(3) service de dépôt de blocs de glace pour conservation des aliments en période chaude

NDLR: On vient d'apprendre que pour l'inauguration du Wiels (prévue les 7 et 8 décembre 2006), Dirk Snauwaert et Anne Pontégnie ont demandé à Francis Alys d'intervenir en réalisant un film. C'est à Simon Starling (prix Turner) qu'incombera l'honneur d'inaugurer le bâtiment en avant première avant son ouverture officielle...

Déjà vrai ?

Michel François
« Théâtre des opérations »
Dispositif en collaboration avec
Richard Venlet
Du 15 octobre au 11 décembre 2005
FRAC Haute-Normandie
3, place des Martyrs-de-la-Résistance
76300 Sotteville-lès-Rouen
Tel: (00 33) 2 35722751

Le plasticien Michel François au carrefour de plusieurs disciplines: sculpture, vidéo, photographie est de retour au Frac Normandie. Quatrième étape et dernier volet d'une exposition réalisée pour le montage en collaboration avec Richard Venlet passée successivement du Centre photographique d'Ile-de-France, à la Maison de la Culture d'Amiens, et au Frac Aquitaine depuis décembre 2004. Un parcours laboratoire, itinérant à plus d'un titre, puisque s'est jouée une interrogation autant sur l'institution muséale que sur son mode opératoire. Un théâtre des opérations pour reprendre le titre éponyme où l'expérience de la manifestation plastique s'est trouvée au fur et à mesure enrichie, transformée et déplacée. Porté par une construction autour du « voir » Michel François élabore un projet dont la seule condition est de s'y laisser prendre moins avec la rétine, pour le paraphraser, qu'avec le corps tout entier.

Voilà donc une chambre noire, un couloir, un studio de télévision, un sous-sol éclairé où gît un pistolet, une mezzanine quasi vide, des lieux étagés à appréhender à partir de points de vue démultipliés, au gré moins d'un parcours labyrinthe, que d'un environnement en ellipse. L'espace ici défait de sa fonction d'exposition et que l'on pourrait appeler a-fonctionnel est tout entier renvoyé aux points de discordes et de concordances qui peuvent s'établir entre les éléments qui le remplissent et les relations que les visiteurs peuvent entretenir avec lui. Cette zone autonome temporaire que réactualise chaque fois notre perception se meuble de représentations dont le caractère d'aléatoire pose et favorise des directions dont la finalité se trouverait provisoirement annihilée: Les photos posters sont-là empilées par terre et proposées à discrétion, les panneaux d'exposition sont placés et numérotés dans le désordre prêts à être débarrassés aussitôt, des projecteurs éclairent d'autres projecteurs.

Artiste sensible aux climats comme aux phénomènes, Michel François ouvre la porte au sujet-visitateur à charge pour lui de faire exister le dispositif par son propre regard savant, une pièce à panneaux aimantés est d'ailleurs mise à sa disposition pour permettre l'accrochage de ses propres images produites lors de l'exposition, ces traces de passage diffus et hasardeux, composent grâce à des aimants linéaments une œuvre abstraite à part entière. Le théâtre des opérations qui pourrait faire figure de travail d'atelier est donc un projet en perpétuel revisitation et aussi une gageure pour la critique: comment explorer les ramifications d'une œuvre qui est elle-même une expérience des possibles de la signification au risque de sursignifier, surajouter au déjà vu du déjà dit et donc du déjà vrai? Car cette redondance du même qui sourd autour de figures itératives, Michel François n'a de cesse lui-même de l'entreprendre depuis nombre d'années: ces mises en espaces posent souvent à travers une fascination pour l'objet vivant ou inerte, une sorte d'empirisme mis à l'épreuve de l'imaginaire à



Michel François, "installation" © Marc Domage. Reconstitution du studio de la Fox News, hauts parleurs et projecteurs, Panneaux numérotés réalisés par Richard Venlet, in Théâtre des opérations, Frac Normandie, 2005.

partir d'éléments épars, triviaux en apparence, qui mit bout à bout à travers des situations concrètes donne naissance à une conscience de la réalité aussi dérivative que distendue.

En force, le réel ne manque pas d'être, il est là, nous sommes embarqués, Michel François vérifie ce qu'un Claude Closky expérimente également à sa façon: ce pointage de la récurrence à l'ère du « You want donc You have » anglicisé qui fait de la logique consumériste d'un tout est possible conditionné commercialement la raison d'être d'une société vouée à la production d'images et de biens. Que reste-il alors à représenter pour les artistes hors de ce monde bipolaire où tout se trouve si facilement et si bien, où même le hasard coopère par l'effet d'une lisibilité outrancière? Cette analyse n'est pas pour Michel François l'alibi ultime qui ferait alors disparaître l'évidence plastique sous des couches de discours ripolinés, rendant volontairement illisible ce qu'on aurait trop bien modélisé et partant mis sous contrôle. Produire des lignes courbes quand la ligne droite marche parfaitement resterait ainsi une géométrie de l'absurde qui ferait de cette exposition un appartement témoin dans un salon du meuble de plus. Or camper un huis commun, c'est en dire plus que le réel lui-même sur le monde. Contre le tout voir, tout savoir, du « trop de réalité », Michel François se charge de réinventer le réel en fusionnant d'une part avec les cadres habituels de la modernité et d'autre part en fractionnant via la scénographie ses indices: projecteur, arme, affiche, papier d'aluminium, télévision, moquette, plante verte sachant le capital de familiarité prédigérée qu'ils

renferment. Procédé analogique? Si l'on veut, sauf qu'il est aussi question d'interagir, c'est-à-dire de produire un monde commun à travers d'autres oppositions, ce qui est positif devient négatif, à l'exemple de l'ombre portée de ce projecteur éclairé, ou la reconstitution d'un studio de télévision avec la projection en contrepoint d'une vidéo prise de nuit clandestinement dans les studios vides de la Fox News au Texas, et dont la bande-son est la diffusion par un haut-parleur de la série qui passe alors sur les écrans de télévisions alors qu'il n'y a plus personne dans les locaux. À l'évidence, on oppose au producteur de l'illusion sa

mise en abîme, l'idée restant d'éclater l'ordre de la représentation, qu'on aurait inversé, redoublé, réévalué à l'aune d'un réacheminement de la forme qui révélerait alors une épaisseur insoupçonnée. Illusion encore spectaculaire que cet aigle impériale d'encre et de glace qui fond et se déverse dans les verres, métaphore du leurre de la force. Créateur d'espaces d'espaces inutiles, utopie chère à Georges Pérec, Michel François rend tangible un processus de création comme une modélisation du vide qui tendrait cependant à spiritualiser la matière. La plupart des hommes trouvent un agrément à un monde tout fait, l'occasion leur est donnée de se réapproprier « la plante en eux » titre d'une des précédentes installations de Michel François, pas n'importe laquelle d'ailleurs puisque l'agave que l'on retrouve dans l'installation du Frac semble avoir sa préférence. Végétal ambiguë dont la lactence maternelle produit aussi une boisson virile: la tequila, cet élément naturel ici d'une taille grandiose devient un acteur à lui seul d'une des pièces du théâtre des opérations. Éclairé artificiellement, il attend le chaland redevenu être sensible que le plasticien sauve un instant de la nasse du bain d'images médiatiques.

Entretien avec Michel François
Raya Baudinet: Donnez-vous une nouvelle suite au Théâtre des opérations?

Michel François: Le fait que ça n'a été vu qu'en France et dans des lieux périphériques me donne envie de le reprendre dans d'autres pays.

R.B.: L'aigle impériale à nouveau présent dans l'installation du Frac semble au-delà de la métaphore de la force faire référence au musée imagi-

Mais pour répondre totalement à la question sur Broodthaers, je n'ai pas cherché l'aigle, j'ai trouvé l'aigle, par hasard, quand j'ai vu le potentiel de ce moule. La référence à Broodthaers viendrait plutôt comme une seconde lecture, plus qu'une intention. Dans toutes mes installations: le bureau augmenté, le salon intermédiaire qui est un peu la salle d'attente du bureau augmenté, tout est là pour faire comme si on était dans un musée. On a un tapis, des sièges, des étagères, des murs blancs, des plantes vertes, des éclairages. On a tout un attirail à travers lequel quelque chose passe sous forme de contamination réciproque. Tous ces éléments qui appartiennent à la fonction muséale sont tellement conventionnels qu'on l'oublie, bien que là avec le Théâtre des opérations spécifiquement, ce soit aussi un terme militaire, c'est l'endroit où les opérations militaires ont lieu.

R. B.: Est-ce le mode opératoire de l'exposition?

M.F.: En regardant les informations, on a un effet de fiction avec un effet de réel extrêmement fort. À cause de la médiatisation et de la mise en scène qu'elle implique obligatoirement, on a une sorte de théâtralisation de la guerre. Ce rapport entre la réalité et la fiction, c'est le sujet du Théâtre des opérations. Une réflexion que j'ai entamée à l'origine avec la commissaire Caroline Bourgeois, avec cette volonté de trouver des lieux à chaque fois où il soit possible de développer cette idée proprement dite. Regardez le revolver, d'un côté c'est un accessoire de théâtre, et d'un autre côté l'arme de poing de l'armée israélienne. Comme le fac-similé de ce numéro de Libération. Je lis Libération, je vais dans les pages Culture, je vois une image, et je me dis cette image c'est incroyable, j'ai un effet



"Frozen eagle melting on the theater of operations" Frac Aquitaine 2005

naire de Marcel Broodthaers, est-ce un hommage détourné?

M.F.: Oui, c'est un ajout au Département des Aigles tout en n'étant pas vraiment un hommage, d'ailleurs je ne suis pas très hommage. À ce moment-là, le cactus peut aussi être vu sous cet angle comme une référence aux palmiers de « L'Entrée de l'exposition ». Dans le cadre du Théâtre des opérations, avec le titre et le concept général de l'exposition, on a affaire à un concept « Broodthaersien » de l'exposition comme une mise en scène de l'objet, et comme un étalage de son pouvoir esthétique et de son pouvoir idéologique.

de « déjà-vu » très fort, donc je reviens en arrière, je tire la page et c'est la même page. Donc, d'un côté on a des acteurs au festival d'Avignon qui renversent un bus pour une représentation de la Tragédie du Roi Christophe et le même jour à Istanbul des manifestants en train de renverser un bus. Il y a ici, à mon avis, une espèce de clé de tout ce que contient le Théâtre des opérations.

Raya Baudinet



ANNA GRAMME

HISTOIRE RÉÉCRITE
DE LA COLLECTION DU MAC'S

EXPOSITION

29 JANVIER - 7 MAI 2006

OUVERT DU MARDI AU DIMANCHE DE 10H À 18H

INFOS ET RÉSERVATIONS : 065 65 21 21

MAC's

MAC'S GRAND-HORNU
RUE SAINTE-LOUISE 82
BE 7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE

Wim Delvoye, inc.

Tandis que les artistes contemporains chinois bénéficient auprès des collectionneurs et des galeristes occidentaux d'un intérêt qui n'est plus à démontrer, Wim Delvoye a créé la surprise en décidant d'installer une antenne de ses activités près de Pékin. Pas n'importe quoi – une ferme pour y tatouer des cochons –, et pas n'importe où – dans une zone entièrement occupée par des ateliers et des galeries. Cette zone d'Art contemporain s'appelle Platform China, Wim y présenta pour la première fois les cochons vivants et tatoués à Factory 798 de septembre à octobre 2006. Mais la ferme de Wim se trouve à 1h30 de bus, en pleine campagne: un village de style western version chinoise. Les réactions du milieu de l'art oscillent entre amusement, agacement et incompréhension, comme à chaque initiative spectaculaire de Delvoye. Les raisons qui le poussent à développer Art Farm en Chine sont multiples. Mais entre celles qu'il avance et celles qu'échafaude le critique d'art, se dessine une question fondamentale, celle de la liberté de créer que procure l'autofinancement.

Dans un article intitulé « Je cherche à donner une cotation à l'art », la journaliste du Monde Geneviève Breerette (26/08/05) souligne d'entrée de jeu la ressemblance entre la « Factory » gantoise de Wim Delvoye et une PME, « s'il n'y avait dans un coin quelque pelle ornée de motif héraldique et, près des fenêtres, d'étranges plantations en eaux stagnantes qui ont tout de bouillons de culture en vue d'hybridations. » L'interview tourne autour du projet de cotation en Bourse de « Cloaca », auquel l'installation de la ferme à Pékin serait indirectement liée : « Mon Art Farm va devenir une société anonyme avec des actions. Je vais créer des bénéfices pour les investisseurs. J'aurai une Webcam pour les 300 actionnaires-collectionneurs qui auront un mot de passe. Ils pourront contrôler leur propriété vivante. » Comme tout bon chef d'entreprise, il réduit la délocalisation de ses activités à des raisons strictement financières : « En Belgique, garder un cochon vivant coûte des milliers d'euros : il y a les vétérinaires, les vaccins, tellement de lois, de papiers à remplir. On n'arrive à rien dans notre pays. Là-bas, c'est facile. Il y a moins de pressions financières, pas de misères avec les organisations sanitaires. » Faut-il pour autant le croire ? Peut-on objectivement concevoir qu'il soit plus facile et moins onéreux d'installer une ferme pour y tatouer des cochons au cœur d'une dictature dont l'économie locale repose sur la corruption, que dans la banlieue tranquille des environs de Gand ? D'autant plus que Wim Delvoye soulignait dans un passé récent l'importance à ses yeux de la dimension strictement sociologique de l'action : confronter le vétérinaire, « notable » du village, à des motards tatoueurs. Que devient cette composante dans le cadre du transfert du projet en Chine ? Malgré ce que l'artiste semble vouloir nous faire croire, elle est toujours bien présente, mais dans le discours qui justifie l'action plutôt que dans l'action elle-même. Dès la fin des années quatre-vingt, Delvoye prend conscience que les vitrines qu'il utilise pour ses installations sont commandées par son « marchand d'antiquités » à des ateliers de Java, copies de meubles européens dont les motifs sculptés ressemblent davantage à des fleurs de lotus qu'à des roses. Songeant à Le Corbusier, confronté au Penjab à des ouvriers qui n'avaient pas la moindre idée de la manière dont le béton est mis en œuvre, Delvoye demande alors à des artisans indonésiens qui n'en n'ont jamais vu (?), de réaliser à leur manière une bétonneuse... Prétendre que l'installation de son atelier en Chine lui fait gagner de l'argent est une attitude qui s'inscrit en droite ligne dans cette réflexion sur la mondialisation, tout comme la « disneylisation » récente de sa signature.

Mais peut-on ironiser impunément sur la marchandisation de l'art – et de la vie – à l'échelle internationale ? Rien n'est moins sûr. Le danger qui guette Wim Delvoye en Chine n'est pas tant d'ordre politique (voir le courroux des autorités découvrant une tête de Lénine tatouée sur l'un des « protégés » de Art Farm) qu'économique. A trop vouloir jouer au chef de PME, on le devient, et tous les éléments du discours critique et humoristique (les deux vont de pair) de Delvoye risquent de se voir absorbés par la mercantilisation et la banalisation de ses « produits ». L'artiste prétendra évidemment que tel est le but recherché, mais qui sait quelles seront les réactions de sa créature une fois lâchée ? Le danger pour Delvoye de se voir dévoré par elle existe bel et bien mais, et c'est là que réside l'intérêt de la chose, ce risque est pleinement assumé. Aussi les reproches concernant son attitude « mercantile » n'ont-ils finalement pas beaucoup d'intérêt. D'une part, nous l'avons vu, parce cette attitude participe du projet artistique lui-même. D'autre part, quel plasticien ne voudrait pas pouvoir se lever le matin sachant qu'il dispose des moyens et de l'infrastructure nécessaire pour lancer un nouveau projet, aussi délirant soit-il ? Cette liberté, Wim Delvoye la puise dans les activités de son entreprise, à la fois outil de création et source de revenus. L'intérêt de ce qu'elle produit pourra (devra) toujours être discuté, mais tant qu'existeront des acheteurs sur le marché, elle continuera de tourner.

P.-Y. D.

© Le reportage photo en Chine a été réalisé par Alexandre Christiaens



L'axe de gravité de Jaume Plensa

Jaume Plensa expose au Centre de la gravure de la Louvière, du 21 janvier au 16 avril 2006.

Jaume Plensa est né à Barcelone en 1955. Il s'est rendu célèbre, dans le début des années 80, par de grandes formes simples, portes et sphères, en fonte de fer. Puis son œuvre a évolué vers des installations sculpturales utilisant la lumière, le son et le langage. Son œuvre gravé, riche et méconnu, fait l'objet d'une exposition monographique qui permettra au public de découvrir, entre autre, la nature authentique d'une démarche centrée sur le corps en équilibre constant entre émotion et concept. Depuis bientôt 30 ans, il s'est signalé par de grandes expositions, notamment à Madrid (Reina Sofia) en 2000. Ses auteurs préférés sont Baudelaire, William Blake, Dante, Shakespeare, William Carlos Williams, qui tous traitent du thème de l'Enfer.

Lino Polegato: L'œuvre gravé est important dans votre travail comment le situez-vous en rapport à un autre médium comme la sculpture...

Jaume Plensa: Je travaille depuis toujours la sculpture mais aussi des encres sur papier et la gravure a toujours été un moyen d'expérimentation fantastique. On l'utilisait toujours comme un laboratoire et de ce côté-là c'est un endroit génial dans la mesure où je pouvais essayer des choses que tu ne peux pas exprimer par la sculpture ou par le dessin. C'est comme une frontière, j'ai commencé par la grande tradition: le travail de la plaque de métal. C'était donc très proche de mon travail de sculpteur. Mon œuvre graphique par après, a évolué d'elle même pour terminer comme une espèce de partie unique dans le travail. J'ai expérimenté pas mal de choses, l'exposition le démontrera, surtout avec les collages, la façon d'assembler différents matériaux, avec du papier, du plastique, des photos, c'est un long parcours...

Je remarque que dans votre œuvre gravé la notion de fragmentation du corps est importante, comment naît une idée de gravure?

J.P.: Cette idée du corps est toujours présente dans mon travail de graveur mais aussi dans mes sculptures. Plutôt que la fragmentation, j'y vois une vision poétique du corps, une réunion des choses. Une petite cellule en association avec une autre qui finit par construire une chose plus complexe. Chaque élément est unique mais entre en relation avec les autres, on peut penser à la société, aux idées, aux mots, mais ici c'est du côté organique, comme un corps. Tout est fait à partir d'un intérêt commun. Dans la gravure, j'ai la même attitude, cette unification des choses dans l'idée d'un collage plus conceptuel que réel, c'est plutôt comme une accumulation de choses qui en relation les unes aux autres arrivent à construire des objets ou des corps, des organismes plus complexes.

L.P.: La notion de hasard intervient-elle dans vos collages?

J.P.: Je pense qu'il y a toujours à la base une idée très claire avant de commencer un travail de graveur ou n'importe quel autre travail. Dans ce processus, il y a des choses qui arrivent, inattendues, je crois qu'il faut les accepter et entamer un bout de chemin ensemble; seulement diriger un peu les choses en gardant une ouverture mentale de manière à les laisser entrer,



Jaume Plensa © Marc Aleu, Laura Medina

on peut parler de hasard mais c'est aussi la vie. Quand l'œuvre commence, je la compare à un enfant qui marche à tes côtés. Il faut dialoguer et faire un bout de chemin ensemble.

L.P.: Au niveau des mots utilisés, je remarque très peu d'ironie, c'est quelque chose de très sérieux, nous sommes tributaires en Belgique d'un héritage surréaliste, vous ne semblez pas avoir été contaminé?

J.P.: J'ai un background différent, je suis méditerranéen, il y a toujours cette approche du mot, de l'écriture, dans un contexte très poétique qui se ferme sur un continent. Le mot, c'est comme un container de mémoire, l'ironie fait partie d'une certaine narration des choses, c'est assez loin de mon approche, c'est plutôt l'idée du mot comme une pierre avec laquelle on peut construire, comme un matériau, il y a très peu de narration.

L.P.: Le mot comme quelque chose de sacré?

J.P.: Non, le mot est envisagé comme une cellule, comme une unité grâce à laquelle tu peux continuer, c'est-à-dire que c'est à rapprocher du morceau de bois, quelque chose qui est chargé de mémoire, qui raconte ce que veut dire la chaise chez vous et chez moi, la vérité se situe peut être entre nous deux. Cette mémoire chargée, pour moi c'est le mot. Je suis très physique, j'ai toujours travaillé le volume, l'idée du corps et le mot c'est peut être l'unique chose dont la mesure physique correspond à sa mesure conceptuelle. Je suis très fasciné par les mots et surtout la poésie et par les poètes qui les utilisent si bien...

L.P.: Vous êtes écrivain vous-même?

J.P.: Non, j'écris de petites choses qui sont en relation avec moi ou avec mon travail, je respecte trop les écrivains.

L.P.: Qui sont les écrivains qui vous sont proches?

Dante, Baudelaire, William Blake, Shakespeare avec une partie qui m'est chère, Macbeth, William Carlos

devient matériau. Il n'y a pas de narration mais il y a la présence du texte, du mot. Si ça rentre dans la métaphysique, c'est plutôt par cette volonté de présence, de mémoire, d'arrêter un fragment. Il y a cette histoire merveilleuse de Rabelais qui parle du mot "gelé", quand Pantagruel commence à entendre des mots au milieu de la mer et il comprend que ce sont des mots qui sont restés gelés dans l'air. J'aime l'idée que ce mot reste dans l'air même si on ne le prononce plus. J'aime cette idée des mots qui remplissent l'espace.

L.P.: S'il y a une vérité dans l'art, elle est de cet ordre?

J.P.: Dans mon cas, les mots me fascinent. Il y a probablement d'autres choses avec lesquelles on arrive au même endroit. William Blake prétendait qu'une idée, une pensée pouvait remplir l'immensité, malgré son absence de physique. Elle peut remplir l'espace physique. Cette vibration de la matière, du mot, cette espèce de rumeur qui sort de nous, de notre corps, c'est une espèce de transfert d'information permanente. Si on te pose la question de savoir ce que tu fais dans la vie, à un moment tu dois te raconter avec des mots, tu peux faire de la musique, de la peinture, de l'architecture, à un moment tu dois t'exprimer par le mot. Le mot résiste à tout, c'est une espèce de vibration intérieure.

L.P.: Qu'est ce qui vous intéresse chez Dante? C'est aussi un écrivain qui traite du passage...

Pour résumer Dante, on peut dire que c'était le plus grand architecte virtuel de l'histoire. Il a créé une architecture extraordinaire, sans rien. Ce qui me fascine le plus, c'est que lorsque tu rentres dans son architecture, tu t'aperçois qu'il a donné une structure au monde. Dans son voyage, du centre de la terre au passage par la forêt, tout l'Enfer, tout le Purgatoire, tout le Paradis, in fine, sont comme d'énormes urbanisations de bâtiments, de chambres, de couloirs. Comment peux-tu transformer toutes ces choses en images visuelles? Tu dois absolument garder cette force poétique pour que chacun puisse imaginer à sa manière. Dante, comme architecte a touché le ciel.

L.P.: Quels sont vos principaux projets?

J.P.: Je viens de terminer une énorme pièce, une commande d'art public pour Chicago qui m'a pris pratiquement quatre années et demi. C'est une espèce de combinaison poétique de différents éléments. J'ai filmé le visage de 1000 personnes dans la ville afin de les laisser entrer dans la ville afin de l'eau réelle de la bouche, c'est cette idée de fontaine mythique, de personnages parfois grotesques comme parfois nous pouvons l'être. Donner la vie à travers la bouche, c'est aussi l'espace du mot. Actuellement je suis en atelier pour préparer une expo qui aura lieu au mois de mars à New York.

L.P.: Le rôle de l'artiste aujourd'hui? Vous déclarez que vous n'êtes pas un artiste internatio-

nal mais un artiste universel, que voulez vous dire par là, à l'heure de la globalisation?

J.P.: J'ai, comme vous, un point de départ, une origine. La beauté c'est de garder ça, et à partir de là on peut échanger une information. Ça n'a rien à voir avec l'international, mais si j'arrive à bien comprendre ma mémoire, il m'est possible d'offrir quelque chose à la tienne et de là on trouve un point commun, une mémoire beaucoup plus ancienne que notre origine et c'est là que je trouve qu'un artiste devient universel, quand sa mémoire fait partie de la mémoire de nous tous. Le poète espagnol Valente me disait que la mémoire était beaucoup plus large que notre souvenir, je trouve ça très beau, il y a un endroit où nous pouvons toi et moi nous retrouver, et échanger une information sur nos origines. Mais il y a quelque chose de plus ancien encore, je trouve que c'est ça l'universalité. L'internationalité, c'est ce qui est normal, c'est le quotidien, mais ce n'est pas ma direction.

L.P.: Si on vous demandait de faire un projet pour imaginer la porte du Paradis qu'est-ce que vous feriez? Est-ce que l'idée vous emballer?

J.P.: Pas beaucoup! (rire) Je pense qu'il faut le laisser sans porte, c'est une porte de lumière. J'ai travaillé beaucoup la porte en tant que concept. Dans mes sculptures, je cherchais une information sur le mot porte et un jour j'ai trouvé dans un dictionnaire la définition suivante: "porte: la partie plus importante d'une maison." Ça m'a beaucoup touché, ce n'est peut être que 5cm d'épaisseur mais c'est vraiment l'endroit de la décision. Quand tu frappes à une porte, que tu l'ouvres ou que tu la fermes, il faut donner le pas, c'est aussi l'idée de l'alchimiste. Je me souviens d'une phrase fantastique gravée dans une porte d'un ancien Palais romain, c'est une phrase symétrique, très belle, qui disait: *si sedes non is*, si tu l'a lis dans l'autre sens: *si non sedes is*. C'était la maison d'un alchimiste à Rome, c'était gravé au pied de sa porte. C'est l'idée du franchissement, du pas, du moment où tu décides de faire un pas, et passer la porte, c'est l'idée du passage. Dans toutes les cultures du monde la porte dégage une symbolologie énorme.

L.P.: La porte se réfère directement à l'homme...

J.P.: Oui, peut être. Quand il y a une porte, il y a une référence immédiate au corps, à la mesure, à la proportion, à l'échelle, parfois quand tu es face à une porte il n'est pas indispensable de l'ouvrir, tout ce qui va se passer, c'est dans ta tête, alors ça devient comme un miroir.

L.P.: Vous êtes devant l'entrée du Paradis et vous vous apercevez qu'il y a une section qui est réservée au monde de l'art, que diriez-vous à Dieu?

J.P.: Quelle surprise! Encore un autre curateur... (rire)

L.P.: Imaginons maintenant que vous soyez devant l'entrée de l'Enfer, dans les mêmes conditions, que diriez-vous au Diable?

J.P.: Je me souviens de cette phrase fantastique de Groucho Marx qui disait: "Je ne pourrais jamais accepter que quelqu'un comme moi puisse un jour devenir mon associé". (rire)



William avec sa façon de gérer le mot. C'est une espèce de famille constituée de gens qui m'ont aidé à grandir. Je parle d'eux comme les pieds de ma table. Ils m'ont aidés avec leurs mots à trouver mes images.

L.P.: Une grande partie de votre travail tourne autour de cette idée de passage. Autant le mot fonctionne comme un pont qui relie vers l'autre, autant votre travail de sculpture est un pont plus métaphysique?

J.P.: Peut-être. C'est vrai qu'il y a une certaine contradiction dans mon travail que j'aime beaucoup. On me dit souvent qu'en utilisant les mots j'illustre les choses, c'est tout à fait le contraire. J'utilise depuis toujours les mots comme un matériau, j'utilise le fer, le verre, mais aussi le mot comme vision, comme endroit où je suis né. J'ai depuis toujours une mémoire du mot, du texte et ce texte, pour finir,

Angela Bulloch: Yuko Gothic Grid

galerie Micheline Szwajcer, jusqu'au
21/1/2006
14 Verlatstraat 2000 Anvers

Il y aura bientôt cinq ans qu'Angela Bulloch produit ses jeux de lumières qu'elle développe en collaboration avec l'artiste Holger Friese. En 2002 lors de "Pixels&Rules", sa précédente exposition à la galerie, l'artiste avait déjà tendance à investir tout en les déstructurant la dualité des codes en vigueur.

Indirectement, avec ses lights boxes, Angela Bulloch, nous invite à remplacer nos sacro saints téléviseurs par ses boxes pixelisés. L'effet, a coup sûr, sera garanti et nous assurera à tout le moins des soirées cool, loin des bombardements hertziens non désirés. Chez Angela les pixels boxes sont modulables et adaptables, les lumières laiteuses qu'ils distillent n'ont rien à voir avec l'agressivité d'un quelconque phénomène du genre optical art, mais sont plus proche du bain de jouvence régénérateur que vous procure une immersion dans un univers à la Turell. Dans le cadre de son exposition à la galerie Micheline Szwajcer, l'incubation est même souhaitée puisque le parcours de l'exposition nous invite implicitement à pénétrer au cœur du processus. Le visiteur est invité à visiter l'intérieur d'un grand cube pixelisé, une incursion intéressante dans le sens ou celle-ci nous dévoile la logique algorithmique de l'interface informatique qui assure le transfert d'une information. Tapis en toile de fond dans ce cube devenu moule, les 14 tubes fluorescent (jaune rouge et vert) sagement alignés qui fonctionnent comme les émetteurs du fameux faisceau hertzien numérisé. Le corps de

l'habitable, enfin humanisé, nous renvoie cette fois, en pleine lumière, l'image d'une réalité physique et non plus abstraite. Ce n'est bien sûr qu'après une immersion prolongée dans le saint des saints que l'on arrivera tout naturellement à dresser ce constat. Bizarrement, les deux autres parois du cube sont tapissées de posters, du genre photocopies noir et blanc et d'un plan séquence vidéo. Sur les photocopies, on remarquera les silhouettes de jeunes japonaises branchées néo Goth déguisées en louves SS se livrant à d'étranges rituels. Une extension à la problématique que développe l'artiste sur l'idée de contrôle et d'étude des réactions qui régissent nos sociétés contemporaines, homme ou machines y compris.

Une fois sorti de cette incubation, slalomant parmi les cubes lumineux et les câbles électriques reliant le dispositif, on découvre projeté en grand sur le mur de la galerie l'image vidéo d'une performance de l'artiste Japonaise Yuko Kaseki, se métamorphosant face à nous en une espèce d'égérie d'un fan club Goth, l'image vidéo, par moment, se liquéfiant en mosaïque pixelisée du plus bel effet, dans la pièce du fond on se retrouve nez à nez avec une autre projection vidéo, ce sont cette fois les ombres portées de Yuko Kaseki adepte d'une gestuelle dansée baptisée Butho, se conformant au cadre imposé de la prise de vue orchestrée par le maître d'œuvre: Angela Bulloch.

L'expo met en exergue la notion de passage et de conformité aux règles et aux codes très stricts d'une société bien huilée. Le passage d'un système de valeurs à un autre système de valeurs, de l'image numérique pixelisée au théâtre d'ombre d'une gestualité aux accents Butho, même combat, cette

problématique liée à la conformité des jeux de rôles avait déjà été déclinée lors de sa précédente exposition dans cette même galerie (Pixels and Rules, in FluxNews, été 2002) texte Pierre Yves Desaiwe.

A n'en pas douter, Angela Bulloch crée là une œuvre forte qui une fois évacuée le caractère esthétique et contemplatif n'en est pas moins réflexive sur les usages et codes en valeur aujourd'hui. Ces codes et valeurs qui nous régissent sont ils façonnés de la même façon et procèdent ils du même but déstabilisant pour l'homme que pour la machine? Inoculé une parcelle de vivant dans un monde digitalisé ou le divertissement est devenu la règle d'or d'un endormissement généralisé, c'est déjà là une petite victoire en soi pour l'art qui se fait aujourd'hui, si en plus le caractère poétique s'en mêle on ne peut que s'en réjouir, cette règle de base s'applique à tout ceux qui ont milité et qui continuent à le faire d'une manière authentique.



Angela Bulloch, Black Box

Une vidéo silencieuse qui semble le verso d'une autre au fond de la galerie, où déjà une Japonaise habillée de dentelles noires et blanches néoromantiques fume, marche, en attendant on ne sait quel dénouement vient rompre l'impression d'ensemble, à tout le moins assez minimaliste, de l'installation d'Angela Bulloch à Anvers. Que voit-on? une femme qui danse ou plutôt se lance dans des contorsions étranges et qui parce qu'elles sont filmées en ombres chinoises dessinent des formes soit dilatées soit contractées. On reconnaît là le vocabulaire chorégraphique du Butho, cette danse contemporaine japonaise née au début des années soixante qui exprimait les désarrois de la génération de l'après-guerre japonaise et donnait de fait la possibilité de traduire les méandres de la conscience humaine à travers des mouvements lents et syncopés. Cette danse éminemment statique qui doit toutefois permettre de rendre compte de la vie intérieure du danseur est

celle qu'improvise une jeune japonaise qu'Angela Bulloch a choisi de filmer à contre-jour comme le négatif de son propre travail.

Limité par l'écran le corps de la jeune femme joue avec le cadre comme avec une boîte dont elle peut choisir à loisir de s'extraire. Cette forme enfermée que la focale de la caméra peut faire grandir ou rapetisser semble faire pendant aux pixels box lumineuses de la plasticienne, sauf qu'il s'agit là de s'éloigner des objets métaphoriques de la vision pour retrouver un être de chair qui distille de façon très énigmatique une sensualité suave. Angela Bulloch aura voulu sans doute aussi ne pas se laisser enfermer dans une expression plastique et poursuivre sa recherche sur la perception comme spectatrice des inconsciences du corps alors qu'elle tente, par ailleurs, de l'appréhender entre réalité et virtualité via la pixelisation des images numériques.

Raya Baudinet

Marc Guillaume - La trilogie du sens



La Venerie, (centre culturel de water-mael-boitsfort)

C'est une évidence, Marc Guillaume est en quête de sens... l'artiste n'en finit plus de nous étonner, répertorié comme photographe dans le milieu de l'art, ses récentes expositions nous prouvent qu'il aime prendre des risques et s'engouffrer vers d'autres types d'expérimentations. Ses séries de dessins à l'encre de chine, réunissant textes détournés et paysages abstraits, montrés dernièrement aux Brasseurs à Liège, ont démontré une volonté affichée d'élargir le cercle et de s'aventurer vers d'autres pistes.

Pour son exposition à la Venerie, l'artiste a pensé un dispositif qui s'adapte à l'espace des Ecuries, il nous propose une projection en triptyques de diapositives autour de trois sujets abordés : la représentation du corps dans l'histoire de l'art, la représentation de



modèles nus féminin et la représentation d'un paysage, une architecture ou un objet...

Deux sujets restent fixe, l'art et le nu et le troisième varie, Résultat du procédé : un déplacement de sens qui se ballade au gré des associations d'images projetées.

Une démarche qui s'inscrit comme second volet dans le cycle «couper/copier/coller» proposé par La Venerie cette saison. Didier Decoux, artiste et responsable de cet espace depuis peu s'engage résolument vers un cycle d'expositions qui privilégie les démarches de nature prospective dans le champ de l'art contemporain. Sa thématique d'exposition propose aux artistes invités un éventail de possibilités.

A l'ère de l'informatique voici un dispositif qui a su conquérir ses lettres de noblesses, les inconditionnels sont nombreux et débordent allègrement le



domaine des arts plastiques. Sujet riche s'il en est, l'histoire de l'art est jalonnée de pistes qui nous entraînent du mouvement Dada aux adeptes du sampling et autres performers en herbes sur le net. Didier Decoux a choisi d'aborder ce thème sous un angle spécifiquement artistique. De la tentation de transgression, il sera question tout au long de ce cycle,

Le premier volet du cycle de quatre expositions avait vu se réunir : Dominique Baudon, Jacques Lennep, Léopoldine Roux, Cornelia Sollfrank et Thierry Tillier.

Couper / Copier / Coller
LA VENERIE/Ecuries, 3, place Gilson à 1170 Bruxelles. Rens : 02/660.49.60
Exposition Marc Guillaume du 26 janvier au 25 février, du mercredi au samedi de 15 à 18h
"Portes ouvertes sur l'art contemporain", le samedi 4 février à 15h. Marc Guillaume présente son travail artistique

L'hommage (déguisé?) que nous renvoie ces pixels boxes au parcours d'un artiste comme André Cadere, n'en est que plus explicite. Si le déplacement du spectateur dans le dispositif fait office d'œuvre, le corps du vivant continue de fonctionner dans l'activation de l'œuvre. Dans nos sociétés quadrillées, le corps habité devient l'élément perturbateur...

Lorsque Octavio Paz relève que l'universabilité et le caractère des œuvres ne dépend pas du code mais de cet impondérable que nous appelons art ou création, il veut probablement dire par là que c'est la capacité qu'ont les artistes à laisser entrer le hasard dans leur création qui fait l'art.

Dans ce cas ci, la fonction poétique dans l'œuvre d'Angela Bulloch est solidement réactivée par la présence naturelle et déstructurante de Yuko.

Entretien avec Angela Bulloch
FluxNews : Comment s'effectue le transfert du pixel en objet?

Angela Bulloch : Normalement un pixel est un élément d'image, la plus petite unité notionnelle pour fabriquer une image. Ici je change l'état d'un objet notionnel d'un élément pictural en un objet physique, un cube, un objet. Comme vous pouvez le voir, toutes ces boîtes sont reliées par des câbles. Elles ont des tailles différentes, mais similaires dans la façon dont elles sont construites. Elles jouent le même pro-

gramme, mais elles ont différentes positions. Changer quelque chose de notionnel en quelque chose de physique, c'est un des éléments-clé de mon travail. Faire passer une idée en un objet, qui change avec le temps. Comme n'importe quel objet. Ce n'est pas que du formalisme, ce n'est pas seulement une forme, mais c'est aussi une idée qui change continuellement...

FluxNews : Comment est né votre intérêt pour le Butho?

A.B.: Je suis tombée sur ces images de jeunes gens sur internet; ils se caractérisent par leurs habits et leurs comportements. C'est une sorte de gothique japonais, c'est le début de l'histoire. C'est l'idée de quelqu'un qui n'existe pas vraiment. J'ai suivi leur performance et je leur ai demandé de prendre ces caractères. Yuko a fait 2 performances en s'inspirant de ce caractère. Ensuite j'ai fait établir une relation entre mes objets et la performance.

La Wiener Secession a présenté une exposition d'Angela Bulloch en novembre dernier dans la salle principale sous le titre To the Power of 4.

L.P.

Pierre Gérard: Je n'ai rien à expliquer...

Entretien entre Pierre Gerard et Lino Polegato

La porte 11, Flux, Le comptoir du livre, c'est une trilogie ?

La porte 11, c'est la fin d'une période et un nouveau travail qui commence. Ce nouveau travail se poursuit chez Flux, ce sont toujours des objets mais sans idée de « protection », il y a un côté éphémère au niveau du matériau, cette idée d'éphémère est proche des déchets, des rebuts... Ce sont de petites choses quotidiennes, ménagères, qui existaient déjà dans mon travail, mais l'utilisation est différente. Par exemple, ici il y a deux pièces qui se répondent, ce sont de petits moules en bois, comme ceux utilisés en boulangerie. Il est clair que cet objet, à la moindre humidité pourra bouger, c'est très fragile. Tu ne sais pas combien de temps ça va survivre, ça lui donne un charme, une dimension plus grande qu'un simple bloc de béton... ça nous ramène à des valeurs plus humaines, plus tactiles aussi, il n'est plus caché derrière une vitrine, il est moins mis sur un trône...

Tu finiras par ne plus faire des objets, mais simplement les nommer là où tu les trouves...

C'est vrai, je suis proche de ça mais je n'ai pas encore trouvé le moyen de l'aborder d'une façon personnelle, et l'étape suivante serait même le « rien ». Une des artistes qui me passionne le plus c'est Joëlle Tuerlinckx, quand elle peint une pièce avec du thé ça me suffit... On dit toujours que l'art contemporain est élitiste, à partir du moment où tu t'appliques à faire quelque chose et que tu l'approfondis, tu es élitiste, tu peux aussi être élitiste en foot.

Quand tu faisais tes petites peintures tout le monde comprenait...

En fait, avant de faire ces peintures, je dessinais des objets, personne ne les reconnaissait. Puis je me suis intéressé à la photo et mes peintures m'ont permis de comprendre la photo. La plupart des gens ne comprenait pas pourquoi je passais mon temps à imiter des images qui ressemblaient à des photos. Pourtant ça a plu parce qu'il y a une tendance liégeoise, très Pirenne? Mais beaucoup de gens ne comprenaient pas du tout, je ne suis pas convaincu que les gens comprennent mieux...

Si on doit définir ton travail c'est en rapport à cette atmosphère qui se dégage de chaque pièce... une manière de sentir les choses.

J'ai vraiment besoin qu'il se passe quelques chose. Je crois beaucoup à la survie de la pièce dans ta tête, parfois il y a des expos qui me plaisent et je remarque que deux jours après je n'ai plus aucun souvenir. Quelques fois, il arrive que je sois un peu « dérangé » et deux jours après je découvre que le travail est « bon », j'aime l'idée que tu l'emportes avec toi et que ça puisse survivre ou non. C'est presque ça qui est le plus important, c'est l'effet de rémanence.

Quand une pièce est vivante elle continue de fonctionner, c'est pareil au théâtre...

J'ai des œuvres qui restent dans ma tête depuis trois ou quatre ans... une vidéo des sœurs Martin, une de leurs pièces en dentelle de Bruges qui imite un sexe d'homme au repos. Tu ressens

un lien, une profondeur, quelque chose de magique et en même temps, ce n'est ni froid, ni distant, il y a une présence. Tu as l'impression que la personne t'a donné une partie d'elle, vraiment vivante. Il y a également une puissance organique incroyable chez Rodin. Je ressens ça au cinéma aussi, chez David Lynch, il y a quelque chose qui se développe...

De sombre?

Oui il y a un côté sombre mais il y en a d'autres. Je peux ressentir ça si je regarde le film *Théorème* de Pasolini, il y a l'ombre et la lumière. Pasolini est un personnage fascinant, il a ce côté ombre et lumière (c'est une période de cinéma qui m'intéresse beaucoup). On trouve chez lui ce que Beuys disait sur le fait de vivre son art.

Qu'est ce qui fait que tes pièces dégagent cette présence particulière, ce côté vivant?

Je prends un temps fou à les faire, je fais la pièce dans ma tête et puis elle s'améliore pendant que je la fabrique. Je dois vivre avec elle un temps assez long. Elle doit supporter toutes mes humeurs. À un moment je ne la vois plus, il faut qu'elle fasse partie du décor et qu'elle continue à m'intriguer. Il y a des pièces qui ont besoin de deux ans pour que je sois content, c'est vraiment une démarche de durée.

Une pièce est réussie à partir du moment où elle devient invisible?

Il faut qu'elle continue à m'intriguer et que je n'y vois plus de « défauts », il est clair qu'il y a des pièces que je finis, je les range et quatre, cinq ans après, ça ne va plus, mais elles m'ont contenté à un moment donné, c'est pareil pour tout ce que je fais, si je fais un texte je le relis cinquante fois, et idem jusqu'à ce que plus rien ne me dérange.

Que vas tu montrer au Comptoir du livre?

Il y aura une compilation* qui sort avec sept musiciens et j'ai édité un livre de cinquante pages aux éditions humides, une petite édition de soixante exemplaires, il y aura aussi divers objets autour de l'édition ou qui pourraient être sujets à l'édition.

De quoi parle ce livre?

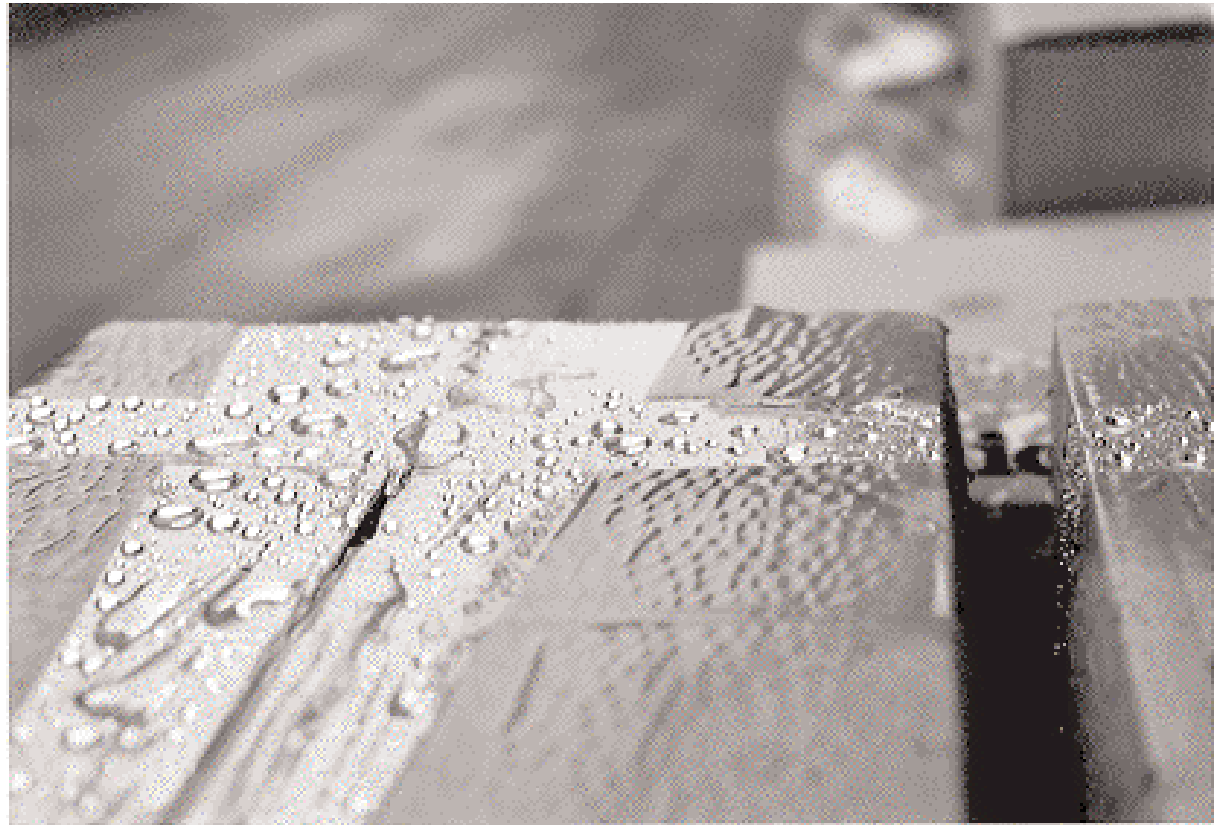
Il parle d'un personnage qui change tout le temps d'images, c'est quelqu'un qui évolue et à qui il arrive pleins de choses saugrenues. Qui devient même une femme à un moment. C'est fort lié à mon travail plastique et sonore. Je me base sur des choses que j'observe chez les autres, tout est décrits généralement mais je parle de détails auxquels on ne fait attention du tout. Ce qui est passionnant dans l'écriture c'est ce que tu arrives à faire faire à des gens, des choses que tu n'arriverais pas à faire toi même et c'est même pas sûr!

Ce sera illustré ?

J'ai fait des taches sur le bord des pages à l'ordinateur.

Que vas tu présenter dans le cadre de ton expo chez Flux?

Je ne veux pas trop en dévoiler, mais l'idée est de considérer la galerie dans sa globalité comme un objet. L'ensemble va regrouper des photos, des images scannées, de petites sculptures.... sur l'idée du résidu, du recy-



Pierre Gerard, photographie, "Reine par exemple"

Ce qui nous marque

Grande actualité pour Pierre Gérard, entre une exposition à la Porte 11 à Bruxelles et au Comptoir à Liège où il présente un travail peu connu du public classique de l'art contemporain (éditions, musique), le voici, après huit ans, de retour à l'Espace Flux avec une exposition « espace comme » où, une nouvelle fois, il bouleverse nos habitudes.

Parce que même si, en tant que regardeur, on avait pris l'habitude justement, depuis quelques années, d'appréhender le travail de Pierre Gérard selon quelques préceptes devenus idées reçues (détournement du regard, détournement d'objet), on a aussi appris à faire attention de ne pas se reposer sur nos lauriers ! Parce qu'à chaque exposition, c'est de surprise en surprise que l'on va. De frontière en frontière, Pierre Gérard continue de nous promener vers de nouvelles contrées et cette fois il nous propose d'explorer nos propres territoires ainsi que les siens.

« Elles ne montrent jamais ce qu'on a vu... », tel est le constat formulé par l'acteur Rüdiger Vogler, à propos de ses prises photographiques, dans le film *Alice dans les villes* (Wim Wenders, 1973). Après chaque capture

d'image, avec son appareil polaroid, le personnage établit le triste bilan du décalage entre la réalité telle qu'il l'a perçue et son enregistrement.

Chez Pierre Gérard, le point de divergence (et d'étonnement) est à rapprocher de celui constaté chez Wenders. Il y a, entre l'objet, que nous connaissons, et son utilisation, dans le travail de l'artiste, un monde dont les frontières sont parfois si étroites qu'on ne distingue pas toujours le moment exact où on les franchit et pourtant l'on saisit singulièrement le décalage. On le sait, l'artiste aime à jouer de cette idée de frontière, de ces lisières à approcher subtilement afin d'en percevoir toutes les nuances.

Une grande part du travail présenté chez Flux s'axe autour de la notion de déchet, de détritus. Au-delà de l'intérêt dont avait déjà témoigné l'artiste pour l'objet lui-même, on touche là à une sacralisation de cet objet, étant saisi jusqu'à sa fin, jusqu'à sa mort. Cette (re)présentation de l'éphémère évoque la vie et rapproche davantage encore l'art de l'homme et de sa fameuse condition mortelle. Thème classique mais néanmoins intemporel qui témoigne de la volonté de l'artiste et de l'homme de lier son œuvre à sa vie et à

son environnement et vice-versa.

Devant les objets assemblés de Pierre Gérard, devant ses images, on a pris l'habitude d'adapter son attitude, on sait que ce que l'on voit nous offre l'occasion de voir à nouveau, de voir autrement. Parce que voir n'est pas seulement voir, parce que voir peut être plus que voir. Et chez Pierre Gérard, la vision de l'objet, de l'image conduit à l'émotion, à l'impression, au sentiment, on peut se laisser aller à sentir, à percevoir... Pierre Gérard parle d'intuition. L'important c'est qu'il se passe quelque chose, dit-il. Et lorsque ce quelque chose, quel qu'il soit, nous imprègne, nous le regardeur, nous devenons expérimentateur et on parle là d'art dans la durée (!). On parle aussi de la marque laissée par cette vision. Ce vers quoi tend l'artiste, c'est à un bouleversement, à une transformation ou tout du moins à un questionnement chez le visiteur. Par ailleurs, dans sa propre expérience, Pierre Gérard recherche la notion de la survivance de l'expérience. Cette idée de rémanence convoque le concept de l'objet vivant (voir interview), l'idée d'un monde vivant... Parce qu'il nous laisse des traces.

Sophie Bodarwé

clage et un intérêt pour l'architecture par l'utilisation du lieu et au travers de certaines pièces.

On remarque parfois dans ton travail un côté dérangeant, que l'on qualifierait presque de malsain...

Le malsain ne m'attire pas outre mesure mais il est là parfois malgré moi. On a un corps qui est fait de désirs, de malaises, de souffrances, d'attirances, ce n'est pas toujours facile à gérer, je trouve ça intrigant. J'aimerais qu'il puisse y avoir du « sacré » dans mon travail mais je n'ai pas la prétention de faire des icônes, la seule « religion » qui m'intéresse vraiment c'est l'intuition.

Imagine qu'il puisse y avoir un feu et que l'on se retrouve tous autour,

l'évolution c'est d'avancer vers le feu, plus tu avances plus ton ombre est grande, plus tu t'approches de la « vérité », plus tu peux faire de l'ombre..... j'aime cette image...

La prochaine étape c'est le cinéma?

Si j'avais des sous j'aimerais partir dix jours avec Frédéric Darras, un ami vidéaste, faire un mélange d'improvisation et de choses naturelles qui se dérouleraient autour. Il n'y aura pas vraiment de sujet au départ, il devrait s'imposer comme une évidence...

Il y a une partie de mon travail que je ne comprends pas, c'est un truc qui m'intrigue beaucoup. Ce qui m'intéresse c'est ce que je ne comprends pas encore, une fois que je l'ai compris, ça ne m'intéresse plus ou moins. Le but

c'est d'aller vers ce que je ne comprends pas et en même temps je n'ai rien à dire de spécial. Je n'ai pas à expliquer, je ne comprends pas moi-même ce que je suis en train de faire. C'est vraiment intuitif, tu avances à tâtons dans le noir. J'essaie de sortir quelque chose et que ça m'intrigue en premier, qu'il ait cet effet mystérieux. J'aime bien l'idée de s'observer soi-même, d'être en fait le premier public de son œuvre.

*** label cd-r : un arbre en bois (www.unarbreenbois.be)**

Espace Flux: jusqu'au 11/02/2006

Le Comptoir : 21/01au 26/02/ 2006

joy

Martin Creed
Cao Fei
Yaelin Falcón
Geltin
Peter Koplar
Kao Jeong-A
John Kinnel
Michael Lin
Jill Mercedes
Thierry Mould
Stefan Nilsson
Rocco d'O
Werner Rösner
Pyloni Rie
Peter Sauer
Stavros
Rostan Terevian
Tou Kung Ye
Spencer Tunk
Evelin Wurm

du 17/12/2005 au 05/03/2006

CASINO  LUXEMBOURG
Forum d'Art Contemporain

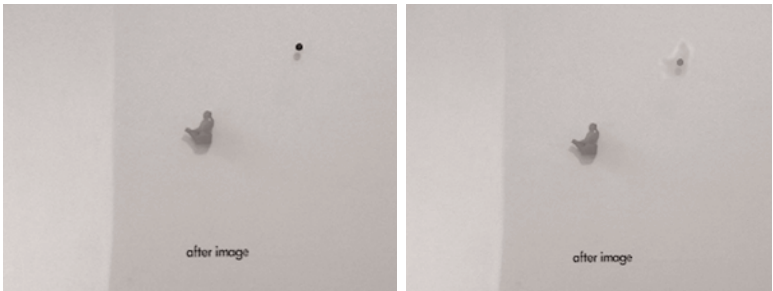
4, rue Anne-Cecile / 101, 246 / L-1013 Luxembourg
Tél: 00352 26 18 45 / 11 00 02 27 81 81
info@casino-luxembourg.lu / www.casino-luxembourg.lu
Ouvert: 11.00 - 18.00 / Jeudi : 11.00 - 18.00 / Vendredi : fermé

Assister à un commentaire de Bernard Villers à propos des nombreuses publications qu'il a tirées de ses mains, restant peut-être volontairement au seuil du livre plus que livre dont il n'a cessé jusqu'ici semble-t-il de postposer la mise en chantier, est désormais notre expérience, puisqu'un film nous en offre l'accès, un film durant lequel l'artiste fixe de temps en temps l'objectif de la caméra et parle de façon avertie, bien que déconcertante aussi, de la voix que lui apportent certains textes à bon droit aimés pour ce qu'ils chantent ou questionnent.

On notera aussitôt, à la vue de ces images réalisées avec la mobilité lente qui accompagne souvent l'examen des circonstances entourant la venue au monde des seuls vocables qui comptent, qui assument une vertu rédemptrice, que l'accent est porté sur l'humeur plutôt que sur la maîtrise, si même éclatante, du témoin à l'écoute que désire être Villers des sommations, des éloges, des prières, des cheminements que distille, tantôt généreuse et sereine, tantôt recluse en hiératisme et austère, la bibliothèque. On remarquera surtout que le commerce avec les livres, et les meilleurs, relève pour lui d'un exercice hautement réfléchi et qui prend mesure – à commencer par la présence active de leur format, leur galbe, leur feuilleté – de ce que ceux-ci conquièrent d'espace au sein de l'univers sensible, là même où leurs configurations risquent de se saborder au contact d'espèces plus discutables, ou moins rares.

Prenons garde, par conséquent, à l'une ou l'autre particularité de cet essai documentaire court, débutant par le mot « filigrane », sans doute le mot de passe que Violaine de Villers, la cinéaste, a souhaité, à défaut de livrer au quadrillage systématique une oeuvre que sans doute elle admire, placer en exergue de son travail au cadre. La première, c'est qu'un tel film évite de ramener l'expression dont il témoigne aux limites raisonnables de quelque monument hagiographique: sa prétention, au contraire, serait tout autre, elle serait de ne mériter des apparences que par le biais du discernement constant dont

La fréquence d'une passion



Bernard Villers, installation : AFTER IMAGE

il y a à faire preuve, à la fois dans le coup de sonde modeste et dans la rigueur urgente, sinon ce serait l'échec, et ce serait bien sûr offenser l'essentiel. Et quant à la solution de continuité qui résulte de son montage, ce petit film lisse lui donne toute latitude de nous émouvoir par son caractère de tunique sans couture, parfaitement accordé aux connexions que Bernard Villers instaure dans le domaine des supports qu'il a sélectionnés avec grand soin, des arpegges de couleur qu'il a traités avec la délicatesse féline d'un acteur de kabuki penché sur son masque au miroir et le peignant. En somme, un film exécuté comme de profil, et qui évite d'imposer ses conditions à la création artistique tout en nous rappelant que si son écriture est individuée, elle l'est principalement à l'ordre de sa subordination à une expérience qui la déborde et dont elle fait d'entrée de jeu son deuil, car pour elle les choses détiennent une transparence qu'il ne s'agit en aucun cas de soustraire à soi.

Comment ne pas songer, découvrant ces légères scansion, ces plans de biais et qui pourfendent l'air afin de rester dans le sillage d'un monde gardé proche, comment ne pas revenir en esprit aux magnifiques, aux confondantes séquences

tournées autrefois par Resnais? A la séduction des pierres taillées, polies, au magnétisme des statues auxquelles un jour, maigres et jouant sur des raccords borgnes, ses images strictement informatives rendent hommage? Chaque vrai cinéaste est conduit à peser l'invisible et il ne lui appartient qu'à demi d'offrir un destin aux êtres, aux choses.

L'exposition dont il est question et que *Filigrane* traverse comme on ouvre une parenthèse heureuse dans une suite d'événements, ce fut Day Light: le fruit d'une collaboration, d'octobre à novembre 2003, entre le Centre des livres d'artistes/Pays-Paysage et la galerie du CAUE de la Haute-Vienne à Limoges. Les époques lointaines de la démarche de Villers y sont convoquées, témoignant d'un attachement et plus, d'une passion, répétée, renouvelée, pour le livre dans sa forme élémentaire, le codex aux structures capables de devancer nos mirages, nos idéalités porteuses d'espoir ou malades, d'incarner en somme leur préalable, d'afficher leur modèle et ainsi de définir dans le concret nos relations à la pensée et au signe. La picturalité domine: carrés et cercles, figures de prédilection, figures amples et simples, maintiennent leur dialogue on

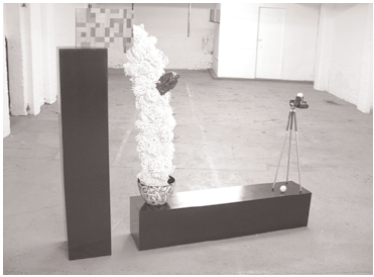
dirait impromptu dans les ouvrages plus récents et qu'un sentiment d'énigme et de silence, d'une légèreté qui gagne les premiers travaux, pénètre de sa charge. Les textes, de leur côté, cèdent presque toute la place – un nom d'auteur, un palindrome suffisent à les pointer – aux effets de sens minimalistes et réversibilisables issus de la construction *motu proprio*, sous-entendant des lois et les moyens de leur obéir, de ces neufs de papier.

Comme l'indique Anne Moeglin-Delcroix, dans un article profondément décisif sur les ambitions et aventures éditoriales de Bernard Villers, le livre est devenu lui-même son contenu. Mais alors qu'est-ce qui permet la complicité jubilatoire de ce projet qui semble occupé de définir de quel fond viennent nos convictions de lettrés avec la sorte de lecture absoute d'ingénuité scripturale que les études au niveau sémiologique et médiologique ont depuis déjà quelques décennies maintenant portée à la connaissance? Le même article, paru dans une première ébauche de catalogue rai-

qu'il existe désormais un lien inattendu unissant Villers à Borges, l'aède argentin privé, comme le fut légendairement Homère, de l'usage de la vue -, que le livre selon Villers est une « activité » de type métaphysique, et non le médium seulement d'une représentation, fût-elle celle justement du médium, de même que chez Borges il appartient avant tout, avant que d'être l'objet d'une rédaction, d'une technicisation, d'une multiplication, au domaine du transfini où sont renfermés, en puissance, tous les livres.

Un film redonne crédit pour une fois aux feux qui ardent dans le blanc des pages, dans la géométrie intime que l'on peut découvrir qui s'y anime, et voici le besoin de comprendre submergé par l'enchantement.

Aldo Guillaume Turin



Dan Mort, *Breakfast In The Expanded Field*, (2005) 1.65 x 2.10 x 0.30 m, mixed media, agglomerate, polystyrene, plastic, ceramic, tripod, plastic camera

De la science de l'art, et de son implication sans logique d'opposition, voilà ce qui réurge du propos de Dan Mort dans un travail qui se veut défier, définir et défier les lois physiques, avec ses bases rationnelles, en vue de se profiler selon les

le non-réal suggéré dans l'esthétique et le réel de la formalité, entre la dynamique esquissée par la pièce et la statique de la forme avec son ambiguïté plastique, entre l'accélération mécanique et la transcendence sculpturale académique; ici, il s'agit d'une proposition – production – projection d'objets, de l'attraction de leur masse et de l'ensemble gelé dans le temps avec une expansion de forme et conséquemment de volume et d'énergie, une multiplication des éléments dans la chute et l'inconcevable conçu dans le contexte de l'art avec pour impératif l'enregistrement expérimental: voilà ce que projette dans son champ d'expression Dan Mort.

Claude Degueldre Nov. 2005

<http://www.spectacle-gallery.co.uk/onwhatheris.htm>
<http://www.unrealisedprojects.org/upconnect.htm>
<http://www.gold.ac.uk/visual-arts/exhibitions/archive/bafa2002/>



Pipilotti Rist *Ever is Over All*, 1997 2 channel projection, loop
courtesy Friedrich Christian Flick Collection

La ville de Luxembourg reste pour tous les amateurs d'art contemporain un détour obligé, la récente exposition qu'organise le casino en atteste une fois de plus. En choisissant comme thème la joie, le duo curatorial constitué d'Enrico Lunghi et de Iara Bubnova(*) a planché sur une sélection d'oeuvres d'artistes se rapprochant de cette thématique. Au final, un parcours intéressant évitant l'écueil du premier degré et des paillettes que ce genre de déballage programmé dans le cadre des fêtes de Noël pouvait laisser présager. L'exposition est en fait le résultat d'une réflexion faite en duo, par courrier interposé. L'impression d'ensemble de ce parcours à surprise est agréable. En toile de fond, le sens de ce parcours nous est probablement donné par la pièce d'Elaine Sturtevant, la toujours jeune artiste américaine, présente le soir du vernissage, occupe la pièce principale à l'étage. L'ancienne salle de bal est

occupée par une œuvre faite de guirlandes de lumières rappelant celles des décorations de Noël. Un clin d'œil rendu par l'artiste américaine à un autre artiste Félix Gonzalez Torres, qui en 1994 avait réalisé une pièce analogue. Une évidence pourtant: aujourd'hui Félix a disparu, comme d'ailleurs le sapin qui devait décorer la salle de bal quelques années auparavant... Une salle voisine nous fait découvrir l'œuvre d'un nouveau venu, Peter Sauerer, un artiste allemand qui sculpte dans le bois de minuscules personnages et des architectures aux accents orientalistes. Le comique a ici un côté sérieux et parfois tragique comme dans son piège à souris. "La joie réelle est une affaire sérieuse" nous confie-t-il... Au centre de la pièce une mini-scène érotique, attire notre attention. L'artiste nous présente sur un socle de minuscules personnages sculptés, spectateurs eux-mêmes d'une autre scène où l'on recon-

JOY au Casino Luxembourg

naît en miniature le fameux couple Jef Koons et la Cicciolina faisant l'amour. Une réplique miniature de la fameuse pièce de la collection du Ludwig à Aachen. Nous voilà donc devenus, à notre tour, les spectateurs de spectateurs regardant une oeuvre. Une sensation bizarre qui nous renvoie à la pièce de Sturtevant, qui elle aussi nous parle d'absence et de disparition et qui nous signale indirectement la fin d'une histoire. Un déclin aux accents dualistes qui nous reconduit au début du parcours... Au rez-de-chaussée deux pièces semblent également se renvoyer en miroir cette forme de rémanence: l'étoile au néon de Jill Mercedes qui scintille à l'entrée et les peluches de Rostan Tavasiev. Si l'étoile nous renvoie aux rêves adolescents de l'artiste luxembourgeoise, les peluches multicolores que le jeune moscovite fait sortir d'une petite porte, nous renvoient au monde de l'enfance et de la pureté originelle. Un double jeu relationnel qui rebondit dans la cage d'escalier du Casino. Les motifs empruntés à l'art textile Taiwanais choisis par Michael Lin pour retapisser la cage d'escalier se retrouvent égaillés par moment, par le roulement sonore du passage de la bille de verre qu'un visiteur

aura prit soin de faire glisser dans un circuit tubulaire canalisé par Honoré d'O. L'oeuvre traverse une partie du premier étage et le hall d'entrée. Michael Lin: "Je n'ai rien contre la décoration, mais je me sens plus proche de l'esprit de Buren que de Warhol".



Vadim Fishkin *Snow Show*, 2000 © DUM / Galerie Gregor Podnar, Ljubljana

Le poétique et le politique sont naturellement présent et s'entrecroisent à tour de rôle dans le circuit. Avec la vidéo de Pipilotti Rist, où l'on voit une jeune femme, d'un air joyeux, commettre au pas de charge, des bris de parebrises en série, cela sous l'œil complaisant d'une fiquette de service. Un ordre bourgeois également déstabilisé avec le travail vidéo de Tsui Kuang-Yu. Par ses coups de béliers à répétition l'artiste semble reculer les limites de l'absurde en se

mettant lui-même en danger. La palme du poétique revient incontestablement à Vadim Fishkin avec *Snow-Show*. Grâce à son dispositif et une fois décliné notre prénom au micro, nous nous voyons subitement gratifiés d'un magnifique baptême de neige... On l'aura compris au jeu des petits plaisirs, le spectateur est roi, c'est lui qui choisira, à la carte, son menu et établira des hiérarchies de valeurs. Le mot de la fin revient à Jill Mercedes. Dans sa joie de vivre communicative, non feinte, l'artiste nous confiait entre deux éclats de rire le soir du vernissage: "Pour moi le rire c'est tout. Je meurs en riant. Je fais tout en riant. Le rire c'est tout mon langage..."

L.P.

(*) Iara Bubnova, d'origine Bulgare, elle a été notamment commissaire de la 1ère Biennale de Moscou en 2005

Joy, du 17 décembre 2005 au 5 mars 2006: Martin Creed, Cao Fei, Vadim Fishkin, Gelatin, Peter Kogler, Koo Jeong-A, John Körmeling, Michael Lin, Jill Mercedes, Thierry Mouille, Stephan Nikolaev, Honoré D'O, Werner Reiterer, Pipilotti Rist, Peter Sauerer, Sturtevant, Rostan Tavasiev, Tsui Kuang-yu, Spencer Tunick, Erwin Wurm

Si vous êtes de passage au Luxembourg, n'hésitez pas, à deux pas de la gare, la galerie Stephane Ackermann et Alimentation Générale méritent toutes deux votre attention. La galerie Ackermann présentait jusqu'au 23/12 : James Lee Byars, Jugnet et Clairet et une oeuvre récente d'Ann Veronica Janssens. La galerie Alimentation Générale présente les peintures de Tina Gielen jusqu'au 14 janvier 2006. A ne pas oublier non plus l'expo "Le temps emprunté" de Jan Fabre chez Beaumontpublic.

UNE EXPERIENCE ACTIVE DE SOI

Sur Jean Rouch

Dans le monde où nous vivons, le cinéma se doit d'être un corps étranger, un refus de cette politique qui fait de l'homme ce qu'il est.
Bruno Dumont

Tombée comme tombe soudain la foudre du haut du ciel d'Afrique, avec cette puissance d'intimité qui fait fourmiller le sang et laisse craindre le pire, nous apprenions en février 2004 la mort accidentelle de Jean Rouch. C'était « là-bas », peut-être sur une piste sablonneuse et molle, l'air étant empli du craquement d'une vaste chaleur. Serait-elle venue, cette mort, sous d'autres apparences, on aurait pu penser de même manière à une vraie perte, bien au-delà du contour indéfini des savanes, de celui plus prodigue des forêts ou des fleuves. Au-delà aussi de la lutte entamée depuis si longtemps, et avec si grand désespoir, entre les réseaux urbains témoignant des séquelles de l'idéologie coloniale et l'immense et misérable pourpoint dont les ceignent désormais les bidonvilles où s'entassent des cabanes même plus de pisé.

Non, Rouch est mort sur une des routes de ce Niger que dès ses débuts de cinéaste improvisé et privé de modèle, vers les années quarante, il avait connu à l'amont des actuelles cohortes humanitaires, des hôpitaux de fortune sinon de campagne, des allers et retours aériens organisés en vue de subvenir tant soit peu aux besoins alimentaires et en médicaments de toutes sortes, mais plus encore en regards de compassion que réclame un délabrement qui est la forme accusatrice du passé qui nous a été transmis, pour un partage souvent jugé impossible, irréaliste. Et cette disparition, contemporaine d'une logique d'équilibre entre riches et pauvres qui exprime le souhait d'être prise au sérieux tout en révélant des carences énormes une fois le moment venu de passer à l'action, a rappelé la liberté d'un itinéraire et d'un acquiescement.

A l'évidence, le décès de Jean Rouch, car il est vrai qu'il s'installe sur plusieurs portées, indique mieux que beaucoup d'autres tentatives, littéraires, consultatives, ou directement factuelles, combien quelqu'un a réussi à éveiller une part inconnue de la sensibilité occidentale. Bien plus d'ailleurs que les artistes ou les artisans du cinéma, elle touche un grand nombre de ceux que la lumière baignant les plus étonnants horizons de la planète a su atteindre jusqu'au plus profond en les avisant toutefois qu'ils auraient à s'interroger sur le sens de leur étonnement face à ces beautés de la terre. Plus que d'un projet, Rouch a été et reste l'interprète, à travers chacun de ses films, d'un soupçon inaliénable et qui vise le bloc d'innocence que l'on a si souvent prétendu servir à bon gré de gîte à la pensée, à l'art, aux traditions africains. De fait, la mort du célèbre ethnocinéaste français a comme réelle conséquence – quand en général, à l'ère présente, qui consacre l'information rapide, on est enclin à attendre des images de reportage qu'elles donnent aussitôt accès à un ici du vécu, de l'espace et du temps – de permettre que soient scrutées, remises en question aux fins d'un éclaircissement des données immédiates, d'une volonté de dépouillement qui attesterait le besoin d'une nudité de la part de celles-ci, les conceptions, en ce prioritairement les obédiences, qui s'arrogent ce pan de la création cinématographique que l'on place sous la rubrique enquête. Une telle mort, en effet, ne réactive-t-elle



A mud house in Niamey, Niger, 1977. © Philo Bregstein

pas l'objet même d'une démarche qui fut avant tout personnelle, forte d'au moins cent-vingt courts et longs métrages : à savoir la vertu fondatrice qui doit demeurer attachée à l'observation d'un lieu, aidant à préciser ce qu'il manifeste et rassemble, et comment les êtres parlants qui s'y sont perpétués sur les siècles se reflètent dans leurs coutumes et pratiques collectives ? Les actes humains de « là-bas » n'imitent dorénavant plus les nôtres que par restriction imposée, et ni le tourisme de luxe, ni la globalisation exponentielle n'arriveront à masquer afin de les soustraire à notre attention la purulence des plaies ou l'exil qui s'offre à un autochtone lorsqu'il décide de s'en aller, d'abandonner les siens, de s'embarquer à bord d'une improbable navette océane qui devrait le conduire vers l'Eldorado européen, le plus sinistre, le plus monstrueux des mirages. Tout cela, on le sait, on ne le sait que trop.

Mais on a tendance à oublier ceci : que le cinéma qui documente, qui renseigne sur un état des choses devenu un enfer s'inscrit aujourd'hui toujours plus avant sur le terrain d'une esthétique de l'image – cette dernière fût-elle, plus que d'un défaut d'écriture assumé ou revendiqué, le fruit d'une gestation que gagne une crise, voire d'une matière laissée brute et que ne réélabore apparemment aucune stratégie d'énunciation. On oublie par conséquent qu'une esthétique de ce type, descriptive comme elle prend forme par des voies surtout soucieuses de traduire par le biais du direct les récits et les événements qu'elle contribue à fixer, se limite à établir un cadre de référence en réunissant, avant de les bousculer, de les remettre en cause par un écart rien souvent que de style, les canaux en mesure d'affranchir au niveau de l'acte de prendre des images les motivations inhérentes à son propos. Et voilà qui d'un coup éloigne de l'intuition de Rouch quant à une possible vertu fondatrice, on devrait d'ailleurs dire inaugurale : vertu qui, jetée à la base de tout ce qu'il a entrepris de nous montrer de la terre africaine visible et invisible au long de sa

vie, rend compte essentiellement du rapport qui se tisse et s'étend entre la conscience et les autres êtres, nous poussant ainsi à nous défaire des illusions qui continuent de nous dominer dès que se met en place un commentaire, dès que se déploie une représentation relatifs aux faits d'une société différente de celle qui nous porte. Avec ses repères, ses usages, ses figures mentales, cette société est d'abord de l'incommensurable, et il aura fallu à l'anthropologie récente plonger dans plus d'une contradiction avant d'aborder à hauteur d'âme égale ce puits des merveilles qu'est la civilisation noire. Or, on le constate, c'est bien du creux de ses images que le cinéaste entend nous inviter à reconsidérer leur portée, jamais naïve, jamais complaisante aux enjeux d'époque ni à l'opportunisme habituellement associé à l'intérêt que suscite l'Afrique auprès de la plupart des observateurs : il nous dit simplement qu'elles sont les concurrentes de la réalité sensible et de tout l'inconnu, physique et métaphysique, à quoi elles se mesurent. Puisqu'elles établissent, selon leur vocation déjà ancienne, un langage, le spectateur de Rouch entrevoit – ou se remémore – qu'elles sont capables d'instaurer tout ensemble un lien avec ce qui est et un déni de ce qui est, et que là s'illumine leur mystère.

On en vient naturellement ici à croire que l'auteur de *La Chasse au lion à l'arc* savait, quand il filmait, que le rapport du moi aux autres par lui tant recherché, avec la volonté de le maintenir ouvert, de l'approuver, d'en recueillir les insurmontables défaillances, devait emprunter la voie simultanément de l'amour et de la négativité – s'empêtrer, en somme, dans le débat opposant forme et fond, extériorité et affect, mais aussi, mais avant que l'objurgation du sacré ne cesse d'envahir et de bouleverser le regard, avant que l'illusion de la capture d'un objet du monde n'embrume la lumière de l'image, le cristal de l'approche, se reconnaître dans les signes et les visages. Si bien que l'on pourrait avancer que Rouch incarne l'une des tentations les

plus ambitieuses que le cinéma ait eues, l'introduisant dans le cercle étroit des maîtres incontestés que sont à nos yeux Ozu aussi bien que Painlevé, ou Bresson, ou Dreyer, c'est-à-dire le cercle de ceux pour qui on imagine aisément que se soit posée, parfois douloureusement, et parfois dans une joie parfaite, la question du champ d'attraction que recèle notre désir de comprendre cette réalité dont nous sommes, de dépasser le caractère d'étrangeté ou de néant qu'on lui voit affecter lorsque pulsions, violences, égo-centrismes, humeurs ombrageuses ou cruelles devant l'autre l'emportent sur l'esprit.

Au départ de la carrière de ce penseur en images, on sait qu'il y eut moins de préventions que d'acointances, et plus d'une fois dues au hasard des rencontres, des amitiés, dans l'espèce de grand tremblement agitant masses et élites que l'on vit surgir d'ouest en est après 14-18. Il était entré en contact avec André Breton, avait découvert dans l'enthousiasme de la jeunesse le surréalisme et sa traîne toute pailletée de trouvailles poétiques, de mots plus intenses que la fureur des éclairs, de visions qui donnaient l'envie de se fondre dans les plis du rêve. Né en 1917, Rouch participe à tout ce qui relève d'un nouveau matin, s'absorbe dans cette hallucination générale dont les arts et les lettres semblent alors affirmer qu'elle aura raison du manque d'espoir, de la tristesse pendue aux murs des usines et des caveaux. Quel serait le danger dans cet univers pris de tournois et qui fait éclater toutes les règles de l'embrigadement en promettant que, demain, on assistera à l'échec de la fatalité ? Le danger existe, il couve comme un feu meurtrier sous l'humus de la toute fraîche modernité, il fallait seulement que quelques mains l'attisent, et c'est pour Rouch, entre-temps passé étudiant aux Ponts et Chaussées, l'instant peut-être d'une émotion qui, rentrée à cause du désastre qui enfle et puis s'abat sur l'Europe, va, au-delà de cette latence, se développer après le retour à la paix. Il aura su se préserver du pire, « changer la

vie » sans se compromettre, sans s'appauvrir ni intellectuellement ni moralement. Toutefois, au débouché de cette sombre période, ce qui le marque bien davantage que l'ésotérisme de Breton ou la fascinante monumentalité de Hegel, qu'il vient de lire, c'est le pouvoir des vibrations, c'est la montée de l'impalpable dont l'ont entretenu, à des plans où l'analyse est supposée soit émettre d'ultimes hypothèses ou soit renoncer, les cérémonies africaines de possession auxquelles il a été confronté en ayant choisi d'exercer son métier d'ingénieur par-delà les mers.

Ce sera le propre de Rouch de ne pas contraindre l'émotion mal ressentie dans les remous de l'Histoire, de la produire au jour après l'avoir tenue secrète, de l'engager dans tout le contraire de la vaticination en chambre qui flattait chez les proches de Breton une légitimité que ce chef de l'avant-garde couvait de l'étendue d'un prestige qu'il n'hésitait pas de temps en temps à transformer en supériorité arrogante. Car, notons-le, s'il est vrai qu'au terme des hostilités, une fois démantelée la dictature nazie, exécutés les tortionnaires de première ligne, il y eut la paralysie, le mutisme, la lâcheté pour uniques réponses au scandale des camps d'extermination et à la bombe d'Hiroshima, on vit d'autre part que beaucoup parmi les témoins avertis de l'horreur se dérobaient au narcissisme qui, à bords perdus, avait dominé l'intelligentsia, avait articulé des fantasmes à des conduites de peur, de retranchement sur soi, à des alibis servant plus d'une fois à provoquer l'enrôlement des idées dans des gloses comme venant à la suite – quoique les contestant – des propositions déjà archivées de nos philosophies. Aux amples bouffées d'énergie et d'imaginaire que nombre d'écrivains, de peintres, d'universitaires de renom avaient injectées à un univers qui changeait de sens, mais en ne courant à peu près jamais le risque de se laisser convaincre que précisément il changeait aussi en eux, et les changeait, en refusant de se couper de certitudes sur ce qu'ils estimaient être une aventure exceptionnelle, la génération qui succéda ne voulut pas adresser plus qu'un salut glacé. C'étaient les préjugés de nature sociale, politique et confessionnelle que selon elle il fallait combattre, et c'étaient les mythologies inhérentes à plus d'un discours auxquelles il lui paraissait avoir impérieusement à se heurter de front, sans quoi le dialogue entre humains deviendrait stagnation. Et dans ce contexte il allait de soi que Jean Rouch ne s'abstînt pas de dire, sous l'angle d'une tâche pressante, combien le marquait l'émotion des années qui avaient fui et dont il saisissait peut-être mieux qu'en fonction d'elle il ne pourrait plus dorénavant se contenter de bâtir « ici » des plans sur la comète ou céder à l'ivresse des utopies verbales, des songes « réparateurs », qui ignoraient, méprisaient, le quotidien des existences proches ou éloignées. A l'instar de Griaule, de Leiris, avec qui il eut le bonheur d'échanger des approximations liées au terrain, à cet Ailleurs qu'il respectait d'autant plus qu'il recevait de lui les moyens d'une délivrance profonde, Rouch sauta le pas qui devait renforcer le sentiment à tous trois que nos massifs culturels, nos systèmes explicatifs, bref nos abstractions, comblaient d'une réserve stérile le vide, le hors sens.

suite page 14

Un colloque international s'est tenu au Centre Culturel de Louvain (STUK), au début du mois de septembre. Trois jours de conférences, de discussions, de projections furent consacrés à l'étude du réalisme critique dans l'art contemporain, avec pour point de départ le travail de Allan Sekula (né en 1951 en Pennsylvanie, vit à Los Angeles). L'argument s'imposait d'autant plus que ce dernier se trouvait précisément dans l'assemblée ; il est d'ailleurs intervenu dans les débats à plusieurs reprises. Mieux encore : il présentait, en personne, son dernier film et commentait dès le premier jour une exposition de ses photographies qui s'insérait dans le cadre d'un parcours artistique organisé par la ville en mémoire de Constantin Meunier.

Se présentant à l'assistance avec aisance, et témoignant en cela d'une assurance toute américaine, il se mit à parler de ce qui était imprimé sur un grand panneau situé derrière lui. Celui-ci se trouvait à l'extérieur du bâtiment et on pouvait y voir un texte et une reproduction de deux statues en bronze, « le puddleur » de Meunier (considéré ici comme l'archétype du prolétaire) et « la main » de Giacometti (l'organe de la préhension et donc l'outil par excellence). L'ensemble évoquait une réflexion de l'artiste sur la notion de travail, de productivité mais aussi sur la

Allan Sekula : The lottery of the sea



question de la relation entre sculpture et photographie. L'article adjacent corroborait ce propos. Rebondissant d'une idée à une autre, dûment référencé, il se jouait de son orientation éthique ou esthétique, s'exposait aux limites d'une telle confrontation mais épousait, dans le même temps, le rôle usuellement dévolu à la critique : celui de donner à l'œuvre sa résonance, sa raison d'être. A ce titre, il était d'autant plus intrigant d'être confronté à la présence et aux explications de Sekula, par ailleurs auteur

d'ouvrages théoriques sur la photographie. Son discours, son humour, ses digressions offraient un prolongement insoupçonné à ses réalisations à tel point qu'il était possible d'en déduire qu'il s'agissait là de la seconde face d'une même médaille.

Il faut se représenter la scène et l'imaginer un instant abordant le concept du musée. Et voilà qu'il évoque l'attrail didactique qui y est habituellement déployé (cartels, accrochages, visites guidées), comme par résonance vis-à-vis de ce qu'il est lui-même en train de faire. Plus tard, il s'interroge sur ce que pourrait être un monument dédié au labeur, en ce 21ème siècle, s'amusant au passage de la rhétorique d'un Georges W. Bush qui ne cesse de souligner avec fierté que ses compatriotes sont des « hardworkers », attitude si vertueuse. Les lightboxes utilisées notamment par Jeff Wall - à la façon d'enseignes publicitaires annonçant ouvert jour et nuit - en seraient l'illustration indirecte, dira-t-il encore sur un ton léger, avant de lancer une boutade à Ken Lum ou de contester

de manière plus sérieuse la caractère engagé d'un Andreas Gursky, chanteur, selon lui, de la société capitaliste. Et de terminer en témoignant de son admiration pour Lewis Wickes Hine et Walker Evans, s'attristant de l'anonymat du premier en regard de la postérité du second.

Une soirée était donc consacrée à la projection de sa dernière vidéo (The lottery of the sea), en avant-première mondiale, et il était annoncé que celle-ci durait trois heures. Les scènes, tournées entre 2001 et 2004 dans divers pays, concernaient plusieurs sujets de sorte qu'il était assez difficile de s'y retrouver, de prime abord. Mais peu à peu, l'intention se faisait plus précise et les images se décollaient, dévoilant une entreprise assez ambitieuse.

Comme l'indiquait le titre, le fil rouge était à chercher du côté de la mer, de l'océan.

Cette grande étendue d'eau qui se joue des frontières, qui côtoie chaque rivage, sans distinctions, est finalement une sorte de zone globale, un territoire en négatif. Les tenants et les aboutissants de l'activité humaine s'y reflètent comme dans un miroir, sans faux-semblants, sans concessions.

Une partie du film se déroule en Galice, au lendemain de la marée noire de novembre 2002. Les dégâts sont colossaux

et le nettoyage du littoral par les volontaires semble vain et dérisoire car chaque marée, déversant son lot de saletés, annule les efforts de la veille. Un autre chapitre est dévolu au Canal de Panama et à ses corollaires socio-économiques. Ce sillon commercial, emprunté annuellement par 13 000 bateaux, fut longtemps contrôlé par les Etats-Unis du fait de son importance stratégique. Les villes et les industries qui se sont développées en bordure de cette voie maritime au fur et à mesure des années ont générés une pollution de l'écosystème local, pourtant l'un des plus diversifiés du globe. Une dernière séquence atteste de l'émergence d'un syndicat de dockers, dans le port de Barcelone. Ceux-ci se rassemblent pour faire valoir leurs droits face à une dévaluation grandissante de leurs fonctions.

La force de Sekula, dans ce registre périlleux du documentaire de création, est de faire preuve d'une curiosité constante et de conférer à sa mise en scène un rythme, un souffle qui tient le spectateur en éveil et qui le laisse songeur une fois la projection terminée.

Yoann Van Parys

International Scientific Congress. Critical realism in contemporary art : around the photography of Allan Sekula. STUK Kunstcentrum, Leuven, 2/09-4/09/2005.

Sur Jean Rouch,

suite de la page 13

Dès *Au pays des mages noirs*, dès *Les magiciens de Wanzerbé*, le premier datant de 1946 et le deuxième de 1947, jusqu'à *Jaguar* en 1954, *La caverne de Bongo* en 1969 – tourné en collaboration avec Germaine Dieterlen – et *Madame l'eau* en 1993, le réalisateur a brossé la fresque des plus primitives cosmologies ayant influencé le vivre et le parler dans les pays dogon, songhay, et d'autres alentours, comme le Ghana. Il a pratiqué à travers ses choix un redoublement des messages des griots qui en décantaient les étagements, les intrications avec les cycles de pluie, de sécheresse, les complicités avec les bêtes et ceux qui les craignent – puisqu'elles sont des relais du tout -, les abattent, les mangent, se revêtent de leurs peaux pour danser, pour écarter les sorts.

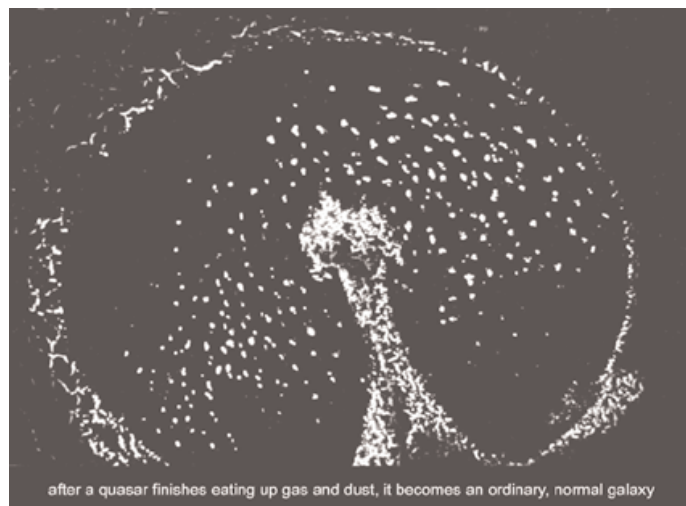
Et c'est, semble-t-il, par l'invention d'une méthode, par le chiffrage des rituels censés actualiser, exemplariser, ces références majeures qu'il a atteint, dans le corps de ses séquences souvent en continu, à une innocence construite, distancée autant que proche des éléments qui constituent autant de montages, déjà, du désir. Qu'est-ce au juste que cette méthode ? Comment, durant une période qui n'est peut-être pas close, a-t-elle révolutionné ce qu'on appelle, les mots étant ce qu'ils sont, le point de vue documentaire ?

Ce qui ne cesse de surprendre quand on examine les soubassements de l'œuvre de Rouch, préalablement à l'extrême finesse que montrent ses images, à l'affleurement de la question de la condition

humaine entière dont elles rayonnent, c'est leur aspect immédiat, presque transparent, alors qu'on s'attendait à une complexification de la trame choisie, qu'on s'apprêtait à l'irruption d'un décor chargé d'embellir et de magnifier le réel. En fait, l'écriture d'un film, dans son cas, prend pied à plus d'une occasion – c'est une véritable constante dont petit à petit, lentement, on s'avise – sur le bloc d'une attitude fondamentale de soi vis-à-vis de soi. Une méthode ? Bien plus s'agirait-il d'une méditation ou d'un filtre qui laisse passer toute l'inquiétude, toute l'empathie de quelqu'un regardant le monde et la vie. Obtenue à partir d'enregistrements qui, sans prêter aucun gage à une quelconque « couleur locale », accumulent contre les preuves d'une expérimentation de la forme, si fréquente et si abusive quand on revisite le cinéma de ces cinquante dernières années, celles d'une défense des valeurs où se projette l'espoir d'accomplissement de la personne, cette méthode se confirme au fur et à mesure que Rouch avance en maturité. Et comment ne pas le suivre ? Lui qui osa donner la parole aux membres d'une communauté brisée par des envahisseurs, qui eut assez d'instinct pour se méfier des ambitions consécra-toires du cinéma, qui usa de lucidité pour ce qui est du sens à accorder au devenir d'autrui en parallèle avec le devenir intérieur. Son regard était certes subversif : et ce qui s'impose à nous de ce regard, c'est qu'il ne se donne pas pour un expédient.

Aldo Guillaume Turin

« QUASAR » de Jürgen REBLE et Thomas KÖNER au Palais des Beaux-Arts



Membre du collectif de cinéastes expérimentaux aux tendances alchimistes, le "Schmelzdahin", l'artiste et cinéaste Jürgen Reble (1956) soumet, dans les années 80, ses pellicules super8 aux effets produits par des bactéries, algues, intempéries, et autres éléments naturels. Dès 93, il se penche sur le traitement chimique de la pellicule, révélant la richesse inattendue de la matérialité du support. C'est en 92 qu'il rencontre le musicien Thomas Köner avec qui il développe une étroite collaboration pour l'accompagnement en "live" de ses projections.

Ingénieur du son, Thomas Köner (1965) se consacre dès ses débuts à la recherche sur le son en studio et plus précisément sur le phénomène de la

couleur et de la sculpture du son, qui le conduisent à des installations sonores et à l'utilisation d'autres médias. C'est dans ce contexte que Jürgen Reble rencontre Thomas Köner, qu'on connaît par ailleurs comme producteur nommé de la techno "progressive" et des remix.

Le mixed-media "Quasar" (2004) de Jürgen Reble accompagné du montage sonore en "live" de Thomas Köner, a fait l'objet d'une soirée unique très appréciée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Il s'agit d'une performance pour 5 projecteurs, placés selon le principe du surround, microphones de contact et musique électronique, dont le son, dégagé par les projecteurs et transformé au cours des différentes manipulations

électroniques, voyage sans cesse entre une sorte de clarté sidérale, une forme de vide cosmique et un espace musical. L'effet visuel, produit par les différentes émulsions corrosives que la pellicule a subies, y confère une surprenante matérialité, engendrant des images stellaires explosives d'une profondeur spatiale saisissante, où expansion et gravitation sont continuellement à l'œuvre dans un rapport énergétique interactif démesuré. Contraction de "Quasi Stellar Radiosources", les quasars nous plongent dans les temps reculés de l'univers primaire. Définis comme astres d'apparence stellaire, noyaux d'une galaxie active d'une immense luminosité, ce sont les corps les plus énergétiques connus dans l'univers, dont le spectre décline vers le rouge. Du fait de leur grand éloignement, ils représentent une source d'informations précieuse sur le passé insoupçonné de l'univers et forment une étape primitive dans l'évolution d'une galaxie. Certains quasars produisent des jets de matière animés de vitesses en apparence supérieures à celle de la lumière, en même temps, la gravitation y est tellement extrême, qu'elle a généré en son sein un immense trou noir.

Aujourd'hui, le mystère autour des trous noirs et donc de l'origine cosmique reste entier, car la densité de la matière y est telle, qu'au-delà de leur horizon, rien ne peut y pénétrer, ni en filtrer. De même, la nébuleuse autour de l'accélération de l'expansion de l'univers demeure l'énigme de l'énergie noire du vide et de la masse cachée et d'en conclure, que la réalité du monde est invisible, nous échappe.

Pourtant, objets de fascination, objets de ravissements, les objets cosmiques ne cessent de s'offrir, encore et encore, en sublimes objets poétiques. "QUASAR" est l'intitulé du dernier mixed-media réalisé par Jürgen Reble accompagné par un montage sonore en "live" de Thomas Köner.

Bruxelles 8/10/2005 Y.Resseler

INFOS BOZAR: tel +32(0)2/5078200 ; web: www.bozar.be

News : Manifesta 2010 à Liège ?

C'est Robert Stephane, membre actif du GRE (groupe de redéploiement économique pour Liège) qui a lancé l'idée au niveau de l'Euregio. Une réunion s'est déroulée avec les responsables de Manifesta. Une demande officielle est lancée, Alexandre van Grevenstein, directeur du Bonnefanten de Maastricht est de la partie et soutient activement ce projet.



L'avis d'Alexandre Van Grevenstein sur le Mamac...

FluxNews: Que feriez-vous si vous deveniez responsable du Mamac?

Alexandre Van Grevenstein: La première chose serait de supprimer les cloisons qui servent de faux murs. Comme Centre d'art c'est le bâtiment idéal pour les grandes installations. Une expo de Thomas Hirschorn au Mamac, le rêve... Le Musée de St Georges et le Musée Wallon pourraient accueillir la collection, réunir la collection Ludwig et la collection du Mamac ce serait formidable Liège a tout et rien, moi-même, j'ai 100.000 euros pour les acquisitions par an, ce n'est rien...

Flux News: Le Mamac à 5000 euros par an pour fonctionner ...

AVG: Les hommes surgissent quand il y a les idées, il faut une structure et planifier. C'est très difficile pour les Wallons de faire des choix. On ne peut pas faire tout, laissons aux vraies métropoles la possibilité de tout faire. Nous fonctionnons comme des petits boulangers qui ne veulent pas grandir ensemble. Je me sens plus belge que hollandais. Chez vous c'est plus chaotique, il y a de l'espace pour la créativité...

La Mélancolie - génie et folie en Occident

Isabelle Lemaître

• Grand Palais, jusqu'au 16 janvier 2006

Jean Clair (1), commissaire de cette grande exposition à Paris, se rétracte ouvertement de toute avancée progres-siste en art aujourd'hui et laisse pour compte les avant-gardes du 20ème siècle. Sur ce point, je reviendrai. Ceci étant, le sujet qu'il prend comme fil conducteur pour couvrir l'art en Occident à travers les âges, est développé avec érudition. Et les chefs d'œuvre à l'occasion méconnus sont présentés dans une juxtaposition bouleversante. L'Ajax humilié, petit bronze d'une extrême délicatesse (1er s.) ouvre la voie aux côtés de l'amphore grecque le figurant en train de se préparer au suicide. 'L'Ange du Foyer' de Max Ernst irradie de luminosité la seconde salle où sont accrochés un étonnant 'Saint Antoine assiégé par le démon' (anonyme, 1520), un tableautin plus modeste de la 'Tentation de Saint Antoine' attribué à Jérôme Bosch (1500) (2) et un très beau 'Saint Jean' (anonyme, fin 13ème s.) Celui-ci donne le ton : la pose type du mélancolique est celle d'un personnage las au visage incliné, en appui sur sa main droite. C'est aussi bien celle qui apparaît dans la fameuse gravure au burin de Albrecht Dürer, toujours aussi splendide – de même que l'ensemble de son œuvre à l'encre dont nous percevons au Grand Palais la qualité exceptionnelle. 'La Melancholia I' reprend vie au vu du 'Cube' de Alberto Giacometti (1933) placé deux salles plus loin dans une chambre des curiosités. La sculpture en plâtre irrégulier sur son socle original ranime la désolation qui plane dans le portrait ailé (la tête appuyée sur sa main gauche !) entouré des instruments de la connaissance et *débordé par eux* - sachant que Giacometti sculpte son polyèdre à l'image de celui qui figure dans la gravure de 1514 à la veille de perdre sa mère, dans un état de languissante tristesse. La fresque de la rencontre entre Démocrite pleurant et Héraclite riant creuse la faille entre un tempérament léger et un autre inquiet et tourmenté. Une huile des 'Cannibales dépeçant leurs victimes' de Francisco de Goya (1800) rivalise de cruauté avec la gravure du



Francisco de Goya y Lucientes *Le Temps dit Les Vieilles* 1808-1812
Huile sur toile, 181 x 125 cm Palais des Beaux-Arts, Lille © RMN - P. Bernard

'Nabuchodonosor' à quatre pattes de William Blake (1795-1805). La mort est dans les rangs. Ainsi voyons-nous en miniature la dévoration de ses fils par Saturne (3), dieu romain des affranchissements et de la liberté, précédemment planète des maléfices. Obligé de manger ses enfants pour se libérer de ses contraintes, le voilà fait figure emblématique de la mélancolie entre débauche et désordre. Plus soft sera la très sensible toile de Fernand Knopff 'En écoutant du Schuman' (1883) qui clôt le rez de chaussée avant de tomber sur la merveilleuse 'Vanité' attribuée à Philippe de Champaigne (1640) et l'époustouflant 'Enfant Jésus se blessant à la couronne d'épines' de Francisco de Zurbaran (1630) qui feront place ensuite, à Watteau, Delacroix, Corot, Eakins, Artaud,

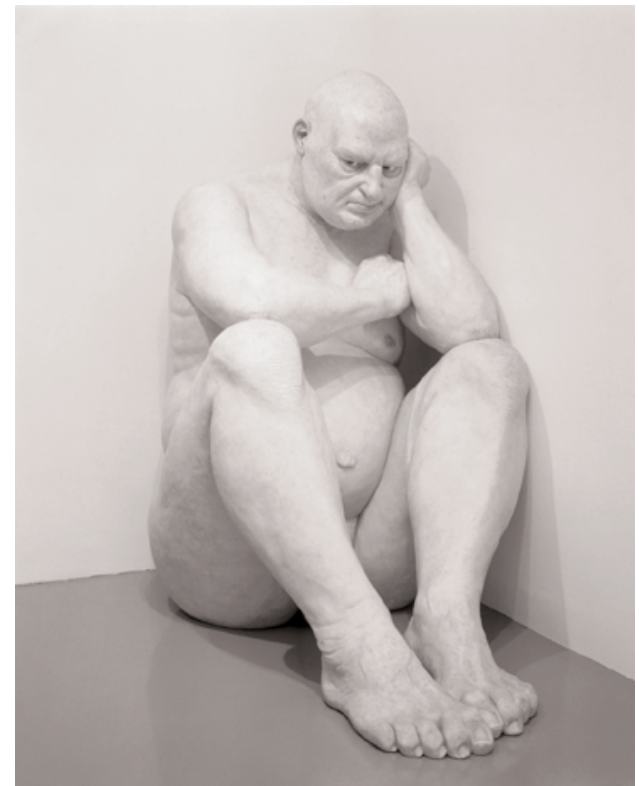
Hugo, Grosz, Hopper pour ne citer que mes préférés.

De la Melancholia diagnostiquée comme un excès de bile noir (Hippocrate, 4ème s. av. JC), Aristote énonce qu'elle éveille la mémoire enfouie et ranime l'imagination, Platon déclare qu'elle favorise l'envol de l'âme. Cela signifie que la mélancolie quitte très tôt son abord exclusivement anatomique au profit d'une signification philosophique ambivalente et contradictoire comme le veut le bon fond de notre pensée dialectique, incisant toujours davantage l'état d'exception entre 'génie' et 'folie' qu'elle engendre. D'une part, elle rend triste, pensif et passif, mais voue aussi bien à la fureur de la création. Sous l'effigie de la paresse, elle figure parmi les 7 vices que le Moyen Age chrétien

reprend au titre des 7 péchés capitaux, féconde des petits monstres et conduit à l'Apocalypse. Tandis qu'elle devient véritable force intellectuelle noble et divine à la Renaissance, puis génie à part entière aux temps modernes. Le 19ème siècle l'ausculte de si près qu'il tente le distinguo entre hypocondrie, monomanie, neurasthénie, puis dépression et maniaco-dépression. Ce qu'avance Jean Clair et avant lui, Kraepelin, puis Charcot et Freud, c'est qu'à l'aube du 20ème siècle, la mélancolie se médicalise. En 1938, apparaît l'emploi des premiers électrochocs, en 1958, les premiers anti-dépresseurs et en 1988, le prozac. Ainsi en va-t-il d'une mort annoncée de la créativité ! Sans mélancolie (ou doté d'une mélancolie asphyxiée), plus de salut artistique ! Jean Clair qui n'abonde en art contemporain qu'avec Zoran Music, Anselm Kiefer et Claudio Parmiggiani (4), voire Ron Mueck et David Nebrada, artiste espagnol sado-masochiste qu'il affiche comme le futur prometteur du délire d'immortalité, tient un raisonnement logique implacable. A force de démon-

regret, qu'elle nous berce dans le spleen et la nostalgie pour un temps, velouteux. Sauf à suivre Paul Valéry à qui il est donné de conclure en ces mots : « *L'abysses de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie (...)* Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration d'une impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science atteinte mortellement dans ses ambitions morales et comme déshonorée par la cruauté de ses applications. » (1924)

Au lu de cette histoire, nous saisissons que l'exposition pèsera lourd sur le jugement porté aux avancées du 20ème siècle. Par ailleurs, il y a fort à penser qu'elle contribuera à épancher le symptôme mélancolique vraisemblablement voué à de beaux jours. Quant à l'art contemporain d'après 45, le combat de sa reconnaissance s'annonce âpre. J'avoue mieux comprendre la réponse succincte de Hans Ulrich Obrist à Frieze (5). A la question 'how has art changed (over the last 40 years)', il répond par ellipse et



Ron Mueck *Untitled (Big Man)* 2000 Résine de polyester pigmentée sur fibre de verre, 203,8 x 120,7 x 204,5 cm Hirshhorn Museum. © Lee Stalsworth

L'expérience de la durée à la Biennale de Lyon

Jusqu'au 31 décembre 2005

La Durée à Paris, c'est comme vous diriez Wittamer à Bruxelles ! Une excellente pâtisserie qui a son plus vieil établissement sur les Champs Elysées, à défaut de Sablon. Mais l'exposition de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud n'a nullement à faire avec le vacherin, ni le macaron (n'en a même pas eu le sponsoring !). Elle entend mettre l'accent sur le temps de l'œuvre d'art, celui qu'elle exige à sa captation et celui qu'elle couvre dans le souvenir. Aussi mixe-t-elle des œuvres récentes à quelques autres des années 70. Jonas Mekas, Gordon Matta-Clark, La Monte Young et Marian Zazeela introduisent décalage et mise en perspective, encore que certaines pièces à force d'être si souvent montrées, tombent dans le cliché. Mais ce n'est pas le cas pour un large public à qui l'expo de La Sucrière s'adresse et qui

me semble avoir pris le pli du ludique avec Martin Creed (ballons roses), Piotr Uklanski (tailles de crayons), Kader Attia (volière à pigeons), John Bock (film d'un artiste ingénieux errant). Tout ça, je précise, ne relève d'aucune légèreté, le propos pouvant être lourd de sens et grave. On apprécie cette option (consciente ou inconsciente) d'un abord 'souple' qui décuple la dynamique d'entrée en matière. Le chef d'œuvre, c'est le film que Pierre Huyghe réalise avec des marionnettes articulées pour narrer l'histoire de l'unique bâtiment construit par Le Corbusier aux Etats-Unis, à Harvard. S'y mêlent les intrigues socio-économiques autour de la commande d'un ouvrage d'intérêt commun, celle d'une architecture comme celle du film passée à Pierre Huyghe par le même Carpenter Center for the Visual Arts, qui rejoint les

controverses passées et présentes dans le déroulement du scénario, ainsi que les subreptices frottements entre deux cultures, pointant un trait d'actualité. Au Musée d'art contemporain, la pièce imposante de Daniel Buren est renversante de simplicité et d'à propos, celle de Santiago Sierra frappe fort sur la situation palestinienne et celle de Melik Ohanian est monumentale. A l'Institut d'Art Contemporain (où travaillait jusqu'il y a peu, Dirk Snauwaert), le programme est nettement plus décousu. Serait-ce en raison des changements en cours au sein de l'institution. Au printemps 2006, c'est Nathalie Ergino (du Musée d'art contemporain de Marseille) qui remplacera Jean-Louis Maubant à la direction.

I.L.

trer la puissance irréfutable et inconditionnelle de la mélancolie à l'égard de la création, il reste à conclure d'un déni pour l'art moderne et contemporain qui n'en ferait pas état. Or, il est certain que celui-ci s'est beaucoup sorti d'une tendance romantique puisqu'il a procédé continuellement au vidage du pur sublime. Prenons l'abstraction, elle ne pouvait qu'être qu'absente des murs de cette exposition. J'ai envie de dire, hors représentation de toute âme qui peigne, plus de champ pour l'art. Le constructivisme, le suprématisme, l'informel, le Pop art, le minimal et conceptuel n'ont pas droit au chapitre. Pourtant, il suffit de songer à Jackson Pollock, grand mélancolique, à Andy Warhol obsédé par la mort ou à Henri Michaux plongé dans le noir pour contrarier le parti pris de Jean Clair d'arrêter grosso modo son exposition à la Grande Guerre. Dans le même temps, se déroulait le mouvement Dada généreusement montré à Beaubourg en ce moment même, avec des objets trouvés, des poésies, des actions de désacralisation remarquables d'invention, le tout dans une énergie de protestation. Alors que la mélancolie nourrit le

en majuscule : THE OCEAN NEVER DRIES !

(1) Docteur ès lettres en Philosophie et Histoire de l'Art, Jean Clair (pseudonyme de Gérard Régner) vient de quitter ses fonctions de directeur du Musée Picasso à Paris ; esthète en art et science, il a publié jusqu'à 30 ouvrages dont *Méduse* (1989), *De Immundo* (2004) et le dernier né, *Le voyageur égoïste* (2005) ; pour mémoire, il a été commissaire de l'exposition d'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977 consacrée à Marcel Duchamp – dont il a réédité le catalogue amendé de nouvelles recherches et de nouveaux commentaires critiques (2000, éd. Gallimard, coll. Art et Artistes) ; il prépare une autre exposition prévue au Grand Palais pour le printemps 2006 sur la peinture métaphysique (De Chirico) et ses influences

(2) ce n'est pas le triptyque de 'La tentation de Saint Antoine' conservée à Lisbonne que Jean Clair nous donne à voir, œuvre majeure de Jérôme Bosch à laquelle il est fait allusion

(3) ce n'est pas non plus le 'Saturne dévorant ses enfants' de Francisco de Goya y Lucientes (1820) qui a pu être exposé ici ; il fait partie des collections du Prado intégrant la série dites des 'Peintures noires' de l'artiste espagnol, véritable monument de la peinture 'sombre' dans tous les sens du terme

(4) de Kiefer et Parmiggiani, l'œuvre exposée réinterprète le polyèdre de Dürer, à la suite de Giacometti ; la forme complexe et mystérieuse, en verre souillé emplie de vieux papiers repose sur un avion de chasse en plomb dans le cas de Kiefer ; Parmiggiani l'a sculptée dans un marbre noir de Marquinia et l'a simplifiée

(5) Frieze, Contemporary Art and Culture, n° 94, London, october 2005, p. 167

Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité

Alain Naze

En se centrant autour de l'œuvre écrite de Pasolini, cet article (cherche à faire apparaître une sorte de langue mineure, qui serait celle, corporelle, des mondes populaires, archaïques, et/ou paysans. Car si c'est bien à travers le cinéma que Pasolini va avoir recours à une représentation de la réalité par la réalité, on peut noter qu'en ses poèmes, ses romans et ses nouvelles, c'était déjà la réalité elle-même qu'il traquait. Par conséquent, l'amour de Pasolini pour cet univers d'avant la dévastation industrielle et consumériste est d'abord un amour pour les langages le révélant à travers un système d'entre-expression, plaçant les corps au centre et faisant de la langue parlée elle-même un élément de la réalité - à l'opposé de l'italien officiel témoignant d'une perte de réalité, par « homologation » consumériste.

« Pier Paolo parlait, parlait, moi aussi je parlais, il disait des choses de la vie et moi je comprenais que ces choses-là, je les avais en moi, mais je comprenais que, s'il ne les avait pas dites, je n'aurais jamais compris que je les avais »
(Sergio Citti).

Exclus pour l'essentiel de la possibilité d'un rapport authentique à l'ordre symbolique propre à notre modernité industrielle, les peuples (ceux du monde rural, du sous-prolétariat, du tiers-monde) ne disposent plus que d'une forme de langue mineure - celle du corps, c'est-à-dire celle de la réalité elle-même. Dès lors, une résistance peut s'envisager, à-même les corps populaires, ce qui permet d'ailleurs de rendre compte du désespoir de Pasolini devant l'enlaidissement consumériste des corps, tournant au « génocide culturel » (1)). Passant de l'expression écrite au langage cinématographique, dès le début des années soixante, Pasolini avait en effet conscience de ne pas effectuer un changement justiciable du simple point de vue d'impératifs artistiques, mais bien un geste politique et existentiel - philosophique, puisque linguistique.

Cherchant à expliquer son passage de l'expression écrite au langage cinématographique, Pasolini, dans un texte de 1966, évoque cette justification : « [le cinéma n'est pas seulement une expérience linguistique, mais est, justement en tant que recherche/linguistique, une expérience philosophique. » (2)) Par là, il essaie de nuancer l'aspect a posteriori d'une explication essentiellement technique de cette évolution, le conduisant de la littérature au cinéma, comme dérivant de la recherche d'un langage qui soit « langue écrite de la réalité » (3)) - car si cette justification est exacte, elle n'explicite cependant pas les soubassements philosophiques, existentiels de cette décision : « La passion qui avait pris la forme d'un grand amour pour la littérature et pour la vie, s'est progressivement dépouillée de l'amour pour la littérature et est devenue ce qu'elle était réellement : une passion pour la vie, pour la réalité qui m'entoure, réalité physique, sexuelle, objectale, existentielle » (4)). Il n'y aurait donc pas véritablement rupture, dans ce mouvement vers le cinéma, cette forme artistique se contentant finalement de révéler à Pasolini le fond même de son amour pour la littérature : « une passion pour la vie », une passion pour laquelle il y a lieu de privilégier le cinéma (Pasolini

n'abandonnera cependant jamais l'écriture), peut-être au détriment de la littérature, si c'est le cinéma qui sert le mieux cette passion. « Le cinéma est un langage qui exprime la réalité par la réalité » (5)) déclare Pasolini, voulant signifier par là qu'à la différence du langage écrit, le langage cinématographique supprime une médiation entre lui et la réalité, en ce que le signe utilisé au cinéma (6)) n'est ni conventionnel, ni symbolique, mais emprunté à la réalité elle-même. La quête de Pasolini comme poète, puis comme romancier, était déjà ce qu'elle sera chez le cinéaste - une quête de la réalité -, mais cette recherche en passera désormais par la tentative de « représenter les corps et leur symbole principal, le sexe » (7)).

Ainsi, les corps sous-prolétariens

maines, c'est donc un langage au plus près de la réalité que traque Pasolini, le langage d'une réalité brute, non consciente d'elle-même. Dialectes et argots, par conséquent, vont jouer à peu près le même rôle que les traits physiologiques des personnages : ce sont des types de réalité qu'incarnent les personnages des romans romains et des nouvelles de la même période. C'est donc essentiellement une réalité non réflexive qui fascine Pasolini (8)) ; un monde sous-prolétaire envisagé en son trait fondamental comme un monde de corps ; et ce sont bien ces corps qui seront chargés de tout le poids de la réalité véritable - y compris dans les formes argotiques utilisées, qui ne valent plus que comme prolongement de l'élément corporel, notamment à travers la prononciation qu'elles révè-

1949), que le dialecte des poésies de Pasolini se transformera et qu'il coïncidera exactement avec celui qu'on parlait à Casarsa [et la représentation du monde paysan deviendra aussi plus réaliste » (11)). C'est donc à partir de cette adoption de la langue parlée qu'il y eut cet effet « boomerang », faisant revenir vers Pasolini la réalité - non pas celle dont parlait cette langue, mais celle que charriait cette langue. C'est un tel mouvement de retour au monde à partir du langage lui-même que viennent confirmer ces mots de Pasolini, évoquant ses 21 ans, à Castiglione, se réveillant au matin, et entendant les sonorités du frioulan :

« [je reconnaissais les inflexions de la langue, ses voyelles ouvertes, ses sifflantes qui en arrivaient, en un instant d'étrange transparence, à effleurer le

à séparer cette expressivité de tout rapport nécessaire à une langue structurée. De cette façon, on en arrive à un renversement radical de l'hermétisme, puisque, au lieu que le sujet lui-même risquait de se dissoudre dans le cadre de l'hermétisme poussé à l'extrême, ici, ce sont les parlants qui, en quelque sorte, menacent la langue, ou plutôt en constituent comme un terme antérieur : où il y avait du langage, il risquait de ne plus y avoir de sujet ; et, ici, où il y a, non pas même un « sujet », mais un « pur parlant », il risque de ne plus y avoir de langue, ou mieux : pas encore de langue. Ce que confirment ces mots de Pasolini : « D'où vient mon amour pour la langue orale ? Au point que j'en suis arrivé aujourd'hui, vingt-cinq ans après [ce texte date de 1965] la première adoption écrite d'un son - d'un son pur, émis par des bouches de purs parlants - à penser la langue orale comme une catégorie distincte de toute « langue », une sorte d'hypo - ou de méta - structure de toute structure pouvant être rattachée au cri » (15)).

Avec les « purs parlants », on n'a plus que de la performativité, apparemment sans les ressources habituelles de la langue, en ce que ce parler n'est précédé d'aucune « structure linguistique », ce qui en fait proprement « un cri ». Mais en ce cas, quelle est cette réalité qui fait retour, comme un « boomerang » ? Le monde propre aux « purs parlants », c'est-à-dire le monde incrusté, incarné en ce cri. Ce monde ne passant pas par le filtre de la conscience, mais court-circuitant toute médiation, c'est une réalité brute qui revient vers le poète, la chair transparaissant en ce cri - c'est-à-dire à la fois le corps du garçon parlant, mais aussi tout le pays frioulan enraciné en ses fibres : « L'aube de la fête/fait trembler dans le sein/du frais jeune homme/un brin d'herbe fraîche » (16)). On retrouvera d'ailleurs tout autant les garçons de Rome, dans l'usage que Pasolini fera de l'argot des banlieues : « Où terminait le garçon et où commençait le parfum de ses fruits ? Ils étaient l'un dans l'autre, solides et vivants, une seule créature » (17)).

C'est donc tout un monde essentiellement non-moderne que Pasolini ressaisit à travers les corps des garçons auxquels s'attachent ses récits, puis ses films (18)), et c'est en effet tout un univers d'entre expression que ses romans et nouvelles nous révèlent, à travers lequel ressuscite un paysage archaïque, à la fois corporel (jusqu'au parler), géographique et moral - un paysage d'avant « l'homologation » consumériste. Dans ses textes, en effet, les renvois sont continus : de la langue qui, étant plutôt élément vocal que moyen de dénomination, fait écho à la chair de la voix, donc au corps ; des corps, qui, tout imprégnés des couleurs et odeurs d'un territoire bien délimité, renvoient aux nuances d'une langue reflétant toute la réalité de tel quartier de Rome ; d'une morale qui, se révélant dans une gestuelle, commande au corps de se faire bloc compact de réalité. L'interpénétration entre ces niveaux ne peut qu'être constante, chaque élément constituant un « miroir vivant perpétuel de l'univers » (19)) :

« De Casarsa à San Floreano, deux kilomètres de distance, on pourrait distinguer à vue de nez au moins quatre nuances diverses dans la prononciation d'une phrase ou d'une question : nuances fixées dans ma mémoire, intraduisibles, mais essentielles pour suivre



Le Mura di Sana'a (Les Murs de Sana'a) Entre 1970 et 1971, Pier Paolo Pasolini réalise le court-métrage « Le mura di Sana'a » au Yémen du Nord, film qui constitue un appel à l'Unesco pour la préservation de l'héritage architectural et culturel de ce pays. PPP : « ...J'ai tourné ce documentaire un dimanche matin, le dernier dimanche que nous passions à Sana'a, capitale du Yémen du Nord... Il s'agira peut-être de déformation professionnelle, mais les problèmes de Sana'a, je les ressentais comme les miens propres... »

constituent en son œuvre la réalité en tant que telle, qu'il ne cessera d'opposer à l'irréalité bourgeoise qui, essentiellement dépourvue de corps - monde de la conscience hypertrophiée -, n'a plus d'autre support véritable qu'une langue officielle, exsangue, exécrée par Pasolini, et diffusée par les media italiens, avec les effets unificateurs que l'on sait. Plus qu'à la valorisation archaïsante de quelque dialecte, on a à faire, chez Pasolini, à une fuite hors de la langue officielle, en vue de lui opposer un monde paysan et archaïque (déposé dans certaines intonations du frioulan, en ce qui concerne son expérience personnelle), ou sous-prolétaire (ce seront les argots romains des romans et nouvelles), sous la forme d'une pure expressivité - qui n'est plus qu'un prolongement du corps, seule richesse des plus démunis. Il va donc s'agir ici d'établir le fait qu'avec les corps populaires et ruraux, c'est tout un univers monadique qui est à décrypter, et dont, à s'entre exprimer, les différentes dimensions dessinent les contours.

Du monde archaïque et rural du Frioul de ses jeunes années aux banlieues ro-

lent, laquelle dévoile à son tour tout un univers géologique, un empilement de strates, comme autant de générations se survivant dans une intonation, ou un sourire (9)). Et lorsque les poèmes de la Nouvelle Jeunesse sembleront seulement parodier, et ainsi répudier ceux de la Meilleure Jeunesse, ce n'est en aucun cas sa propre démarche que Pasolini reniera, mais la quasi-disparition des corps sous-prolétariens qu'il vivra comme un drame - ce « génocide culturel » subi par le peuple italien, soumis aux effets unificateurs de la société de consommation. En 1974, le remake des poèmes du début des années quarante n'était plus susceptible de faire revenir vers le poète les « purs parlants » qu'évoquait L'expérience hérétique.

Si, en effet, l'hermétisme de Pasolini se pense comme ouvert (à l'opposé de celui de Montale), si la langue elle-même se renverse de son artificialité en instrument d'incursion dans la réalité, c'est bien qu'il faut saisir une évolution, succédant aux années 1942-1943, période que Pasolini qualifie lui-même d'hermétique (10)). Car, comme le souligne Giuseppe Pera, « c'est [au cours de la véritable période frioulane (1943-

sens secret, inexprimable, caché dans tout ce monde » (12)).

Ainsi, le frioulan de Pasolini partagerait avec l'hermétisme un artificialisme, mais là où la langue réduite à ses signifiants est le point d'arrivée de l'hermétisme, ce niveau n'est que celui du départ, pour Pasolini : « Le frioulan renverse l'hermétisme comme un gant » (13)). Ou, selon les mots de Rinaldi : « Le système hermétique célèbre dans nombre de ses espaces un voyage dirigé vers la dissolution du sujet dans un lieu métaphysique total du langage, sur le modèle suprême de Mallarmé. En revanche, c'est justement à partir de ce point de zéro absolu que part le voyage initiatique d'accès au langage, histoire, non pas d'une dissolution, mais d'une formation » (14)).

Cela ne signifie cependant pas, bien sûr, que Pasolini va se diriger, dans son œuvre, vers un rapport référentiel à la réalité : la langue qui lui a fait revenir en plein visage la réalité n'est pas une langue décrivant une réalité hors-langage, elle est, à elle-même, la réalité. C'est en effet qu'à travers la notion de « purs parlants », on en arrive à une forme d'autonomisation de l'expressivité propre au parler, on parvient

PPP: « Je ne comprends qu'une seule chose : que l'idée d'homme qui apparaît dans les grands matins est en train de mourir... »

[Nouvelle poésie en forme de rose]

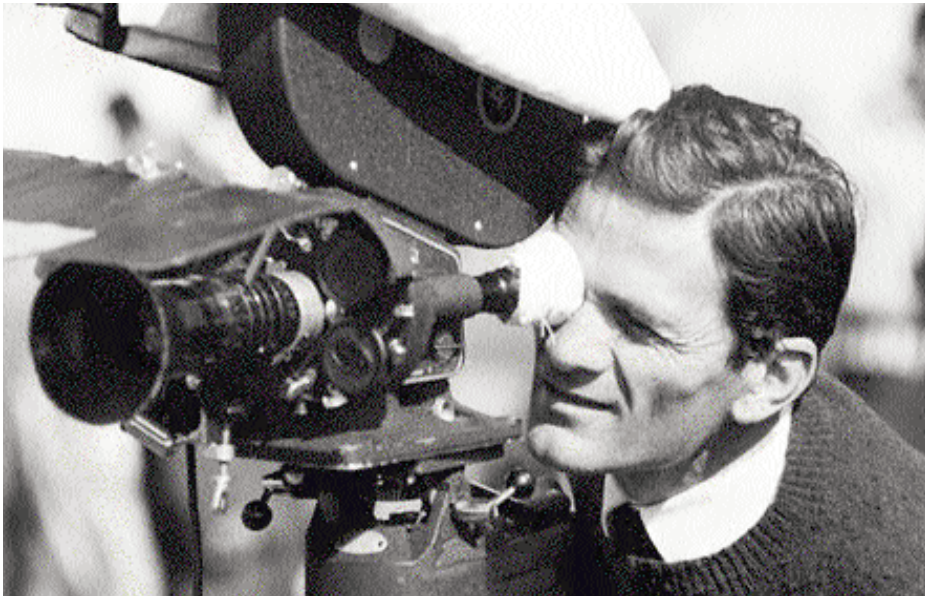
Pasolini n'est pas mort, sa pensée, trente ans après sa disparition, est toujours aussi vivante. L'œuvre de Pasolini est de surcroît, d'une brûlante actualité. Il suffit pour s'en convaincre de voir comment certains intellectuels, non seulement le comprennent, mais se l'accaparent entièrement au risque de le caricaturer. Je l'ai remarqué l'autre jour en lisant un article de Régis Debray dans *Le Monde*. Ce dernier vilipendait le consumérisme et s'en prenait violemment à Jan Fabre. C'est un fait, la pensée de Pasolini nous manque, ses coups de colère aussi, lui qui fustigeait les fils de bourgeois en 68 et prenait clairement la défense des flics, fils d'ouvriers. Qu'aurait-il pensé aujourd'hui des embrasements dans les banlieues? Aux dernières nouvelles Pino Pelosi son assassin, remis en liberté après avoir purgé neuf ans en prison, revient sur ses déclarations. En réalité, déclare-t-il devant les caméras

de la RAI, ce sont trois hommes qui ont assassiné Pasolini. Pino Pelosi révèle que sur la plage, ils auraient été rejoints par trois personnes qui avaient roué de coups le cinéaste, le traitant de "sale communiste". Pendant près de trente ans, Pelosi se serait tu par peur de rétorsions. Sergio Citti, ami et collaborateur, disparu en octobre dernier, racontait lui aussi sa version des faits. (1) Il affirmait que la police ne l'avait jamais interrogé, alors qu'il avait passé en compagnie du cinéaste la nuit précédant le crime. Que de questions encore sans réponse. P.P.P. "la mort n'est pas le fait de ne plus pouvoir communiquer, c'est le fait de ne plus pouvoir être compris" Le texte d'Alain Naze, diffusé sur le net et que nous publions dans ce numéro, vient en aide à la pensée de Pier Paolo Pasolini. Il nous restitue, en pleine lumière, ce qui fut le combat de toute une vie. Il nous éclaire également sur cette notion de réalité qui fascinait tant le cinéaste. Une réalité non réflexive, intuitive, ancrée dans le corps. Une notion, il est vrai, de plus en plus floue et de plus en plus investie dans le monde de l'art contemporain.

(1) Sergio Citti soutenait qu'il connaissait la vérité sur ce qui s'était passé durant cette fameuse nuit du 1er novembre 1975 où l'assassinat fut commis. Il l'a raconté au *Corriere della Sera* un quotidien important en Italie. Selon lui, le rendez-vous avec Pino Pelosi n'avait rien du hasard. En réalité Pino Pelosi était accompagné de quatre autres personnes. Le but du voyage (du traquenard) était Acilia, là, selon Citti, il aurait dû récupérer l'original de la bande film de Salò qu'on lui avait volé. Mais une fois arrivé sur place, Pasolini fut séquestré puis conduit à Ostia. C'est là que fut commis le crime et que l'on orchestra la mise en scène. Rien à voir donc avec la thèse de la dispute pour faits de mœurs, Pasolini fut proprement exécuté. Selon Citti, il devait s'agir vraisemblablement d'agents de la police ou d'agents secrets. Pasolini dérangeait, concluait-il...

L.P.

Livres: une excellente biographie de René de Ceccatty vient de sortir aux éditions folio. La revue «Lignes» lui consacre un numéro spécial. Et sort un livre de Bertrand Levergeois, «Pasolini l'alphabet du refus» aux éditions du Félin.



ce fil, ce génie local - peut-être autre que linguistique, mais physique et amoureux - qui prit dans mon imagination presque la forme d'un ruisseau précieux canalisé dans les solitudes rocheuses et dorées des poitrines, des gorges et des cheveux de ceux qui habitent le long de la route de Casarsa à San Floreano » (20)).

Le cours du ruisseau faisant le lien entre les nuances de la langue et les réalités minérales, mais aussi corporelles et humaines qu'elles charrient, c'est à un jeu de correspondances à peu près infinies que nous convie l'œuvre pasolinienne. Découvrons donc ces paysages qui, dans les textes de Pasolini, témoignent d'une réalité brute et archaïque, pensée à des niveaux différents, bien que jamais exclusifs, comme on vient de le voir - démarche aucunement passiste de la part du poète, puisqu'un monde disparu finit bien par prendre corps dans l'œuvre, nous révélant « la scandaleuse force révolutionnaire du passé » (21)), que son cinéma, d'ailleurs, cherchera tout autant à faire surgir.

Concernant les corps, on peut penser à ces garçons de Caorle, avec leurs « nuques cambrées, brillantes à contre-jour, où prend naissance une touffe de cheveux très dorés qui tombe en auréole sur le front ridé [sur un visage où la virilité semble tout entière émaner dans une senteur de sel et de cordage » (22)). Dès ce niveau corporel, outre une forme païenne de non-distinction, on trouve une mise en avant de la virilité, ce qui nous place déjà en résonance avec le niveau de la morale: s'agissant de la « plèbe », Pasolini affirme que « son unique revanche, par rapport aux puissants du gouvernement, a toujours été de se considérer comme le dépositaire d'une conception de la vie plus... virile » (23)). D'où un code de l'honneur foncièrement masculin: « [le code de ces quartiers [populaires], munis de tradition et de conscience serait au fond le plus rétrograde » (24)). Mais surtout, dans cet univers archaïque, la morale se révèle essentiellement immanente à la corporéité populaire: « L'honneur! il y en a tant sur les bords du Tibre: tes camarades en débordent, leurs reins, leurs exclamations, leurs nuques en brûlent avec insolence » déclare le narrateur des Promenades romaines (25)). À travers cet honneur chevillé au corps, c'est une morale sans intériorité, essentiellement non chrétienne, païenne bien plutôt, qui transparaît, s'exprimant à travers un certain nombre de traits physiques: il y

a cet air blasé, ironique qu'arborescent nombre de personnages pasoliniens, certains de se moquer de tout, puisque face au risque d'être surpris « en flagrant délit de crédulité, de conviction, de sérieux: de naïveté » (26)), il va s'agir d'adopter une stratégie de défense, consistant à s'enfermer dans une « provocante impassibilité » (27)). Cette crainte du « flagrant délit de naïveté » va imprégner tous les gestes des garçons, signalant encore l'aspect de virilité que contient le code de l'honneur masculin, imposant de ne pas montrer ses sentiments, sous peine de féminisation.

Les valeurs en vigueur, dans un monde pré-consumériste, sont: « l'honneur, la confiance, l'amitié, l'homo-éros, la virilité, la dignité », résume Pasolini (28)). Or, c'est cette morale, en tant

que système solidaire d'un type de monde traditionnel que la modernité consumériste va battre en brèche, jugeant ce modèle archaïque essentiellement réactionnaire. De fait, au regard des critères actuels, cette morale populaire est rétrograde, et les libertés acquises dans notre société apparaissent comme un progrès indéniable. Cependant, à y regarder de plus près, la considération du seul aspect liberticide du code moral traditionnel masque l'aspect inquisiteur de la morale moderne: une coercition de tous les instants (le juge intérieur) se substitue à une coercition de type collectif, qui, pour nous sembler pesante, pouvait laisser place à des zones d'ombre où une liberté était susceptible de s'inscrire. De toute manière, le caractère archaïque de cette morale n'étant pas

dans ses éléments constitutifs eux-mêmes (ses valeurs cardinales), ceux-ci ne prenant sens que dans l'ensemble qui les structure, on comprend que même si Pasolini se désole du nihilisme propre à l'hédonisme consumériste (lequel hédonisme n'est pas capable de poser d'autres valeurs que paradoxales, puisque dissolvantes à l'égard de toute valeur), à aucun moment cependant il ne propose le moindre retour vers ce passé, préférant faire jouer à ce monde archaïque un rôle révolutionnaire, à travers son insertion brutale dans notre univers moderne.

La ville de Sana'a, au Yémen, vaut comme paradigme quant à une telle intrusion traumatique du passé dans notre présent, Pasolini parlant de « sa beauté [qui] possède une forme de perfection irréaliste, presque excessive et exaltante », tenant au fait qu'en elle, « aucune influence venue d'ailleurs, et encore moins du monde moderne ne l'a jamais contaminée » (29)). Sana'a constitue un pôle de résistance pour Pasolini, le scandale même de la puissance révolutionnaire du passé, contre

« la destruction du monde antique, mais aussi du monde d'aujourd'hui [qui] est partout à l'œuvre, déferlant à travers la spéculation immobilière du néo-capitalisme » (30)). L'appel de Pasolini à l'Unesco, en vue de sauver ce qui peut l'être, de Sana'a, lancé à travers la voix de Giorgio Bassani dans ce film, est effectué « au nom de la véritable, bien qu'encore inexprimée, volonté du peuple yéménite »: « Au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs. Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé » (31)). Ce n'est donc pas un « patrimoine de l'humanité », mais

bien une survivance qu'il s'agit ici de sauver, ce qui explique la manière passionnée dont Pasolini intervient: même si cette tentative de sauvetage emprunte les mots de Pasolini, elle vise à sauvegarder une survivance de la réalité en tant que telle, celle du peuple yéménite en l'occurrence, sous une forme architecturale, à travers laquelle perce la voix d'un peuple, nous restituant ainsi quelque chose de l'épaisseur d'un monde peu à peu englouti. Immanente à cette survivance architecturale, « la volonté du peuple yéménite » doit en passer par la parole de Pasolini pour avoir seulement quelque chance d'être entendue. Les choses inanimées ont donc une âme (puisque en elles vivent des générations passées), et c'est pour l'amour de cette âme que Pasolini veut sauver Sana'a de la destruction, tout

comme l'odeur des marrons et des chrysanthèmes est susceptible de faire revenir de façon toute proustienne l'univers du jeune garçon aux marrons (« Où terminait le garçon et où commençait le parfum de ses fruits? ») ou de la vieille vendeuse de chrysanthèmes (dont « [le] vieux langage romain était desséché », déjà, et « dans lequel elle pensait les choses, [mais] ne les recréait plus » (32)) - vendeuse alors condamnée à une forme d'« incompétence symbolique » (33)). C'est encore pour l'amour de cette âme que Pasolini sauve le « corps irréflectif » de Pieri Querin, dont « la chair, le sourire et les yeux de ses parents, la luminosité dominicale de sa maison, les outils dispersés dans sa cour, les saules du tournant de San Floreano [avaient trouvé en lui une vie d'une équivalence très pure » (34)). Le garçon est ainsi présenté comme l'équivalent du monde dans lequel il baigne, êtres humains, terre, outils compris: cette équivalence même implique une extériorité essentielle du garçon - la pureté même de cette équivalence le signalant -, tout entière dans le caractère « irréflectif » de son corps. L'intériorité du garçon, tapissée par cet univers paysan, équivaut à une conscience déposée dans les choses, ce garçon « tirant son courage d'une poitrine inculte et possédée par une bonté naturelle, par un rêve rêvé hors de lui dans le cœur de son milieu aimé dans l'absolu », selon les mots de Pasolini (35)). À partir du moment où ce Pieri Querin est décrit comme « une présence s'exprimant avec solennité dans la langue des objets » (36) 6), il s'ensuit (pour plagier Lacan) que son inconscient ne peut qu'être structuré comme un monde d'objets, comme la langue des choses (une langue mineure, si l'on veut), et ne peut qu'être l'inconscient même de ce monde autour de San Vito - par où en sa poitrine est l'équivalent très pur du rêve des choses elles-mêmes (ce rêve rêvé hors de lui), un amour pour ces choses, qui n'est pas alors seulement un amour en son cœur, mais « dans l'absolu », autrement dit, un amour à hauteur de réalité: un amour de la réalité pour la réalité.

(multitudes.samizdat.net/article



Milan, lundi 27 juin 2005, défilé de mode Milanais du styliste Antonio Marras. ©Ugo Mulis

Dernière étape du voyage: recyclage de l'image dans l'industrie du luxe...
"Pier Paolo Pasolini suggère des tons d'une élégance provocatrice mais jamais vulgaire", c'est ce qu'affichait le message de la pub. Les temps changent, l'image de Pasolini, vendue aux marchands de pub par Pino Pedriali est devenue aujourd'hui une icône de luxe qui fait vendre des TShirt de type saharien aux Fashion Victim.

[1] Pasolini : Lettres luthériennes (Seuil, Paris 2000), p.209
[2] Pasolini : Qui suis-je ? (Arléa, Paris 1994), p.34
[3] Pasolini : L'expérience hérétique (Payot, Paris 1976), pp. 47-76
[4] Pasolini, cité in Nico Naldini : Pier Paolo Pasolini (Gallimard, Paris 1991), pp.235-236
[5] Ibid.
[6] Puisqu'on a un langage, on a bien à faire à un système de signes, sans quoi il n'y aurait aucune différence entre cinéma et réalité.
[7] Pasolini : Lettres luthériennes, p.81
[8] Comme en témoignent ces mots par lesquels il indique la perception de Rome qui fut la sienne, à son arrivée dans la capitale, et qui en fait un bloc de réalité : « Une vie tout en muscles, retournée comme un gant, absolument dépourvue de sentimentalisme, dans des organismes humains si sensuels qu'ils en sont presque mécaniques » (Pasolini, cité in Nico Naldini : op. cit. p. 146).
[9] Voir Histoires de la Cité de Dieu (Gallimard, Paris 1998), p.43, pour ce garçon en lequel « la misère stratifiée ».
[10] Pasolini : Poésies 1953-1964, Gallimard, Paris 1973, p.292.
[11] Giuseppe Pera : Pier Paolo Pasolini, l'intellectuel

: critique littéraire et écrits politiques (1940-1960) (P.U. du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999), p.37.
[12] Pasolini : Actes impurs (Gallimard, Paris 1983), p.52.
[13] Giuseppe Pera : op. cit. p.40
[14] Rinaldo Rinaldi, cité in Giuseppe Pera : op. cit. p.39
[15] Pasolini, cité in Giuseppe Pera : op. cit. p.45
[16] Pasolini : Poèmes de jeunesse (et quelques autres) (Gallimard, Paris 1995), p.73
[17] Pasolini : Histoires de la Cité de Dieu, p.40 - c'est nous qui soulignons.
[18] On peut notamment penser au soin que Pasolini apportait au choix des acteurs, puisés finalement dans les pays du tiers monde, ou, auparavant encore, dans la région de Naples, pour la charge d'archaïque dont leurs corps étaient porteurs, tout autant que pour l'accent avec lequel ces Italiens du sud usaient de la langue italienne.
[19] G.W. Leibniz : La monadologie (Delagrave, Paris 1983), p.173
[20] Pasolini : « Paysage du roman d'atmosphère », in Les ragazzi (U.G.E., Paris 1982), pp.300-301
[21] Pasolini : texte accompagnant les images du film Les murs de Sana'a (1970-71).

[22] Pasolini : Correspondance générale (1940-1975) (Gallimard, Paris 1991), pp.167-168
[23] Pasolini : Histoire de la Cité de Dieu, p.149
[24] Ibid. p.140
[25] Pasolini : Promenades romaines (LGF, Paris 1989), p.57
[26] Ibid. p.135
[27] Ibid. p.145
[28] Pasolini : Lettres luthériennes, p.120
[29] Pasolini : commentaire accompagnant le film Les murs de Sana'a.
[30] Ibid.
[31] Ibid.
[32] Pasolini : Histoires de la Cité de Dieu, pp.40-41
[33] Expression que j'emprunte à Luisa Muraro, lorsqu'elle évoque les effets de l'ordre symbolique patriarcal sur les paroles des femmes (L'ordre symbolique de la mère, L'Harmattan, Paris 2003, pour la traduction française).
[34] « Pieri Querin le jour de l'ascension », in Les ragazzi, pp.296-297
[35] Ibid. p.296 - c'est nous qui soulignons.
[36] Ibid.

MEXICO City – BELGIQUE 1/1

Workshop «actor-realizador/ realizador-actor» + «píldora para la Locura»,
Operata en 36 secuencias (vídeo & Cd-Rom interactif) au Centro de la Imagen à
Mexico City. Installation & présentation de l'édition «petite pilule pour la Folie»

TISSU: BOURSIERS DE LA RECHERCHE, CRU 2005

Depuis 1981, le Centre de la Tapisserie et des Arts du Tissu à Tournai accueille chaque année neuf boursiers venus de partout et répartis en trois sections: Tapisserie, Textile et Structures. On y a vu passer entre autres Ann-Veronica Janssens, Michel François, Edith Dekyndt, Laurence Dervaux, Marie-Line Debliquy, Émile Desmedt, Sylvie Ronflette, Bénédicte Henderick, Catherine Amatheü, Alain Bornain...

Piotr Osuszkiewicz invite à pénétrer dans une pénombre squattée par un univers sonore et optique. Les points de contacts des doigts d'une main y deviennent ronds en mouvement sur vidéo. Ballet formel, ils investissent l'espace, mobiles, fugitifs, fascinants. Sur un autre écran, selon une musique lancinante, un corps danse, vêtu de pastilles claires. Ses formes se devinent puis disparaissent en mouvements érectiles, stellaires. Des clichés aux clartés boréales figent ces chorégraphies tandis qu'une masse mystérieuse attend le passage des gestes des visiteurs pour moduler des sonorités. Lumière et déplacements créent un intervalle inédit habitable par les sens.

Avec d'autres technologies, Valeria Nagy met en interaction un damier conçu à partir de clichés de paumes, de bribes de phrases issues d'interviews d'anciens ouvriers textiles de Leuze-en-Hainaut, d'entrecroisements et d'itiné-



Foisonnante s'avère l'installation d'Aya Callori.

raires de traits inspirés par les lignes de la main. Appuyer sur les cases permet à chacun de faire surgir un tissu virtuel de segments linéaires, de mots, de trajectoires à l'infini à partir de fragments d'un réel transposé.

Inspiré par des légendes antiques et un érotisme très actuel, Didier Decoux travaille les interférences entre narration verbale, témoignage écrit, images réalistes, traits formels, jeux abstraits de formes et de couleurs. C'est un décloisonnement mental en lutte contre les censures légales, morales ou sociétales.

Anne Liebhareg use du latex, peau artificielle né d'un végétal naturel. Chaque réalisation incarne des éléments à valeurs symboliques, tels l'île ou le volcan, la spirale du temps. Elle combine l'organique avec le technique, le sensuel avec la matière brute, le poétique avec les trivialités intestinales. Les objets façonnés s'échelonnent selon divers ordres de grandeur, questionnement au sujet de leur rapport à l'espace, à la main qui les façonne, à l'humain qui les utilise.

Foisonnante s'avère l'installation d'Aya Callori. Il faut la parcourir à l'aise afin

d'y déceler les relations entre les éléments qui la composent et finissent par former une cartographie de territoire où repères et étapes, alourdis de souvenirs, sont surtout vestimentaires. La présence de clichés liés au ciel, aux nuages renforce l'idée d'un territoire survolé, d'un itinéraire à suivre en le balisant d'éléments autobiographiques.

À l'inverse, Eirene Mavodones a préféré le minimalisme conceptuel de l'hommage mémorial à des individus. L'écru devient support d'étiquettes brodées dont la raison d'être s'attache

aux liens de rencontre, de connaissance, de mémoire avec une série extensible de personnes. En complément, des paquets de cartes à jouer qui montrent en mise en abyme des portraits de gens liés à l'artiste et en train de regarder une carte à jouer alors que ceux qui passent sont invités eux-mêmes à entamer une partie.

Pauline Grilliat, c'est la fragilité, la ténuité des bulles de savon, l'impalpable traduits en filigrane d'un fil narratif à travers lequel l'existence est définie. Thérèse Dartois célèbre quotidien. Brodant des images sur la banalité domestique des serpillières, torchons et autres mouchoirs, elle les ennoblit délicatement. Léopoldine Roux enfin, avec son sourire chewing-gum, c'est le ludique, le plaisir trop axé cependant sur des références langagières anglo-saxonnes. Tout se combine par fluide associations d'idées à partir de taches, de bonbons, d'objets, d'images.

Michel VOITURIER

Les candidatures sur dossier doivent être envoyées au Centre de la Tapisserie, 9 Place Reine Astrid, 7500 Tournai avant le 31 mai. Renseignements : 069 234 285 ou www.centre-tapisserie.org

Jacques Lennep à l'heure de la méditation...



Les puristes avanceront qu'en matière d'art relationnel tout a été fait! Et bien non.

Lors de l'office liturgique du dimanche 13 novembre 2005 en l'église Saint-Martin de Tourinnes-la Grosse, devant une poignée de fidèles convertis à la cause, Jacques Lennep a profité de l'opportunité d'officiallement le dernier des artistes relationnels : le père Jacques Balzat. Non bien sûr, la réalité est toute autre. Elle n'en est pas moins croustillante... A la fin de la messe en l'honneur de Saint Martin, Lennep est invité à retracer l'histoire de la Sainte-Face depuis son empreinte sur le voile de Véronique jusqu'aux films consacrés à la Passion. Il

constate que le Christ est un homme sans visage et que ses portraits constituent des miroirs où chacun se reflète dans la «figure» de l'Autre. Pour prolonger la réflexion et pour rester dans le cadre du relationnel, dans ce cas de figure, il est clair que les deux protagonistes, artiste et curé, ont usé de stratégies d'ouvertures exemplaires. Prêcher, convaincre, persuader et faire des disciples, c'est bien connu, sont des exercices difficiles dans les deux camps... Ceci dit, saluons la performance. A l'heure où le jeu pour beaucoup d'artistes et d'opérateurs culturels consiste à faire de l'esthétique relationnelle un genre branché, distillé dans des lieux aseptisés, et cela devant un public conquis

d'avance, la beauté du geste d'un Lennep n'en est que plus belle. Ce dernier, en vieux légionnaire, est resté fidèle aux techniques de pénétration du champ social en vigueur dans les années 70. (*) Pour en revenir au public, nul doute que parmi la foule de fidèles présents en ce jour, certains, c'est inévitable, se seront posés quelques questions sur les fondements d'une pratique. (*) : Ses dernières interventions le prouvent en tout cas, comme ce fut encore le cas dans une vidéo tournée dans la vitrine d'une prostituée, on pouvait notamment le voir, affublé d'une couronne d'épine et y régler la consommation d'une passe.



art/terre 2006

11>17 septembre

Comines - Warneton (b)

Lieu dit "Le site de la Planche" Le Bizet
www.art-terre.be +32(0)56.56.15.15
Organisation : Centre culturel RUC de Comines - Warneton (B)



Concours - événement ayant pour objet de primer des œuvres artistiques originales sur le thème de la terre.
 Plus de 30 artistes au travail - Animations sur le site - Théâtre - concerts - ateliers pour enfant - visites guidées

Appel à Projets

Deadline 15 mai 2006
 Concours doté de 7.750 euros

Organisation, règlement et inscription
 Centre culturel de Comines - Warneton
 +32(0)56.56.15.15
info@art-terre.be
www.art-terre.be

Avec le soutien de
 Ministère de la Culture et des Affaires sociales de la Communauté française de Belgique (Services des Arts plastiques et des Centres culturels) /
 la Ville de Comines-Warneton / la Province de Hainaut (Services des Arts plastiques et de l'Animation et Service Provincial de la Jeunesse),
 Delta Banque / Willembroeker Bricolage / Bricoleries de Ploeghevoert / CERATOC / Espace Naturel de L'Île Métropole.



21 janvier - 16 avril 2006
Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
de la Communauté française de Belgique

Jaume Plensa

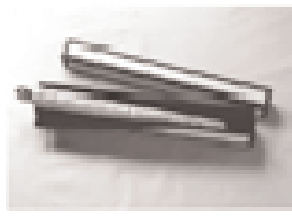
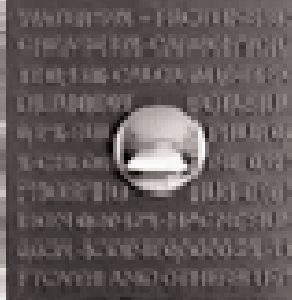
Livres, estampes et multiples 1978-2005

Jaume Plensa est un amoureux de l'imprimé.
Dans la permanence du dialogue entretenu par l'artiste entre les différentes pratiques plastiques, l'estampe demeure un espace privilégié d'expérimentation (xylographie, eau-forte, carborandern, photogravure, lithographie, collage de photographies, gaufrage...).

L'œuvre d'ensemble de Jaume Plensa interroge nos imaginaires. *Fragiles idoles ou gravures de grandes dimensions*, ses images suggèrent plus qu'elles n'affirment, interrogent tout à tour les origines, le corps, les mots ou la mémoire. Cette exposition nous rapproche du merveilleux, au fil de près de 150 œuvres qui reflètent les obsessions de Plensa: l'absence, le désir, l'impossibilité, le silence.

Catalogue raisonné 109 pages, Prix: 47 euros.
Acheter, visiter, guides, stages...
Infos et réservations service éducatif 064 27 87 21
En parallèle de l'exposition «Jaume Plensa», présentation des travaux-livres du **Concours d'images numériques «Silence de violons»**

De mardi au dimanche et les jours fériés, de 11 à 18h.
Fermé tous les lundis, les dimanche 20 et mardi 28 mars.
10, rue des Armes, B-7100 La Louvière, T: 064 27 87 27
www.centredegravure.be

GALERIE
MICHELINE
SZWAJCER

26/1-11/3/2006: Tobias Rehberger

16/3-22/4/2006: Anne Daems

27/4-24/6/2006: Lawrence Weiner

Juillet 2006: exposition de groupe

Verlatstraat 14 • B -2000 Antwerpen
tél: (03) 2371127 • fax: (03)2389819
open di t/m vr 10.00 - 18.00u. • za 12.00 - 18.00u
e-mail info@gms.be • www.gms.be

Désordres urbains : les événements annonciateurs.

Lucien Kroll

En architecture et en urbanisme, la modernité « abstraite et acultuelle », a parfois été dénoncée mais rarement à partir de ses conséquences vécues. À deux reprises, au moins, quelques architectes ont déclaré très justement que certaines catastrophes spectaculaires affirmaient la fin de la modernité mais sans accompagner leur critique de conclusions ou de méthodes destinées à échapper à ces fatalités modernes.

D'abord, comment les nommer ? Le choix du qualificatif n'est évident que pour ceux qui « savent déjà » ; les autres ne comprennent pas ou ne veulent pas comprendre. Faute de mieux, nous continuons à les appeler « moderne, modernité, late-modern » ou son contraire, « postmoderne » dans son sens le plus banal du calendrier car si le mot existe, c'est que l'objet « moderne » lui préexiste et que logiquement, on suppose sa disparition en tant que contemporain.

Voici deux signes principaux avant-coureurs de rupture :

Le premier

Il s'est passé en 1972, à Saint Louis du Missouri, EU : un demi million de m² de logements sociaux avaient été construits dans le grand mouvement social des années 1960 dans cette architecture « punitive » de casernes. Lorsque la moitié a été achevée, les Américains pauvres : Noirs, Appalachiens, Hobo's, Portoricains, Indiens, etc. y ont été accueillis. Ils ont immédiatement vandalisé les lieux au point qu'il a fallu les transvaser dans l'autre moitié, achevée entre-temps. Il n'a pas fallu longtemps pour vandaliser aussi ces bâtiments-là. Les Américains, pragmatiques, ont simplement chassé tout le monde et commencé à raser le demi million de m² en débutant par une « implosion » : la première barre s'est effondrée en elle-même.¹

Les Américains, très compétents dans les techniques d'exécution capitale ont expérimenté pour la première fois de façon spectaculaire cette technique de retardement des charges explosives des contours extérieurs pour attirer les façades dans le centre ainsi vidé. Elle a fait le tour du monde, cette image d'un bâtiment qui, comme une personne autistique, se replie lentement sur lui-même en un tas informe et tragique... Les autres barres ont été démolies à la main, plus humainement : un bourreau est plus fraternel qu'une machine. C'était déjà une préfiguration inconsciente du 9 novembre... À l'époque, lorsque j'ai visité le quartier, une sorte de honte l'habitait : chacun faisait le détour pour ne rien voir...

Ces barres ont été remplacées par de la moyenne bourgeoisie dans des images fin XIXe siècle paisible. Pour certains, c'est de cette opération de démolition sociale que date la fin du modernisme. Personne n'a demandé où étaient partis les locataires vandales. Désormais, rien ne pouvait plus être innocemment moderne.

Le deuxième

Il concerne ce célèbre bâtiment de logements « sociaux » qui faisait un kilomètre de long, « il Corviale », dans la banlieue de Rome. C'est en 1972 qu'il a débuté son chantier la même année que celle où se démolissait le Pruitt & Igoe de Saint-Louis... Il était devenu le lieu de pèlerinage des architectes modernes : ils y voyaient le modèle triomphal de l'architecture sociale italienne. Mario Fiorentini, son auteur était un très bon architecte mais, comme quelques autres aussi valables, il s'était trompé d'époque. Il avait d'abord dessiné quatre barres de 240 mètres de long et les avait pivotées de 90 ° sur son terrain pour éviter les vis-à-vis et surtout pour proposer une image plus grandiose : déception, elle ne faisait même pas le kilomètre, seulement 960 mètres. Il y a des espaces intérieurs bien dessinés, à la Piranèse (et ses prisons...) de jolies percées de lumière zénithales, etc. Au rez-de-chaussée, sous les pilotis, une « rue » intérieure faisait toute la longueur : elle servait de piste au motos... On y a posé des chicanes.

Le préfabriqué avait été choisi pour ses avantages de qualité, de délais, de beauté très rationnelle et de coûts : ces qualités se sont toutes révélées négatives. Chacun le savait bien mais l'idéologie dominante en était alors au romantisme de la technique pesante.

La réalité était moins printanière. Les locataires qui avaient donné le renom de leur logement avaient du le quitter, emménager dans le chantier et l'achever eux-mêmes : cloisons, fenêtres et portes, équipements sanitaires, etc. Les programmeurs avaient prévu un étage médian pour des boutiques (à la façon de Le Corbusier à Marseille...) mais aucun commerçant Romain n'était assez sot pour s'installer en plein ciel sans aucun passage de clientèle... L'étage, resté vide et non aménagé a logiquement été squatté, par des familles qui ont du tout achever, se greffant sur l'électricité des cages d'escalier et des corridors et sur le réseau l'eau publique. Il est amusant d'observer qu'un des étages est équipé de fenêtres de récupération, toutes différentes, posées par les habitants...

Bien sûr, les locataires qui ont du faire des travaux importants, ont refusé de payer leurs loyers ; les squatters aussi. J'ai entendu que tout de même 15 % des habitants payent un loyer au propriétaire : les autres négocient avec la Mafia locale... Économiquement, on sait que le préfabriqué a coûté beaucoup plus que l'artisanat (mais on l'avait toujours su...), que les retards ont été pénalisants et que les loyers sont impayés : cela intervient-il dans le calcul du « life cost » d'un procédé de construction ? De plus il fallait encore ajouter au déficit, la démolition de cette chose intransformable endéans les trente ans : une vraie faille.

J'avais été invité à donner une conférence à l'Université la Sapienza



Mario Loprete, peinture 2005

à Rome dans les années '90 et je m'étais gaussé de ce kilomètre. C'était trop tôt : j'avais réussi à me mettre à dos presque tout le corps enseignant. Certains ont fini par comprendre, tard, que c'était la conception qui flanchait.

Puis le décès de l'Architecture Rationaliste Italienne a été prononcé officiellement à la Sapienza à Rome, le 14 décembre 2001, vers 10H00 heures du matin... Car petit à petit, la signification du Corviale s'était retournée au point qu'un congrès avait été organisé par cette même université mais sous le sous-titre : « Faut-il démolir le Corviale ? » J'ai été invité à l'ouvrir puis j'ai été le seul à y répondre : « Non : il y a des habitants, on pourrait faire quelque chose avec leur participation ? »

La troisième catastrophe

Plus éclatant encore, ce n'est plus un signe mais c'est le désastre annoncé par les deux premiers. Il se déroule sous nos yeux : ce sont les émeutes dans les banlieues et les milliers d'incendies, qui ont démarré du 27 octobre au 17 novembre, à Clichy-sous-Bois, où nous avions travaillé avec les habitants accessibles à un projet urbain de restructuration d'un bout de quartier commercial et résidentiel (projet abandonné par la Mairie...)

Ce destin violent était gravé dans les caractères du modernisme mais n'a jamais été éclairé par les critiques : chaque fois, il a été annoncé trop légèrement pour dévier les comportements professionnels. Au mieux, on l'a pris pour un problème esthétique ou corporatif (et ça continue encore...). Et les quelques-uns qui avaient annoncé cette fin, n'ont pas été entendus ni répercutés dans les médias.

Et actuellement, personne ne veut reconnaître le caractère criminel de cette architecture-là : de nouveau, le lien n'est pas perçu par les médias entre la modernité insupportable et les émeutes. Bien sûr elle n'est pas LA raison mais elle en est un des détonateurs indispensables. Et cela ne trouble aucun journaliste, philosophes, critiques d'architecture, enseignants, fonctionnaires responsables ou politiques : personne n'a fait remarquer cette étrangeté, cette géographie miraculeuse : le malaise social est le même dans tous les quartiers pauvres, pourtant RIEN ne se passe dans les quartiers immédiatement contigus aux Grands Ensembles : ceux qui sont un peu désordonnés et banaux. Les tags aussi, se posent surtout sur l'aluminium brillant des wagons et sur les bétons frais, et peu sur les murs traditionnels.

Il est scandaleux qu'on refuse de le comprendre aussi obstinément. Est-ce la « macula », la tache aveugle de l'œil de l'architecte ?

Même le journal Le Monde, plutôt intelligent, auquel j'avais envoyé

quelques lignes pour le motiver à comprendre cette relation de cause à effet entre l'architecture et la violence (10000 autos, 250 écoles, postes, bus, etc : dégâts équivalent à 500 logements neufs), m'a aimablement répondu qu'ils n'avaient justement pas de place dans leur rubrique du courrier des lecteurs (du cœur ?) Je leur ai répondu aussi aimablement :

Triste de voir combien la presse française n'arrive pas à lier les éléments dont la combinaison devient violente. Et l'architecture n'est présentée dans les faits de civilisation que comme un passe-temps mineur isolé ou une course au vedettariat... (Pourtant, « lier les éléments entre eux », cela s'appelle intelligence. Basique, non ?)

Le choix urbain des lieux et des cibles des manifestants est évidemment confus et mêlé. Il est émotionnel et entièrement irrationnel si on en croit nos mécanismes de compréhension coutumiers : ils détruisent écoles, crèches, bâtiments de service public, automobiles. Ce sont les leurs, chez eux et non dans les quartiers riches où on aurait compris un esprit de vengeance ? Lors des révoltes de Kinshasa, à l'avènement de l'indépendance, on a vu les Noirs se précipiter aussitôt pour incendier écoles gardiennes, crèches et institutions sociales qui étaient devenues les leurs... Le mettre sur le compte du racisme ou de la religion est puéril...

Les critiques officiels n'ont pas réussi à imaginer ces désastres et la responsabilité du modernisme (et la leur...) : souvent, leur pensée s'est construite environ dans les années 1930 ou 1960, parfois 1990. Ils ne regardent la modernité que comme un projet rationnel et innocent, malheureusement encore inaccompli (sinon, tout irait bien...), sans aucunement le voir comme une régression urbaine dramatique. Ils le croient le remède alors qu'il est la maladie...

Des motifs : historique rapide

En architecture, le Mouvement Moderne, le MOMO, est né des tentatives d'imitations des rationalisations industrielles des débuts du XIXe siècle (Ford & Taylor, etc.).

Les traditions avaient accumulé savoir et savoir-faire extraordinaires par accumulation d'expériences automatiques (ça marche, on multiplie ; ça ne marche pas on passe à autre chose...). À l'image de la science et de sa méfiance de l'intuition et de son obligation de calcul rationnel, elle a tenté d'appliquer des méthodes d'analyse et de refuser anxieusement les connaissances holistes anciennes. La gourmandise technologique aidant, l'architecture est devenue machine, objet froid, dépouillé, mutilé de son passé, de sa culture, accumulée elle aussi, de son insertion dans les lois naturelles empiriques, de son intelligence « corporelle » faite à la fois de calcul et de sensibilité intuitive.

Ceci a été décrit largement, mais pour les architectes, la prise de conscience de cette perte d'universalité donnée par la coopération avec des générations oubliées et de celle des processus naturels qui restent incompréhensibles par le calcul sec, n'a bizarrement, été acceptée que récemment et plutôt par des philosophes que par des architectes, restés les croyants de la superstition moderniste : ils affirmaient que celle-ci devait se généraliser pour enfin montrer sa bienveillance.

Le mode de compréhension du monde de l'homme actif, n'a été ébranlé que par les terribles dysfonctionnements dont s'est rendue coupable la modernité.

(Entre autres, Peter Sloterdijk, Traité de la raison cynique) et :

Nous commençons à voir les temps modernes, dans leur ensemble, comme une époque dans laquelle des choses monstrueuses ont été provoquées par des acteurs humains, entrepreneurs, techniciens, artistes et consommateurs...

Peter Sloterdijk : L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art.

Ces tâtonnements sont du mérite de la postmodernité : cette nouvelle liberté d'action sur le paysage. Il est désormais permis de faire n'importe quoi, même de l'architecture de qualité...

Ils sont dissolvants de civilisations, ces projets hors d'échelle ; sans connivence avec l'habitant seul ou en groupes, (tel qu'il est, lorsqu'on veut bien l'observer avec empathie et sans instruments mécaniques) ; esclavage des hyper techniques, des industrialisations abusives, de définitions d'espaces stériles, d'images inhabitables, de pollutions culturelles et physiques, de conquêtes concertées par la financiarisation des relations humaines avec les corruptions inévitables (l'homme est devenu un financier pour l'homme...). Il y a aussi les colonisations et les auto colonisations inconscientes qui se déguisent en opérations humanitaires (les Amériques indiennes, toute l'Afrique et presque toute l'Asie, l'Éthiopie, plus récemment, le VietNam, l'Irak, les classes ouvrières, etc.), et bien d'autres.

Ceci n'est pas pessimiste puisqu'on parvient à le reconnaître et que de nombreux manifestants s'y opposent pacifiquement !

Analyse institutionnelle et domination ?

L'universalisme ou la mondialisation (le style international des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, par exemple) a aussi été un auto colonialisme (souvent inconscient et charitable), un ethnocentrisme appuyé sur des raisonnements biaisés et sur une « rationalité » de l'architecture devenue vite celle du pouvoir, même si les partenaires étaient les plus brillants : c'est plus profond...

On a vu comment, depuis Max Weber jusqu'à Pierre Bourdieu, l'art et l'architecture ont été des outils de domination et d'ascension sociale. Mais on a peu analysé comment une architecture précise, le préfabriqué sans fin, a été, dans le sens opposé, top down, un instru-

Lucien Kroll

suite de la page 21

ment de dégradation sociale bien calculée qui a « marqué » et a abaissé les habitants par les logements sociaux de la même façon que les habits de prisonniers visiblement rayés.

Parlons de l'uniforme!

C'est sans doute le moment de se poser la question de ce « désir d'uniforme » qu'on observe à la fois dans le civil et le privé. Il s'accompagne de l'affichage, jusqu'à la vulgarité des insignes de la hiérarchie : quelques généraux Sud-américains ou Russes ruisselants de médailles sous leurs casquettes chamarrées, semblaient sortir d'un album de Tintin & Milou...

Se rappelle-t-on l'épisode cocasse des pull-over de l'Union Minière du Haut Katanga, au Congo colonial : un fonctionnaire fortement hiérarchisé lui-même, avait fait fabriquer des milliers de pulls pour les pauvres Noirs qui avaient froid : sans manches, brun moyen sale et de taille courte. Il fallait, de loin, reconnaître « nos » pauvres. Et aussi la police espagnole aux débuts de la dernière guerre, lorsqu'elle surveillait les gens qui franchissaient les Pyrénées pour aller s'engager en Angleterre, ne pouvait leur coller un uniforme de prisonnier : ils étaient simplement assignés à résidence. Là, un fonctionnaire doté du redoutable humour catalan les avait vêtus de costumes « prince de Galles » criants, très voyants de loin et tous identiques. Nous ne sommes pas loin des odieux uniformes orange de Guantánamo.

Le seigneur moyenâgeux obligeait les volets des manants qui lui appartenaient de porter son sigle, sa couleur, son autorité, mais par quelle aberration

les logements sociaux se sont-ils retrouvés « embrigadés » dans ces images démonstratives de castes ? De la même façon que le « Karl Marx Hof » à Vienne porte en grosses lettres la mention : « Propriété de la Ville de Vienne », les cow-boys marquent leurs bestiaux au fer rouge. Pour les postiers, les cheminots, les huissiers (même les curés mais eux, ce sont des uniformes de travail), la casquette seule suffirait déjà. Et les uniformes scolaires, en Angleterre, au Japon, etc., quel sens ont-ils, quels effets ? Les garçons de café, les bedeaux, les préfets, les gardes forestiers ? Et les scouts ? Des castes ? Et comment comprendre cette correspondance des grades militaires et administratifs, et sans doute également des ecclésiastiques ?

Même les policiers s'habillent « en bourgeois » après les heures, pourtant ceux qui ne travaillent qu'assis devant un bureau, portent aussi l'uniforme (et souvent l'arme...). Mais hors service, les sociaux sont seuls à rester sous uniforme... Comme elle est bizarre, cette volonté de bien marquer qu'ils ne peuvent pas faire partie de la société urbaine : la ville est faite d'hommes libres et donc de désordre démocratique. Comment a-t-on pu, imperceptiblement sans doute, décider d'une telle « infamie » même historique : les sociaux sont bien reconnaissables, de loin par les visiteurs et de l'intérieur par les habitants : les émeutes seraient-elles partiellement une libération instinctive de cette image ?

Chacun sait qu'il est infiniment plus sain de disperser et de dissimuler les logements sociaux dans la trame urbaine, de les délivrer de cette envie d'uniforme qui les ghettoïse (et d'amplifier sans doute « l'aide à la personne » plus que « l'aide à la pierre ». Déjà,

l'aventure des logements pour célibataires avait été une générosité lamentable et finalement avouée : ils ont tous été démolis, discrètement. Mais alors, comment a-t-on résolu ce besoin de logement spéciaux ? Il est scandaleux que quasi personne ne proclame ces observations évidentes et salutaires et n'expérimente d'urgence des façons moins corrosives d'aider les sociaux à vivre dans un espace décent.

Conscients ? Instinctifs ? Par inadvertance ?

Les architectes, malgré la qualité et la clairvoyance de beaucoup d'entre eux, sentent tout ceci confusément mais essaient de ne pas penser à ce fait scandaleux que cela n'éclate que « chez eux » : même l'Ordre, gardien de leur responsabilité morale devant la société, se tait... Les philosophes de l'architecture se réfugient dans l'utopie et le confort moral... Les politiques ne détaillent pas les responsabilités, ils envoient l'armée et le couvre-feu, sans aucun doute indispensables dans l'urgence. Il faut pourtant reconnaître la revendication légitime et se garder de parler de répression mais de remède à un état maladif : oui au couvre-feu s'il est le catalyseur qui permet et prépare aussitôt des débats lucides (déjà bien commencés par les associations...). Exactement aux mêmes moments les transports publics paralysaient Marseille et la Corse... Ça n'a rien à voir ?

À Cugnaux, un faubourg toulousain pour lequel nous avons travaillé (en pure perte, bien sûr), pour dénicher des voleurs de voitures dans un quartier, les CRS l'ont cerné un jour. Croyez-vous qu'ils aient englobé dans leur périmètre un seul bâtiment qui n'appartienne pas à la « cité » ou bien qu'ils en aient omis

un seul qui lui appartienne ? Suis-je seul à m'en étonner ?

Le vrai drame est le silence de tous les responsables sur cette aberration collective qui s'est avérée criminogène : celle d'homogénéiser l'image des « quartiers » et ainsi, bien les marquer. On a tout bien fait pour que ça flambe et puis on a dit « Je n'ai pas voulu ça ! » alors que collectivement tous concordent pour y aboutir...

Suis-je seul à souffrir de ce scandale ?

Que dit et fait alors l'architecte ?

Quelques motivés se lancent dans l'écologie humaine (donc pas seulement physique ou économique...) parlent et essaient de recoudre des déchirures, nient les systèmes de puissances, cherchent la petite échelle, le social, etc.

Pourtant, si beaucoup d'architectes ont méprisé les « préfabriqués », peu d'entre eux se sont trouvés les moyens de les éviter, de les remplacer par un autre projet, empathique celui-ci...

Dans le même mouvement, on pourra analyser les désastres que cette mentalité a provoqués sur l'urbanisme, la relation sociale urbaine, l'attachement aux lieux, la frigidité d'à peu près toutes les architectures de cette tendance, etc...

Alors ?

Si, bien sûr, l'architecte n'est pas coupable, l'architecture criminogène, elle, l'est pleinement : seule non, mais associée à tous les autres motifs et aux autres acteurs, elle se fait le déclencheur de violences illégitimes et indispensables... Par hygiène mentale, l'architecture doit détruire l'homogénéité de ses constituants, imposer un « conglomérat » d'éléments différents qui s'associent et se coordonnent en gardant leurs différences : dans un aspect général chaotique (donc urbain) et une coordination de fragments composants, autonomes et solidaires.

On n'a jamais laissé sur la table d'un comité de quartier, un budget de réhabilitation en les priant de téléphoner lorsqu'il aura été dépensé...

¹ « L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri le 15 juillet 1972 à 15 heures 32 (ou à peu près) » Extrait du livre de Charles Jencks, PostModern Architecture.

Texte rédigé pour le colloque : Dipartimento di Progettazione dell'architettura "The longest error in the world"? Sustainable Urban Design and the renovation of Social housing estates: also a disciplinary problem Prof Sergio Porta Tuesday, February 28 th 2006 "Rogers" Room, Politecnico di Milano, via Bonardi 3

n

art/terre 2006 fait un appel à projets...

Avis aux amateurs: Le Centre culturel de Comines-Warneton organise un concours-événement ayant pour objet de primer des œuvres artistiques originales sur le thème de la terre.

L'exposition se déroulera du 11 au 17 septembre 2006, le concours est doté de 7.750E, la date limite d'inscription se situe au 15-05-2006.

renseignement : +32(0)56.56.15.15, info@art-terre.be, www.art-terre.be

Liège: Travelling sur le festival du film d'artistes

MAMAC, le 23 et 24 novembre.

Pour sa deuxième édition, le festival du film d'artistes, organisé par Art et Fact, nous a proposé une diversité d'approches créatrices par le biais de la vidéo. Cette multiplicité de démarches, en réjouissant notre curiosité, fera taire, on l'espère, ceux qui voient cet art comme stéréotypé. C'est un fait, il y a autant de manière d'appréhender la caméra, le son et l'image que d'artistes vidéastes. Le film vidéo peut être tout aussi bien prétexte à raconter une histoire poétique, à dénoncer les incohérences de notre société ou à nous plonger dans l'absurde. Une sélection...

Voyage et Maladies proposé par Patrick Corillon participe d'une rencontre entre le savoir faire informatique et l'imagination créative. L'artiste, dont la démarche plastique est intimement liée à la création littéraire, nous propose de nous emmener en voyage. Spectateur de la vie intime de notre clavier d'ordinateur, nous sommes transportés dans les rêves d'évasion des lettres et les soucis de santé des chiffres.

Michel Barzin et Pablo Garcia Rubio sont, quant à eux dans une approche plus réaliste. Ils nous proposent de manière spontanée, intimiste, une enquête sur la "petite famille" des graveurs. La question récurrente posée à différents graveurs: "La gravure fait-elle partie de l'art contemporain?", devient finalement un prétexte pour dépeindre des personnalités drôles et étonnantes.

Dans ce même désir de témoignage, Babis Kandilaptis alterne et confronte avec une grande sensibilité les réponses d'un vieux Grec et le paysage serein d'un couché de soleil. Il filme en plan fixe le soleil déclinant, cette vision de vacances invite à la langueur, seul les bruits des motocyclettes



Image extraite du film vidéo intitulé *Breakdown Dream* - Réalisation : Messieurs Delmotte - Images : Marc Malcourant - © Messieurs Delmotte - 2005

qui passent en boucle viennent perturber l'image idyllique. L'artiste capte cette soudaine modicité contrastant avec l'immuabilité d'un couché de soleil. Babis Kandilaptis nous apporte sa vision personnelle et originale sur l'immigration. *Sorry Vassoula*, le second film proposé par l'artiste mixe un fond sonore de J.T. avec la réalisation pièce par pièce d'un puzzle de Disney. Avec cependant une volonté de perturber la logique initiale du puzzle... Un drôle de terroriste (l'image de Bush Benladisé) apparaît à la place du visage jovial d'un des nains de Blanche Neige. Un raccourci créatif qui témoigne des décalages permanents dans lesquels nous évoluons tous. De façon très différente Messieurs Delmotte s'amuse devant la caméra et

nous présente ses dernières performances. Des constructions narratives de types minimalistes d'une efficacité sans faille: un minimum d'artifices pour une percussion maximale. Volontairement l'image est brute, mais lorsque son visage disparaît dans sa corolle de plumes, une dimension esthétique apparaît, presque par surprise... Ce travail de dérision et de scénettes absurdes prête franchement à rire: quand il se travestit lui-même en pictogramme rouge et vert d'un feu de signalisation, en lapin téléguidé ou dans sa performance boulimique de mangeur de viande affublé d'un casque à corne. Une succession de visions délirantes qui bouscule notre univers conformiste. Mais ne nous y trompons pas, oscillant entre le burlesque et le tragique, sous ses allures de clown, il nous renvoie à

nos angoisses et à nos petites morts quotidiennes. Subjugué par l'Afrique, l'artiste est actuellement à Cotonou au Bénin pour une autre petite série zip zap africaine. Autre refrain chez Jérôme Mayer, d'abord par l'utilisation du travelling, un procédé qui permet de se balader véritablement au sein d'un village où il capte l'accumulation de maisons identiques, carrées, sans âme. Très vite l'ambiance fantomatique devient oppressante, pas un visage pour nous rassurer. L'image et le son se répondent pour créer une tension physique transmise aux spectateurs. Dans cette atmosphère minérale, l'artiste introduit une voix pure, une contine. Jeux de circularité de l'image et du son... Volonté de contraste entre la fugacité d'un refrain et l'omniprésence de la brique. Jérôme Mayer n'a pas la prétention de porter un jugement critique sur l'urbanisme et nos paysages quotidiens, il parcourt un village, constate sans vacarmes, sans effets gratuits et ouvre le regard de chacun sur un état de fait, un état des lieux.

Parallèlement, Mark de Marin Kasimir procède aussi de la traversée d'un lieu, en l'occurrence un marché à Vienne.

Mais ici, le procédé technique de ce film vidéo alourdi le sens. Nous évoluons lentement dans un décor où les personnes sont déformées, plaquées sur l'écran comme des pions. Habituellement, l'assemblage de photos prises à 360 degrés procède d'une vision panoramique qui en abolissant le point de vue unique, repense son rapport au temps et à l'espace. On peut légitimement, dans ce cas, se poser la question du propos. Doit-on y voir là une critique de notre société de consommation ?

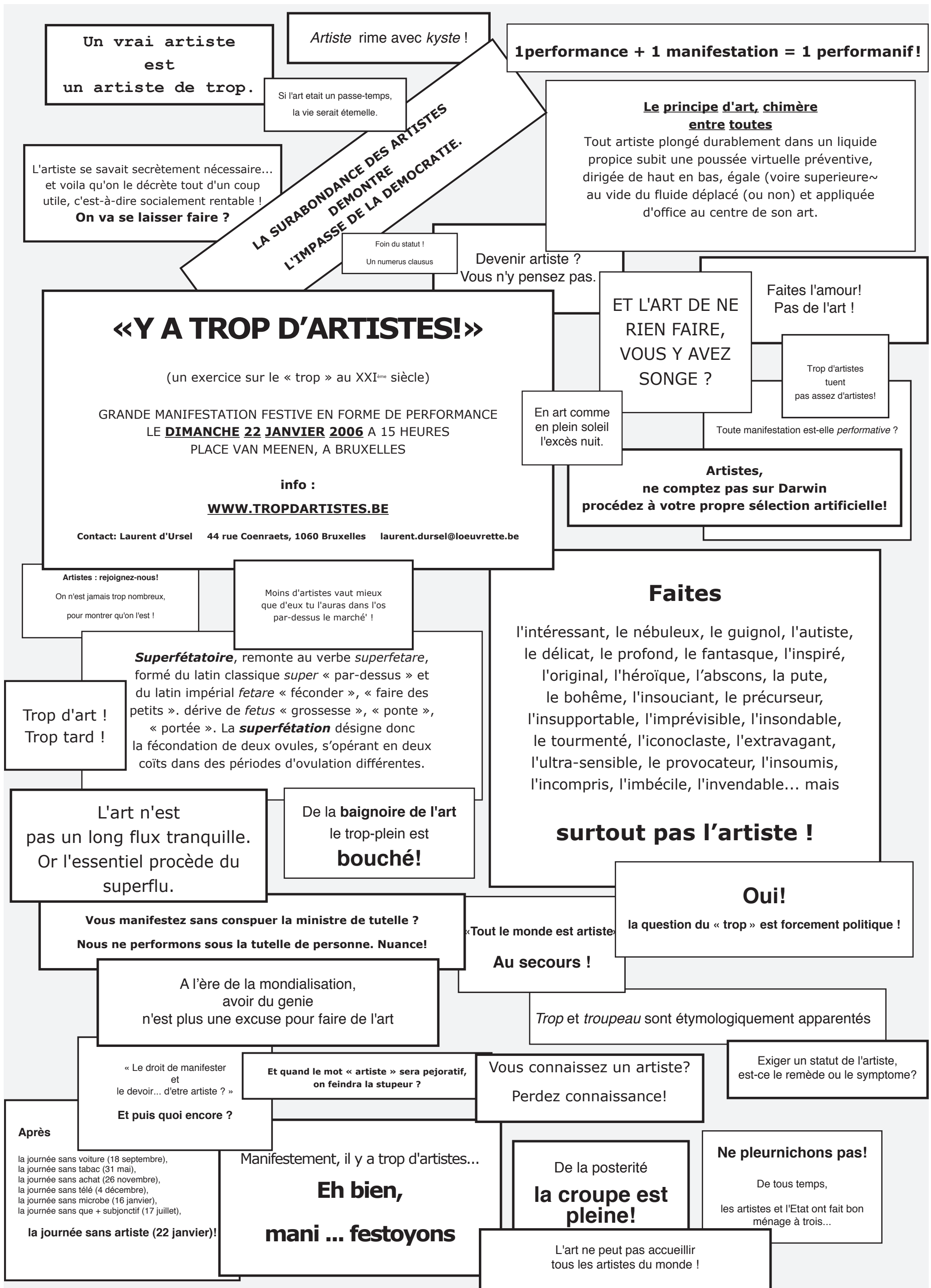
L'image et le spectateur restent en suspens. Lionel Bayol-Themines s'aventure, quant à lui, dans l'exploration du corps humain. Sujet inépuisable s'il en est et parfois abso-

lument fascinant. Pourtant la multiplication du plan de l'ouverture d'un genou, la vue des broches à répétition ne suffisent pas à construire une réflexion solide sur la problématique de la transformation du corps humain. L'artiste accumule les plans sans maîtriser me semble-t-il son propos.

Cette sélection proposée, nous aura permis aussi de revoir dans des conditions optimisées le MAMAC imaginaire. L'exercice était le même pour chacun des artistes invités: réagir, commenter ou décrire une œuvre appartenant au musée. Les regards bien entendu, étaient multiples, j'en ai retenu deux : Jacques Izoard et Selçuk Mutlu qui entament une conversation devant un tableau de Gauguin. Ils délirent totalement sur les personnages du tableau, imaginant des histoires abracadabrantes, plaisantant sur le lieu de la scène et les animaux présents. Pol Pierart, lui, comme à son excellente habitude procède par économie de moyens et commente grâce à des petits cartons une des peintures. Il note ses appréciations, les ratures, jusqu'au mot juste, dévoilant son véritable centre d'intérêt...

Il s'agissait bien avec ce festival, de se laisser captiver par l'image ou du moins faire en sorte qu'elle exerce sur nous une certaine curiosité. Augurons que la prochaine mouture soit encore de meilleure qualité. Une plus grande ouverture vidéo du côté nord du pays et sur l'international ne serait pas un luxe en soit et pourrait apporter un plus à ce genre de déballage orchestré.

Caroline Coste



Bruxelles, novembre 2005.

Sous l'appellation Boaf, "Belgian off Art Forum", un événement de quatre jours a rassemblé sous le commissariat de Raphael Gerlache 5 artistes: Stephan Balleux, Alec De Busschere, Arnaud Gerniers, Nicolas Guiot et Lionel Van De Boogaerde. Focus sur le travail d'Alec de Busschere et de Stefan Balleux en compagnie du commissaire de l'exposition.

Alec de Busschere : "On pourrait dire que c'est de la poésie digitale"

Alec de Busschere : Il s'agit en fait de trois cents mots, qui au départ décrivent simplement le processus, l'installation dans l'espace et comment les mots sont diffusés, et quels mots aussi puisqu'ils sont dans les textes. Ce texte n'est jamais vu ni lu par personne puisque les mots sont piqués par ce logiciel d'une manière aléatoire, mots par mots, par quatre systèmes séparés. On a quatre hauts-parleurs qui diffusent mots par mots, parfois les uns à la suite des autres, d'une manière tout à fait aléatoire. On a de temps en temps des phrases des associations de mots qu'on recrée mentalement

L.P.: Il y a des paramètres qui te permettent de diriger cet aléatoire?

ADB: Il y a un aléatoire sur le choix des mots, je peux par exemple dire qu'il faut que ce soit des mots plus ou moins longs ou courts. Je peux aussi régler les intonations de manières aléatoires, jouer sur le volume...

L.P.: La question du sens?

ADB: Il est donné par le spectateur, c'est lui qui le crée à travers un environnement qui est très cocoon. Il y a une installation avec un grand fauteuil avec des coussins dans lesquels on peut s'installer parce que c'est pénétrer dans une atmosphère avec deux blacks light. On est dans la lumière ou dans la non lumière, c'est une expé-



Alec De Busschere

rience à vivre, difficile à décrire mais ça fonctionne, à mon sens (rire).

L.P.: C'est ta première expo depuis deux ans, tu as vécu un phénomène d'incubation... Aujourd'hui tu es plutôt branché son?

ADB: C'est en lien direct avec ce que je faisais avant; le son m'a toujours attiré mais je n'ai jamais osé, donc je me suis aventuré. Les mots c'est pareil: c'est aussi quelque chose qui me fait un peu peur et là j'ai trouvé une manière de les faire fonctionner, vivre, les donner à voir ou entendre,

L.P.: Une manière de tourner la page avec l'image?

ADB: Non, le son c'est de l'image aussi pour moi, surtout avec la manière dont je le montre: puisque tu le projettes, tu crées ton propre univers, c'est une spatialisation, un espace de quatre cents mètres carré avec des sons qui sont très éloignés les uns des autres, des volumes qui baissent, qui montent, de manières aléatoires,

soutenu entre la maison et le public.

Une collaboration étroite, axée sur le jazz international, est née entre le Flagey et le Théâtre Marni, sa voisine, en vue d'établir des synergies et de créer un pôle incontournable du jazz à Bruxelles.

Comme chaque année au printemps, musique contemporaine oblige, une place est réservée aux concerts du Festival d'Ars Musica, outre les nombreux concerts du même genre de la saison.

Avec ses séances quotidiennes, la programmation des films, orchestrée par la Cinémathèque Royale de Belgique, s'est vue renforcée dans sa spécificité de cinéma d'art et d'essai.

Dans le cadre d'une première collaboration avec l'Institut d'Architecture La Cambre, son cohabitant, Flagey propose un cycle de conférences sur l'architecture contemporaine intitulé "One, Two, Three Architecture".

donc on est dans une mouvance qui est très plastique finalement, mais avec ces mots qui prennent une dimension plus introspective. En 1999, j'ai fait une installation au Palais des Beaux-Arts avec les sons...

L.P.: Une phrase que tu as retenue...

ADB: C'est impossible! ...

(intervention de Raphael Gerlache : "Inutile, sexe, avec ou pas, personne, enfance, futile, art, compose, sexe, ...") Il y a un texte qui ne se donne pas à voir mais qui se dévoile, il y a quand même une qualité d'éveil instantané qui nous donne accès à nous même grâce à la démarche technologique. Cette frénésie de subir le hasard a fait place à une autre ambition: on prend le hasard par l'autre bout, on l'oriente vers les mots, des choses que l'on connaît, et c'est la mise en présence aléatoire de ces mots de la langue naturelle dits par une machine de façon totalement froide qui nous met en éveil. Au départ du souhait qu'avait Alex en écrivant ce texte continu qui se cache derrière, il n'est pas question de le dévoiler, donc c'est cette coexistence de la linéarité et de l'aléatoire qui fait la tension et à mon avis la qualité de la pièce, on essaye de se raconter à soi même une poésie libre.

ADB: Sans être péjoratif on pourrait dire que c'est de la poésie digitale, c'est une installation plastique. Il faut la vivre... Pour info, je peaufine la création d'un DVD destiné à des systèmes homes vidéo en quadraphonie, il y aura une image, avec une lampe noire tu pourrais recréer dans ton salon cette atmosphère, c'est une séquence préenregistrée, huit heures de sons... Ça peut être introspectif ou méditatif, ça dépend de ton état...

Une cellule pédagogique s'est développée autour d'ateliers, de rencontres publiques et de concerts commentés.

Des séances "Ecran Large sur tableau noir/Lessen in het donker" sont proposées aux écoles.

A partir de janvier, un parcours de jazz commenté "L'histoire du jazz: de ses origines à nos jours", ouvert à tous, sera tracé en cinq rencontres.

Un "coin d'écoute", avec une diffusion en boucle des cinq concerts à venir, est mis à disposition de tout visiteur.

La location du Studio 4, avec sa capacité de quelque 1000 places et des studios d'enregistrements, est ouverte à toute initiative ou événement d'ordre privé.

Véritable vitrine/podium du son et de l'image - du jazz, de la musique classique, contemporaine et traditionnelle, du cinéma d'art et d'essai -, lieu de diffusion et de création pour artistes et musiciens, connus et moins connus, le FLAGEY, vecteur d'évolution et de changement, sans cesse à l'affût d'énergies créatives, convie le public à rencontrer la complexité du monde, capable de faire progresser les mentalités, d'engendrer de nouvelles possibilités et de déplier des recoins insoupçonnés du génie humain.

Bruxelles 5/10/2005/Y.Ressler

INFO tel.++32/(0)2/6411020; web: www.flagey.be

Belgian off Art Forum: l'œuvre au noir

Stephan Balleux : "le but c'est qu'à la fin on ne sache plus très bien si c'est virtuel ou analogique"



Stephan Balleux

L.P.: Peux-tu me décrire ton installation?

Stephan Balleux: il y a deux pièces. Une pièce, où l'on peut rentrer: il y a quatre écrans, quatre moniteurs noir et blanc vidéo connectés avec ce qui se passe dans la pièce à gauche. Côté virtuel, ce sont des

comptes rendus vus des quatre coins. L'autre pièce c'est une vidéo projetée sur un mur, un paysage pictural fait en images de synthèse qui passent du jour à la nuit. Il y a tout un jeu sur les lumières, ça dure dix minutes, il faut la mériter...

L.P.: Qu'est ce qui te motive à vouloir encore peindre?

Stéphan Balleux: je peins depuis 15 ans, j'aime ça! Ça reste un des médiums avec le plus de possibles. L'image de synthèse et la peinture c'est très lié. Avec l'image de synthèse, il faut tout créer de A à Z, comme on fait une composition. C'est la même chose qu'avec la peinture: une peinture c'est aussi virtuel que la 3D, c'est loin du désenchantement. Quand je fais des vidéos ou des images de synthèses, c'est de la peinture. Ma question picturale ne se limite pas à mettre des pigments sur un support. Avec l'image de synthèse il y a une ouverture qui est dans la lignée historique de la peinture, avec la camera obscura, les miroirs, ...

L.P.: Il y a quand même une alchimie dans la peinture qui n'existe pas dans le numérique...

S.B.: C'est pour ça que souvent je passe de l'un à l'autre. Quand je suis un peu fatigué, avec l'écran, je me réapproprie et me réattaque à ce que j'ai fait en 3D. En général, il y a une vidéo pour l'animation et il y a une série "peinture".

L.P.: Pour l'exposition thématique à laquelle tu participes chez Aéroplastic, c'est le galeriste qui a choisi la peinture?

S.B.: C'est moi qui ai choisi. J'ai proposé cette peinture pour l'expo, je travaille pour le moment sur des sujets qui sont picturaux et "bateaux", c'est-à-dire le paysage, les fleurs, le portrait, il y a tous les genres... Quand on achète des toiles, il y a des formats pour chaque genre. Là c'est la première fleur que je fais. J'ai fait des vanités, dont cette vanité, une tête de mort recouverte de peinture. Pour le moment j'applique de la peinture sur des sujets, d'une manière virtuelle ou analogique. Le but c'est qu'à la fin on ne sache plus très bien si c'est virtuel, analogique, réel, même au niveau du pictural.

flagey

Une philosophie de la
rencontre

Plus que jamais, le Flagey s'impose dans le paysage culturel de la Capitale européenne, avec une programmation à la mesure de ses ambitions et une palette multiculturelle de haute volée.

Des valeurs sûres y prennent un ancrage : sous l'impulsion de Gunther Broucke, le VRO/VRK - Vlaams Radio Orkest/Vlaams Radio Koor - dans un souci de tradition et de retour aux sources, y est devenu résident, afin d'y développer une interaction singulière et un dialogue

BPS22/Extra City: 1-0

Sur le compte des échanges extraterritoriaux, le BPS 22 vient de marquer le premier but, en effet une expo d'Honoré d'O est programmée début mars, (18/3 - 28/5) Honoré d'O reprend le concept de "The Quest" son expo à la Biennale de Venise en le restructurant en fonction de l'espace du BPS22. Nous avons demandé à Pierre Olivier Rollin, récemment nommé par Contemporary Art in Belgium 2006 (en compagnie de Wim Peeters d'Extra City) comme la personnalité de l'année, d'imaginer une expo d'artistes flamands dans son lieu et de citer quelques noms. Voici son programme: Honoré d'O, David Nierings, Mobeka, Chris Fierens, Pascale Martine Tayou, Sven't Jolle, Hans Theys. C'est maintenant au tour de Wim Peeters de marquer un but...

Raphael Gerlache: C'est un travail de sédimentation.

Entretien avec Raphael Gerlache, le commissaire de l'exposition.

Lino Pologato : Cette 10e édition avait pour thème le noir. Pourquoi?

Raphael Gerlache: La lumière est un support à part entière dans la création picturale contemporaine... C'est pour que les dispositifs contemporains existants puissent accueillir de véritables projets de peintures soit par le dessin, la 3 D, le collage vidéo, ou avec, dans le cas d'Alec De Busschere, une spatialisation du son. J'ai essayé d'aller à la rencontre d'artistes qui étaient déjà à l'œuvre au noir. Il s'agit d'un travail de fatigue de la matière, une introspection qui grâce à la technique donne accès à un univers très intime qui est de l'ordre de la fertilité qu'on découvre au moment où l'on est au plus bas de soi-même. C'est vraiment un travail de sédimentation, d'alluvionage, c'est quelque chose de très lent qui a un moment donné se donne à penser ou se donne à voir grâce à la technologie par exemple avec Stéphan Balleux qui avec son projet qui s'appelle "painting is painting", a fait vivre un espèce d'objet en 3D. On est entre la culture de l'immersion, liée à toute la culture sous jacente des jeux vidéos et tout

le langage numérique qui ont une place dans notre quotidien et puis ensuite le "ça" qui est l'intrigue de tout ce qui se vit en nous comme obscénité et qu'on ne donne à voir que partiellement. Là il a représenté virtuellement son "ça", un monitoring en temps réel de son "ça". Arnaud Gerniers fait un travail de dessin, a même la diapositive projetée par un système classique de projection, il travaille sur les limites de la focale, ce qui est projeté sur les murs est absolument invisible, ça provoque une deuxième image sur la rétine qui fait dégager instantanément des volumes, ce sont des cercles très beaux en couleurs. Il y a une espèce d'hypnose qui se dégage de ses toiles. Nicolas Guiot, avait un système de peintures, il a fait un gaufrage en utilisant des planches de bois dans lesquelles il a mis de la peinture qui coule sur le sol. Lionel Van Boogaerde, ce sont mes sept péchés capitaux revisités dans la vidéo.

Alec De Busschere nous plonge d'emblée dans le noir et suite à une démarche en profondeur, très scientifique, il a fait réaliser un logiciel sur mesure par rapport à un enjeu et un propos qui est véritablement discursif. Il y a un enjeu de récit qu'il se réapproprie par un dispositif de spatialisation du son. Dans une pièce complètement obscure une séquence de mots aléatoires sont dits par un logiciel et ça provoque une situation étrange, très humaine, au départ d'un dispositif qui n'a rien d'humain.

DU CÔTÉ DU NORD

Les nombreux musées intelligemment rénovés du Nord de la France proposent des expos diversifiées à souhait. De quoi parcourir l'histoire de l'art du XXe siècle et aborder les nouveautés du nôtre.

Grand est l'embarras du choix. Outre la sélection ci-dessous, il aurait fallu arpenter « La volupté numérique » au Palais des Beaux-Arts de Lille (> 27/2) ; l'art construit à Cambrai (> 12/2) ; la rétrospective Félix Labisse à Douai (>15/1) ; « La peau est ce qu'il y a de plus profond » à Valenciennes (> 13/3) ; la gravure populaire brésilienne au musée de l'Estampe de Gravelines (> 30/6) ; le fond permanent du FRAC à Dunkerque...

Comment ne pas associer Dubuffet et l'Art brut ? Le musée de Villeneuve d'Ascq (bientôt fermé pour bâtir une extension afin d'exposer les collection de l'Aracine) a mis en relation des travaux de malades mentaux et de marginaux avec la production de l'auteur d' « Asphyxiante culture ». Non seulement des analogies apparaissent avec force mais on relève que les œuvres réalisées par les hétérodoxes de l'art ont proliféré en parallèle avec l'évolution esthétique du siècle précédent. Qu'elles ont eu sans doute une influence sur certains courants.

Face à la cinquantaine de travaux de Dubuffet, étalés de 1943 à 83, environ cent cinquante productions d'art brut constituent cette expo importante, avec en guise d'élément charnière, des œuvres appartenant au fameux cycle de « L'Hourloupe » des années 60. La confrontation est fabuleuse. Elle va des fascinantes machines recomposées par A.C.M. aux armes de bric et de broc réinventées par Robillard, via les objets jouets en bois de Ratier ou les autobus fantaisistes de Van Genk. Elle rassemble les obsessions symétriques foisonnantes des médiums tels qu'Augustin Lesage ou Fleury Joseph Crépin.

Les scènes violemment sado-masochistes de Schneller avoisinent celles à l'érotisme ambigu de Darger ou celles des couples sarcastiques de Jaki. Les miniatures côtoient le gigantisme : d'une part les masques typés en coquillages de

Art Brut-Dubuffet : convergences plastiques



Jean Dubuffet Castelet de « L'Hourloupe » de Dubuffet

Matisse-Derain : couleurs à Collioure

Été 1905, Henri Matisse et André Derain passent quelques semaines dans un petit port des Pyrénées orientales. C'est une révélation. Ils inventent le fauvisme. Séduits par une lumière qui est, selon Derain, « la négation de l'ombre », ils abandonnent le pointillisme et le divisionnisme pour aller vers de larges aplats de couleurs pures. De moins en moins, il s'agit de représenter mais bien de montrer, au-delà du souci des règles, un monde tel que peut le voir un peintre.

C'est le refus manifeste du pittoresque, la prépondérance de l'esthétique sur la figuration. Même dans les portraits, les leurs mais surtout ceux qu'ils peignent réciproquement l'un de l'autre. C'est plus manifeste encore dans les paysages et les marines. Tel 'Voiliers' d'André ou une des transcriptions par Henri du site de 'La Moulade' frisent l'abstraction.

Pour Matisse, « la couleur est une force ». L'agencement des formes est prolongement de ce qu'a apporté Cézanne. Il ose laisser des blancs et l'écru même de la toile comme si l'impression d'inachevé était liée à l'œuvre. Parfois, c'est l'économie de moyens qui construit. Quelques traits évoquent la côte, des barques amarrées, le port, le clocher, une montagne. Une simplicité qui invite à recréer en soi l'univers proposé à travers l'émotion picturale.

Esquisses, dessins, aquarelles, huiles

rassemblés attestent un formidable bouillonnement créatif qui, en quelques mois, va propulser les deux artistes vers une voie novatrice. Le chatoiement est magique. L'œil n'en revient pas d'être nourri par tant de coloris qui l'étonnent et le ravissent. Il se retrouve à un tournant de l'art moderne, moment charnière dont les



André Derain Le faubourg de Collioure, 1905 © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN/ © Philippe Migeat © Adagp, Paris 2005

conséquences seront durables malgré l'éphémère de l'explosion fauviste.

Dans ce duo estival, chacun reste cependant soi-même. L'expo souligne les points de référence en mettant en parallèle des travaux à thématique similaire, qu'il est aussi possible de confronter à des photos d'époque. Il suffit de comparer, par exemple, la perception que

chacun a des toits de Collioure pour percevoir les différences de technique. La personnalité d'Henri comme celle d'André éclate à chaque coup de pinceau tout en convergeant vers une identique jubilation bariolée.

Un catalogue très fouillé, fourmillant de détails muséaux et d'anecdotes, permet de suivre l'itinéraire des artistes. Il illustre cet épisode bref mais nullement mineur de l'évolution artistique du siècle passé. Comme d'habitude, bonus attachant, le musée propose en annexe des ensembles singuliers.

Côté édition, il y a les lithos de Mirò à partir de l' « Ubu Roi » de Jarry. Côté abstraction géométrique, en liaison avec les travaux d'Herbin, il y a les recherches à partir du carré de Guy de Lussigny (1929-2001), variations rigoureuses autour du rouge, de l'orange et du noir. Le tout est complété par des reliefs de Madé, d'Alan Reynolds pour qui le blanc est énergie, d'autres de Tschentsher dans la lignée de ce que pratique Dusépulchre.

— Au musée départemental Matisse, palais Fénélon, Cateau-Cambrésis, du mercredi au lundi de 10 à 18h jusqu'au 22 janvier. Infos : 00 33 327 84 64 78 ou www.cg59.fr
— SZYMUSIAK, FLAM, MATAMOROS, etc, « Matisse-Derain, Collioure 1905, un été fauve », Paris, Gallimard, 304 p (45 €)

M.V.

Maisonneuve, les poupées fétiches de Nedjar, les créatures mythiques en ciment de Salingardes ; d'autre part des maquettes et des photos de la maison idéale du facteur Cheval, de la tour d'Eben-Emael du Belge Robert Garcet (cfr Flux News n°36).

La sophistication des gouaches de Wittlich et des encres de Madge Gill répond à la production sauvage de Tripier ou de Gabritschevsky, à la violence des dessins de Johan Hauser. Louis Soutter a

affinités prémonitoires avec un Penck et Schröder-Sonnenstern n'est pas sans rappeler certaines productions surréalistes.

Outre l'intérêt évident des pièces exposées, l'ensemble s'avère fructueuse réflexion sur la volonté de Dubuffet d'imposer silence à « l'idiote raison » pour aller vers une « folie » qui soit créatrice.

— Au musée d'Art moderne, avenue du Musée à Villeneuve d'Ascq, du mercredi au lundi de 10 à 18h jusqu'au 2 janvier. Infos : 00 33 320 19 68 68 ou www.nordne.fr/mam

— FAUPIN, GIBAUT, MARTIN, PEIRY, RÖSKE, THEVOZ... « Dubuffet et l'Art brut », Milan/Lausanne, 5 Continents/Collection de l'Art brut, 191 p. (39 €)

M.V.



La tour d'Eben-Ezer de Robert Garcet. des

Ronet-Duchêne : natures mortes et vivants urbains

Nordiste, Marc Ronet (1937), élève de Dodeigne, se situe dans la lignée matérialiste d'Eugène Leroy. Mais alors que ce dernier enfouissait le sujet pour qu'il se laisse à peine deviner derrière les couches d'huile, Ronet ne pratique pas la dissimulation. Ce qu'il révèle, c'est la peinture qui prend prétexte d'un thème pour envahir l'espace. S'il laisse souvent l'objet (caisse, bâton, meuble...) comme repère visible, c'est pour qu'on l'oublie au profit de ce que le couteau enduit et ce que la brosse dépose sur la toile.

Celle-ci devient épaisseur, réceptacle des actes qui ont construit le tableau. L'exemple le plus frappant, parmi les natures mortes du peintre, c'est cette récente « Table ronde avec le vide comme objet » où précisément un trou dans un montage de toiles remplace ce qui ne doit pas être vu, ce qui serait de l'ordre de l'anecdote, ce qui semble impossible à représenter, d'où concentration du regard sur la surface où la luminosité ambiante vient s'engluier dans les ocres.

Du mobilier lui-même, il ne subsiste que quelques traits élémentaires susceptibles de le rappeler, comme on insère une citation au cœur d'un texte. Alors que l'objet peint tend à s'évanouir, ce qui apparaît c'est la peinture elle-même en tant que présence informelle, visible, tangible, concrète dirait-on. Un empâtement qui crée le plein en opposition avec le creux mais qui, tout en créant cela, évince le concret sensé y être représenté. En complément, le peintre ajoute une interrogation concernant l'usage même des formats de toiles puisqu'il en accole souvent plusieurs destinées à ne former qu'une seule œuvre.

Cette réflexion à propos de l'image et du médium, Ronet la poursuit en gravure à travers des séries de portraits, les siens et ceux de sa fille handicapée. Les dessins de paysages partent d'un certain réalisme pour aboutir à l'imaginaire. Ils se servent du végétal pour en arriver au pictural, un peu comme le pratique un Alexandre Hollan. Selon l'usage de ce musée, plusieurs œuvres de l'artiste sont mises en corrélation avec la collection permanente, de quoi élargir la curiosité et mettre en parallèle des époques éloignées.

Gérard Duchêne (1944) a beaucoup œuvré sur le mot, le graphisme, le langage écrit dont plusieurs exemples sont exposés. Pour l'essentiel, cette fois, il prend prétexte de photographie en vue de transformer l'image saisie, de la reprendre sur polystyrène à la façon d'un croquis, de s'en servir comme support de gravure, de reproduire le résultat sur des imprimés publicitaires.

Des fragments de moments urbains sont de la sorte subtilisés au passé, remodelés au présent, figés pour le futur. La vie citadine, souvent nocturne, devient silhouettes tracées, « réalités précaires » comme il les définit lui-même.

— Au musée des Beaux-Arts, rue Paul Doumer à Tourcoing, du mercredi au lundi de 13h à 18h jusqu'au 15 janvier (00 33 320 28 91 60) ; au musée d'Art et d'Industrie (La Piscine) 23 rue de l'Espérance à Roubaix de mardi à jeudi de 11 à 18 h, vendredi 20h et le week-end de 13 à 18h (00 33 320 69 23 60)

— COURBÈS, TRÉMEAU, VOUTERS, « Marc Ronet », Gand, Snoeck, 2005, 144 p.

M.V.

Liège, 5e Biennale de photographie : Le Brésil

du 19 février au 31 mars 2006,

Plus de 20 expositions réunissant des photographes brésiliens reconnus ou à découvrir mais également une sélection d'artistes de la Communauté française de Belgique. En plus du MAMAC entièrement dédié à la Biennale, l'Espace ING, "Les Brasseurs" des centres culturels et des galeries privées accueilleront la programmation officielle du festival. La programmation se développe autour de plusieurs thèmes qui sont le fruit des rencontres et des coups de cœur des organisateurs : Elle alterne les hommages aux grands photographes, les découvertes, la photographie de reportage ou créative et les présentations d'œuvres et d'installations contemporaines.

Infos : Les Chiroux - 8, place des Carmes - 4000 Liège T + 32/(0)4/220.88.88

Le CEWABE détonne !

Exposition 'Démarcations' dans le contexte du festival de la Francophonie Métissée, au Centre Wallonie Bruxelles, à Paris (oct.-nov. 2005) Si on nommait le Centre Wallonie Bruxelles comme on a d'aventure appelé la SABENA, sur base des initiales qui en désignent la fonction. Cela lui ôterait sa pellicule de régionalisme 'plan-plan' ! L'exposition montée cet automne par le CEWABE (si vous me permettez l'expression) va dans ce sens, et l'entreprise générale dans les mains de Philippe Nayer, actuel directeur, tend au lifting complet. Déjà avec 'L'art pour rire' commissionnée par Pierre Sterckx l'été dernier, on avait relevé les manches en présentant d'excellentes pièces de six artistes belges francophones dont un intrus, Alain Séchas, de nationalité

française. Ouvrir cette brèche est signe de bonne santé. Le CEWABE, dirions-nous donc, accueillait en octobre 'Démarcations', place offerte à un choix d'artistes sud-africains résidents en sud-Belgique, à l'exception de Selçuk Mutlu, d'origine turque. Encore une dérogation à la règle établie de la francophonie métissée ! Voilà qui insufflé un oxygène salutaire à l'exposition et la sort des ornières du pur culturel post-colonialiste. Car il y a lieu de se saisir du déplacement des frontières en perspective, dont celles de l'Europe pour voir évoluer cette culture-monde imbibée d'hybridation. Aimé Ntakyica a du génie en plaçant une réplique du 'Fils de l'homme' de Magritte à la vitrine du centre. Bili Bidjocka met nommément en tension hostilité et hospitalité. Pélagie Gbaguidi, développe une imagerie animiste quant au corps maltraité dont l'âme franchit toujours la mort par les eaux.

I.L.

STRASBOURG : 10^e FOIRE D'ART CONTEMPORAIN

Parmi les foires d'art, Strasbourg se taille une assez belle place en nombre d'exposants (90) et de visiteurs (+ - 30.000). Si ce genre de manifestation n'accorde guère de place aux expérimentations les plus récentes, on y voit cependant des œuvres intéressantes parmi une flopée de démarches en tous genres dont certaines plutôt quelconques.

Au vu de leur présence récurrente, le marché semble priser pour le moment Klasen, Villeglé, Waydelich, Ben, Combas. De ces deux derniers, le jeu avec les mots de l'un se retrouve chez Joël Ducorroy à partir d'imprimés ; la violence de l'autre perce chez Fred Sofias, Velokovic et quelques autres.

Hartung, Arman et Miró font toujours recette. Les Segui conservent toujours leur faculté d'être corrosifs. Lichtenstein

propose des sérigraphies de formes en gros plans où le figuratif disparaît. L'édition de livres d'artistes a de superbes réalisations : Terry Haas parle de paysages d'Afghanistan avec un style à la Marc Bis; François Béalu a des gravures nuancées pour la « Stratégie du périmètre ». Le stand de la FRAC possède des sculptures en verre exceptionnelles comme un lit sur structures de bois signé Danny Lane ainsi qu'une architecture massive de Libensky et Brychtova.

Du côté des Belges, seulement deux galeries de Knokke et une de Bruxelles. Par ailleurs, on trouvait de petits Singier, quelques Delahaut, une série de Bram Bogart, des Alechinsky fort inégaux, un show de Brigitte de la Horie à la gestuelle matérialiste. Pol Bury laisse un ramollissement de la tour Eiffel et des huiles aux personnages prismatiques. Transfrontalier, Dodeigne campe les êtres dans des dessins grand format aux tensions graphiques puissantes.

M.V.



A l'âge six ans, à Banff, dans les Rocheuses, Brion Gysin lisait à sa jeune gouvernante peau rouge nommée Rose Sauvage, qui ne savait ni lire ni écrire, « Alice au pays des merveilles ». Rose Sauvage aimait beaucoup le passage avec les champignons. Elle apprit au jeune Brion que ce sont des esprits qui viennent de la lune. Elle lui parla des champignons sacrés des Indiens. A trente-neuf ans, à Paris, Brion Gysin consomma de la psylocibine et peignit sous son influence : « des trombes de champignons coulaient de mes doigts dessinant des formes mycologiques sur mes bostons en trois éjaculations orgasmiques ». (B. Gysin, Art Presse, mai 1977 ; Luna Park n° 3, 1977) d'autres visions suivirent. Il peignit les étages d'une maison sans murs, grand chantier du monde.

« La vision ne se limite pas à voir ce qu'il y a dehors, elle permet aussi de voir ce qui se passe dans sa propre tête. » Brion Gysin (Luna Park 1, nouvelle série – luna_park@msu.com) A écouter : Brion Gysin « self portrait jumping » CD chez Made to Measure, 43 rue Général Patton à 1050 Bruxelles. Prière de se renseigner sur le Bardo Thödol.

Eugène Savitskaya

(NDLR) Les calligraphies, permutations, cut ups, photographies de Brion Gysin (1916-1986) seront visibles à Bruxelles, à la Galerie Didier Devillez du 20 janvier au 25 février 2006. rens. T.: + 32(0)2/215.82.05

FluxNews 38 Errata

“L'image de proue de Frieder Burda” Suite à une erreur de manipulation le dernier paragraphe du texte d'Aldo Guillaume Turin dédié à la nouvelle construction de Richard Meir n'a pu être imprimé dans sa totalité. Nous vous le livrons ci-dessous dans son intégralité.



lieu que la proximité qu'il garde avec une imagerie en partie évanescence, et en partie déroutante, en raison d'un contexte inédit, menaçait de faire tomber dans l'arbitraire, mais que l'architecte, ayant sondé les possibilités comme les chances d'erreur d'aiguillage, a su empêcher de s'abstraire dans un pur décor. Joutant le beau parallélépipède blanc de Meier, séparée de lui et à la fois solidaire de son implantation inattendue, extravagante, le long d'une allée plantée d'arbres, la Staatliche Kunsthalle contient entre autres des tableaux de Baselitz, de Rainer, de Polke : dans les salles qui s'y succèdent et qu'une rénovation des plus scrupuleuses a soumises à des règles d'aménagement très strictes, la surprise est d'apercevoir un triptyque de Gerhard Richter, trois petites surfaces où le pinceau dans un premier temps s'affole, puis s'attache à séquencer l'image – des arbres, la sorte de berge où ils ont grandi -, pour finalement dans la dernière « épreuve » la refigurer comme du fond de son effacement, aussi ambiguë qu'un caillou se reflétant dans la lentille glauque d'une mare.

Si les considérations issues de l'examen des itinéraires esthétiques que propose le bâtiment ajouré de Meier nous rallient à ses objectifs directs – clarté décuplée par

le truchement de baies invitant à jeter l'œil de moment en moment fugitif vers les frondaisons alentour, fluidité transformant la visite du musée Burda en une conquête active et lente des toiles sur les murs, dénudation progressive de l'idée d'un tout que chaque volume contribue petit à petit à produire comme lors du relâchement d'un ressort -, on se demande néanmoins si la superposition d'un rez-de-chaussée et d'un étage ne gêne pas l'approche. Serait-ce souci d'éviter le trop-plein de tableaux en un espace ? Ou obligation de répartir les tableaux en tenant compte de leur qualité intrinsèque, et ce tout en respectant les dimensions du terrain à bâtir ? Les volumes se multiplient sans répéter leurs effets, la passerelle de plan incliné qui part du rez-de-chaussée et monte à l'étage accentue une dynamique dont les perpendiculaires obsédantes tirent peut-être le souffle qui les anime, qui heureusement et étrangement les dépareille, en bouleverse l'élégante mais aussi sévère ordonnance : le va-et-vient des visiteurs achève de prêter à ce moyen d'accès un quelque chose de volatil, prouvant que le mouvement n'est pas l'ennemi du concept. Mais surtout nous retiendra, à quelques enjambées du seuil, riche d'emprise sur nous et lumineuse – un mur entier de verre – la grande salle. Haute, large, ample, poncée, arasée, elle accueille et apaise, ses proportions s'accordent parfaitement à la fonction à laquelle elle se voue et qui consiste à nous faire sortir de la paresse que la distance provoquée entre l'art de ce temps et les personnes que nous sommes assimile trop souvent, dès que l'on parle démonstrativement de crise des valeurs, à une manière de dédain à l'égard des émotions, notre

bien pourtant primordial. Cette salle a capacité à nourrir les recherches de notre modernité car elle témoigne de l'existence avant tout d'une recherche de soi accomplie par des peintres qu'elle montre en relation mutuelle malgré leurs différences – Richter avec des toiles raclées de noir sur base d'une stratigraphie de couleurs crues, Polke avec ses châssis devenus des caissons où par technique de report au vernis les images s'entrelacent à l'infini, Baselitz qui exécute d'immenses tableaux à l'envers et nous dit ainsi son inquiétude de ne pouvoir exprimer vraiment ce qu'il ressent se développer en lui.

Il y a une vibration entourant le nouveau musée Burda, réplique de celle que vécut – on le suppose – le collectionneur qui n'a pas désiré que ses intuitions, ses pressentiments, l'écart d'une intrépide prise de langue avec les autres. Pourquoi la question de la genèse et de la gestion d'un musée d'art contemporain devrait-elle invariablement se poser en termes de réseau de pouvoir, de chimère ou d'uniformisation mélancolique des modes dans lesquels l'attrait du beau s'exécute, s'accomplit, et parfois se nie ? Ne serait-ce justement parce qu'en lui se joue quelque chose qui a à voir avec l'instant même où l'on croit toucher au salut ? Qu'il suffise à des marchands d'images d'avouer de front leur tactique – absorber au maximum le « temps du cerveau humain disponible » -, et l'on saisit aussitôt combien admirer un tableau peut créer un obstacle sérieux à un tel dévoiement de l'intellect et du cœur, à une telle servitude au record d'audience, un tel assassinat de la pensée sous les coups brutaux et aveugles de l'illusion médiatique, ou idéologique.

Le plus souvent, hélas, les musées n'affichent pas complet, surtout quand ils manifestent au nom de notre présent. Mais, joignant aux œuvres un appareil documentaire, ne rendent-ils à celles-ci la multiplicité des aspects qui les fondent et que, toutes sans exception, elles aggraver – fût-ce comme elles ont décidé maintenant de le faire en usant de subterfuges, de simulacres – d'un penchant irrépressible pour l'expérimentation ? Ce n'est pas la lisibilité textuelle des œuvres qui expliquera pourquoi d'aucuns ne cherchent pas à en savoir davantage et renâclent devant les difficultés qu'impose un rapport réputé très ardu à elles, et ce n'est pas la contemporanéité des méthodes de décryptage qui peuvent interrompre l'habitude de consommer absurdement les images avant de rétablir, mais rien n'est moins sûr, ce que Marie-José Mondzain appelle un « partage pathique » : l'échange humain a besoin, pour ne pas succomber aux travestissements du vrai, que ce qui est formulable, que ce qui est exposable – ou déjà exposé – ne préjuge de ce qui s'y affirme, en dépit de contradictions en apparence insolubles. D'où, pour les musées, cette tâche gigantesque, de consigner les actions des artistes sans omettre d'en donner la teneur et de leur éviter, en concédant que leurs marges importent, de verser dans l'inventaire normatif. Et de renflammer dans le lieu d'accueil aux œuvres qu'ils constituent, et qui est encore celui du croisement de nos singularités, de nos regards, toutes les gradations possibles du contact, toutes les nuances de l'être.

cinema

經過

LE PASSAGE

Vibrante métaphore de la vie que le film " Le Passage " du taïwanais **Wen-tang Cheng**, qui montre combien les joyaux artistiques sont indissociables de l'interaction humaine et de leurs émotions, sans quoi ces objets seraient réduits à de simples vestiges ; il s'interroge aussi sur la permanence des musées à travers le temps comme lieux d'artefacts ; et de conclure que le présent doit l'emporter sur les regrets, car le passé n'a de sens que s'il enrichit le présent et vice-versa.

Le cinéaste évoque à ce propos la genèse du film : " En 2003, j'ai découvert par un reportage télévisé que pendant la guerre les musées afghans ont été pillés par des bandes de voleurs. On voyait dans cette émission des collaborateurs de ces musées qui assistaient au désastre en pleurant. Ce spectacle désolant m'a incité à me poser une foule de questions : combien de musées dans le monde ont-ils été détruits ou pillés à cause d'une guerre ? est-ce que chaque musée a connu des drames semblables ? est-ce que les œuvres d'art trouvent réellement un abri définitif dans les musées? ... "

Le désir, maître mot, y est implicite et traverse tout le film - désir de l'autre des jeunes protagonistes, désir d'éternité dans la gestuelle du Tai-chi, mais aussi dans la digitalisation, l'accélération et la compression de l'espace/temps des rêves, désir de s'affranchir des limites de la condition humaine - et, se déploie sur fond de tension et de confrontation nature/culture, tant sur le plan de la réalité contemporaine que dans les représentations des anciens. Ces dynamiques paraissent d'autant plus fortes

qu'elles opèrent dans le scénario à travers la quête d'un tiers.

Le film se déroule au Musée du Palais National de Taipei et tourne autour du " **Cold Food Observance** " (1082), sauvé des travers de l'Histoire, et d'un jeune touriste japonais à la recherche du document, jadis restauré par son grand-père. Il s'agit d'un rouleau calligraphique de la main de Chi Su, (alias Dong-po Su), un des plus grand poète, écrivain et calligraphe chinois de la Dynastie Song, d'une rare perfection et dont la beauté s'énonce dans la proximité consubstantielle du signe et du savoir-faire ancestral.



Le parcours du jeune japonais, croisé avec trois autres destins taïwanais - d'une jeune guide, d'un jeune écrivain et d'un vieux sage - jette un éclairage sur la civilisation culturelle et artistique chinoise à travers les âges, ouvrant le champ à l'actualisation interprétative permanente, dont la question de l'évolutif, de la transmission, du plein et du vide et du mouvement ininterrompu se trouve magistralement illustrée par le jeu très sensible des protagonistes et plus particulièrement par le coulé du Tai-chi et d'une lumineuse chorégraphie, dont la rétine du spectateur reste imprégnée. Et, si les sauts dans le temps et dans

l'espace sont fréquents, ils ne peuvent être attribués à des mouvements anachroniques ou chaotiques du cinéaste, mais relèvent, au contraire, de la complexité à intégrer passé dans les propos du présent, afin d'en assurer le relais, la transmission, le passage.

Documentariste militant et fin observateur, engagé dans le combat politique et social des années 80 contre le régime répressif de la loi martiale taïwanaise, Wen-tang Chen s'oriente, à la fin des années 90, vers le Cinéma Indépendant et la fiction, explorant l'identité culturelle nouvelle et la liberté en train de naître, à l'issue,

encore récent, du passé complexe et douloureux qu'a subi son peuple. Cinéaste d'avant-garde, il est assurément une figure significative dans le renouveau du cinéma taïwanais.

Bruxelles 13/11/2005/Y.Resseler

" Le Passage " film de Wen-tang CHENG(1958), Taiwan 2004 (105'), avec Lun-mei Guey, Dai Leon, Yukihiro Kageyama, Fong Tian
Le cinéaste a reçu le Prix de la Critique au Festival de Venise 2002 pour son film " Somewhere over the dream land " ; Sélection Officielle au 32e Festival International du Film Indépendant et du Festival International de Tokyo ; son dernier film " Blue Cha-cha " sera présenté aux divers Festivals Internationaux en 2006

A History of Violence

de David Cronenberg, avec Viggo Mortensen, Maria Bello, Ed Harris, William Hurt, Ashton Holmes,

Avec sa dernière livraison, David Cronenberg a surpris plus d'un fan. Exit les univers étranges et fantastiques, exit les imbrications d'hallucinations, fantasmes, souvenirs et univers virtuels, exit - a priori - la manipulation de ce qui a toujours été la matière première de ses films : le corps.

Tout commence par une séquence au rythme tarantinien où interviennent deux tueurs sans pitié. Suit une « touchante » scène familiale : une fillette aux cheveux blonds qu'un cauchemar a réveillée se fait successivement consoler par son père, sa mère et son frère. On accompagnera un temps le quotidien de cette famille de l'Amérique profonde, unie et tranquille, avant que les deux meurtriers ne viennent pointer leur nez dans le village et bouleverser définitivement le cours paisible des choses.

Surprenante, donc, l'insolente normalité tant du milieu (provincial et familial) dépeint que de l'intrigue qui, après tout, nous semble avoir été mille fois donnée en pâture. Mais il faut compter avec le sens de l'économie et l'intelligence rare de l'auteur. A History of Violence s'avère en effet d'une logique aussi subtile qu'implacable. Il faut voir comment s'enchaînent *nécessairement* les incidents, sans que ce sentiment d'évidence ne vienne jamais colmater le sens. Y contribue bien sûr le problème de la duplicité du personnage principal, mais surtout - comme le laisse supposer le titre - l'exploitation habile et singulière des différents mécanismes de la violence.

S'il est à la fois un processus narratif et un thème dont on entend régulièrement (et légitimement) parler au sujet des films de Cronenberg, c'est bien celui de la « contamination ». Seulement, y avoir une nouvelle fois recours à propos de sa dernière production témoignerait d'une précipitation à laquelle succéderait bien vite le sentiment d'une vive inadéquation. Dans A History..., il apparaît qu'un mécanisme sensiblement différent de la contagion soit à l'oeuvre, un mécanisme plus proche de l'« enclenchement » compris comme la mise en action d'un processus déjà-là. C'est l'auteur lui-même qui le dit, dans un entretien accordé dernièrement à Libération : « Souvent les gens perçoivent la violence comme un virus, une contamination. Malheureusement, ce n'est pas le cas. La violence n'est pas une maladie, elle est une des composantes mêmes de la santé. » Et de fait, la violence telle qu'elle se meut ici n'a rien du virus se propageant au hasard de corps sains ; elle est cette force qu'on réveille, qu'on apaise ou qu'on sublime ; elle est ce avec quoi, malgré tout, il faudra bien vivre, comme le laisse entendre la dernière séquence. A l'autre extrémité du film, il est significatif que soit donnée à l'innocente gamine, par son cauchemar (« Un monstre »), d'avoir - en elle - la vision de ce qui, déjà, habite le foyer. Et dans cette belle scène de sexe sur les marches d'un escalier étroit, on assiste non pas à l'épuisement d'une tension mais à son réinvestissement *provisoire* au profit du couple.

On l'aura compris : A History... est un film politique mais qui n'en a pas la prétention. Un film précieux, donc.

Olivier Mignon

KARINE MARENNE Caravan of Love

Les années soixante sont perçues par ceux qui les ont vécues comme les années glorieuses qui ont généré de vastes zones d'utopies en cascades; en première ligne, bien sûr, l'arrivée de la pilule avec l'explosion libertine qui en suivi, a déclenché une véritable onde de choc à l'échelle du globe qui a généré des ondes euphorisantes dont les effets secondaires se font encore sentir aujourd'hui... Pour s'en convaincre, il suffit de se balader dans le milieu de l'art contemporain et de voir comment ce dernier peut encore se faire revisiter par ces vagues à caractère psychédélique... dans le genre rétro nostalgique c'est plutôt la peinture et le graphisme qui tiennent le haut du pavé. La vidéo installation n'est pas non plus en reste, comme on peut le voir avec l'installation de Karinne Marne, même si le premier degré est abordé, ce n'est pas vraiment ça qui intéresse.

L'installation vidéo, Caravan of love a été montrée à la galerie Les Contemporains au mois de novembre et aujourd'hui à Tourinne la Grosse,

même si l'humour et l'ironie sont bien présents, c'est pour Karinne Marne une manière d'aborder par le questionnement la position de la femme et l'absurdité du rôle que la société lui fait jouer. En arrière fond, un questionnement de type plus sociologique, avec en point de mire le rôle du couple à l'aube du trop plein consumériste.

Dans sa démarche, depuis un certain temps déjà, en utilisant le film et en n'hésitant pas à se servir d'elle même comme modèle de prédilection, l'artiste réinvestit à sa manière les codes d'autorité et en dévoile l'absurdité et la fragilité. La problématique du couple et de la vie en société sont la toile de fond idéale d'une démarche créative spécifiquement ancrée dans un art au féminin.

Un terrain d'investigation qu'elle pratique avec un certain succès depuis un certain temps déjà. Que reste-t-il de nos amours? La réponse se trouve dans la caravane... Après quelques minutes d'immersion, le visiteur assis et lové au fond de la



Caravan of love est une installation vidéo située dans une caravane parlant du couple et de la relation amoureuse, de la femme et de sa position dans la société.

caravane se retrouve nez à nez dans le vif du sujet: deux projections, la première se fait en miroir sur une petite boule disco qui nous renvoie par fragments des images d'un couple s'embrassant, et puis en vis à vis une autre projection, la chemise blanche, fraîchement repassée, sert d'écran, qu'y voit-on ? une vraie séquence de repasage avec Karine, tout sourire, aux commandes. Le tout agrémenté d'une musique de fond, un remake à deux voix plus vrais que nature du fameux "Dans ma maison" et le tour est joué, le charme commence à opérer...

Le choix de la caravane comme

support à cette installation n'est pas innocent, comme le souligne adroitement Virginie Devillez dans son texte " La caravane de type « wawa », c'est la caravane mythique des années soixante que la génération golden sixties pouvait s'acheter pour prolonger, en vacances, le rêve d'une maison propre dans des lotissements flambants neufs. Là où se déployaient les images idylliques de l'américain way of life : les femmes faisant des démonstrations tupperware pendant que les hommes sympathisent autour d'un barbecue après avoir, en harmonie, tondu leur pelouse." (...) " Le bonheur de cette

première génération consumériste semble sans tache. Dans sa bulle, elle ne voit pas qu'elle offre les arguments de demain au mouvement écologique et antinucléaire, comme elle ignore que sa plénitude a un prix politique qui surgira violemment avec Mai 68, la contestation contre la guerre du Vietnam, le soutien aux réfugiés chiliens... Ma sorcière bien aimée est alors à deux doigts de rejoindre Captain America dans Easy Rider. Mais, en réalité, même si la wawa nous plonge directement dans la longue décennie 1958-1973, les ambivalences de cette époque traversent les générations et aujourd'hui encore, le zapping télévisuel nous offre des contrastes virulents."

C'est un fait, aujourd'hui, le cadre de l'œuvre et surtout avec l'arrivée de la vidéo installation est devenu beaucoup plus large, on pourrait presque dire qu'aujourd'hui on vit dans l'art, on ne se contente plus de le contempler. Les vieux rêves d'utopies et de nomadismes continuent de fonctionner, réactivons-les, les artistes l'ont bien compris, c'est sans doute la seule manière de comprendre ce qui nous est arrivé...

L.P.

Entretien avec Tamara Lai

Marie Guérissé

Mon premier contact avec Tamara Lai fut virtuel. Quelques plongées dans son Web ring¹ ont esquissé une entité sensible et passionnée. J'ai découvert ensuite une femme enjouée, un caractère entier, un parcours éclectique, des ambivalences assumées...

Surprenante déclinaison d'elle-même, Tamara Lai n'est prête ni à se laisser enfermer par l'étiquette, ni à renoncer à la mouvance de ses recherches.

Rencontre avec une artiste plurielle.

- Ton parcours artistique est varié. Tu as commencé par la peinture, puis viennent l'écriture, la photo, la vidéo, le multimédia interactif et l'infographie, pour arriver au Web art. Cette évolution – du pinceau au Net – révèle-t-elle une prise de conscience de ce que devrait être, pour toi, l'art aujourd'hui ?

- Pour définir ce que devrait être l'art aujourd'hui, il faudrait commencer par évaluer ce dont l'individu, la société, le monde ont besoin actuellement, et j'en suis incapable. D'ailleurs, ce n'est pas mon rôle. Art et artiste ont changé, leur fonction même a changé, car les besoins sociaux et spirituels ne sont plus les mêmes qu'aux siècles précédents. C'est ce que j'ai essayé de faire apparaître dans 'ART-DEATH enquête internationale survey'². De nos jours, que ce soit sur le Net ou ailleurs, l'art est souvent collectif et l'artiste pluri-disciplinaire. Les artistes se regroupent (ou sont groupés) autour de galeries, d'événements... Ils déferlent par hordes dans les medias, si nombreux qu'il est difficile d'en retenir les noms. Sont-ils des combattants, sont-ils des pions, quelle croisée mènent-ils ? Et au nom de quelle foi ?

- Mais tu recherches, toi aussi, la collaboration, à travers les réseaux virtuels...

- J'ai déjà beaucoup parlé du Net et de mon attirance pour les relations virtuelles : le Net (ou Web) au même titre que la vidéo permet la collaboration. Dans tout travail en équipe, il y a un « chef d'orchestre » qui dirige l'ensemble vers une unité, tout en respectant l'individualité de chacun. C'est ce que j'essaie de faire dans ces projets participatifs et collaboratifs en réseau : favoriser les rencontres, l'échange d'imaginaires, dans la recherche d'une symbiose, utopique peut-être, mais c'est la règle du jeu. Il s'agit dès lors pour le participant de jouer à la fois seul (individuellement) tout en s'intégrant dans un ensemble. C'est dans l'ensemble que ça se joue... et le modus facendi est très ludique. Mais je dirais, en paraphrasant un adage Zen célèbre : « Avant le Net, une relation était une relation, pendant le Net, une relation n'est plus une relation, après le Net, une relation est une relation. »

- Dernièrement, tu as également collaboré, en scène, avec un lecteur³ et/ou un musicien⁴, lors de tes lectures-performances. Ce rapport direct au partenaire et au public pourrait-il remplacer l'écran de ton Mac ?

- Quand on a goûté à l'ivresse des grands espaces, fussent-ils virtuels, il est difficile de faire marche arrière ! De plus, étant tout aussi sceptique face à un compliment qu'à une attaque, le

rapport direct au public m'a, jusqu'à peu, posé problème ; j'ai toujours préféré être derrière un appareil photo, une caméra, un écran...

Mais il faut reconnaître que, dans le « live », le plaisir de l'échange et du partage est différent mais au moins aussi intense que dans l'échange virtuel : tout être humain est un univers en soi, à explorer, apprivoiser parfois. Et je choisis mes partenaires-musiciens pour la qualité et la sensibilité de leur travail. L'aspect éphémère de la prestation ne fait qu'accroître

mon rapport au public (je ne suis pas une connexion à haut débit etc.), j'ai vite compris qu'il faudrait m'y prendre autrement. Et me suis tout naturellement tournée vers ce qui à mon sens distingue le Net art (ou Web art) des autres disciplines : l'aspect collaboratif, participatif – ce que l'on appelle désormais le flux des réseaux –, sans toutefois abandonner l'animation interactive, où images, mots et sons interagissent (ne se comportent pas toujours d'une façon identique).

- S'agirait-il d'une recherche d'équi-

libre personnel autant qu'artistique ?

me déparer en ceux...
puis poser bout à bout ces tu(s) qui me composent
filaments en prolongement de mon corps spatialisé sans poids
ni consistance trajectoires de mots enroulés autour de ma conscience
comme fin cocon de soi(e) ?

*me déparer en ceux...
puis poser bout à bout ces tu(s) qui me composent
filaments en prolongement de mon corps spatialisé sans poids
ni consistance trajectoires de mots enroulés autour de ma conscience
comme fin cocon de soi(e) ?*

**
Il n'y a qu'un corps qui m'intéresse,
à travers les vôtres : le mien.*

*Un corps comme un objet.
Un corps sans queue ni tête.
Une pierre, un insecte, une baie...
un corps sanguin, calleux, friable.
Un corps étranger.*

Alors quelle importance ?

*Celle, unique, que l'on doit accorder à tout corps,
terrestre ou céleste.*

*Ce corps (n') est (pas) le mien
oeuvre (d'art ?)
occasionnelle, virtuelle, physique
contemporaine et obsolète à la fois.*

*Je pourrais en changer tout-à-l'heure,
quand l'heure viendra de n'être que nuage
ou même son seul reflet sur un plan d'eau...*

(extraits de 'my_virtual_body'2005)



l'émotion.

- Que cherches-tu à atteindre à travers ces divers espaces, moyens et associations ?

- Pour moi, l'art est une recherche d'équilibre. Et cet équilibre se trouve dans sa propre quête. Je ne me reconnais pas dans les certitudes, les convictions inébranlables. Etre vivant, comme être artiste, c'est chercher, s'adapter, avancer, ne pas se figer. J'aime l'aléatoire, l'imprévu qui ouvre sur de nouvelles perspectives, qui change la donne et incite à des remises en question. L'harmonie n'est pas un état arrêté, au contraire !

- La mouvance – à différents niveaux – semble primordiale dans ton travail. De la toile de lin à la toile virtuelle, est-ce ce même élan qui se prolonge ? Tu as par exemple beaucoup travaillé sur le mouvement et le rythme en vidéo⁵. Dans tes sites, les animations et les sons expriment à nouveau, mais différemment, l'intensité du flux...

- L'effet psychotrope induit par les variations rapides du rythme et du son, les collisions temporelles, les faux raccords... J'ai beaucoup travaillé cela dans la vidéo. En passant à l'infographie et au multimédia interactif, confrontée à des contraintes techniques incontournables (pour lire les animations, linéaires ou interactives, sur CD-Rom et tout particulièrement sur le Net, il faut des processeurs puissants, beaucoup de mémoire vive, une

libre personnel autant qu'artistique ?

- L'art et la vie se confondent, ils participent au même questionnement. Il s'agit de s'ouvrir pour donner et recevoir, pour partager.

Les échos de mon travail, mes complications physiques ou virtuelles me renvoient une vision du monde et de moi-même plus vaste que du haut de ma petite personne ; je me découvre et me construis en me confrontant aux autres.

Et puis, les défis que je me lance me font avancer, m'obligent à me dépasser, à surmonter certaines inhibitions, à les sublimer, pour explorer des zones encore en friche, que je convoite parfois depuis très longtemps. Il ne s'agit pas nécessairement de choses sophistiquées : la voix, le geste... sont des moyens d'expression qui me touchent depuis toujours et dont la seule idée me rassure. Car bien que fascinée par tous ces « jouets extraordinaires » de haute technologie, je vise à la plus grande simplicité. Je ne suis pas une cyborg ! D'ailleurs, je me vois fort bien, une fois l'hiver venu, vieille conteuse sur une cale bretonne, entourée d'enfants et de cormorans ; -)

- En attendant, là où il y a un défi, il y a un risque... c'est important, pour toi, cette part de lâcher prise ?

- Je ne cherche pas à tout maîtriser, il y a un côté fataliste dans mon travail. Hormis 'Guest Solenoïdes' pour lequel je n'ai invité qu'une poignée d'hommes, mes projets collectifs sont

- Construire ensemble installe naturellement une certaine intimité, ou du moins une complicité. Ces expériences artistiques débouchent-elles sur des relations « dans la vie » ?

- Il arrive qu'à travers une oeuvre artistique en réseau, une relation suivie s'installe ; mais attention, sur le Net, comme dans la vie « physique », il n'est pas possible de vivre des moments profonds avec le premier venu. Il est question d'empathie, d'affinités, de complicité. La virtualité fait partie de la réalité, comme les rêves. Ecrire un poème à deux voix, apprendre à deviner cet Autre caché derrière son écran de verre à des milliers de km, à travers ses silences, ses absences, cet Autre que l'on ne verra sans doute jamais, cela a à voir avec les énergies subtiles ; il y a peut-être là un entraînement à d'autres facultés de perception... mais surtout, il y a une prise de risque : se donner, mêler son esprit et ses émotions avec celles d'un inconnu, cela procure un petit frisson de peur pas désagréable ; -)

- Pourtant, ce travail a peu à peu donné naissance à une véritable identité virtuelle. Ton entité n'est plus aussi fluctuante...

- « Sur le Net, personne ne sait que vous êtes un chien » (vieux dicton web) et on y rencontre une foule d'avatars. Certains artistes en ont même fait leur fond de commerce. Moi, je suis mon propre avatar ; -) Nous sommes tous des êtres com-

plexes, mais certains le sont plus que d'autres. J'ai créé une entité virtuelle qui renvoie certaines de mes facettes, suivant les circonstances et l'humeur du moment. Du coup, on me dit subversive, résistante, amoureuse, provocante, élitiste, passionnée, joueuse, mystique... Autant de cartes qu'il me plaît d'abattre au bon moment. Mais voilà, je suis prise à mon propre piège, j'ai souffert à une période de la sensation d'être splittée, totalement morcelée, cela aussi était intéressant ! Afin de me rassembler, j'ai fait 3 projets en

solo (dont « Solenoïdes ») ; j'en ai conçu la totalité : images et photos, vidéos, animations, textes, codes et décors sonores.

- L'art offre donc un moyen de connaissance du monde et de soi-même. A-t-il d'autres fonctions ?

- C'est un espace de liberté, le dernier peut-être ; un processus qui permet d'élever sa conscience, de dépasser les frontières et les limites du temps. Fondamentalement, l'Art devrait être ce qu'il a toujours été : un témoignage, une trace humaine, un regard posé sur la vie, une introspection, un travail sur soi et dès lors sur le monde, un moyen de communication, un outil pour la transformation du corps et de la conscience... J'imagine l'art comme un contrepoids qui permet à une société de se maintenir plus ou moins en équilibre ; apprenez aux gens à s'exprimer et ils renonceront peut-être aux armes ; question puissance (mais en moins sanglant), les images et les mots bien maniés n'ont rien à envier aux bombes !

- L'art contemporain aurait une vocation de moyen de communication, au-delà des barrières de la langue et des différences culturelles ? Beaucoup lui reprochent pourtant d'être trop hermétique, voire l'élitiste.

suite à la page 27

« L'art de produire l'art »

Photo-vidéo : numérique au Fresnoy

« L'art de produire l'art » s'efforce de montrer des pratiques diverses dans les domaines de la photographie, de la vidéo, des installations interactives. En photo, Chi Peng étale sur 4 mètres une vision symbolique des tensions entre culture de l'Est et de l'Ouest. Huang Ya offre un trip-tique paysager qui interroge sur le pourquoi de la vie. Marco Bohr se penche sur les espaces de méditation intégrés à l'architecture au Japon. Zachary Swenson investigate les nocturnes frateries ambulantes italiennes pour en restituer l'atmosphère glauque. Skilhagen et Prost introduisent des trompe-l'œil photographiques au cœur de lieux publics en vue de susciter une réaction au sujet de l'environnement.

La vidéo foisonne. Montant en parallèle des extraits de films de guerre chinois et étasuniens, Zhang Peili démontre des similitudes convergentes entre les images de l'héroïsme suscités par des idéologies en apparence antago-

nistes. Chuyan travaille à faire percevoir la présence du vent en fonction des mouvements d'un bambou, en privilégiant trois aspects techniques : celui des pixels, du choix des angles et des axes.

Chez Jonathan Harris, il s'agit de traduire une perception du monde à un instant donné. Chaque heure, un processus automatique rassemble les 100 images et mots les plus émis au cours de la diffusion des nouvelles. Cette mise en cases de 10 x 10 fige donc chaque fois en archives permanentes un moment de la vie planétaire. Le prototype « ZII » conçu par Herwig Weiser permet au public de manipuler des champs magnétiques constitués de poussières issues du broyage d'ordinateurs. Une forme de recyclage qui permet de composer des sculptures mouvantes.

Gregg Smith suit l'errance urbaine d'un individu préoccupé. Il le bascule périodiquement dans un monde intérieur de quiétude avant de le relancer



Ivan Marino Image du poème visuel de Marino « In death Dream Kingdom »

dans le stress extérieur. L'intérêt du travail de Marie-Laure Cazin est que sa production, « Les histoires de la tache », est une histoire virtuellement reconstituée par un logiciel de restauration de films. Celui a réinventé les éléments manquants entre des séries de clichés. D'où l'étrangeté d'une atmosphère où le mystère se mêle à l'érotisme.

Francesc Abad invite à raisonner à propos des relations existant entre l'architecture et un camp de concentration. La « Poetry Machine » de David Link compose des textes aléatoires tandis qu'Hermen Maat met le spectateur en présence du réel immédiat et de visions fantasmées, à l'intérieur d'un étroit cor-

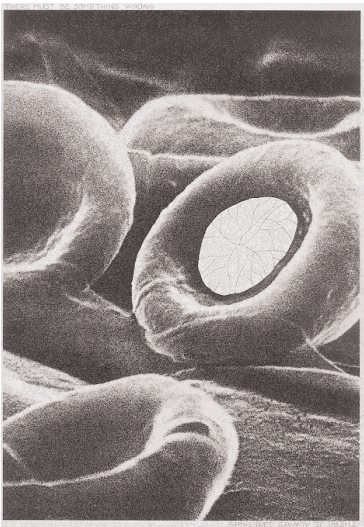
ridor : travail sur le contrôle des gens et sur son absence, sur les sentiments de sécurité et d'angoisse. Installée dans des lieux de passage, « Idades » de De Simón, Desiderio, Padilla, Puig et Morris matérialise sur écran la silhouette de ceux qui passent. Une balle virtuelle rebondit sur les contours corporels suscitant un jeu avec la projection du passant et des autres individus présents.

La musique d'André Cera mixe deux paysages sonores aux images de Vincent Bosc. Les codes iconiques des nuits hollywoodiennes s'opposent à une évocation négative qui aspire et déforme. Cette confrontation engendre un combat dont la cible est l'illusion. Le son est utilisé par Yun Chul Kim pour jouer en boucle positive et négative dans des tuyaux métalliques de près de trois cents mètres de long. Enfin, parmi bien d'autres réalisations, Golan Levin et Zach Lieberman visualisent les sons produits par des chanteurs.

Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 22 rue du Fresnoy à Tourcoing jusqu'au 31 décembre. Infos : 00 33320 28 38 61 ou www.le-fresnoy.net

Michel VOITURIER

Gudny-Rosa Ingimarsdottir et Stéphan Balleux



Gudny-Rosa Ingimarsdottir

A la Médiatène, l'exposition que Wolu-Culture, centre Culturel de Woluwe-Saint-Lambert, consacre à Gudny-Rosa Ingimarsdottir et à Stéphan Balleux est révélatrice des écartèlements que subissent, aujourd'hui, les concepts de peinture et de sculpture... et notre société.

Gudny-Rosa Ingimarsdottir d'une part, explore l'intime, l'infime, l'invisible. Ses images d'apparence modestes, fragiles, féminines sont à peine des murmures... qui s'appréhendent dans la durée, qui s'éternisent pour nous déconnecter de nos agitations fébriles et de nos stress aliénants. Ses dessins semblent, de prime abord, des planches anatomiques d'organismes qui nous seraient étrangers; à les scruter plus attentivement, ils se révèlent comme des radiographies, non pas de notre enveloppe physique, mais de nos cheminements, de nos oublis, de nos blessures. Ses sculptures, patiemment tricotées, crochétées, entrelacées... combinaison hétéroclite de cordelettes, lainages, élastiques, bandes magnétiques... émergent d'un autre monde pour progressivement affleurer comme l'avatar, le clone de

notre ombre, piégés par quelques bribes de phrases familières, captifs de ces autres nous-même.

Stéphan Balleux, par contre, revisite, à une échelle souvent monumentale, le thème du portrait et des vanités. Ses peintures et ses vidéogrammes, sujets de perpétuelles renaissances, métamorphoses, mutations, révèlent les altérations que subit le schéma que nous nous faisons de notre monde. Pour lui, la frontière entre images picturales et numériques, entre réel et virtuel, est là pour être transgressée ou plus exactement floutée. Il se plaît à confondre, au travers d'anamorphoses et de jeux illusionnistes, les distinctions entre



Stéphan Balleux, vue de l'exposition

visions frontale ou latérale et modélisations tridimensionnelles. Lorsqu'il passe des instantanés photographiques aux images vidéo, c'est pour mieux mettre en porte-à-faux nos préjugés sur le temps. Ainsi parvient-il à dématérialiser notre réalité, à l'hybrider pour nous mettre face aux paradoxes de nos visions anthropocentristes et à l'ambiguïté de nos constructions mentales.

A la Médiatène, 45, chaussée de Stockel à 1200 Bruxelles, jusqu'au 8 janvier 2006. Exposition accessible du jeudi au dimanche entre 14 et 18 heures. Publication de deux monographies richement illustrées dans la collection Arts 00 +5

Paul Gonze

Tamara Lai

suite de la page 28

-- Pour moi, l'art véritable est universel et doit pouvoir s'aborder à plusieurs niveaux. D'abord une perception directe de l'œuvre susceptible de toucher, interpeller instantanément le spectateur : une émotion esthétique, poétique... Ensuite, l'accès aux « clés », la connaissance des codes conceptuels, des syntaxes, les textes explicatifs ou critiques peuvent amplifier l'intérêt pour l'œuvre, en décuplant l'analyse... Au premier degré, l'art devrait pouvoir se passer d'explication ! Le grand public passe à côté quand une trop grande complexité le rebute de prime abord. Quant au public averti, il se désintéresse de ce qui lui semble trop direct. D'où l'intérêt d'offrir une lecture multiple.

- Quel type d'impact cet art accessible à tous aurait-il ?

Idéalement, l'art fait du bien, ce qui ne veut pas dire qu'il caresse ! Il éveille à une autre réalité, qui existe, mais que l'on n'apprend pas à voir. Il est urgent de la faire apparaître. Dans notre société hyper-matérialiste, une secousse peut nous amener à voir la vie autrement, à en pressentir d'autres aspects, d'autres jouissances que celles, assez pauvres au final, que procure la sur-consommation

- Comment définis-tu cette réalité ?

- Il s'agit de ne pas être dupe, d'accorder du temps aux choses essentielles, les voir, les ressentir... oui, tout est là, à portée des sens. Parfois, on cherche ailleurs, ou pas du tout. Il s'agit de préserver du temps et de l'attention aux choses simples, y compris les plus humbles, bref, à la vie en elle-même.

- Tu passes donc par le virtuel pour amener les gens à être plus authentiques, à accorder de l'importance aux choses simples. Comment gères-tu ce paradoxe ?

- L'art devrait viser à l'universalité. Le local est un témoignage mais il doit s'intégrer à une démarche globale, susceptible de toucher des publics de cultures diverses. C'est un exercice fort difficile, cela demande beaucoup de réflexion, d'humilité et, probablement, d'ambition. Pour cela, le web est un

médium phénoménal : il permet de travailler en connexion avec des artistes du monde entier. Le succès des blogs, « chats » etc., montre qu'il est entré dans le quotidien au même titre que la radio, la télé.

- Justement, ce qui se passe – artistiquement ou non – sur le web, n'est-ce pas un « grossissement » de nos comportements dans la « vie physique », comme si certains paramètres de nos relations étaient isolés ?

- Derrière mon écran, j'oublie que je suis loin ; la proximité intellectuelle ou émotionnelle dépasse les distances. Mais il y a parfois le danger d'une idéalisation possible, face aux attentes, projections, fantasmes de mes correspondants. Finalement, au début d'une relation – intime surtout – n'en fait-on pas autant ?

« Accepter de ne pas laisser de trace immuable, rester humble, sans pudibonderie ni servilité, rester humain... »

- Face à ce paysage artistique global, quelle place accordes-tu aux artistes qui cherchent à « percer », en se mettant en évidence par la provocation ou l'attitude ?

- Aujourd'hui, les artistes sont des entités fluctuantes. Il n'y a plus de « grands maîtres », mais des milliers et des milliers de petits maîtres... un certain art est mort. L'artiste n'est qu'un humain comme les autres. Certains l'ont compris et parviennent à concilier leur humanité et leur condition d'artiste. Ils restent proches d'eux-mêmes. C'est honnête et courageux de leur part. D'autres s'enferment dans une part de leur identité pour se conformer à ce personnage semblable à un dieu puisque créateur. L'artiste doit être une seule et même personne, et s'imposer comme un tout. Le monde est cruellement exigeant avec les êtres qu'il imagine supérieurs, les « demi-dieux ». Il faut prétendre au droit à l'imperfection !

- Le fait de ne pas te tracasser par rapport à la pérennité du support

participe-t-il aussi à l'idée de cet art mouvant universel auquel chacun apporte une contribution éphémère ?

- À chaque instant quelque chose en nous meurt, et quelque chose naît. L'art comme la vie (mais au fond, n'est-ce pas la même chose ? ; -) est une éternelle transformation. Le temps fait diligence et ne retient souvent que l'œuvre et non l'ego de l'auteur. Accepter de ne pas laisser de trace immuable, rester humble, sans pudibonderie ni servilité, rester humain... le web art, le multimedia... tout cela va disparaître, les technologies évoluent rapidement, ce n'est pas très important. Tout passe. Mes images, mes mots, mes gestes... ne sont que des cailloux sur le chemin. Et le chemin est l'œuvre.

Contrairement à ceux qui concentrent encore leur travail sur les critères déterminant la contemporanéité du support, Tamara Lai privilégie la recherche de son essentiel, à travers l'expérimentation de multiples moyens – du poème à la technologie la plus complexe. Éphémères, riches en connexions particulières, ses participations au monde artistique sont aussi généreuses, car résolument tournées vers l'autre : le complice, le public, l'humain. Sa démarche se propose d'inscrire l'individu dans l'universel, l'art dans la vie – ou est-ce l'inverse ? – et l'utopie dans le chemin.

¹ Tamara Lai 'Web rings : <http://tamara.lai.all2all.org> et <http://www.tell-a-mouse.be>

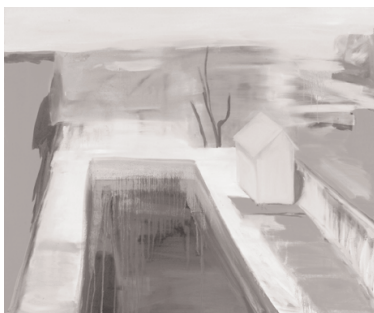
² « L'unique "talent" que je reconnais à l'artiste digne de ce nom, est celui de concevoir des "formes-idées" anticipatives. Comme s'il allait les chercher dans un futur plus ou moins éloigné... Avec cette faculté de se transporter au-delà des frontières physiques et psychiques de ses contemporains et d'en définir les contours pour les rendre perceptibles, il en déplace simultanément les barrières des "sens" et ouvre sur d'autres perspectives. Par son œuvre de re-transcription, fait-il acte de "vision" ou d'invention ? » (in ART-DEATH 2000)

³ Selçuk Mutlu

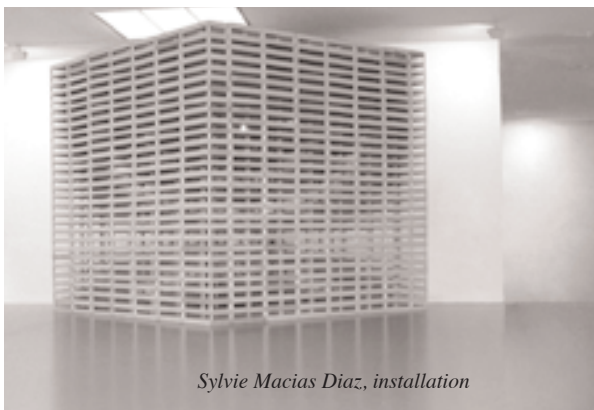
⁴ Emmanuel Louis, Jean Kowalski...

⁵ « Mouvements 2, 3, 4 » et « Anatomica »

Ikob: la saison des prix



Annick Lizein, peinture



Sylvie Macias Diaz, installation

Prix de l'Ikob: parmi les 507 artistes participants, il y avait 187 artistes belges, le jury, parmi les 19 nominés, a retenu trois artistes belges: Annick Lizein, Sylvie Macias Diaz et Patrick Guns. Ils exposent leur oeuvre jusqu'au 8 janvier 2006. Le prix régional de l'est de la Belgique a été décerné à un artiste de Membrech: Romain van Wissen.



Le second prix, celui de l'Est de la Belgique a été décerné à un artiste local: Romain Van Wissen

Entretien avec Francis Feidler Lino Polegato: Je remarque que pour le moment il y a un renouveau de la peinture, bizarrement, alors qu'il y avait beaucoup de peintres nominés au prix de l'Ikob, le jury a opté pour un artiste qui a fait un travail spécifique sur le lieu.

Cette manière de procéder a-t-elle favorisé son élection? Quel a été l'artiste belge qui a eu le plus de succès parmi les trois nominés?

Francis Feidler: Chaque jour les membres du jury sont confrontés à de la peinture. Bien sûr c'est un renouveau, depuis maintenant 3 à 4 ans, mais c'est difficile pour les artistes de réaliser quelque chose d'étonnant. Les artistes, comme la Belge Annick Lizein, le Coréen Sen Chung, le Croate Izvor Pende ou alors les trois Allemands Klaus Büssing ou David Ostrowski ou fersen & Weissköppel sont des artistes excellents, mais sont quand même encore difficilement comparables à Peter Duig, Neo Rauch ou d'autres grands formats internationaux.

Par contre Stéphanie Klingemann

a convaincu le jury grâce à sa jeunesse, ses interventions remettent en question le sens de la prise de conscience de faits extérieurs visibles dans le monde de la publicité et le monde de la mise en scène. Chez elle c'est surtout une réflexion sur son identité, dans un monde où tout est puzzle. Ses familles sont des familles "patchwork", et on se demande qui est le père, la mère, où se trouvent ses racines? Son monde est plein d'illusions, comme sur les posters avec lesquels Stéphanie nous fait croire qu'elle est une star, une chanteuse, une femme de studio soleil, comme en bas sur le rez-de-chaussée... Seul la Belge Sylvie Macias Diaz à captiver l'attention du jury, mais pas jusqu'à la fin.

Welcome Ethias!



"Cantonner l'art dans le domaine de la sphère privée, c'est en faire un produit de consommation". C'est probablement ce qu'a dû se dire le jury de l'Ikob (présidé, une fois de plus cette année, par l'inoxydable Jan Hoet) en décernant son prix à Stéphanie Klingemann. La jeune artiste allemande a faussé compagnie à ses 19 collègues nominés en adoptant une attitude nomade. L'artiste a choisi d'infiltrer la périphérie immédiate de l'Ikob: une grosse partie de ses interventions, sous la forme d'affiches, flyers, tapissait l'extérieur du lieu. Une infiltration maîtrisée à la frontière du vrai et du faux qui cadrait bien avec l'esprit ambiant de ce vaste zoning commercial. La résultante, on retrouve avec plaisir les rondeurs de sa physiologie partout: déclinée en star, hôtesse d'accueil, etc... A noter que le futur nouveau Musée d'art contemporain des Cantons de l'Est s'adapte lui-même parfaitement au vieil adage de basculement des frontières entre art et vie. Son déménagement est bientôt prévu au rez-de-chaussée. Comme nouveauté, on pourra y découvrir sa collection.

Stéphanie Klingemann, lauréate est originaire de Cologne, elle vient de finir ses études artistiques à l'Académie de Munster en Allemagne.

Stéphanie Klingemann: "La première fois que je suis venue ici, à l'Ikob, j'ai été directement étonnée par la configuration de ce lieu, entouré d'un super marché et d'autres magasins... Je me suis posé la question du comment me positionner dans cet ensemble architectural. Je suis intervenue avec des graffitis, des tracts publicitaires, des affiches déchirées. Tout ça fait partie de mon travail: créer le faux vrai, faire naître le doute chez le regardeur. Where is art? C'était la première question que je me suis posée en arrivant ici, mon travail développe des questionnements autour de cette réalité. J'ai terminé mes

études cette année et j'ai développé une démarche qui se base constamment sur un processus de transformation. Mon intervention dans ce lieu doit se comprendre dans son ensemble. J'aime me confronter à la vie, devenir authentique dans différents endroits. Ça peut tout aussi bien fonctionner avec un portrait du siècle dernier que tu réintègres dans un milieu adapté et qui fait s'interroger les gens sur l'histoire de la personne (alias l'artiste) qu'ils voient en photo. (...) Qui êtes-vous finalement? Je suis tout! chaque image que vous voyez autour de vous est une petite partie de moi.



Valérie Boucher cherche un lieu:

FluxNews: A part les inconvénients d'accrochage et un temps trop court d'exposition, la première mouture d'Art contest a été une réussite, comptez-vous continuer ce prix l'année prochaine?

Valérie Boucher: Bien sûr, avec beaucoup d'enthousiasme, mes objectifs: trouver un autre lieu plus pratique, mais dans la mesure du possible garder l'esprit d'un lieu chargé d'histoire. Prolonger le temps d'expo, trouver plus de sponsors pour pouvoir remettre un chèque au gagnant et rendre tout le monde heureux... (rire) Qu'est-ce que j'en retire? Une expérience riche en rencontre qui me donne l'envie de continuer et me conforte dans mon idée qu'il n'y a jamais assez de visibilité pour les artistes.

13 octobre 2005: premier prix du concours Art Contest: Jean-Baptiste Bernadet-Ariztia, deuxième prix: Antoine Detaille, troisième prix: Hugues Dubuisson. <http://www.articles.be/>

'Point de vue' ou 'regard'?



Intervention de Julien Barzin, peinture sur sapin à la chaux.

Paris

CWB: Résonnances

Exposition - du 14 décembre 2005 au 12 mars 2006

Le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris présentera, dès le 14 décembre 2005, l'exposition Résonnances. Celle-ci rappelle que la partition musicale, appréhendée comme objet d'art à part entière, a été souvent revisitée par les artistes modernes et contemporains. Alechinsky, Braque, Magritte, Broodthaers, Kolar, Jacques, et bien d'autres, l'ont largement associée à leur œuvre...

Cette exposition est réalisée en collaboration avec le Centre de la Gravure de la Communauté française de Belgique à La Louvière. Commissaires: Catherine de Braekeleer et Dominique Durinckx.

Liège

Exposition Architecture Organique 23.12.2005 > 05.02.2006

LIEGE - MAMAC 3, parc de Boverie - 4020 Liège
tél. 00 32 (0)4 343 04 03

Organisée selon un plan organique, par Pieter van der Ree, son Commissaire, l'exposition retrace l'histoire de l'architecture organique depuis ses pionniers, Louis Sullivan et Frank Lloyd Wright, jusqu'aux développements mondiaux les plus contemporains. Un grand nombre de photos et de maquettes prestigieuses (notamment une copie de la célèbre maquette de chaînes suspendues de Antoni Gaudí et la maquette de la nouvelle Gare des Guillemins de Calatrava) permettra au public de découvrir ce courant architectural.

Le monde forestier des Cantons de l'Est (*) s'ouvre lui aussi à la promotion culturelle et nous offre une surprenante découverte, c'est le cas avec cette série d'interventions in situ dans les bois d'Heppenbach, un bois communal situé près d'Amel, en Belgique germanophone. Parmi les artistes qui se sont fait remarquer, le lauréat **Julien Barzin** qui a empoché au passage le prix de 2000 euros. L'artiste a imaginé une intervention calquée sur le principe de l'anamorphose. (une anamorphose est une déformation obtenue par un procédé optique dont l'apparence réelle peut être restituée grâce à un changement de perspective). Le jeu consistait à projeter une image sur un ensemble d'épicéas, l'image n'apparaissant unie que lorsqu'on la regarde d'un point de vue donné, à travers un

viseur. A la question du pourquoi cette image, il répond, non sans humour: "Probablement, un grand caleçon blanc, en tout cas, une sorte de cône". Une autre intervention d'une jeune artiste Jennie Braun d'Eupen, a également été remarquée, il s'agissait pour elle de reproduire dans les bois d'Heppenbach le fameux parcours de stars à Hollywood, seule différence visible, les empreintes de mains qui se métamorphosaient en d'étranges empreintes d'animaux.

(*) : Le garde forestier Erwin Wiesemes et Ralph Neuens, ont organisé un concours d'interventions artistiques dans les bois d'Heppenbach.

Agenda

Liège

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

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège du ma. au sa.: 13/18 h. Dim.: 11H/16H30.

23/12-5/02: architecture organique - 7/1: la nouvelle poupée d'encre -29/1: Armand Silvestre. -8/1: Leon Widar, gravure

Les Brasseurs
6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/221.41.91
-17/12: Marc Guillaume

L'Anvert
4 rue Mathieu Polain
400 Liège 04 3444737

Centre culturel des Chiroux
8 Place des Carmes 4000 Liège
T.04 2224445
-16/12: Sédentaires

le Comptoir du livre
20 En Neuvie 04 250265020/9
Benjamin Monti jusqu'au 16/01/2006
Du 21 janvier 2006 au 26 février 2006: Autour de Pierre Gérard

Une certaine gaieté...
9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège

Mad Parc d'Avroy
à Liège T. 04 222329527/4
-15/4: Acquisitions récentes

DPI
20 rue St Marie 4000 Liège
T.: 04 2236643

26 Centre d'art contemporain
26 rue des Clarisses 4000 Liège
04 2220260
-6/1: Juri Kask

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

Flux Gallery
60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
14/1- 11/2: Pierre Gerard

Liehrmann
4 Bd Piercot 4000 Liège
04 2235893
-31/12: collectif "Chemins de terre"

Monos
39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600
Benoît Félix présente un ensemble de travaux sur papier jusqu'au 8/1/2006 dans le cadre de « Papier d'hivers 2005 »

Galerie Périscope
355, rue St Marguerite, 4000 Liège
T.: 04/2247050
-17/2: Jean Paul Brohez

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

Assurances Fédérales
25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège
-16/3: Chantal Dejae

Cinéma Le Churchill
20 rue du mouton Blanc 4000 Liège
-10/1 le comptoir d'estampes (collectif)

La Châtaigneraie
Centre wallon d'Art Contemporain
Chaussée de Ramioul, 19
T.:04/2753330
-21/12: Design Mobiliers 4

Nadja Vilenne
5 rue Cd Marchand 4000 Liège
-9/1: collectifs académie de Maastricht

Centre culturel de Marchin
place Grand Marchin
T.: 085 41353381

Verviers

Galerie Arte Coppo
62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay
4800 Verviers 087/331071
s-18/12: Philippe Herbet

Musée des Beaux-Arts de Verviers
087 224344
13 rue Renier, Verviers

Spa

Galerie Prince de Condé
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 à 18h30
-8/1: Benedicte Henderick

Eupen

Ikob
Musée d'Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
-8/1: Prix de l'Ikob

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux
BP56 T.: 061/315761 Florenville
Jamoigne - Grange de Faing:
16/10-13/11: Aranka Liban

Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
-18/12: Peytral

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.
10 rue des Amours, 7100 La Louvière
T.: 064 27872727/4
21/1-16/4: Jaume Plensa

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

Mariemont

Musée Royal de Mariemont
100 Chaussée de Mariemont,
064 212193:
-15/1: Denmark Archives Mortes

Tournai

Maison de la culture de Tournai
Bd des Frères Rimbaud 7500 Tournai
T 069 253080

galerie Balthazar
48 rue des Chapeliers
Tournai 069 360077

Galerie Winance-Sabbe
84 av. Elisabeth 7500 Tournai
T./ 069 214016

Charleroi

Musée de la Photographie
11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.:
071/435810 tous les jours: 10/18h,
sauf les lundis

-5/3/2006: Don McCullin, Alain
Xhardez, Delhaize, Archives photo

B.P.S. 22
Boulevard Solvay, 6000 Charleroi
T.064 225170
jeudi -dim. de 12H à 18H
-18/12: Prix du Hainaut

musée des Beaux Arts Charleroi
+32 071 861133

Galerie Ephémère
33 Place du Try, 6110Montigny-le-
Tilleul T.: 071/510060
-15/1: Pour le plaisir (collectif)

Mons

Musée des Beaux Arts

8 rue Neuve 065 40530628/6

KOMA
4 rue des Gades, 7000 Mons.
T.065/317982
-18/12: Marie Odile Candas Salmon

Namur

Maison de la Culture
14 Av. Gollinvaux, 5000 Namur
T.081/229014, de 12H à 18H00,
-31/12: Savignac

Musée Félicien Rops
rue Fumal, 12, 5000 Namur.
T. 081.220110
tous les jours, 10-18h (sauf lundi):
14/1-5/3: Bogdan Borcic

Grand Hornu

MAC's Musée des arts contemporains
Grand Hornu
82 rue St Louise 065 652121
Le Tableau des éléments
(expo collective)
jusqu'au 18 décembre
29/1-7/5: Anagramme (collection de
Mac'S

Bruxelles

Aeroplastics
32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
-7/1: Playtime" collectif

Aliceday
rue de l'Aurore 1000 BXL
T./ 02 6463153
-15/1: Mark Beasley et John Russel

Argos
13 rue du Chantier, 1000 BXL
T.: + 02 229 00 03

Artiscope
35 Bd St Michel, 1040 BXL,
02 7355212
-3/2: Manuel Saro

Art en marge
rue haute 312
1000 Bruxelles
T.: 02 5110411
-7/1: Jef Michiels

Atelier 340
340 Drève de Rivieren, 1090 BXL
T.: 02 4242412

Baronian-Francey
2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T. :02 51292951
WANG DU
"I am the reality "19/1-25/2/2006

Galerie Paolo Boselli
Rue des Eperonniers 59 1000 BXL
T. :+32 (0) 477 20 50 52
Déc.: Bernard Gigounon

Botanique
236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
25/11-19/02: Les 7 tours de Moscou
galerie, Charlotte Marchand: -
8/1/2006

Bozar
23 rue Ravenstein, 1000 BXL
T.:02/507.84.80
-22/1 Europaïa Russie
FreeSpace:11/1-19/2: Stefan
Dheedhene et C.Noirfalize

Isy Gabriel Brachot
59 rue de Flandre, 1000 BXL
02 5110525
-21/1: Cathy Coëz

Les filles du Calvaire
20 Bd Barthélémy BXL
02 5116320
-22/12: Corinne Mercadier

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
"Chez", sur RDV (collection du Chalet)
déc au printemps 2006

Comptoir du Nylon
13 rue Ste-Catherine
1000 Bruxelles
7/12-5/1: Martin Creed

CIVA/Fondation pour l'Architecture
55 rue de l'Ermitage, 1050 BXL,
T.02 6422480
-31/1: Charlotte Beaudry

Contretype
1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
-8/1: Sadegh Tirafkan

Galerie Didier Devillez
Rue Emmanuel Van Driessche, 53
1050 BXL Tél. 02/215.82.05
Brion Gysin du 20 janvier au 25 février
2006

Etablissements d'en Face
161, rue A.Dansaert, 1000 BXL
02/2194451

GPOA
45 Chaussée de Stockel, 1200 BXL
02 7626209

Xavier Hufkens
8 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
-17/12: Robert Ryman, Evan Holloway

Ema Hécaÿ
rue des Fabriques, 1c
1000 Bruxelles
T.: 02 5020024
-9/2: Johan Grimonprez

IMAL
Centre Dansaert, 7 rue d'Alost
1000 BXL

ISELP
31 BD de Waterloo, 1000 BXL
02 5048070
50 ans de photographie Leica
- 14 janvier 2006
Alain Bornaïn - Prorata temporis,...
Du 17 février au 15 avril 2006
galerie découverte: Evelyne de Behr
jusqu'au 4/2/2006

Rodolphe Janssen
35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
-21/12: Banks Violette

Gal. Fred Lanzenberg
9 av. des Klauwaerts, 1050 BXL
02 6473015
-8/1: Takayoshi Sakabe

La lettre Volée
20 Bd Barthélémy
025120288
-22/12: Agnes Geoffray

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

Galerie Guy Ledune,
74 Av. Louise 1050 BXL
02/2/5140999

Maison d'Art Actuel des Chartreux
Rue des Chartreux, 26-28 1000
Bruxelles 02/513.14.69
-8/1: Christian Bonnefoi , Roxana Sto-
leru

GPOA
45 Chaussée de Stockel Chateau
Malou T.: 02 7612767

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

Marijke Schreurs gallery
avenue van volxemlaan, 475, B
1190 T : 02/534 18 69

La Médiatine
45 Chée de Stockel Woluwe St
Lamberl
02 761275253
-8/1: Stepan Balleux et Gudny Rosa
Ingimarsdottir

Meert Rihoux
rue du Canal 13, 1000 BXL.
T. 02/2191422
-28/1: John Baldessari

Mineta Contemporary
32 rue des Minimes, 1000 BXL
T.: 02 5129381
-24/12: Malcolm Poynter

Jan Mot
190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
-17/12: Manon De Boer

Office d'Art Contemporain
105, rue de Laken - 1000 BXL
0 2 512.88.28
-24/12: Benoît Felix

Pascal Polar
108 ch de charleroi 1060 BXL
02/5378136
Merc.au sam., 14h à 19h
« KARL WALDMANN
ET LE CONSTRUCTIVISME »
-4 /2/ 2006

Porte 11
Place du 4 Aout , 1040 BXL
0495 254935
-18/12: Pierre Gerard

Taché-Lévy Gallery
74 rue tenbosh 1050 BXL,
T.: 02/344 2368
-17/12: Julie Verhoeven

Usage ex t e r n e
46 rue du vieux marché aux grains
1000 BXL 02 502 68 09
6/10-30/12: "Ecritures"
8 jeunes Plasticiens

Vennerie
3 Place Gilson
1170 BXL 02 6604960
26/1-25/2: Marc Guillaume

Strombeek

Gemeenteplein Strombeek
022630343
-18/12: Cakewalk

Hasselt

CIAP,
Zuivelmarkt 44 Hasselt, T: 011
225321
di-vr 11-18u, za 14-17u

Z33 Hasselt
011/295960

Antwerpen

Extra CityMexicostraat, Kattendijk,
Kaai 44 T: 0484 421070
-4/12: Information/Transformation
expo collective(Sven Augustijnen, The
Atlas group, Jef Geys, Tommy
Simoons...)

MuHKA
Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960 email:
muhka@skynet.be

NICC
Leopold de Waelplaats
T.: 03 2160771

Stella Lohaus
47 Vlaamse Kai 032480871
-21/1: Bjarne Melgaard

MICHELINE SZWAJECER
14, Verlaatsstraat , 2000 ANVERS.
T:03/2371127
-21/1: Angela Bulloch

Maes & Matthys Gallery
Pourbusstraat 3, 2000 Anvers
+32-478-48.50.31

Tim Van Laere Gallery
Verlatstraat 23-25 T: 03 2571417
-8/10 Edward Lipski "Mother"

De Zwarte Panter
70 Hoogstraat T.:03 2331345
-29/1: Bervoets, Claus, Declair

ZenoX gallery
16 L. De Waelplaats 16
03 2161626

Gent

S.M.A.K.
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
Citadelpark, 9000 Gent
T.09/2211703 tous les jours 10/18 h
-8/1: Ronny Delrue/ Sven't Jolle
-15/1: Carsten Nicolai-Raster Noton

FORTLAAN 17
Fortlaan, 9000 Gent,
T.09/ 222.00.33 ouvert Me., Je., et
ve: 14/18sa.:10h30 / 18h30
- 5/2/2006: collectif

S.&h. de Buck
Zuidstationstraat 259000 Gent
09 2251081

Richard Foncke
Spijksraat 1, 9000 Gent
09/2382490

FRANCE

Centre Wallonie-Bruxelles
127/129, rue Saint-Martin, 75004
Paris, T. 01 53 01 96 96 tous les
jours: 11/18 h; sauf les lundis et jours
fériés. 14/12-12/3/2006:
Résonnances, "Un choix dans les col-
lections du Centre de la Gravure.

Musée de Villeneuve d'Asq
+33 320196880
-2/1: L'art Brut et Dubuffet

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine
1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz
T.: +33 (0)3 87 74 20 02
-8/1: Wall to be destroyed

Palais de Tokyo
13 Av Président Wilson 75116 Paris
+33147235401

Le Plateau
angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
Jean-Michel Sanejouand
du 15 décembre 05 au 19 février 06

Luxembourg

stéphane ackerman agency
rue Adolphe Fisher 134
+352483887
-23/12: J.L Byars, Jugnet&Clairret , Ann
Veronica Janssen

Casino Lux.Forum d'art cont.
41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le
ma
-5/3: Joy (collectif d'artistes)

Galerie Nei Licht
rue Dominique Lang Dudelange
T. 352 51612129220
-24/12: Hsia Fei Cheng

Beaumontpublic,
21a, av. Gaston Diderich, L-1420 Lux.
T.:+352/462343
-25/2: Jan Fabre

Hollande

Bonnefonten,
Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht
+31 433290190
Monika Baer
- 29/1/ 2006
ExtravagAnt
22 /1- 9 /4/ 2006

FLUX-NEWS

ART CONTEMPORAIN

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

WAR

BRUSSELS

24TH CONTEMPORARY ART FAIR

21-24 AVRIL 2006 | BRUSSELS  EXPO

Preview & Vernissage | 20 avril (sur invitation uniquement)

Heures d'ouverture | 21, 22, 23 avril : 12h-20h

Nocturne | 24 avril : 12h-22h

Information | www.artbrussels.be

Hôtel partenaire | Hilton  Brussels | +32 2 504 33 35





Prix Médiatine 2006

CONCOURS D'ART CONTEMPORAIN DESTINES AUX ARTISTES DE 18 à 40 ANS

Bulletin d'inscription à renvoyer avant le 12 janvier 2006

Exposition : Du 3 février au 5 mars février 2006 accessible du jeudi au dimanche de 14 à 18h

La Médiatine, Chaussée de Stockel 45 – 1200 Bruxelles

Cinq prix d'une valeur globale de 10.000 EUR récompenseront les lauréats, dont les œuvres seront exposées, ainsi que celles des artistes sélectionnés, lors d'une exposition à La Médiatine du 3 février au 5 mars 2006.

Inscriptions et renseignements : Wolu-Culture, Avenue Paul Hymans 251 – 1200 Bruxelles
02/761 27 52- 02/763 49 91 www.centreculturel.be

art/terre 2006 appel à projets

Avis aux amateurs: Le Centre culturel de Comines-Warneton organise un concours-événement ayant pour objet de primer des œuvres artistiques originales sur le thème de la terre.

L'exposition se déroulera du 11 au 17 septembre 2006, le concours est doté de 7.750E, la date limite d'inscription se situe au 15-05-2006. renseignement : +32(0)56.56.15.15, info@art-terre.be, www.art-terre.be

Alain Bornain Prorata temporis, Exposition Du 17 février au 15 avril 2006

Le peintre Alain Bornain propose à l'Iselp une exposition inédite relevant d'une lecture attentive des lieux et de l'expérimentation de nouveaux supports tels la vidéo ou l'impression sur cartes anciennes. Mis en regard d'une sélection de tableaux ces travaux récents abordent les thèmes chers à l'artiste : le cours du temps, les signes élémentaires de la vie et du langage, les limites de la peinture.

Dans les tableaux d'Alain Bornain, l'écoulement du temps efface, recouvre ou voile les mots et les signes. Ailleurs dans les travaux proposés à l'Iselp, le chronométrage détermine la trame de tirages offset divisée en autant de secondes que compte une journée ou les vibrations d'un « soleil » de post-its imprimés dans des teintes de gris variant d'une minute à l'autre dans le courant d'une journée. C'est encore le temps qui, dans une vidéo, efface progressivement l'écriture des versets bibliques de « l'Ecclésiaste ».

Alain Bornain s'est intéressé très tôt aux signes élémentaires du langage, de l'information et de la vie. Dans sa peinture ou ses travaux d'impression, codes binaires (1-0), génétiques (ACGT) ou chromosomiques (XY) sont régulièrement ordonnés sur la surface et soumis à des procédés d'effacement ou de recouvrement. Dans plusieurs œuvres conçues pour l'Iselp, ce tramage de codes est utilisé en surimpression d'images numériques ou de cartes.

Alain Bornain projette également d'appliquer sur les pilastres de la grande salle de l'Institut du papier peint imprimé d'une succession continue du mot « image » se dégradant, de haut en bas, du noir au gris. Ou encore d'imprimer sur la passerelle les noms et prénoms d'artistes investis dans l'art public documentés à l'Iselp. Ces noms s'effaceront progressivement, au fil des passages des visiteurs.

définition archi organique

Après quelques tâtonnements techniques, Ladislav de Monge a bénéficié d'expositions personnelles, à Bruxelles, au début des années nonante. Ses œuvres étaient alors caractérisées par un sens affirmé de l'épuration et un minimalisme formel. Au milieu des années nonante, son approche des matériaux s'est sensiblement modifiée, et il a commencé à s'intéresser à l'architecture organique. Parallèlement, il a témoigné d'un intérêt grandissant pour les formes de spiritualité européennes et non-occidentales.

En simplifiant, on peut écrire que l'architecture organique s'oppose à l'architecture rationaliste ; que la première détermine ses volumes en fonction des besoins spatiaux des occupants et que la seconde les agence selon des règles logiques, d'harmonie, de proportions, de symétrie, etc., qui portent plus sur les structures (murs, traverses, etc.) que sur les espaces disponibles et les creux. En deux mots : l'architecture organique se préoccupe des contenus, et l'architecture rationaliste des contenants.

Les œuvres de Ladislav de Monge semblent d'ailleurs vibrer d'une vie intérieure propre, comme si les formes étaient enfantées par des processus de “ poussées ” internes. Néanmoins, son mobilier satisfait toujours aux exigences de fonctionnalité.

Liège

Mamac: Architecture organique

Musée d'art moderne et d'art contemporain

23 décembre 2005 - 5 février 2006

Organisée selon un plan organique, par Pieter van der Ree, son Commissaire, l'exposition retrace l'histoire de l'architecture organique depuis ses pionniers, Louis Sullivan et Frank Lloyd Wright, jusqu'aux développements mondiaux les plus contemporains.

Un grand nombre de photos et de maquettes prestigieuses (notamment une copie de la célèbre maquette de chaînes suspendues de Antoni Gaudí et la maquette de la nouvelle Gare des Guillemins de Calatrava) permettra au public de découvrir ce courant architectural qui s'est développé, durant tout le 20^e siècle, en marge des courants dominants et qui offre aujourd'hui d'intéressantes réponses aux débats les plus contemporains en matière de qualité de vie et de développement durable.

www.isall.be/agenda/organique.html

5e Biennale de photographie de Liège: Le Brésil à l'honneur.

Du 19 février au 31 mars 2006,

Plus de 20 expositions réunissant des photographes brésiliens reconnus ou à découvrir mais également une sélection d'artistes de la Communauté française de Belgique.

En plus du MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la Ville de Liège) entièrement dédié à la Biennale, l'Espace ING, "Les Brasseurs" mais aussi des centres culturels et des galeries privées accueilleront la programmation officielle du festival.

La programmation de ce 5^e festival se développe autour de plusieurs thèmes qui sont le fruit des rencontres et des coups de cœur des organisateurs : Elle alterne les hommages aux grands photographes, les découvertes, la photographie de reportage ou créative et les présentations d'œuvres et d'installations contemporaines.

Infos : Les Chiroux - Centre culturel de Liège - luczak@chiroux.be

8, place des Carmes - 4000 Liège - T + 32/(0)4/220.88.88

Vernissage prévu le samedi 18 février 2006

À l'Institut Lambert Lombard, où il s'inscrit en 1977, il est fortement marqué par l'enseignement de Jacques Gillet, cet architecte-sculpteur dont la « maison-sculpture », à Liège, a fait école. C'est lui qui ouvre à son élève les portes de l'architecture organique. Ensuite, ce seront la curiosité personnelle, les voyages et les rencontres de Chaumont qui le conforteront dans sa recherche d'une

<http://www.globenet.org/horizon-local/shelter/archisex.html>

pistoletto

Le bilan

C'est positif parceque d'ici part une possibilité de travail ce n'est pas la conclusion d'une opération mais une rencontre importante pour faire avancer le futur...

L'idée du troisième paradis est un mythe fondamental. L'idée c'est de faire se rencontrer ce que l'on nomme l'évolution scientifique, l'évolution économique avec le phénomène de la nature en soi; une nature qui est aujourd'hui compromise par la technologie et la science. Donc le premier paradis c'est celui de la nature, le second c'est le paradis artificiel et le troisième c'est celui qui conclura un accord entre science et nature. C'est cela qui constitue en soi les fondements d'une nouvelle recherche et qui sollicite la participation de tous. L'art comme un principe fondamental: ce n'est pas un paradis qui transcende mais un paradis que nous devons trouver et qui est basé sur un principe de cohabitation commune sur cette planète. Ce n'est pas utopique c'est une nécessité, celui qui n'a pas compris ça se trompe. Donc j'ai cherché une idée significative, une nouvelle direction vers ce nouveau territoire de l'existence.

Le monde de l'économie vous écoute?

Ce n'est pas facile ils sont un peu dur de la feuille mais nous développons des appareils auditifs qui vont nous permettre de faire avancer les choses (rire) Le laboratoire de recherche fonctionne, des idées naissent et aboutissent à des faits réels...

questions à L'économiste Barnabei
comment ça fonctionne?

Fondamentalement nous faisons de la recherche, on

cherche deux choses, social mais aussi pratiques qui peuvent créer en économie un changement dans le sens de la responsabilité de la société, ici et maintenant, des voies alternatives qui peuvent d'une certaine mesure pousser d'autres à rentrer dans cette arène. Aujourd'hui l'artiste possède la capacité de démontrer s'une manière synthétique des concepts de grandes complexité, il a aussi la capacité de faire surgir des idées qui ne sont pas encore nées, Pistoletto en a été l'exemple comme beaucoup d'autres jeunes artistes qui ont la capacité de cueillir des éléments essentiels, des qualités qui ne sont pas encore des quantités, en économie le plus important aujourd'hui c'est la quantité, nous sommes intéressés par l'économie de la qualité, faire comprendre aux gens qu'une économie privée de valeurs humaines ne peut exister, c'est comme parler d'une voiture sans essence, qui n'a pas une vraie motivation d'existence. Un exemple très clair c'est notre banque de valeurs humaines, les gens viennent dans cette banque y déposer des valeurs humaines. Quand ces valeurs sont votées par un certain nombre de personnes, nous nous projetons économiquement sur ce point

adelina @artfortheworld.net
0041792002916

*Ceci n'est pas un pixel, ceci n'est pas une ombre, ceci est le reflet de l'ombre sur le verre,
la réalité n'est pas dans l'œil mais dans la chose elle-même.
D'après Jakobson, la fonction poétique ne se situerait ni dans l'émetteur, ni dans le récepteur, ni dans le contact entre eux, ni dans le contexte du message ou le code, mais dans le message lui-même.*

question: le numérique est il exempt de chimie?

"Avec l'arrivée du numérique, on passe du monde chimique et énergétique des choses et de la lumière au monde logico-mathématique des images. C'est par cette rupture du lien physique et énergétique que l'image numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait."

1/Es tu d'accord avec cette définition?

2/N'est-ce pas tomber dans le piège d'une mystification un peu grossière que de penser que le numérique est exempt de chimie, de physique ou d'énergie?

3/Quant au «régime de vérité», ne s'agit-il pas des «arguments» employés contre la photographie argentique à ses débuts?

openLAB Projects

Après l'expo F2F d'arts nouveaux média à la Cité Administrative en 2003, après 'Infiltrations Digitales' en 2004 au Dexia Art Center, iMAL propose cette année une expérience unique: openLAB, un atelier-résidence de 15 jours où une vingtaine d'artistes de Bruxelles et d'ailleurs sont invités à réaliser leurs projets 'arts numériques': installations interactives et performances audiovisuelles. Les participants, actuellement en pleine incubation dans l'atelier installé chez Nadine, sont entourés d'une équipe de conseillers artistiques et experts en technologies les aidant à produire des travaux aussi divers qu'un voyage interactif en vélo dans Bruxelles, un déclameur de textes littéraires, un environnement sonore piloté par des poissons électriques, un dialogue avec chatbot, une rencontre impossible au fond d'un tunnel, ou encore une performance avec foreuses, cordes et caméras,...

Exposition + Performances : 3-4 décembre @ Nadine

Ne ratez pas le samedi 3 et dimanche 4 décembre, week-end où seront exposés les travaux avec performances le samedi soir, et certaines continues tout le week-end.

Heures d'ouverture

samedi 3/12: de 11h00 à 22h00, performances: 20h00 (with special guests)

dimanche 4/12: de 11h00 à 20h00

Lieu

Nadine, 30 rue du Berger, 1050 Bruxelles (<http://www.nadine.be>)

Entrée gratuite

Contemporary art in Belgium trois questions aux nominés

" Belgium Art Awards, contemporary art a décerné ses prix, deux nominés Pierre Olivier Rollin qui dirige le BPS 22 à Charleroi et Wim Peeters à la tête d'Extra City à Anvers.

PO Rollin et Wim Peeters

1/ Qu'espérez vous que ce prix va vous apporter?

1/ Peut on sortir d'une vision caricaturale tournée vers l'ironie et le surréalisme que l'étranger se fait de l'art belge? de l'art belge.

2/ Les productions d'expos coute de plus en plus cher, comment pensez vous vous en sortir? Que faudrait-il pour que ça aie mieux du côté art contemporain chez nous ? Audience et art contemporain peuvent ils se marier en semble?

3/ Imaginons une expo d'artistes flamands dans votre lieu quels sont vos choix? Quelques noms?
PORollin: Honoré d'O, David Nierings, mobeka, Chris Fierens, Tayou, Sven't Jolle, hans Theys.

Didier Decoux
Chaussée d'Alsemberg, 260
1190 Bruxelles

Cabinet de l'Échevin de la Culture Henri SIMONS
6, Boulevard Anspach
1000 Bruxelles

Bruxelles, le 3 décembre 2005

Monsieur l'Échevin de la Culture de la Ville de Bruxelles,

L'information circule selon laquelle le "Comptoir du

Nylon" serait amené sous peu à disparaître alors que serait créé à Bruxelles-ville un nouveau Centre d'art contemporain. La figure qui vient à l'esprit face à cette double annonce est celle de ces masques qu'on voit au fronton de certains théâtres et qui mêlent intrinsèquement la souriante comédie et la grimaçante tragédie.

Bien sûr, nous nous réjouissons de la création d'un lieu dédié aux arts plastiques contemporains en Région bruxelloise. Depuis des années, les artistes et le monde culturel soulignent l'invraisemblable carence des espaces pour la diffusion des créations plastiques à Bruxelles. Et voilà qu'aujourd'hui, à peine le projet "Wiels" lancé, il est déjà question d'ouvrir un second Centre d'art. Nous espérons que celui-ci sera attentif à répondre aux attentes des acteurs culturels et des publics, qu'il construira un programme d'actions complémentaire à l'offre des

“KEEP DANCING THROUGH THE PANIC...”

Extraits d'une discussion entre Myriam Hornard et Annabelle Dupret

Annabelle Dupret : Les gens décorent chez eux... [On peut] parfois briser [la logique propre à cette décoration abondante en opposant] deux choses [communes, mais] qui [vont en fait dans des directions contraires. Par exemple en créant une opposition entre] l'image et le texte. [Ceux-ci] seront en rupture, même si le matériau est le même. Il n'y a rien à faire : le texte, on ne l'aborde pas autrement qu'en le lisant.

Myriam Hornard : Oui, et le texte est en relation avec l'image, d'une certaine manière. [Il la déconstruit]. Ca joue toujours sur les deux tableaux, évidemment. J'aime bien avoir une certaine tension entre les deux.

Comment situes-tu, cette opposition entre le bien être & le réconfort (qui apparaissent dans ton travail dans un premier temps) et une certaine violence (qui y est introduite également) ? Ces deux éléments étant soudés au sein de l'objet...

C'est provocant, j'aime bien ça.

[J'ai découvert ton travail, à travers les expositions] Crêpage de Chignon [conçues par] François Liénard...

Chez François, en 96, il y avait du papier peint. La galerie était tapissée [et il y avait] des broderies au sein du papier... J'aime bien qu'on ne perçoive pas immédiatement [mes interventions], enfin que le texte ne soit pas [directement] apparent. (...) [Ces interventions] sont à découvrir, [elles] sont comme la cruauté, cachées sous un petit duvet bien doux qui dit "viens voir là" et puis...

Quand on regarde ton travail, on fait un lien direct avec le surréalisme. [Evidemment,] c'est le cas [de nombreuses] productions actuelles. Quelque part, le lien au surréalisme, dans l'art contemporain, est quasiment omniprésent.

Ah oui ?!

[Dans ton travail en tout cas,] on sent [une réelle filiation avec les] objets surréalistes. Si on prend par exemple le fer à repasser avec les clous de Man Ray, [Cadeau, on retrouve également cette opposition violence / confort].

C'est possible...

Il y avait déjà cette dimension de provocation qui était inhérente à leur travail. Le refus d'une morale...

Et une dimension sexuelle aussi.

Le fait [que tu brodes] pose aussi la question du rôle de la femme, celui qu'elle [accepte, la façon qu'elle a] de s'inscrire dans ce genre d'activité.

[Disons que] je n'ai pas connu les combats féministes. C'était déjà bien envoyé quoi... J'ai pas dû me battre. C'est vrai que les critères dominants sont toujours très masculins. Maintenant, je crois que si j'étais un homme et que je faisais ce travail en brochant et en tricotent... ce serait plus étonnant ! (...)

[Ton travail] peut être montré dans une galerie, [mais ce n'est pas le seul endroit]... [Il y a beau-

coup de possibilités]. Pour toi, quelle est sa place [idéale] ? [Peut-être qu'il aurait] sa place chez quelqu'un ? C'est toi qui parle là (...).

Où je le voudrais ?

Oui, dans l'absolu.

Quand même chez des gens.

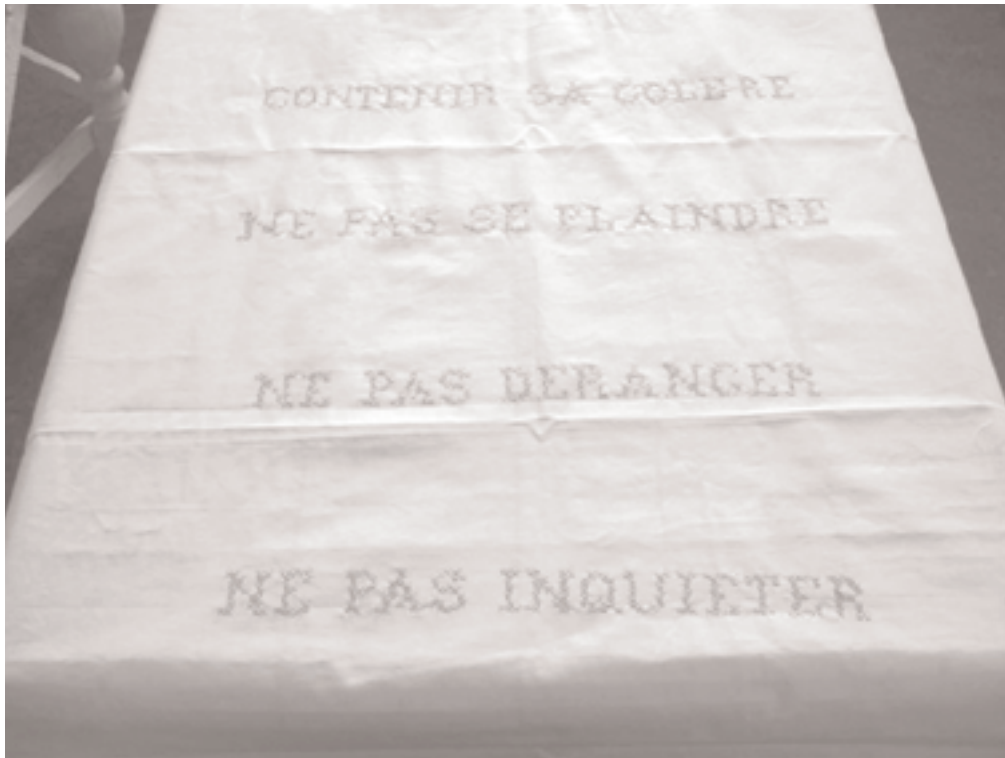
Quelque part, il retrouverait l'intérieur dont tu parlais au départ. Donc, il y aurait une sorte de retour à [sa fonction première], mais avec un détournement qui [se serait opéré] entre temps.

Je trouve ça rigolo, parce que, en même temps, ça dénonce quelque chose qui se passe chez ces gens...

[Et c'est d'autant plus intéressant qu'ils] ont voulu cet objet chez eux...

Oui.

J'ai fait quelques nappes aussi. Celle-là, j'ai dû la refaire, et je l'ai refaite sur un petit vichy bien frais : toutes des injures, brodées. J'en ai une autre avec : "Les choses plus importantes se passent à table et au



lit". C'est le même tissu. L'autre, c'est une blanche : "Ne pas déranger", "Ne pas se plaindre", "Ne pas crier", "Ne pas..." Enfin, ce sont toujours des "lois de conduite" [qui sont reprises]...

Tu as déjà eu des réactions par rapport à ça ? Par rapport à ce que tu fais, justement ?

Moi, j'aimerais bien, mais les gens ne la mettent pas sur leur table quand ils invitent du monde... !

J'ai l'impression que mon travail, [pose toujours les mêmes questions], mais avec des formes différentes. [Le propos est toujours] le même.

Il y a certains travaux qui sont très très sensibles.

Les deux tricotés au mur, justement ... Quelque part, on quitte cette provocation. Quand on les voit, [on perçoit] quelque chose de très sensoriel.

Le sein, il est un peu surréaliste. On sent bien le fait qu'il est vide. Il est tricoté dans la forme. (C'est-à-dire que la forme vient du tricot).

Tu n'as pas déformé le tricot pour qu'il prenne la forme d'un sein...

Non, [je lui ai donné son volume] au fur et à mesure. Et, une fois qu'il a été tricoté dans sa forme, j'ai fait un transfert photographique dessus. Il a été raplati et remouillé. [Ensuite, il a repris sa] forme. Donc, en fait... c'est un [vrai] "faux sein" !

[Finalement, on y observe plusieurs] étapes de falsification qui se superposent : il y a l'image du sein, le tissu... (...) On compare [parfois] la chair au tissu...

En fait, j'ai un pull, avec des seins.

Ah oui ?

cherché parmi les artistes qui m'intéressaient, [ceux qui ont travaillé autour du roman photo]. [J'en connais peu] mais j'ai pensé à Cindy Sherman. (...)

C'est fort gentil comme comparaison.

[Je pensais aux] photographies qu'elle a faites d'elle avant de faire tous ses travaux [avec des poupées]. Elle a fait énormément de mises en situation où elle [s'est représentée en] actrice de série B, dans des situations de femme alcoolique, de femme fatale etc. (...) [Il s'agit de] portraits féminins, de portraits auxquels les femmes vont s'identifier, à travers le cinéma ou [les médias]. [Cindy Sherman montre] des femmes qui [semblent maîtresses d'elles-mêmes], et en même temps, [elle montre] les moments où elles craquent.

C'est un très beau sujet.

Oui.

C'est un très très beau sujet, et je crois qu'elle l'a très bien traité : la personne qui craque. Je pense que c'est un sujet sans fond, enfin, "sans fin" je veux dire ! Les gens craquent... tout le temps. Ils disent tout le temps des trucs qui révèlent autre chose que ce qu'ils voudraient faire paraître. C'est ça qui fait leur charme aussi : c'est l'émotion qui transpire, parce que leur image n'est pas cohérente (bien sûr, puisque leur personnalité n'est pas vraiment vraie). Elle est une construction de choses absorbées. Et [finalement, les gens pensent que c'est eux]. Mais...

... mais il faut bien !

Oui. Mais il faut bien... Je crois que j'ai un petit canevas là-dessus.

... [sinon] on sombre dans la folie.

Voilà, c'est celui-là : "Absorb the concept of others, tell everybody it's you".

Tout à fait, je pense que c'est ça : l'être humain s'adapte au changement, il essaye de singer les autres, ce qui permet une certaine prestance.

Oui. Il se dit : "Puisque l'autre il s'en sort en disant ça, et bien j'vais dire la même chose alors". Et ensuite il se dit : "Eh ben, merde, pourquoi ça marche pas pour moi [puisque] ça marchait pour lui ?". Alors [il se fâche], et, [du coup], immédiatement, quelque chose sort qui n'est pas cohérent par rapport à... C'est difficile, mais c'est bien aussi que les gens soient craquelés... A partir du moment où un être est vraiment cohérent, c'est une machine.

C'est un monstre.

Il y a quand même un élément que je voudrais souligner, c'est que beaucoup de mon inspiration, beaucoup de choses qui me touchent [proviennent ou se concrétisent en] objets très kitschs (...). Le kitsch m'intéresse dans le sens où c'est une pulsion. Quelqu'un a créé un objet et quelqu'un va acheter cet objet. Il va décider qu'il représente un bonheur chez lui. Que cet objet lui fait plaisir quand il le regarde. Lui procure... Cette personne a reconnu dans l'objet kitsch une pulsion affective qui fait que, quand il le regarde, il trouve ça beau, ça lui procure un certain bonheur. Donc, pour moi, ce sont des éléments que j'ai voulu absolument récupérer pour mon travail, parce qu'ils ont tout : ils sont pulsionnels, affectifs, émouvants, moches... Donc, on ne peut que l'amener vers quelque chose de plus beau, esthétiquement parlant. Mais c'est tellement chargé...

Ce qui est parfois étonnant également, c'est [la manière dont] on peut justement faire passer quelque chose de tout à fait subversif, [pour] quelque chose qui ne l'est pas du tout. Les gens l'adoptent alors, sans même parfois voir la claque qui est sur l'objet. Et ça, c'est étonnant.

Moi, je pense que les gens, ils la voient.

C'est possible.

Je crois que les gens la voient.

Il n'y a pas moyen de faire passer ça...?

Oui, les gens la voient. Je préfère qu'ils la voient. Ca ne m'intéresse pas spécialement...

...que ça passe ? Que ce soit invisible aux yeux des personnes qui possèdent l'objet serait un échec ?

Oui, oui. C'est comme faire une blague au détriment de quelqu'un qui ne la voit pas.

Leçons de séduction avec Adelina von Fürstenberg:

FluxNews: Vous préparez au printemps prochain une exposition à Tour et Taxi avec pour thème la femme, avez-vous pensé à inviter Catherine Millet?

Adelina von Fürstenberg: Non! Je me bat pour la liberté d'opinion et pas pour la liberté sexuelle qui a déjà été acquise, et comme dit Simone de Beauvoir ce n'est pas la liberté sexuelle qui a donné la liberté d'opinion aux femmes.

La femme qui vous impressionne le plus en art? Depuis toujours Marina Abramovic, une expo a Milan est en préparation...

Quel est l'homme qui a le mieux parlé des femmes selon vous?

Fidel Castro, c'est un grand séducteur, il écoute les femmes... La séduction n'est pas un pouvoir c'est une technique, Che Guevara n'était pas un séducteur, il n'écoutait pas les femmes, il parlait, il était sexy mais pas séducteur.

Le vrai pouvoir c'est convaincre?

La séduction et le pouvoir de conviction sont deux choses différentes, un artiste peut utiliser son intelligence pour convaincre et pour pouvoir convaincre il faut aussi connaître l'autre. La séduction c'est totalement différent, c'est un truc, un artifice, Baudrillard le dit aussi, n'importe qui peut être séducteur s'il sait user de l'artifice. Pour convaincre il faut un argument, il faut un dialogue, c'est lié avec l'intelligence alors que la séduction est liée à l'artifice. La séduction est une technique et le pouvoir de conviction est une qualité. On consomme parce qu'on est séduit, ça ne veut pas dire que l'on est séduit intelligemment, on est artificiellement attiré. Le charisme ce sont les deux choses en même temps: convaincre et séduire. Je suis sûr qu'Einstein était quelqu'un de très attirant. Les artistes ne sont pas des séducteurs, Andy Warhol n'était pas un séducteur, j'ai travaillé avec Beuys et Warhol dans les années 80. La première exposition s'est déroulée à Naples, le lendemain du vernissage il était dans la galerie en train de faire des portraits de dames chics de Naples et Beuys nous accom-

pagnait dans une visite des caves de la Sybille de Cuma, nous avons consacré toute une journée à nous intéresser de mythologie romaine. Au même moment Warhol faisait son travail de vendeur. Sans les critiquer, ils appartenaient à deux mondes différents, l'un cherchait ses racines alors que l'autre...

Beuys c'est le héros et Warhol la star?

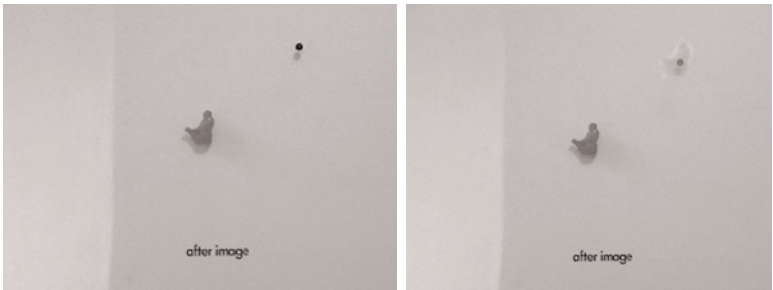
Et pourtant quand nous les avons fait se rencontrer, Beuys était extrêmement timide comme l'était également Warhol. Évidemment la motivation principale de Warhol c'était de vendre ses oeuvres. 25.000 dollars l'oeuvre à l'époque. Warhol m'a appris ce que voulait dire le monde du marketing de l'art. Aujourd'hui les oeuvres de Beuys valent moins que celles de Warhol, la personnalité de l'un n'est plus là, Beuys était charismatique au contraire de Warhol. On peut voir des oeuvres de Warol sans penser à Warhol, mais voir des oeuvres de Beuys sans penser à Beuys qui n'est plus là ça ne fonctionne pas.

Assister à un commentaire de Bernard Villers à propos des nombreuses publications qu'il a tirées de ses mains, restant peut-être volontairement au seuil du livre plus que livre dont il n'a cessé jusqu'ici semble-t-il de postposer la mise en chantier, est désormais notre expérience, puisqu'un film nous en offre l'accès, un film durant lequel l'artiste fixe de temps en temps l'objectif de la caméra et parle de façon avertie, bien que déconcertante aussi, de la voix que lui apportent certains textes à bon droit aimés pour ce qu'ils chantent ou questionnent.

On notera aussitôt, à la vue de ces images réalisées avec la mobilité lente qui accompagne souvent l'examen des circonstances entourant la venue au monde des seuls vocables qui comptent, qui assument une vertu rédemptrice, que l'accent est porté sur l'humeur plutôt que sur la maîtrise, si même éclatante, du témoin à l'écoute que désire être Villers des sommations, des éloges, des prières, des cheminements que distille, tantôt généreuse et sereine, tantôt recluse en hiératisme et austère, la bibliothèque. On remarquera surtout que le commerce avec les livres, et les meilleurs, relève pour lui d'un exercice hautement réfléchi et qui prend mesure – à commencer par la présence active de leur format, leur galbe, leur feuilleté – de ce que ceux-ci conquièrent d'espace au sein de l'univers sensible, là même où leurs configurations risquent de se saborder au contact d'espèces plus discutables, ou moins rares.

Prenons garde, par conséquent, à l'une ou l'autre particularité de cet essai documentaire court, débutant par le mot « filigrane », sans doute le mot de passe que Violaine de Villers, la cinéaste, a souhaité, à défaut de livrer au quadrillage systématique une oeuvre que sans doute elle admire, placer en exergue de son travail au cadre. La première, c'est qu'un tel film évite de ramener l'expression dont il témoigne aux limites raisonnables de quelquel monument hagiographique : sa prétention, au contraire, serait tout autre, elle serait de ne mériter des apparences que par le biais du discernement constant dont

La fréquence d'une passion



Bernard Villers, installation : AFTER IMAGE

il y a à faire preuve, à la fois dans le coup de sonde modeste et dans la rigueur urgente, sinon ce serait l'échec, et ce serait bien sûr offenser l'essentiel. Et quant à la solution de continuité qui résulte de son montage, ce petit film lisse lui donne toute latitude de nous émouvoir par son caractère de tunique sans couture, parfaitement accordé aux connexions que Bernard Villers instaure dans le domaine des supports qu'il a sélectionnés avec grand soin, des arpages de couleur qu'il a traités avec la délicatesse féline d'un acteur de kabuki penché sur son masque au miroir et le peignant. En somme, un film exécuté comme de profil, et qui évite d'imposer ses conditions à la création artistique tout en nous rappelant que si son écriture est individualisée, elle l'est principalement à l'ordre de sa subordination à une expérience qui la déborde et dont elle fait d'entrée de jeu son deuil, car pour elle les choses détiennent une transparence qu'il ne s'agit en aucun cas de soustraire à soi.

Comment ne pas songer, découvrant ces légères scansion, ces plans de biais et qui pourfendent l'air afin de rester dans le sillage d'un monde gardé proche, comment ne pas revenir en esprit aux magnifiques, aux confondantes séquences

tournées autrefois par Resnais ? A la séduction des pierres taillées, polies, au magnétisme des statues auxquelles un jour, maigres et jouant sur des raccords borgnes, ses images strictement informatives rendent hommage ? Chaque vrai cinéaste est conduit à peser l'invisible et il ne lui appartient qu'à demi d'offrir un destin aux êtres, aux choses.

L'exposition dont il est question et que *Filigrane* traverse comme on ouvre une parenthèse heureuse dans une suite d'événements, ce fut Day Light : le fruit d'une collaboration, d'octobre à novembre 2003, entre le Centre des livres d'artistes/Pays-Paysage et la galerie du CAUE de la Haute-Vienne à Limoges. Les époques lointaines de la démarche de Villers y sont convoquées, témoignant d'un attachement et plus, d'une passion, répétée, renouvelée, pour le livre dans sa forme élémentaire, le codex aux structures capables de devancer nos mirages, nos idéautés porteuses d'espoir ou malades, d'incarner en somme leur préalable, d'afficher leur modèle et ainsi de définir dans le concret nos relations à la pensée et au signe. La picturalité domine : carrés et cercles, figures de prédilection, figures amples et simples, maintiennent leur dialogue on

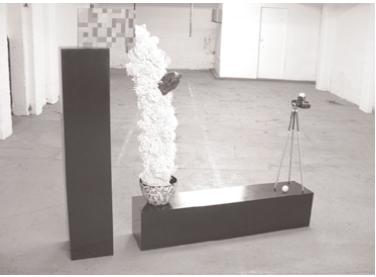
dirait impromptu dans les ouvrages plus récents et qu'un sentiment d'énigme et de silence, d'une légèreté qui gagne les premiers travaux, pénètre de sa charge. Les textes, de leur côté, cèdent presque toute la place – un nom d'auteur, un palindrome suffisent à les pointer – aux effets de sens minimalistes et réversibilisables issus de la construction *motu proprio*, sous-entendant des lois et les moyens de leur obéir, de ces neufs de papier.

Comme l'indique Anne Moeglin-Delcroix, dans un article profondément décisif sur les ambitions et aventures éditoriales de Bernard Villers, le livre est devenu lui-même son contenu. Mais alors qu'est-ce qui permet la complicité jubilatoire de ce projet qui semble occupé de définir de quel fond viennent nos convictions de lettrés avec la sorte de lecture absoute d'ingénuité scripturale que les études au niveau sémiologique et médiologique ont depuis déjà quelques décennies maintenant portée à la connaissance ? Le même article, paru dans une première ébauche de catalogue rai-

qu'il existe désormais un lien inattendu unissant Villers à Borges, l'aède argentin privé, comme le fut légendairement Homère, de l'usage de la vue –, que le livre selon Villers est une « activité » de type métaphysique, et non le médium seulement d'une représentation, fût-elle celle justement du médium, de même que chez Borges il appartient avant tout, avant que d'être l'objet d'une rédaction, d'une technicisation, d'une multiplication, au domaine du transfini où sont renfermés, en puissance, tous les livres.

Un film redonne crédit pour une fois aux feux qui ardent dans le blanc des pages, dans la géométrie intime que l'on peut découvrir qui s'y anime, et voici le besoin de comprendre submergé par l'enchantement.

Aldo Guillaume Turin



Dan Mort, *Breakfast In The Expanded Field*, (2005) 1.65 x 2.10 x 0.30 m, mixed media, agglomerate, polystyrene, plastic, ceramic, tripod, plastic camera

De la science de l'art, et de son implication sans logique d'opposition, voilà ce qui résume du propos de Dan Mort dans un travail qui se veut défiger, définir et défier les lois physiques, avec ses bases rationnelles, en vue de se profiler selon les

le non-réel suggéré dans l'esthétique et le réel de la formalité, entre la dynamique esquissée par la pièce et la statique de la forme avec son ambiguïté plastique, entre l'accélération mécanique et la transcendance sculpturale académique ; ici, il s'agit d'une proposition – production – projection d'objets, de l'attraction de leur masse et de l'ensemble gelé dans le temps avec une expansion de forme et conséquemment de volume et d'énergie, une multiplication des éléments dans la chute et l'inconcevable conçu dans le contexte de l'art avec pour impératif l'enregistrement expérimental : voilà ce que projette dans son champ d'expression Dan Mort.

Claude Degueuldre Nov. 2005

<http://www.spectacle-gallery.co.uk/onwhatthereis.htm>
<http://www.unrealisedprojects.org/upconnect.htm>
<http://www.gold.ac.uk/visual-arts/exhibitions/archive/bafa2002/>



Pipilotti Rist *Ever is Over All*, 1997 2 channel projection, loop courtesy Friedrich Christian Flick Collection

La ville de Luxembourg reste pour tous les amateurs d'art contemporain un détour obligé, la récente exposition qu'organise le casino en atteste une fois de plus. En choisissant comme thème la joie, le duo curatoriale constitué d'Enrico Lunghi et de Iara Bubnova(*) a planché sur une sélection d'oeuvres d'artistes se rapprochant de cette thématique. Au final, un parcours intéressant évitant l'écueil du premier degré et des paillettes que ce genre de déballage programmé dans le cadre des fêtes de Noël pouvait laisser présager. L'exposition est en fait le résultat d'une réflexion faite en duo, par courrier interposé. L'impression d'ensemble de ce parcours est surprise est agréable. En toile de fond, le sens de ce parcours nous est probablement donné par la pièce d'Elaine Sturtevant, la toujours jeune artiste américaine, présente le soir du vernissage, occupe la pièce principale à l'étage. L'ancienne salle de bal est

occupée par une oeuvre faite de guirlandes de lumières rappelant celles des décorations de Noël. Un clin d'oeil rendu par l'artiste américaine à un autre artiste Félix Gonzalez Torres, qui en 1994 avait réalisé une pièce analogue. Une évidence pourtant : aujourd'hui Félix a disparu, comme d'ailleurs le sapin qui devait décorer la salle de bal quelques années auparavant... Une salle voisine nous fait découvrir l'oeuvre d'un nouveau venu, Peter Sauerer, un artiste allemand qui sculpte dans le bois de minuscules personnages et des architectures aux accents orientalistes. Le comique a ici un côté sérieux et parfois tragique comme dans son piège à souris. "La joie réelle est une affaire sérieuse" nous confie-t-il... Au centre de la pièce une mini-scène érotique, attire notre attention. L'artiste nous présente sur un socle de minuscules personnages sculptés, spectateurs eux-mêmes d'une autre scène où l'on recon-

JOY au Casino Luxembourg

naît en miniature le fameux couple Jef Koons et la Cicciolina faisant l'amour. Une réplique miniature de la fameuse pièce de la collection du Ludwig à Aachen. Nous voilà donc devenus, à notre tour, les spectateurs de spectateurs regardant une oeuvre. Une sensation bizarre qui nous renvoie à la pièce de Sturtevant, qui elle aussi nous parle d'absence et de disparition et qui nous signale indirectement la fin d'une histoire. Un déclin aux accents dualistes qui nous reconduit au début du parcours... Au rez-de-chaussée deux pièces semblent également se renvoyer en miroir cette forme de rémanence : l'étoile au néon de Jill Mercedes qui scintille à l'entrée et les peluches de Rostan Tavasiev. Si l'étoile nous renvoie aux rêves adolescents de l'artiste luxembourgeoise, les peluches multicolores que le jeune moscovite fait sortir d'une petite porte, nous renvoient au monde de l'enfance et de la pureté originelle. Un double jeu relationnel qui rebondit dans la cage d'escalier du Casino. Les motifs empruntés à l'art textile Taiwanais choisis par Michael Lin pour retapisser la cage d'escalier se retrouvent égaillés par moment, par le roulement sonore du passage de la bille de verre qu'un visiteur aura prit soin de faire glisser dans un

circuit tubulaire canalisé par Honoré d'O. L'oeuvre traverse une partie du premier étage et le hall d'entrée. Michael Lin : "Je n'ai rien contre la décoration, mais je me sens plus proche de l'esprit de Buren que de Warhol".



Vadim Fishkin, *Snow Show*, 2000 © DUM / Galerie Gregor Podnar, Ljubljana

Le poétique et le politique sont naturellement présent et s'entrecroisent à tour de rôle dans le circuit. Avec la vidéo de Pipilotti Rist, où l'on voit une jeune femme, d'un air joyeux, commettre au pas de charge, des bris de parebrises en série, cela sous l'oeil complaisant d'une fiquette de service. Un ordre bourgeois également déstabilisé avec le travail vidéo de Tsui Kuang-Yu. Par ses coups de béliers à répétition l'artiste semble reculer les limites de l'absurde en se mettant lui-même en danger. La palme

du poétique revient incontestablement à Vadim Fishkin avec *Snow Show*. Grâce à son dispositif et une fois décliné notre prénom au micro, nous nous voyons subitement gratifiés d'un magnifique baptême de neige... On l'aura compris au jeu des petits plaisirs, le spectateur est roi, c'est lui qui choisira, à la carte, son menu et établira des hiérarchies de valeurs. Le mot de la fin revient à Jill Mercedes. Dans sa joie de vivre communicative, non feinte, l'artiste nous confiait entre deux éclats de rire le soir du vernissage : "Pour moi le rire c'est tout. Je meurs en riant. Je fais tout en riant. Le rire c'est tout mon langage..." (...) "Il faut toujours se méfier des femmes qui rient. Ça fait briller les yeux, mais c'est pas toujours vrai..."

L.P.

(*) Iara Bubnova, d'origine Bulgare, elle a été notamment commissaire de la Ière Biennale de Moscou en 2005

Joy, du 17 décembre 2005 au 5 mars 2006: Martin Creed, Cao Fei, Vadim Fishkin, Gelatin, Peter Kogler, Koo Jeong-A, John Körmeling, Michael Lin, Jill Mercedes, Thierry Mouillé, Stephan Nikolaev, Honoré d'O, Werner Reiterer, Pipilotti Rist, Peter Sauerer, Sturtevant, Rostan Tavasiev, Tsui Kuang-yu, Spencer Tunick, Erwin Wurm

Si vous êtes de passage au Luxembourg, n'hésitez pas, à deux pas de la gare, la galerie **Stephane Ackermann et Alimentation Générale** méritent toutes deux votre attention. La galerie Ackermann présentait jusqu'au 23/12 : James Lee Byars, Jgunet et Clairet et une oeuvre récente d'Ann Verónica Janssens. La galerie Alimentation Générale présente les peintures de Tina Gielen jusqu'au 14 janvier 2006. A ne pas rater non plus l'expo "Le temps emprunté" de Jan Fabre à l'espace **Beaumontpublic**.

Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité

Alain Naze

En se centrant autour de l'œuvre écrite de Pasolini, cet article (cherche à faire apparaître une sorte de langue mineure, qui serait celle, corporelle, des mondes populaires, archaïques, et/ou paysans. Car si c'est bien à travers le cinéma que Pasolini va avoir recours à une représentation de la réalité par la réalité, on peut noter qu'en ses poèmes, ses romans et ses nouvelles, c'était déjà la réalité elle-même qu'il traquait. Par conséquent, l'amour de Pasolini pour cet univers d'avant la dévastation industrielle et consumériste est d'abord un amour pour les langages le révélant à travers un système d'entre-expression, plaçant les corps au centre et faisant de la langue parlée elle-même un élément de la réalité - à l'opposé de l'italien officiel témoignant d'une perte de réalité, par « homologation » consumériste.

« Pier Paolo parlait, parlait, moi aussi je parlais, il disait des choses de la vie et moi je comprenais que ces choses-là, je les avais en moi, mais je comprenais que, s'il ne les avait pas dites, je n'aurais jamais compris que je les avais »
(Sergio Citti).

Exclus pour l'essentiel de la possibilité d'un rapport authentique à l'ordre symbolique propre à notre modernité industrielle, les peuples (ceux du monde rural, du sous-prolétariat, du tiers-monde) ne disposent plus que d'une forme de langue mineure - celle du corps, c'est-à-dire celle de la réalité elle-même. Dès lors, une résistance peut s'envisager, à-même les corps populaires, ce qui permet d'ailleurs de rendre compte du désespoir de Pasolini devant l'enlaidissement consumériste des corps, tournant au « génocide culturel » (1)). Passant de l'expression écrite au langage cinématographique, dès le début des années soixante, Pasolini avait en effet conscience de ne pas effectuer un changement justiciable du simple point de vue d'impératifs artistiques, mais bien un geste politique et existentiel - philosophique, puisque linguistique.

Cherchant à expliquer son passage de l'expression écrite au langage cinématographique, Pasolini, dans un texte de 1966, évoque cette justification : « [le cinéma n'est pas seulement une expérience linguistique, mais est, justement en tant que recherche/linguistique, une expérience philosophique. » (2)) Par là, il essaie de nuancer l'aspect a posteriori d'une explication essentiellement technique de cette évolution, le conduisant de la littérature au cinéma, comme dérivant de la recherche d'un langage qui soit « langue écrite de la réalité » (3)) - car si cette justification est exacte, elle n'explicite cependant pas les sous-bassements philosophiques, existentiels de cette décision : « La passion qui avait pris la forme d'un grand amour pour la littérature et pour la vie, s'est progressivement dépouillée de l'amour pour la littérature et est devenue ce qu'elle était réellement : une passion pour la vie, pour la réalité qui m'entoure, réalité physique, sexuelle, objectale, existentielle » (4)).

Il n'y aurait donc pas véritablement rupture, dans ce mouvement vers le cinéma, cette forme artistique se contentant finalement de révéler à Pasolini le fond même de son amour pour la littérature : « une passion pour la vie », une passion pour laquelle il y a lieu de privilégier le cinéma (Pasolini

n'abandonnera cependant jamais l'écriture), peut-être au détriment de la littérature, si c'est le cinéma qui sert le mieux cette passion. « Le cinéma est un langage qui exprime la réalité par la réalité » (5)) déclare Pasolini, voulant signifier par là qu'à la différence du langage écrit, le langage cinématographique supprime une médiation entre lui et la réalité, en ce que le signe utilisé au cinéma (6)) n'est ni conventionnel, ni symbolique, mais emprunté à la réalité elle-même. La quête de Pasolini comme poète, puis comme romancier, était déjà ce qu'elle sera chez le cinéaste - une quête de la réalité -, mais cette recherche en passera désormais par la tentative de « représenter les corps et leur symbole principal, le sexe » (7)).

Ainsi, les corps sous-prolétaires constituent en son œuvre la réalité en

près de la réalité que traque Pasolini, le langage d'une réalité brute, non consciente d'elle-même. Dialectes et argots, par conséquent, vont jouer à peu près le même rôle que les traits physiologiques des personnages : ce sont des types de réalité qu'incarnent les personnages des romans romains et des nouvelles de la même période. C'est donc essentiellement une réalité non réflexive qui fascine Pasolini (8)) ; un monde sous-prolétaire envisagé en son trait fondamental comme un monde de corps ; et ce sont bien ces corps qui seront chargés de tout le poids de la réalité véritable - y compris dans les formes argotiques utilisées, qui ne valent plus que comme prolongement de l'élément corporel, notamment à travers la prononciation qu'elles révèlent, laquelle dévoile à son tour tout un univers géologique, un empilement de

parlait à Casarsa [et la représentation du monde paysan deviendra aussi plus réaliste » [11]. C'est donc à partir de cette adoption de la langue parlée qu'il y eut cet effet « boomerang », faisant revenir vers Pasolini la réalité - non pas celle dont parlait cette langue, mais celle que charriait cette langue. C'est un tel mouvement de retour au monde à partir du langage lui-même que viennent confirmer ces mots de Pasolini, évoquant ses 21 ans, à Castiglione, se réveillant au matin, et entendant les sonorités du frioulan :

« [Je reconnaissais les inflexions de la langue, ses voyelles ouvertes, ses sifflantes qui en arrivaient, en un instant d'étrange transparence, à effleurer le sens secret, inexprimable, caché dans tout ce monde » (12)).

Ainsi, le frioulan de Pasolini partagerait avec l'hermétisme un artificialisme,

puisque, au lieu que le sujet lui-même risquait de se dissoudre dans le cadre de l'hermétisme poussé à l'extrême, ici, ce sont les parlants qui, en quelque sorte, menacent la langue, ou plutôt en constituent comme un terme antérieur : où il y avait du langage, il risquait de ne plus y avoir de sujet ; et, ici, où il y a, non pas même un « sujet », mais un « pur parlant », il risque de ne plus y avoir de langue, ou mieux : pas encore de langue. Ce que confirment ces mots de Pasolini : « D'où vient mon amour pour la langue orale ? Au point que j'en suis arrivé aujourd'hui, vingt-cinq ans après [ce texte date de 1965] la première adoption écrite d'un son - d'un son pur, émis par des bouches de purs parlants - à penser la langue orale comme une catégorie distincte de toute « langue », une sorte d'hypo - ou de méta - structure de toute structure pouvant être rattachée au cri » (15)).

Avec les « purs parlants », on n'a plus que de la performativité, apparemment sans les ressources habituelles de la langue, en ce que ce parler n'est précédé d'aucune « structure linguistique », ce qui en fait proprement « un cri ». Mais en ce cas, quelle est cette réalité qui fait retour, comme un « boomerang » ? Le monde propre aux « purs parlants », c'est-à-dire le monde incrusté, incarné en ce cri. Ce monde ne passant pas par le filtre de la conscience, mais court-circuitant toute médiation, c'est une réalité brute qui revient vers le poète, la chair transparaissant en ce cri - c'est-à-dire à la fois le corps du garçon parlant, mais aussi tout le pays frioulan enraciné en ses fibres : « L'aube de la fête/fait trembler dans le sein/du frais jeune homme/un brin d'herbe fraîche » (16)). On retrouvera d'ailleurs tout autant les garçons de Rome, dans l'usage que Pasolini fera de l'argot des banlieues : « Où terminait le garçon et où commençait le parfum de ses fruits ? Ils étaient l'un dans l'autre, solides et vivants, une seule créature » (17)).

C'est donc tout un monde essentiellement non-moderne que Pasolini ressaisit à travers les corps des garçons auxquels s'attachent ses récits, puis ses films (18)), et c'est en effet tout un univers d'entre expression que ses romans et nouvelles nous révèlent, à travers lequel ressuscite un paysage archaïque, à la fois corporel (jusqu'au parler), géographique et moral - un paysage d'avant « l'homologation » consumériste. Dans ses textes, en effet, les renvois sont continus : de la langue qui, étant plutôt élément vocal que moyen de dénomination, fait écho à la chair de la voix, donc au corps ; des corps, qui, tout imprégnés des couleurs et odeurs d'un territoire bien délimité, renvoient aux nuances d'une langue reflétant toute la réalité de tel quartier de Rome ; d'une morale qui, se révélant dans une gestuelle, commande au corps de se faire bloc compact de réalité. L'interpénétration entre ces niveaux ne peut qu'être constante, chaque élément constituant un « miroir vivant perpétuel de l'univers » (19)) :

« De Casarsa à San Floreano, deux kilomètres de distance, on pourrait distinguer à vue de nez au moins quatre nuances diverses dans la prononciation d'une phrase ou d'une question : nuances fixées dans ma mémoire, intraduisibles, mais essentielles pour suivre ce fil, ce génie local - peut-être autre que linguistique, mais physique et amoureux - qui prit dans mon imagination presque la forme d'un ruisseau pré-



*Le Mura di Sana'a (Les Murs de Sana'a) Entre 1970 et 1971, il réalise le court-métrage « Le mura di Sana'a » au Yémen du Nord, film qui constitue un appel à l'Unesco pour la préservation de l'héritage architectural et culturel de ce pays.
PPP: "...J'ai tourné ce documentaire un dimanche matin, le dernier dimanche que nous passions à Sana'a, capitale du Yemen du Nord... Il s'agira peut-être de déformation professionnelle, mais les problèmes de Sana'a, je les ressentais comme les miens propres..."*

tant que telle, qu'il ne cessera d'opposer à l'irréalité bourgeoise qui, essentiellement dépourvue de corps - monde de la conscience hypertrophiée -, n'a plus d'autre support véritable qu'une langue officielle, exsangue, exécrée par Pasolini, et diffusée par les media italiens, avec les effets unificateurs que l'on sait. Plus qu'à la valorisation archaisante de quelque dialecte, on a à faire, chez Pasolini, à une fuite hors de la langue officielle, en vue de lui opposer un monde paysan et archaïque (déposé dans certaines intonations du frioulan, en ce qui concerne son expérience personnelle), ou sous-prolétaire (ce seront les argots romains des romans et nouvelles), sous la forme d'une pure expressivité - qui n'est plus qu'un prolongement du corps, seule richesse des plus démunis. Il va donc s'agir ici d'établir le fait qu'avec les corps populaires et ruraux, c'est tout un univers monadique qui est à décrypter, et dont, à s'entre exprimer, les différentes dimensions dessinent les contours.

Du monde archaïque et rural du Frioul de ses jeunes années aux banlieues romaines, c'est donc un langage au plus

strates, comme autant de générations se survivant dans une intonation, ou un sourire (9)). Et lorsque les poèmes de la Nouvelle Jeunesse sembleront seulement parodier, et ainsi répudier ceux de la Meilleure Jeunesse, ce n'est en aucun cas sa propre démarche que Pasolini reniera, mais la quasi-disparition des corps sous-prolétaires qu'il vivra comme un drame - ce « génocide culturel » subi par le peuple italien, soumis aux effets unificateurs de la société de consommation. En 1974, le remake des poèmes du début des années quarante n'était plus susceptible de faire revenir vers le poète les « purs parlants » qu'évoquait L'expérience hérétique. Si, en effet, l'hermétisme de Pasolini se pense comme ouvert (à l'opposé de celui de Montale), si la langue elle-même se renverse de son artificialité en instrument d'incursion dans la réalité, c'est bien qu'il faut saisir une évolution, succédant aux années 1942-1943, période que Pasolini qualifie lui-même d'hermétique (10)). Car, comme le souligne Giuseppe Pera, « c'est [au cours de la véritable période frioulane (1943-1949), que le dialecte des poésies de Pasolini se transformera et qu'il coïncidera exactement avec celui qu'on

mais là où la langue réduite à ses signifiants est le point d'arrivée de l'hermétisme, ce niveau n'est que celui du départ, pour Pasolini : « Le frioulan renverse l'hermétisme comme un gant » (13)). Ou, selon les mots de Rinaldi : « Le système hermétique célèbre dans nombre de ses espaces un voyage dirigé vers la dissolution du sujet dans un lieu métaphysique total du langage, sur le modèle suprême de Mallarmé. En revanche, c'est justement à partir de ce point de zéro absolu que part le voyage initiatique d'accès au langage, histoire, non pas d'une dissolution, mais d'une formation » (14)).

Cela ne signifie cependant pas, bien sûr, que Pasolini va se diriger, dans son œuvre, vers un rapport référentiel à la réalité : la langue qui lui a fait revenir en plein visage la réalité n'est pas une langue décrivant une réalité hors-langage, elle est, à elle-même, la réalité. C'est en effet qu'à travers la notion de « purs parlants », on en arrive à une forme d'autonomisation de l'expressivité propre au parler, on parvient à séparer cette expressivité de tout rapport nécessaire à une langue structurée. De cette façon, on en arrive à un renversement radical de l'hermétisme,



Alec De Busschere ©FluxNews

Alec de Busschere : “On pourrait dire que c’est de la poésie digitale”

Alec de Busschere : Il s’agit en fait de trois cents mots, qui au départ décrivent simplement le processus, l’installation dans l’espace et comment les mots sont diffusés, et quels mots aussi puisqu’ils sont dans les textes. Ce texte n’est jamais vu ni lu par personne puisque les mots sont piqués par ce logiciel d’une manière aléatoire, mots par mots, par quatre systèmes séparés. On a quatre hauts-parleurs qui diffusent mots par mots, parfois les uns à la suite des autres, d’une manière tout à fait aléatoire. On a de temps en temps des phrases des associations de mots qu’on recrée mentalement

L.P. : Il y a des paramètres qui te permettent de diriger cet aléatoire ?

ADB: Il y a un aléatoire sur le choix des mots, je peux par exemple dire qu’il faut que ce soit des mots plus ou moins longs ou courts. Je peux aussi régler les intonations de manières aléatoires, jouer sur le volume...

L.P. : La question du sens ?

ADB: Il est donné par le spectateur, c’est lui qui le crée à travers un environnement qui est très cocoon. Il y a une installation avec un grand fauteuil avec des coussins dans lesquels on peut s’installer parce que c’est pénétrer dans une atmosphère avec deux blacks light. On est dans la lumière ou dans la non lumière, c’est une expérience à vivre, difficile à décrire mais ça fonctionne, à mon sens (rire).

L.P. : C’est ta première expo depuis deux ans, tu as vécu un phénomène d’incubation... Aujourd’hui tu es plutôt branché son ?

ADB: C’est en lien direct avec ce que je faisais avant; le son m’a toujours attiré mais je n’ai jamais osé, donc je me suis aventuré. Les mots c’est pareil: c’est aussi quelque chose qui me fait un peu peur et là j’ai trouvé une manière de les faire fonctionner, vivre, les donner à voir ou entendre,

L.P. : Une manière de tourner la page avec l’image ?

ADB: Non, le son c’est de l’image aussi pour moi, surtout avec la manière dont je le montre: puisque tu le projettes, tu crées ton propre univers, c’est une spatialisation, un espace de quatre cents mètres carré avec des sons qui sont très éloignés les uns des autres, des volumes qui baissent, qui montent, de manières aléatoires, donc on est dans une mouvance qui est très plastique finalement, mais avec ces mots qui prennent une dimension plus introspective. En 1999, j’ai fait une installation au Palais des Beaux-Arts avec les sons...

L.P. : Une phrase que tu as retenue...

ADB: C’est impossible! ... (intervention de Raphael Gerlache : “Inutile, sexe, avec ou pas, personne, enfance, futile, art, compose, sexe, ...”) Il y a un texte qui ne se donne pas à voir mais qui se dévoile, il y a quand même une qualité d’éveil instantané qui nous donne accès à nous même grâce à la démarche technologique. Cette frénésie de subir le hasard a fait place à une autre ambition: on prend le hasard par l’autre bout, on l’oriente vers les mots, des choses que l’on connaît, et c’est la mise en présence aléatoire de ces mots de la langue naturelle dits par une machine de façon totalement froide qui nous met en éveil. Au départ du souhait qu’avait Alex en écrivant ce texte continu qui se cache derrière, il n’est pas question de le dévoiler, donc c’est cette coexistence de la linéarité et de l’aléatoire qui fait la tension et à mon avis la qualité de la pièce, on essaye de se raconter à soi même une poésie libre.

ADB: Sans être péjoratif on pourrait dire que c’est de la poésie digitale, c’est une installation plastique. Il faut la vivre... Pour info, je peaufine la création d’un DVD destiné à des systèmes homes vidéo en quadriphonie, il y aura une image, avec une lampe noire tu pourrais recréer dans ton salon cette atmosphère, c’est une séquence préenregistrée, huit heures de sons... Ca peut être introspectif ou méditatif, ça dépend de ton état...

contact: alec@skynet.be

Belgianoff Art Forum: l’œuvre au noir



Stephan Balleux ©FluxNews

Stephan Balleux : “le but c’est qu’à la fin on ne sache plus très bien si c’est virtuel ou analogique”

L.P. : Peux-tu me décrire ton installation ?

Stephan Balleux: il y a deux pièces. Une pièce, où l’on peut rentrer: il y a quatre écrans, quatre moniteurs noir et

blanc vidéo connectés avec ce qui se passe dans la pièce à gauche. Côté virtuel, ce sont des comptes rendus vus des quatre coins. L’autre pièce c’est une vidéo projetée sur un mur, un paysage pictural fait en images de synthèse qui passent du jour à la nuit. Il y a tout un jeu sur les lumières, ça dure dix minutes, il faut la mériter...

L.P. : Qu’est ce qui te motive à vouloir encore peindre ?

Stéphan Balleux: je peins depuis 15 ans, j’aime ça! Ca reste un des médiums avec le plus de possibles. L’image de synthèse et la peinture c’est très lié. Avec l’image de synthèse, il faut tout créer de A à Z, comme on fait une com-

Entretien avec Raphael Gerlache, le commissaire de l’exposition.

Lino Polegato : Cette 10e édition avait pour thème le noir. Pourquoi avoir choisi ce thème ?

Raphael Gerlache: La lumière est un support à part entière dans la création picturale contemporaine... En fait, c’est pour que les dispositifs contemporains existants puissent accueillir de véritables projets de peintures soit par le dessin, la 3 D, le collage vidéo, ou avec, dans le cas d’Alec De Busschere, une spatialisation du son. J’ai essayé d’aller à la rencontre d’artistes qui étaient déjà à l’œuvre au noir. Il s’agit d’un travail de fatigue de la matière, une introspection qui grâce à la technique donne accès à un univers très intime qui est de l’ordre de la fertilité qu’on découvre au moment où l’on est au plus bas de soi-même. C’est vraiment un travail de sédimentation, d’alluvionage, c’est quelque chose de très lent qui a un moment donné se

donne à penser ou se donne à voir grâce à la technologie par exemple avec **Stéphan Balleux** qui avec son projet qui s’appelle “painting is painting”, a fait vivre un espèce d’objet en 3D. On est entre la culture de l’immersion, liée à toute la culture sous jacente des jeux vidéos et tout le langage numérique qui ont une place dans notre quotidien et puis ensuite le “ça” qui est l’intrigue de tout ce qui se vit en nous comme obscénité et qu’on ne donne à voir que partiellement. Là il a représenté virtuellement son “ça”, un monitoring en temps réel de son “ça”. **Arnaud Gerniers** fait un travail de dessin, a même la diapositive projetée par un système classique de projection, il travaille sur les limites de la focale, ce qui est projeté sur les murs est absolument invisible, ça provoque une deuxième image sur la rétine qui fait dégager instantanément des volumes, ce sont des cercles très beaux en couleurs. Il y a une espèce d’hypnose qui se dégage de ses toiles.

Bruxelles, novembre 2005.

Sous l’appellation Boaf, “Belgian off Art Forum”, un événement de quatre jours a rassemblé sous le commissariat de Raphael Gerlache 5 artistes: **Stephan Balleux, Alec De Busschere, Arnaud Gerniers, Nicolas Guiot et Lionel Van De Boogaerde.**

Focus sur le travail d’Alec de Busschere et de Stefan Balleux en compagnie du commissaire de l’exposition.

position. C’est la même chose qu’avec la peinture: une peinture c’est aussi virtuel que la 3D, c’est loin du désenchantement. Quand je fais des vidéos ou des images de synthèses, c’est de la peinture. Ma question picturale ne se limite pas à mettre des pigments sur un support. Avec l’image de synthèse il y a une ouverture qui est dans la lignée historique de la peinture, avec la camera obscura, les miroirs, ...

L.P. : Il y a quand même une alchimie dans la peinture qui n’existe pas dans le numérique...

S.B. : C’est pour ça que souvent je passe de l’un à l’autre. Quand je suis un peu fatigué, avec l’écran, je me réapproprie et me réattaque à ce que j’ai fait en 3D. En général, il y a une vidéo pour l’animation et il y a une série “peinture”.

L.P. : Pour l’exposition thématique à laquelle tu participes chez Aéroplastic, c’est le galeriste qui a choisi la peinture ?

S.B. : C’est moi qui ai choisi. J’ai proposé cette peinture pour l’expo, je travaille pour le moment sur des sujets qui sont picturaux et “bateaux”, c’est-à-dire le paysage, les fleurs, le portrait, il y a tous les genres... Quand on achète des toiles, il y a des formats pour chaque genre. Là c’est la première fleur que je fais. J’ai fait des vanités, dont cette vanité, une tête de mort recouverte de peinture. Pour le moment j’applique de la peinture sur des sujets, d’une manière virtuelle ou analogique. Le but c’est qu’à la fin on ne sache plus très bien si c’est virtuel, analogique, réel, même au niveau du pictural.

Nicolas Guiot, avait un système de peintures, il a fait un gaufrage en utilisant des planches de bois dans lesquelles il a mis de la peinture qui coule sur le sol. **Lionel Van Boogaerde**, ce sont mes sept péchés capitaux revisités dans la vidéo.

Alec De Busschere nous plonge d’emblée dans le noir et suite à une démarche en profondeur, très scientifique, il a fait réaliser un logiciel sur mesure par rapport à un enjeu et un propos qui est véritablement discursif. Il y a un enjeu de récit qu’il se réapproprie par un dispositif de spatialisation du son. Dans une pièce complètement obscure une séquence de mots aléatoires sont dits par un logiciel et ça provoque une situation étrange, très humaine, au départ d’un dispositif qui n’a rien d’humain.

« *Je ne comprends qu'une seule chose: que l'idée d'homme qui apparaît dans les grands matins est en train de mourir...* »

[PPP, Nouvelle poésie en forme de rose]

Pasolini n'est pas mort, sa pensée et son œuvre trente ans après sa disparition nous hantent toujours; l'œuvre de Pasolini est toujours bien vivante et de surcroît, d'une brûlante actualité. Il suffit pour s'en convaincre de voir comment certains intellectuels, non seulement le comprennent mais se l'accapare entièrement au risque de le caricaturer. Je l'ai remarqué l'autre jour avec les déclarations de Régis Debray dans *Le Monde*, ce dernier vilipendait le consumérisme et s'en prenait violemment à Jan Fabre. C'est un fait, la pensée de Pasolini nous manque, ses coups de colères aussi, lui qui fustigeait les fils de bourgeois en 68 et prenait clairement la défense des flics, fils d'ouvriers, qu'aurait-il pensé aujourd'hui des embrasements dans les banlieues? Aux dernières nouvelles Pino Pelosi son assassin, remis en liberté après avoir purgé neuf ans en prison,

revient sur ses déclarations, en réalité dit-il devant les caméras de la RAI ce sont trois hommes qui l'ont assassiné. Peu avant sa mort, Sergio Citti, ami et collaborateur, disparu en octobre dernier, racontait sa version des faits (*). Après le meurtre de Pasolini, en 1975, Sergio Citti avait protesté contre les lacunes de l'enquête, affirmant que la police ne l'avait jamais interrogé alors qu'il avait passé en compagnie du cinéaste la nuit précédant le crime. Que de questions sans réponses, le mystère reste toujours aussi profond.

P.P.P. « *la mort n'est pas le fait de ne plus pouvoir communiquer, c'est le fait de ne plus pouvoir être compris* » Le texte d'Alain Naze, diffusé sur le net et que nous republions dans ce numéro, vient en aide à la pensée de Pier Paolo, il nous restitue en pleine lumière ce qui fut le combat de toute une vie. Un essai intéressant dans le sens où il éclaire sur la notion de réalité chez le cinéaste, une notion, il est vrai, de plus en plus floue dans le monde de l'art contemporain.

(*) Sergio Citti retenait qu'il savait la

vérité sur ce qui s'était passé durant cette fameuse nuit du 1er novembre 1975 où l'assassinat fût commis. Il l'a raconté au *Corriere della Sera* un quotidien important en Italie. Selon lui, le rendez-vous avec Pino Pelosi n'avait rien du hasard. En réalité Pino Pelosi était accompagné de quatre autres personnes. Le but du voyage (du traquenard) était Acilia, là, selon Citti, il aurait dû récupérer l'original de la bande film de Salò qu'on lui avait volé. Une fois arrivé sur place, Pasolini fût séquestré puis conduit à Ostia, à l'Idroscalo, c'est là que fut commis le crime et que l'on orchestra la mise en scène. Rien à voir donc avec la thèse de la dispute pour faits de mœurs, Pasolini fut proprement exécuté. Selon Citti, il devait s'agir vraisemblablement d'agents de la police ou d'agents secrets. Pasolini dérangeait, conclut-il. Pourquoi Sergio Citti a-t-il attendu que Pelosi fasse ses déclarations (trente ans après) devant la Rai pour qu'il se mette subitement, lui aussi, à parler ...?

L.P.

comprend que même si Pasolini se désolait du nihilisme propre à l'hédonisme consumériste (lequel hédonisme n'est pas capable de poser d'autres valeurs que paradoxales, puisque dissolvantes à l'égard de toute valeur), à aucun moment cependant il ne propose le moindre retour vers ce passé, préférant faire jouer à ce monde archaïque un rôle révolutionnaire, à travers son insertion brutale dans notre univers moderne.

La ville de Sana'a, au Yémen, vaut comme paradigme quant à une telle intrusion traumatique du passé dans notre présent, Pasolini parlant de « sa beauté [qui] possède une forme de perfection irréelle, presque excessive et exaltante », tenant au fait qu'en elle, « aucune influence venue d'ailleurs, et encore moins du monde moderne ne l'a jamais contaminée » (29)). Sana'a constitue un pôle de résistance pour Pasolini, le scandale même de la puissance révolutionnaire du passé, contre « la destruction du monde antique, mais aussi du monde d'aujourd'hui [qui] est partout à l'œuvre, déferlant à travers la spéculation immobilière du néo-capitalisme » (30)). L'appel de Pasolini à l'Unesco, en vue de sauver ce qui peut l'être, de Sana'a, lancé à travers la voix de Giorgio Bassani dans ce film, est effectué « au nom de la véritable, bien qu'encore inexprimée, volonté du peuple yéménite » : « Au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs. Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé » (31)). Ce n'est donc pas un « patrimoine de l'humanité », mais bien une survivance qu'il s'agit ici de sauver, ce qui explique la manière passionnée dont Pasolini intervient : même si cette tentative de sauvetage emprunte les mots de Pasolini, elle vise à sau-

vegarder une survivance de la réalité en tant que telle, celle du peuple yéménite en l'occurrence, sous une forme architecturale, à travers laquelle perce la voix d'un peuple, nous restituant ainsi quelque chose de l'épaisseur d'un monde peu à peu englouti. Immanente à cette survivance architecturale, « la volonté du peuple yéménite » doit en passer par la parole de Pasolini pour avoir seulement quelque chance d'être entendue. Les choses inanimées ont donc une âme (puisque en elles vivent des générations passées), et c'est pour l'amour de cette âme que Pasolini veut sauver Sana'a de la destruction, tout comme l'odeur des marrons et des chrysanthèmes est susceptible de faire revenir de façon toute proustienne l'univers du jeune garçon aux marrons (« Où terminait le garçon et où commençait le parfum de ses fruits? ») ou de la

vieille vendeuse de chrysanthèmes (dont « [le] vieux langage romain était desséché », déjà, et « dans lequel elle pensait les choses, [mais] ne les recréait plus » (32)) - vendeuse alors condamnée à une forme d'« incompétence symbolique » (33)).

C'est encore pour l'amour de cette âme que Pasolini sauve le « corps irréflecti » de Pieri Querin, dont « la chair, le sourire et les yeux de ses parents, la luminosité dominicale de sa maison, les outils dispersés dans sa cour, les saules du tournant de San Floreano [avaient trouvé en lui une vie d'une équivalence très pure » (34)). Le garçon est ainsi présenté comme l'équivalent du monde dans lequel il baigne, êtres humains, terre, outils compris : cette équivalence même implique une extériorité essentielle du garçon - la pureté même de cette équivalence le signalant -, tout entière dans le caractère « irréflecti » de son corps. L'intériorité du garçon, tapissée par cet univers paysan, équivaut à une conscience déposée dans les choses, ce garçon « tirant son courage d'une poitrine inculte et possédée par une bonté naturelle, par un rêve rêvé hors de lui dans le cœur de son milieu aimé dans l'absolu », selon les mots de Pasolini (35)). À partir du moment où ce Pieri Querin est décrit comme « une présence s'exprimant avec solennité dans la langue des objets » (36) 6), il s'ensuit (pour plagier Lacan) que son inconscient ne peut qu'être structuré comme un monde d'objets, comme la langue des choses (une langue mineure, si l'on veut), et ne peut qu'être l'inconscient même de ce monde autour de San Vito - par où en sa poitrine est l'équivalent très pur du rêve des choses elles-mêmes (ce rêve rêvé hors de lui), un amour pour ces choses, qui n'est pas alors seulement un amour en son cœur, mais « dans l'absolu », autrement dit, un amour à hauteur de réalité : un amour de la réalité pour la réalité.

(multitudes.samizdat.net/article

le dernier des scandales...



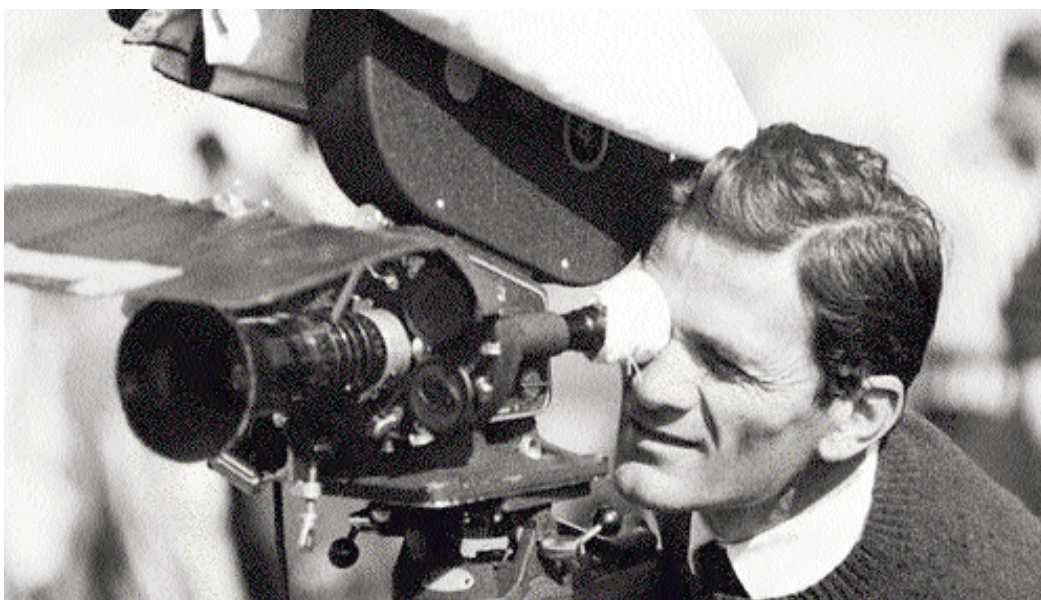
Milan, lundi 27 juin 2005, défilé de mode Milanais du styliste Antonio Marras. ©Ugo Mulas

« Pier Paolo Pasolini suggère des tons d'une élégance provocatrice mais jamais vulgaire », c'est ce qu'affichait le message de la pub. L'image de Pasolini vendue aux marchands de pubs par Pino Pedriali est devenue aujourd'hui une icône de luxe qui fait vendre des T-Shirt de type saharien.

cieux canalisé dans les solitudes rocheuses et dorées des poitrines, des gorges et des cheveux de ceux qui habitent le long de la route de Casarsa à San Floreano » (20)).

Le cours du ruisseau faisant le lien entre les nuances de la langue et les réalités minérales, mais aussi corporelles et humaines qu'elles charrient, c'est à un jeu de correspondances à peu près infinies que nous convie l'œuvre pasolinienne. Découvrons donc ces paysages qui, dans les textes de Pasolini, témoignent d'une réalité brute et archaïque, pensée à des niveaux différents, bien que jamais exclusifs, comme on vient de le voir - démarche aucunement passiste de la part du poète, puisqu'un monde disparu finit bien par prendre corps dans l'œuvre, nous révélant « la scandaleuse force révolutionnaire du passé » (21)), que son cinéma, d'ailleurs, cherchera tout autant à faire surgir.

Concernant les corps, on peut penser à ces garçons de Caorle, avec leurs « nuques cambrées, brillantes à contre-jour, où prend naissance une touffe de cheveux très dorés qui tombe en auréole sur le front ridé [sur un visage où la virilité semble tout entière émaner dans une senteur de sel et de cordage » (22)). Dès ce niveau corporel, outre une forme païenne de non-distinction, on trouve une mise en avant de la virilité, ce qui nous place déjà en résonance avec le niveau de la morale : s'agissant de la « plèbe », Pasolini affirme que « son unique revanche, par rapport aux puissants du gouvernement, a toujours été de se considérer comme le dépositaire d'une conception de la vie plus... virile » (23)). D'où un code de l'honneur foncièrement masculin : « [le code de ces quartiers [populaires], munis de tradition et de conscience serait au fond le plus rétrograde » (24)). Mais surtout, dans cet univers archaïque, la morale se révèle essentiellement immanente à la corporeité populaire : « L'honneur ! il y en a tant sur les bords du Tibre : tes camarades en débordent, leurs reins, leurs exclamations, leurs nuques en brûlent avec insolence » déclare le narrateur des *Promenades romaines* (25)). À travers cet honneur chevillé au corps, c'est une morale sans intériorité, essentiellement non chrétienne, païenne bien plutôt, qui transparait, s'exprimant à travers un certain nombre de traits physiques : il y a cet air blasé, ironique qu'arbo-



nombre de personnages pasoliniens, certains de se moquer de tout, puisque face au risque d'être surpris « en flagrant délit de crédulité, de conviction, de sérieux : de naïveté » (26)), il va s'agir d'adopter une stratégie de défense, consistant à s'enfermer dans une « provocante impassibilité » (27)). Cette crainte du « flagrant délit de naïveté » va imprégner tous les gestes des garçons, signalant encore l'aspect de virilité que contient le code de l'honneur masculin, imposant de ne pas montrer ses sentiments, sous peine de féminisation.

Les valeurs en vigueur, dans un monde pré-consumériste, sont : « l'honneur, la confiance, l'amitié, l'homo-éros, la virilité, la dignité », résume Pasolini (28)). Or, c'est cette morale, en tant que système solidaire d'un type de monde traditionnel que la modernité consom-

riste va battre en brèche, jugeant ce modèle archaïque essentiellement réactionnaire. De fait, au regard des critères actuels, cette morale populaire est rétrograde, et les libertés acquises dans notre société apparaissent comme un progrès indéniable. Cependant, à y regarder de plus près, la considération du seul aspect liberticide du code moral traditionnel masque l'aspect inquisiteur de la morale moderne : une coercition de tous les instants (le juge intérieur) se substitue à une coercition de type collectif, qui, pour nous sembler pesante, pouvait laisser place à des zones d'ombre où une liberté était susceptible de s'inscrire. De toute manière, le caractère archaïque de cette morale n'étant pas dans ses éléments constitutifs eux-mêmes (ses valeurs cardinales), ceux-ci ne prenant sens que dans l'ensemble qui les structure, on

[1] Pasolini : *Lettres luthériennes* (Seuil, Paris 2000), p.209

[2] Pasolini : *Qui suis-je ?* (Arléa, Paris 1994), p.34

[3] Pasolini : *L'expérience hérétique* (Payot, Paris 1976), pp. 47-76

[4] Pasolini, cité in Nico Naldini : *Pier Paolo Pasolini* (Gallimard, Paris 1991), pp.235-236

[5] Ibid.

[6] Puisqu'on a langage, on a bien à faire à un système de signes, sans quoi il n'y aurait aucune différence entre cinéma et réalité.

[7] Pasolini : *Lettres luthériennes*, p.81

[8] Comme en témoignent ces mots par lesquels il indique la perception de Rome qui fut la sienne, à son arrivée dans la capitale, et qui en fait un bloc de réalité : « Une vie tout en muscles, retournée comme un gant, absolument dépourvue de sentimentalisme, dans des organismes humains si sensuels qu'ils en sont presque mécaniques » (Pasolini, cité in Nico Naldini : op. cit. p. 146).

[9] Voir *Histoires de la Cité de Dieu* (Gallimard, Paris 1998), p.43, pour ce garçon en lequel « la misère stratifiée ».

[10] Pasolini : *Poésies 1953-1964*, Gallimard, Paris 1973, p.292.

[11] Giuseppe Pera : *Pier Paolo Pasolini, l'intellectuel : critique littéraire et écrits politiques (1940-1960)* (P.U. du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999), p.37.

[12] Pasolini : *Actes impurs* (Gallimard, Paris 1983), p.52.

[13] Giuseppe Pera : op. cit. p.40

[14] Rinaldo Rinaldi, cité in Giuseppe Pera : op. cit. p.39

[15] Pasolini, cité in Giuseppe Pera : op. cit. p.45

[16] Pasolini : *Poèmes de jeunesse* (et quelques autres) (Gallimard, Paris 1995), p.73

[17] Pasolini : *Histoires de la Cité de Dieu*, p.40 - c'est nous qui soulignons.

[18] On peut notamment penser au soin que Pasolini apportait au choix des acteurs, puisés finalement dans les pays du tiers monde, ou, auparavant encore, dans la région de Naples, pour la charge d'archaïque dont leurs corps étaient porteurs, tout autant que pour l'accent avec lequel ces Italiens du sud usaient de la langue italienne.

[19] G.W. Leibniz : *La monadologie* (Delagrave, Paris 1983), p.173

[20] Pasolini : « Paysage du roman d'atmosphère », in *Les ragazzi* (U.G.E., Paris 1982), pp.300-301

[21] Pasolini : texte accompagnant les images du film *Les murs de Sana'a* (1970-71).

[22] Pasolini : *Correspondance générale (1940-1975)* (Gallimard, Paris 1991), pp.167-168

[23] Pasolini : *Histoire de la Cité de Dieu*, p.149

[24] Ibid. p.140

[25] Pasolini : *Promenades romaines* (LGF, Paris 1989), p.57

[26] Ibid. p.135

[27] Ibid. p.145

[28] Pasolini : *Lettres luthériennes*, p.120

[29] Pasolini : commentaire accompagnant le film *Les murs de Sana'a*.

[30] Ibid.

[31] Ibid.

[32] Pasolini : *Histoires de la Cité de Dieu*, pp.40-41

[33] Expression que j'emprunte à Luisa Muraro, lorsqu'elle évoque les effets de l'ordre symbolique patriarcal sur les paroles des femmes (L'ordre symbolique de la mère, L'Harmattan, Paris 2003, pour la traduction française).

[34] « Pieri Querin le jour de l'ascension », in *Les ragazzi*, pp.296-297

[35] Ibid. p.296 - c'est nous qui soulignons.

Brion Gysin, l'un des inventeurs du cut-up

Du cut-up à l'échantillonnage :

les ready-made appartiennent à tout le monde

Par Philippe Robert

1er février 2005

Récupération, recyclage, citation, accumulation : aujourd'hui, nombre d'artistes pillent à tour de bras. Paraphraçons Heidegger : la musique serait-elle désormais génératrice de musique comme la parole est parlante ? Chez Burroughs et Gysin, qui inventent le cut-up, la métaphore est puissante : "Language as a virus". Qu'en est-il aujourd'hui du droit de citer ou de copier quand s'accroissent les échanges d'informations ? Qu'en est-il de la création quand elle devient mix d'éléments existants ? Qu'en est-il du statut de l'artiste ? Interrogeons-nous.

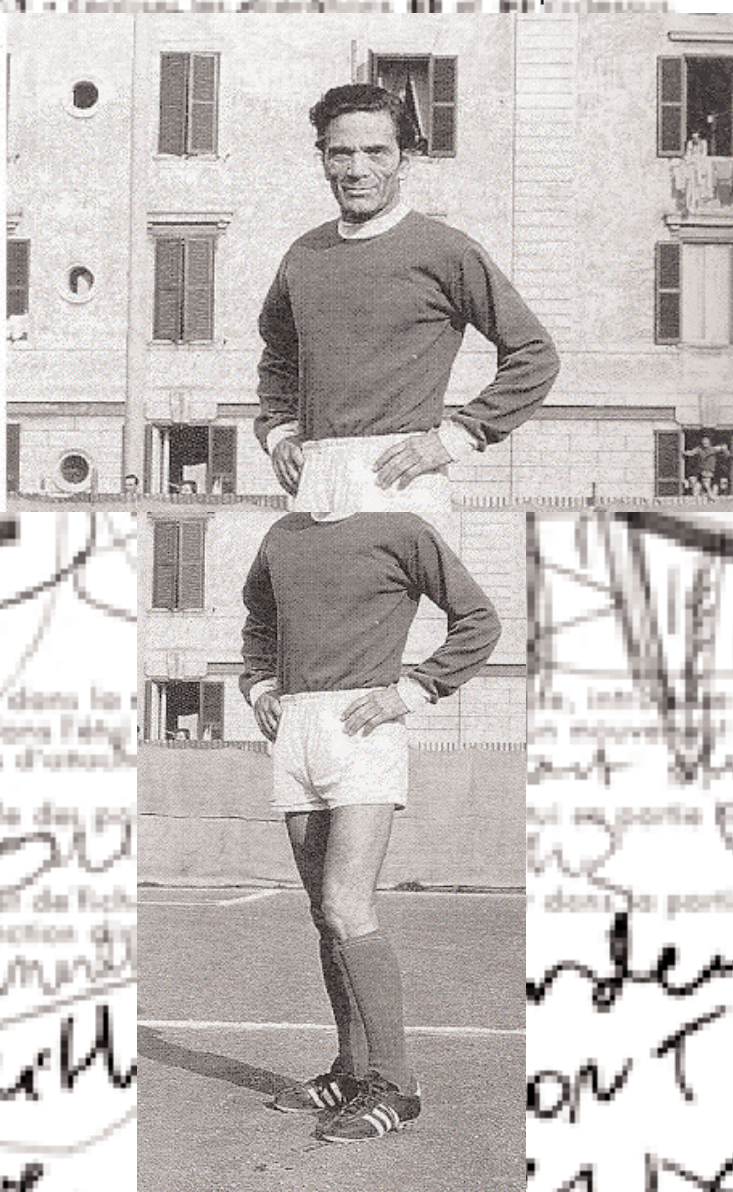
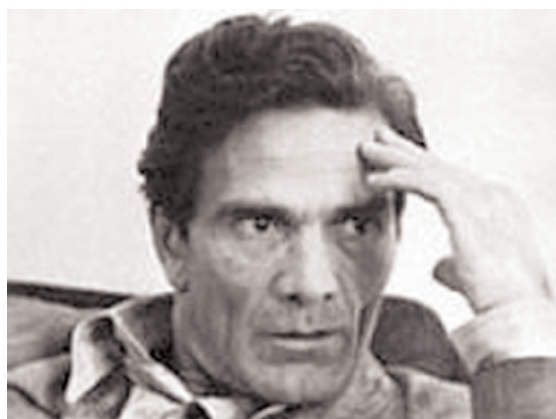
Du cut-up au DJ

Inventé par les écrivains de la Beat Generation William S. Burroughs et Brion Gysin, le cut-up est une technique d'écriture qui vise à briser la rigidité de la mécanique langagière. Afin d'élargir la perception, cette innovation radicale s'attaque au contrôle des mots exercé par "l'appareil technocratique". Concrètement, c'est un montage d'un ou plusieurs textes découpés en morceaux, réassemblés par fragments, dans un nouvel ordre, d'où surgit, imprévisible, un texte différent. Le cut-up agit par prélèvement, accumulation et recombinaison, dans un espace de distortion et d'échanges. Le résultat, issu d'une réalité préexistante, devient autre chose que l'ensemble des parties, quelque chose de nouveau donc, du simple fait de la recombinaison. Ce n'est pas simplement le recyclage d'un original, mais une extraction / transformation dont l'optique échappe aux composants de départ. L'œuvre ainsi obtenue mixe construction et déconstruction. Déconstruire une œuvre originale pour mieux en reconstruire une qui l'est également, en en perdant plus ou moins la trace initiale, voilà ce à quoi travaille le cut-up. Tout peut constituer un terreau propice, motivant chacun à devenir un créateur de formes : voyons ici l'esquisse parfaite de la

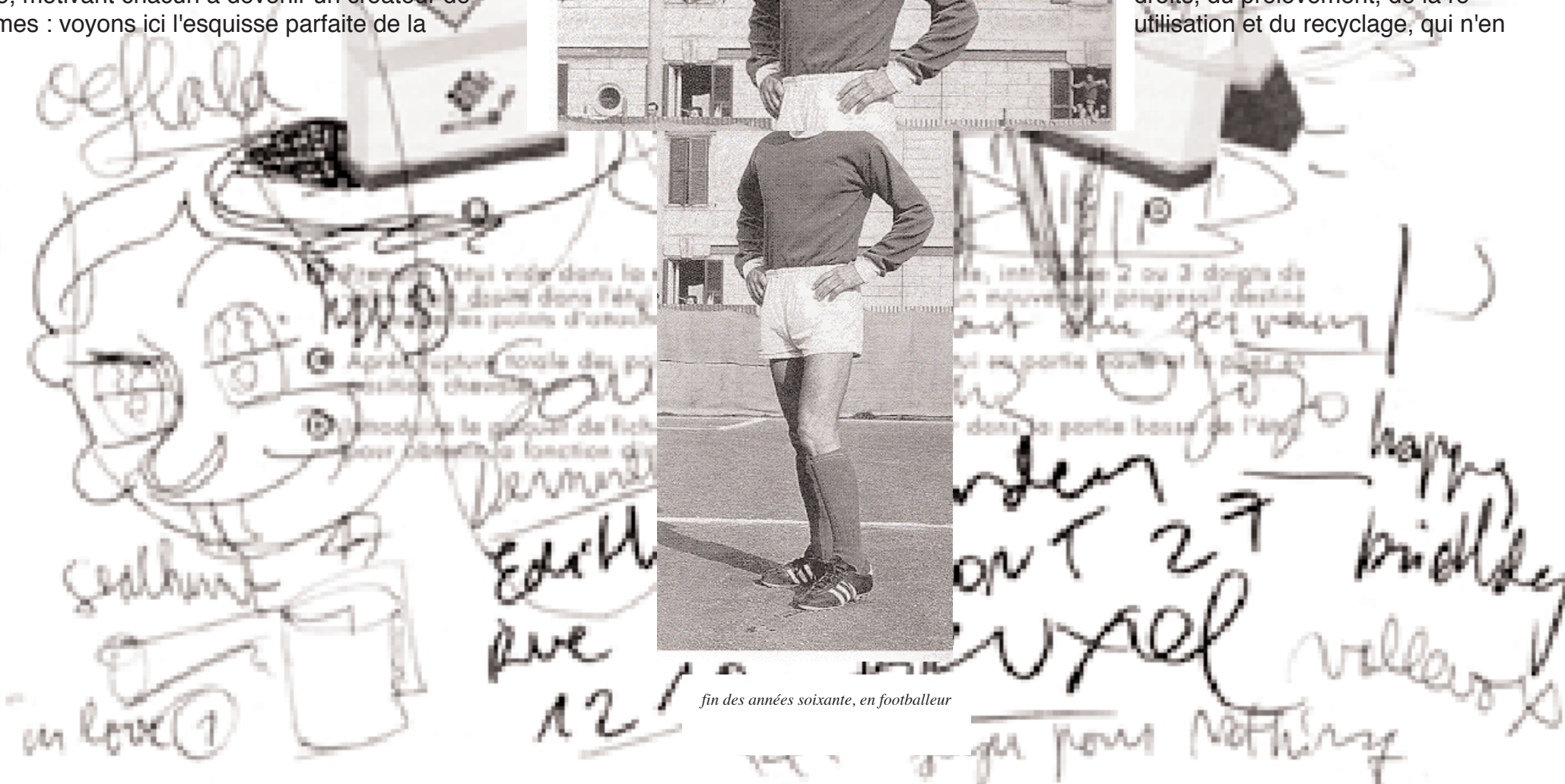
démarche des musiciens actuellement versés dans l'électronique et des DJ. Quelles que soient les stratégies qu'il utilise pour camoufler ses origines, le cut-up s'inscrit dans une logique consumériste ; il se répand et s'insinue dans toutes les ramifications de la société du spectacle. Le recyclage génère de nouvelles images et chaque jour nous sommes confrontés à ses émanations. **Pierre Schaeffer et William Burroughs ont anticipé au niveau artistique ce qui est aujourd'hui une vérité esthétique quotidienne : zapper et surfer. Chacun se construit son propre monde à partir d'éclats récoltés au hasard. Genesis P-Orridge, du groupe industriel Throbbing Gristle :** "Vers la fin des années 40, on a découvert que l'atome était fissile. Tout a changé pour toujours lorsque nous avons découvert que le monde pouvait être découpé, segmenté, et que le son également. Nous avons découvert que tout ce qui a rapport avec la culture peut-être découpé et ré-assemblé d'une autre façon, pour créer des choses qui n'existaient pas auparavant".

Des tabous difficiles à transgresser

La complexité des technologies actuelles de création, la multiplicité des procédés de reproduction rendent l'identité de l'auteur de plus en plus floue, difficile à cerner, et la notion d'auteur, dans le sens où elle était traditionnellement entendue, obsolète. Légitimement, on peut se demander quels critères réinventer pour définir la paternité d'une œuvre. Et même si elle est encore seulement définissable ! On le sait, les droits qui lui sont rattachés n'ont rien à voir avec la créativité. Les compositeurs de musique jouissent de droits où l'art n'a rien à faire, car ils ne s'intéressent pas à la qualité du travail pas plus qu'à la façon dont il a été réalisé. Par la mise en place d'un dispositif légal, l'industrie discographique a policé son marché : elle veut des artistes fonctionnels et serviles, et elle tient à contrôler ses droits à la propriété. Dans la définition juridique de l'auteur, le facteur humain prime dans le processus créatif, discernant l'empreinte humaine, celle qui a les droits, du prélèvement, de la réutilisation et du recyclage, qui n'en



fin des années soixante, en footballeur



en attente

Darren Almond, Sarah Jones, Sharon Lockhart, Rashid Masharawi, Roman Ondák, Hans Op de Beeck, Roman Opalka, Nicolas Pinier, Santiago Sierra

exposition du 16 juillet au 18 septembre 2005

Communiqué de presse

Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain présente du 16 juillet au 18 septembre 2005, au premier étage, en attente, une exposition de groupe conçue par Hélène Guenin et Christine Walentiny.

en attente se penche sur notre relation au temps, la perception que nous en avons, à travers le prisme et l'expérience spécifique de l'attente. Guidé par des regards d'artistes le visiteur de l'exposition en expérimente différentes approches : de sa manifestation la plus triviale et quotidienne à sa dimension existentielle. Les œuvres présentées nous invitent à porter l'attention sur ces moments d'entre deux, de transition, souvent vécus comme source de stress ou de contrariété.

Marchin

- du 26 mars au 10 avril : les Editions Bruno Robbe (Charley Case,
- > Jacques Charlier, Peter Downsbrough, David Nash, David Tremlet, Damien
- > De Lepeleire, Bob Verschueren, ...), dans le cadre de la Biennale de
- > Gravure de Liège
- >
- > - du 17 avril au 8 mai : Maurice Pirenne, dessin, pastel, peinture
- >
- > - du 15 au 29 mai : Christine Hamoir, cartes de géographie brodées
- >
- > - du 5 au 19 juin : Alain Janssens, photographie (en collaboration
- > avec Les Brasseurs)
- >
- > - du 6 au 28 août : "Et le bonheur?", des expositions de photographie
- > en Condroz (à Marchin, Modave,

Maison d'Art Actuel des Chartreux (MAAC)
Rue des Chartreux, 26-28 1000
Bruxelles 02/513.14.69
du 14/1 au 26/2 : " Bouche à bouche à oreille " de Bertrand Ivanoff

Johan Muyle s'explique:

L.P.: La tenue des Etats généraux a souligné la grande faiblesse du secteur art plastique, comment explique-tu cette situation?

J.M.: Il est difficile d'arriver à un consensus pour l'ensemble des opérateurs. Comparée aux arts de la scène ou du théâtre, la voix des arts plastiques est peu entendue. Au niveau des institutionnels, le message qui revient met l'accent sur l'élitisme, au contraire du théâtre et de la musique qui eux ont une dimension de dialogue avec le populaire. Le message qui passe c'est que les arts plastiques veulent de l'argent et ne rien donner en retour. Il ne faut pas instrumentaliser l'art uniquement dans un rapport d'immédiateté. Il y a deux choses à retenir dans l'art: pour avoir du patrimoine demain il faut faire de la culture aujourd'hui, donc pour avoir du musée demain, il faut du laboratoire aujourd'hui. Ils ont une tendance à oublier ça...

Ce qui se passe c'est qu'avec la réduction des budgets accordés aux achats il y a des trous qui se

font, une fois que les trous sont faits c'est trop tard. Pour les gens qui sont importants, où les pièces deviennent trop chères, ou bien les pièces importantes sont parties ailleurs. Le Ministre de la culture a du mal à comprendre cette réalité, c'est quelqu'un qui vient de l'éducation permanente, le théâtre. Je remarque qu'il y a un resserrement sur les grosses institutions, théâtre, musique, arts plastiques... Ils ont été échaudés par les propositions individuelles associatives et comme ils ont accepté l'idée de ne pas augmenter le budget, il y a donc un resserrement sur les grosses institutions. Pour moi il faut les deux : le laboratoire et le patrimonial. Peu d'hommes politiques ont en réalité conscience que la culture et les arts plastiques en particulier ont une part symbolique. En France, ils ont compris qu'associer un projet de société à l'art c'est faire de la communication et de l'image symbolique. Si tu n'as plus que de l'économique, tu n'as plus que très peu de symbolique. Faire de l'économique ou du social en oubliant le symbolique c'est la mort de l'âme d'une société. L'économique ne fait pas de projets de société, les socialistes ont une pensée

SOIRÉE D'OUVERTURE

21/10/05

Le vendredi 21 octobre sonnera le début de "Mais #3, ville en créations". Venez fêter ça avec nous dans le café de Recyclart et sous le pont de la rue des Brigittines.

21:00 > MEMORIES BRUXELLES
21:30 > LES VEDETTES
22:00 > MEMORIES BRUXELLES

TUNNEL RECYCLART (RUE DES
URSULINES / URSULINENSTRAAT)
21:00 > 22:30 PREMIER ECHEVIN DE
LA VILLE DE BRUXELLES EN CHARGE
DE LA CULTURE
EERSTE SCHEPEN VAN DE STAD
BRUSSEL BEVOEGD VOOR CULTUUR
PHOTOS/FOTOS MAIS 2003 & 2004
© KIKA

BRUXELLES MEMORIES #2

PHILIPPE SEYNAEVE

21/10/05

Philippe Seynaeve se réapproprie les
vieilles images de Bruxelles,
TUNNEL RECYCLART (RUE DES
URSULINES / URSULINENSTRAAT)
21:00 & 22:00 : PENDANT SOIRÉE
D'OUVERTURE MAIS #3PERFOR-
MANCE MULTIMEDIA

LES VEDETTES

21/10/05

Une vingtaine de filles paradent comme
des majorettes...

CAROLINE JADOT

21/10 > 21/ 1 1 /05

Une affiche appropriée

INTERVENTION AFFICHAGE / INTER-
VENTIE AFFICHAGE
BOUTIQUE AUX CHANSONS

21/10 > 20/ 1 1 /05

Le processus d'écriture d'une chanson
est utilisé comme mode
de participation du public. Chacun est
appelé à soumettre un texte en français,
néerlandais ou anglais à la Boutique aux
chansons située au PP Café. Les textes
sélectionnés seront mis en musique par
entre autres The Retrosexuels et Bing
Selfish. Un CD et un concert de clôture
présenteront les chansons créées.
Het schrijfproces van een lied wordt
gebruikt als een middel tot
deelname van het publiek. Iedereen die
dat wenst, kan een Franse, Nederlandse
of

Engelse tekst naar de Boutique aux chan-
sons in de PP Café brengen. De geselec-
teerde

teksten zullen op muziek gezet worden
door onder andere The Retrosexuels
en Bing Selfish. Een CD en een slotcon-
cert zullen de liedjes voorstellen.
PP CAFÉ, RUE JULES VAN PRAETS-
TRAAT 28
10:00 > 01:00 : BOUTIQUE / CONCERT:

20/11, 20:00

PRODUCTION / PRODUCTIE :

KOSTEN KOPER,

KOSTENKOPER@GMAIL.COM,

WWW.INATI2004.ORG

WWW.DENNISTYFUS.TK

PARTENAIRES / PARTNERS :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL,

PP CAFÉ

CONCERT + APPORT DU PUBLIC /

CONCERT + INBRENG PUBLIEK

CONCERT : 20/11, 20:00

© C. JADOT

© S. NORLEDGE / A. GRAY

NEXT TO NOTHING

FRÉDÉRIQUE LAGNY

21/10 > 21/ 1 1 /05

"Il faut savoir que nous ne voyons jamais
les choses la première fois,
mais toujours la deuxième. Alors nous les
découvrons et alors nous nous en souve-
nons."

(Cesare Pavese) – Sept photographies
affichées rue du Poinçon à Bruxelles.
'We horen te weten dat we nooit de din-
gen een eerste maal zien,
maar pas de tweede maal. Dan ontdek-
ken we ze, en dan herinneren we ons ze.'

(Cesare Pavese) – Zeven aangeplakte
foto's in de Priemstraat in Brussel.

RUE DU POINÇON / PRIEMSTRAAT

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

PRODUCTION / PRODUCTIE :

FRÉDÉRIQUE LAGNY

PARTENAIRES / PARTNERS :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL,

ACP, ARNAUD CARRETTE,

MAGRAF, OLIVIER

DUQUENNE

AFFICHAGE PUBLIC / OPENBARE AAN-

PLAKKING

BE MY GUEST...

ELS OPSOMER

21/10 > 21/ 1 1 /05

Jadis, bien des lieux étaient encore
débordants d'animation mais
sont aujourd'hui sans affectation ou ont
disparu : les Galeries Anspach, la Tour
Martini... A travers un récit d'images pro-
jetées, l'artiste partage sa vision de la
ville en constante mutation et nous offre
les souvenirs de ce passé révolu. De
temps en temps, des interventions audi-
tives viendront agrémente les projec-
tions.

Veel plekken die tot voor kort geani-
meerd ontmoetingsplaatsen
waren, zijn nu gedumpt of ingeruild voor
'iets' anders : de Martini-toren, de
Anspach Galerijen... Dit geprojecteerd
beeldverhaal getuigt van de vele transfor-
maties

in de dagdagelijkse stedelijke omgeving
en haalt herinneringen aan uit het
collectief geheugen. De projecties zullen
nu en dan aangevuld worden met audi-
tieve interventies.

COMPTOIR DU NYLON – RUE SAINTE-
CATHERINE 11 / SINT-KATELIJNES-
TRAAT 11

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

PRODUCTION / PRODUCTIE :

ELS OPSOMER

PARTENAIRES / PARTNERS :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL,

COMPTOIR DU NYLON,

VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISS-

SIE,

RÉGION DE

BRUXELLES CAPITALE/

BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK

GEWEST

INSTALLATION VITRINE / INSTALLATIE

VITRINE

© E. OPSOMER

© F. LAGNY

NEGATIVE SHADOW PIECE

MICHEL COUTURIER

21/10 > 21/ 1 1 /05

La projection de deux silhouettes dans la
nuit sera visible du Petit
Château au quartier branché des Halles
Saint-Géry en passant par la rue Dan-
saert.

Les deux fantômes joyeux et infatigables
courent, indifférents au paysage, sur les
façades. L'artiste Michel Couturier montre
que ces lieux qu'ils hantent dès la nuit
tombée ne sont cependant pas indiffé-
rents au passant.

De projectie van twee silhouetten in de
nacht zal zichtbaar zijn van
het Klein Kasteeltje over de Dansaerts-
straat tot in de hippe wijk van de Sint-
Gorikshallen. De twee vrolijke en onver-
moeibare spookbeelden lopen op de

gevels
van landschappen die hen onverschillig
laten. Michel Couturier toont ons dat die
plaatsen waar zij 's nachts spoken de
voorbijgangers echter niet onverschillig

laten.

MURS DU PENTAGONE / MUREN BIN-
NEN DE VIJFHOEK

DU COUCHER AU LEVER DU SOLEIL /

VAN ZONSONDERGANG TOT ZONSOP-

GANG

PRODUCTION / PRODUCTIE :

M. COUTURIER &

S. DERMIENCE

PARTENAIRES / PARTNERS :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL,

RTC TÉLÉ LIÈGE, ÉQUIPE

MONAC1, LILLE

PROJECTION ITINÉRANTE / PROJEC-

TIE RONDEIZEND

MAISON ÉDREDON / KNUFFELHUIS

GENEVIEVE ERREMBAUT & SARA

RELVAS

21/10 > 21/ 1 1 /05

IMPASSE MADRILLE, RUE MARCHÉ AU

CHARBON / MADRILLENGANG, KOLEN-

MARKT

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

INSTALLATION URBAINE / STEDELIJKE

INSTALLATIE

VENEZ ÉPINGLER QUELQUES MOTS

AU MUR DE LA MAISON... /

KOM AAN DE MUUR VAN HET HUIS

EEN BERICHTJE SPELDEN...

Installer sa maison dans la ville, c'est
l'élire

comme lieu de vie. Cette maison aty-
pique,
ludique et féminine parle d'un rêve idéal
où les

différences s'estompent, pour laisser
s'épanouir
toute la richesse de la pluriculturalité.

Zich in de stad vestigen, is er zijn leven
inrichten.

Deze atypische woning is ludiek en vrou-
welijk
en geeft gestalte aan een ideaal waarbij
de

verschillen vervagen en de multiculturele
rijkdom
tot bloei komt.

PRODUCTION / PRODUCTIE :

GENEVIEVE ERREMBAUT & SARA JUDICE DE

MENEZES RELVAS

PARTENAIRE / PARTNER :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL

© M. COUTURIER

© S. RELVAS

WAS IST DAS ?

PIERRE-PHILIPPE HOFMANN

21/10 > 21/ 1 1 /05

L'installation "Was ist das" – l'origine éty-
mologique des vasistas–

sous-entend la volonté d'ouvrir au monde
extérieur l'espace contraignant, enterré
et occulté d'un lieu de passage. Comme
dans la caverne de Platon, les projections
deviennent les formes reconnaissables
d'un lieu inaccessible et lointain, le pay-
sage

estival d'un voyage moins rituel que celui
effectué dans les rames de la ville.

De installatie 'Was ist das' – de etymolo-
gische verklaring voor het

Franse vasistas (kijkraampje)– wil de
voorbijganger ontkijken aan het dwin-
gende

en occulte karakter van de openbare
ruimte. Met Plato's ideeënwereld in het
achterhoofd, kan men afdwalen naar
verre en onbereikbare oorden, naar land-
schappen

die minder dagdagelijks zijn dan de ritten
in het openbaar vervoer.

STATION PRÉMÉTRO BOURSE / PRE-

METRO STATION BEURS

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

PRODUCTION / PRODUCTIE :

PIERRE-PHILIPPE HOFMANN,

WWW.AILLEURS.BE

PARTENAIRE / PARTNER :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL

INSTALLATION PHOTOGRAPHIE /

FOTOINSTALLATIE

MIRRORWORLD > MIRRORSWEEPER

21/10 > 21/ 1 1 /05

Dans Mirrorworld, chaque ville à son
véhicule miroir. Les

Mirrorsweepers de Bruxelles collent à
l'idée d'une ville qui nous appartient

autant
qu'elle n'est à personne. Une ambiguïté
qui provoque des vagues d'engagements

et
des déchets un peu partout... Les
Balayeurs Miroirs lors de leur joyeux
train-train

de propreté nous renvoient Bruxelles
dans la matière même de ses espaces
publics.

In Mirrorworld heeft elke stad zijn spiegel-
voertuig. De Brusselse
Mirrorsweepers sluiten aan bij de idee dat
deze stad van iedereen is en tegelijk
niemand toebehoort. Een dubbelzinnig-
heid die golven van engagement en massa's

zwerfvuul veroorzaakt. Terwijl ze vrolijk op
en af gaan, verwijzen de Spiegel
Straatvegers naar Brussel op het vlak van
haar openbare ruimte.

PENTAGONE... / VIJFHOEK...

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

INTERVENTION SUR VÉHICULE /

INTERVENTIE OP VOERTUIG

© FLC EXTENDED

© PP HOFMANN

CONCEPTION / ONTWERP:

FLC EXTENDED / P. LEMAIRE

(FLC=FUCKLECORBUSIER

FREE ASSOCIATIVE DESIGNERS

WWW.FLCEXTENDED.BE)

PRODUCTION / PRODUCTIE :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL

WRAPPING :

LOGOS BVBA

PARTENAIRES / PARTNERS :

ETS. D'EN FACE PROJECTS,

VLAAMSE GEMEENSCHAPSMINISTER

VAN CULTUUR,

VINK SA/ NV, 3M SA/ NV

PLUIE DE SONS

21/10 > 21/ 1 1 /05

Une goutte qui tombe, une 2e, 5, 10, 20
gouttes... Benoît Milan

représente la réalité transformant la
matière tout en gardant son potentiel. Le
haut

parleur comme décocodeur, le fil électrique
comme trace dans l'espace et le temps.
Een druppel die valt, en een tweede, dan
5, 10, 20 druppels...

Benoît Milan stelt de werkelijkheid voor
door de materie te veranderen, terwijl hij
er de kracht van behoudt. De luidspreker
ontcijfert. De elektriciteitsdraad is een
spoor in tijd en ruimte.

RUE SAINTE-CATHERINE 11 / SINT-

KATELIJNESTRAAT 11

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

PRODUCTION / PRODUCTIE :

BENOÎT MILAN /

COLLECTIF UN PAXILUS

DANS LA LITIÈRE,

www.unpaxilusdanslalitiere.com

PARTENAIRE / PARTNER :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL

INSTALLATION SONORE / GELUID-

INSTALLATIE

THE ROSE FOUNTAINS

LÉOPOLDINE ROUX

21/10 > 21/ 1 1 /05

Cette automne l'eau sera rose...

Quelques fontaines et bassins
deviennent le lieu de rêveries et
d'enchantements... Au pays des mer-
veilles, les

fontaines ont des jets d'eau roses. Inter-
vention pour tous, perceptible par tous.
Deze zomer zal het water roze zijn... Een
aantal fontein en

waterbekkens worden een plaats voor
dromen en verrukking... In wonderland
hebben

de fontein en roze waterstralen. Interven-
tie voor allen en door iedereen zichtbaar.

FONTAINES DANS LE PENTAGONE /

FONTEINEN IN DE VIJFHOEK

EN PERMANENCE / DOORLOPEND

24/24

PRODUCTION / PRODUCTIE :

LÉOPOLDINE ROUX

PARTENAIRES / PARTNERS :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL,

AMB ENVIRONNEMENT

INTERVENTION URBAINE / INTERVEN-

TIE CREATIE

© L. ROUX

© B. MILAN

RIDEAU SUR COUR

ISABELLE BAILLOT & DELPHINE

DUBOIS

22/10 > 20/ 1 1 /05

Dans une cour, des rues se succèdent,
des rues sans doute déjà

empruntées, croisées ou encore aper-
çues dans Bruxelles, cette ville qui nous
semble si souvent familière mais qui au

détour d'une avenue surgit comme une
inconnue, déstabilisante. Miroir d'une
ville, d'un quartier, Rideau sur courbous-
cule

nos repères pour s'interroger sur ce et
ceux qui nous entourent.

Straten volgen elkaar op in een binnen-
plaats. Deze straten heeft u
waarschijnlijk reeds bewandeld, gekruist
of tegengekomen. Brussel lijkt ons

immers vaak zo gewoon, maar kan echter
plots overkomen als een onbekende.

Rideau sur cours een weerspiegeling van
de stad, van een wijk, en brengt onze
bakens in de war om de vraag te stellen
door wat en wie we omringd worden.

RUE DU VAUTOUR 41 / GIERSTRAAT

41

10:00 > 16:00 : SAM & DIM / ZAT & ZON

PRODUCTION / PRODUCTIE :

ISABELLE BAILLOT,

DELPHINE DUBOIS

PARTENAIRE / PARTNER :

VILLE DE BRUXELLES

(MAIS) STAD BRUSSEL –

HAUTE ECOLE FRANCISCO

FERRER : ARTS APPLIQUÉS

INSTALLATION SÉRIGRAPHIE / INS-

TALLATIE ZEEFDruk

WAKE UP

ALINE BOUVY & JOHN GILLIS

22/10 > 19/ 1 1 /05

WAKE UP s'inspire du pamphlet des
Témoins de Jéhovah qui propose
des textes et des illustrations autour du
culte, ainsi que la vision idéale d'un
monde

meilleur.

De : jocelyne coster

Jocelyne Coster Bruxelles , l e 20 février 2005
 186 rue Hollebeek
 1630 Linkebeek
 Tel:02.380.26.50
 Joce.coster@worldonline.be
 Madame Fadila Laanan
 Ministre de la Culture , de la Jeunesse
 et de l' Audiovisuel.
 Concerne : États généraux de la Culture , Arts
 plastique

Etats généraux Bruit de couloir et tentative d'analyse...

D'emblée la question que tout le monde se pose c'est de savoir a quoi va servir ce grand déballage? Qu'y voit-on? : la scène éclairée d'un côté, avec un long défilement d'acteurs de terrain (opérateurs culturels en première ligne) et les coulisses (ceux qui tirent les ficelles et qui sont difficilement identifiables) . Les bruits de couloirs, de plus en plus diffus nous font comprendre qu'in fine il n'y aura pas de refinancement comme prévu et qu'il faudra élaguer des branches, et que pour finir "tout ça" servira à savoir quelles sont les branches qui finalement vont tomber? Si la situation de préfaillite annoncée est bien réelle qui va t'on faire tomber en premier? c'est un bruit de couloir qui, il faut le dire, donne froid dans le dos ...
 Un petit tour d'horizon rapide du paysage art plastique en Communauté française nous fait apparaître directement les nouveaux enjeux en terme de redistribution des parts de subsides en art plastique, l'arrivée, souhaitée par tous, du Mac's dans le paysage local (43% des subsides en arts plastiques) en est la nouvelle donne avec qui il faut aujourd'hui composer. Il devient clair et urgent que sans refinancement de la Communauté française les choses ne pourront pas continuellement tourner de la même manière, il faudra à coup sûr aller chercher des sous ailleurs...

Quelle politique culturelle?

La mise en place d'un maillage cohérent entre opérateurs privé (associations subsidiées) et d'Etat (Musées et Centres d'art) est le rôle primordial que l'on peut attendre d'une politique culturelle en art plastique. Il va de soit que pour un suivi démocratique de l'ensemble des protagonistes la transparence des chiffres sera souhaitée. Une manière comme une autre de veiller à ce que les institutions "éthatique" ne finissent pas par étouffer les petites structures qui sur le terrain suscite la dynamique créative et crée une émulation parmi les artistes. Des instances de contrôle ont été créées à cet effet, la CCAP qui en constitue un des piliers majeurs y veille. Soulignons que par manque de moyens celle ci se contente la plupart du temps de jouer un rôle de saupoudrage au coup par coup, un rôle défini de vache à lait qui est autant dérangeant pour celui qui reçoit l'argent, artistes ou opérateurs culturels que pour les instances de subventions. A ce stade, le conventionnement de certaines petites associations, souhaité par la CCAP, fonctionnerait comme une bouée de survie et professionnaliserait d'avantage ces acteurs de terrain. Comme on peut l'imaginer et le répéter sans trop de difficultés, une politique cohérente et structurée dans ce secteur demande à coup sûr des moyens appropriés...

Comment s'en sortir? Les alternatives?

Faudra t il redistribuer les cartes et veiller à une meilleure répartition des équilibres budgétaires en fonctions des nécessités de terrain? C'est la question que l'on est en droit de se poser. Si le Hainaut se profile en tête de liste des Provinces engagées dans l'art contemporain, Liège fait un peu figure de dernier de classe, les causes sont nombreuses et ne dépendent pas que du manque de personnalités sujettent à assumer le rôle de responsable culturel. Bruxelles se contente de jouer le rôle de spectateur en soutenant des initiatives privées. (le Wiels) Dans ce contexte le rôle des Provinces, des communes et des régions est primordial. Il faut souhaiter que chaque échelon politique se spécialise, qu'il y ait une répartition des compétences au niveau des besoins locaux, qu'il y ait des domaines d'interventions entre villes, Provinces, Régions, afin que le soutien à l'art et surtout à l'emploi dans ce secteur soit plus efficace.

Les artistes, les grands oubliés dans ce débat?

Une chose m'étonne, le silence des artistes. Pourquoi ce silence et cette résignation. Le terme "Etats généraux fait il peur? Nous ne sommes plus il est vrai en 68 et les choses ont évolués on parle plus aujourd'hui de productions artistiques ce qui demande un travail de gestion et de prise en compte et de frais inhérent à ces productions.

DECLARATION DE KOMPLOT RELATIVE AUX ETATS GENERAUX DE LA CULTURE

Comme nous le démontre les politiques des Gouvernement québécois (5 millions d'habitants), Gouvernement écossais (5 millions d'habitants) ou de la Communauté flamande (6 millions d'habitants), il est tout fait possible et réaliste d'appliquer une politique cohérente et ambitieuse pour les arts visuels en Communauté française de Belgique.

Par cette note, KOMPLOT souhaite porter à votre attention les points suivants qui seraient susceptibles d'améliorer la situation actuelle des arts visuels en Communauté française.

Transparence des moyens:

- Que la communication des organes publics quant à leur volonté d'organiser les Etats Généraux de la Culture se fasse de façon efficace et démocratique. C'est-à-dire : que l'information soit diffusée à tout intéressé dans des délais suffisants, afin que le secteur concerné puisse efficacement organiser ses doléances.

- Que l'information concernant les dates de réunions de la Commission des arts plastiques soit diffusée sur internet dans des délais acceptables. Il en est de même pour les délais de réponse à nos demandes de subvention, et les

le chef de cordée? l'absence du capitaine (Busine) fait porter le chapeau à Rollin, deuxième en importance dans l'attribution des rôles, ...

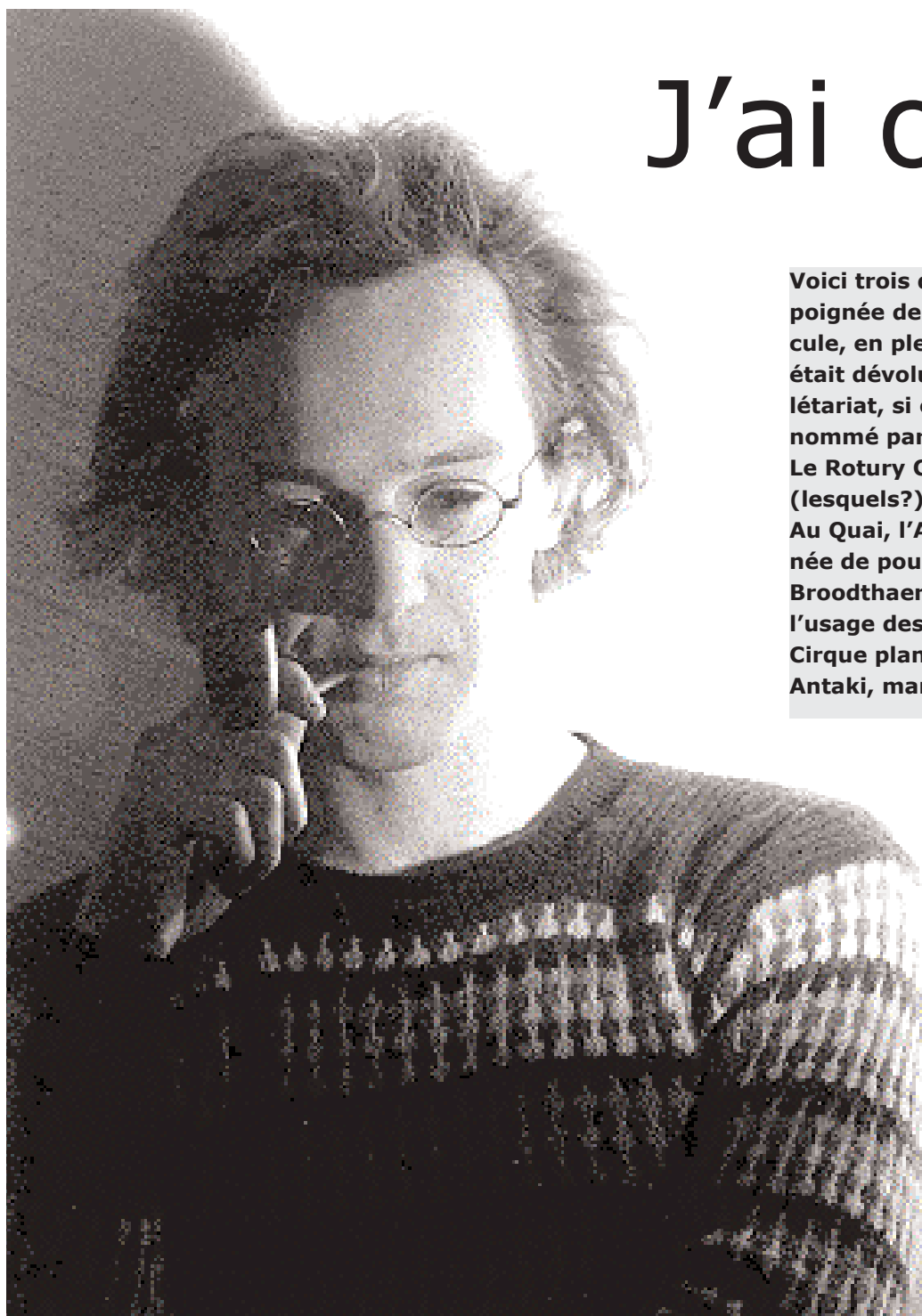
POR tente de définir une politique culturelle plus cohérente : désignation d'une équipe d'experts (le bon gout!) au lieu de nominations à caractère politique, ... Fini les achats à la CCAP, laissons cela aux Musées et valorisons les productions d'artistes.

POR souligne par là un constat d'échecs d'une politique culturelle mise sur pied depuis des lustres par une équipe socialiste: saupoudrage et manque de cohérence. Le socialisme devient aujourd'hui gestionnaire et s'adapte au temps présent, l'art est devenu un produit comme un autre, Paul Gonze en dernier intervenant regrette ce virage du parti, et regrette le temps passé, il en profite pour tirer sur le Mac's qui pompe une grosse partie du budget avec des achats internationaux.

Constat général: La méthode est à revoir... Pas de débat, défilement au pas de course d'une longue série de doléances, chacun définissant son territoire comme autant d'autoproclamations, ambiance FarWest... ...chacun sa casquette et son cheval, (droits de l'homme, Vercheval, nouvelles technologies: Yves Bernard, maisons de jeunes: Moron, Art cont. branchés: Rollin, design: WCCT, etc...) Une constante dans les discours : manque de moyens, la solution: une meilleure répartition des financements en prônant une prise en charge accrue des Provinces. Une réalité : Très peu d'artistes! les quelques artistes présents l'étaient pour défendre les intérêts de structures d'accueils, centres culturels, d'institutions, asbl, etc... Une longue litanie de pleureuses, (Wodek était pathétique) c'était à prévoir... Seule intervention isolée regrettant le temps des salons ou l'on cause, très vite remise au pas, Léopold Plompoux, 86 ans, le doyen de la bande, ... Faut-il pleurer!

Les solutions pour faire mieux avec le même paquet de subsides: remarquée l'intervention de :

Yves Bernard...: la solution par une série de répartitions, la Patrimoine à la Région. PO Rollin; intervention accrue de la la Province
 Werner Moron, chantre des maisons de jeunes...



J'ai oublié que...

Voici trois décennies, (Reagan et Wojtyla n'avaient pas encore gagné la guerre) une poignée de pouilleux bien sous tous rapports ont fait leur nid dans une rue minuscule, en plein quartier d'Outremeuse à Liège. En Roture. Cette ruelle à deux issues était dévolue à la prostitution d'une partie importante de la population : le futur prolétariat, si cher à la politicaïlle depuis l'instauration du suffrage universel, ainsi nommé parce qu'il ne l'est pas vraiment. Gabriel, archange, posa le premier pavé. Le Rotury Club, la Galerie Yellow, le restaurant Yaya, la Librairie des Deux Doigts (lesquels?)

Au Quai, l'Affreux Bognat (qui portait bien son nom) et le Lion Sans Voile firent traînée de poudre. N'oublions pas la Galerie "Premier étage", où vers 1971 on a pu voir Broodthaers, ni le "33" café des psychiatres. "En Roture" devint un chaudron à l'usage des noctambules, professionnels où non. Humus, sur lequel vers 1975, le Cirque planta son sable : Lemaire (psychiatre), Jaminon, Lizène, Brigitte Kaquet et Antaki, mamamouchi en vadrouille, (architecte et urbaniste)

*"Jean Paul Sartre, quand il se prenait pour Daniel Meyer"
est un portrait-décharge réalisé par Roger Smets, qui, soir après soir,
shootait tous azimuts.*

J'ai oublié qu'Antaki était l'un des plus fieffés gredins (mais à la langue bien pendue!) qui m'empoisonnaient l'existence quand, tout jeune, j'officialisais comme barman au Lion Sans Voile, d'où une grande quantité de disques achetés par Claude Vandeloise a disparu.

J'ai oublié les conversations de Lemaire, Antaki, Jaminon, Lizène et Kaquet au restaurant l'Annexe 13, où s'est fomentée l'aventure de Cirque Divers.

J'ai oublié que Antaki, dur à sa tâche comme à celle des autres, m'a invité à travailler avec eux. Sans succès.

J'ai oublié que l'affiche inaugurale, œuvre de Fernand Flausch était excellente, et que j'ai essayé de m'en procurer une, en vain.

J'ai oublié que presque dès l'ouverture, le Cirque Divers a reçu beaucoup de monde. L'heure était à la "théâtralisations du quotidien" qui montrait sur la scène minuscule, des clients affairés à reproduire certains gestes de leurs existence. Hilarité générale.

J'ai oublié que le Cirque est rapidement devenu un point d'ancrage, sinon une référence pour à peu près tout ce qui valait la peine de sortir de chez soi, et que s'y est produit la fine fleur en de nombreux domaines.

J'ai oublié qu'Antaki a refusé tout net la théâtralisasson du quotidien que je lui proposait: boire, attablé sur scène, face à mon père. J'ai oublié ma vexation, et le mépris que j'en ai conçu pour son étroitesse d'esprit.

J'ai oublié que le dit Antaki, le mardi (?), racontait à sa manière des comtes orientaux. J'ai oublié que des imbéciles qui se disaient situationnistes se moquaient de lui, alors qu'il me semble que le Sultan a fait là ce qu'il faisait le mieux, - et que d'ailleurs, il en oubliait de bégayer.

J'ai oublié de dire que des séances de vidéo ont intéressé quelques uns.

J'ai oublié que le Staff directionnel de la Holding Cirque Divers entretenait avec son personnel des relations difficilement qualifiables.

J'ai oublié que, le succès venu, et les fifrelins, des personnages peu fréquentables sont venu faire leur tour de piste: journalistes, professeurs, politicaillons divers, c'est de bonne guerre.

J'ai oublié les éclats de rire de Topor, qui donnait ses dessins, la mine sévère de Willem, érudit, politologue et humoriste batave, l'air constipé de Laurie Anderson, et ces crétins de punks qui avaient pendant la journée des airs de petits bourgeois malingres.

J'ai oublié certaines brutalités inutiles.

J'ai oublié le parfum répandu par une pléiade de filles peu farouches, et par quelques dames, qui certains soirs l'étaient moins encore.

J'ai oublié que Roger Smets photographiait à tout va, - et que ses archives ont plus ou moins disparu.

J'ai oublié la Ménagerie, et le petit bulletin si plaisant à recevoir, surtout à l'étranger.

J'ai oublié la déferlante d'arrivistes, de préchi précha qui peu à peu sont entrés en fonction.

J'ai oublié que j'ai tenu le rôle de guichetier lors des prestations du minables music-hall de Lizène, -dont je n'ai vu que très peu, par la suite.

l'enfer

Ci dessous est la version d'une question de chimie donnée à l'université de Montpellier. La réponse d'un étudiant a été si profonde que le professeur l'a partagée avec ses collègues, via internet, et c'est pourquoi nous avons le plaisir de la lire.

Question bonus: L'enfer est il exothermique (évacue de la chaleur) ou endothermique (absorbe de la chaleur) ?

La plupart des étudiants ont exprimé leur croyance en utilisant la loi de Boyle (si un gaz se dilate il se refroidit et inversement) ou ses variantes.

Cependant un étudiant eut la

réponse suivante:

Premièrement, nous avons besoin de connaître comment varie la masse de l'enfer avec le temps. Nous avons donc besoin de connaître à quel taux les âmes entrent et sortent de l'enfer. Je pense que nous pouvons sans risque assumer qu'une fois entrée en enfer, l'âme n'y ressortira plus. Du coup, aucune âme ne sort. De même pour le calcul du nombre d'entrée des âmes en enfer, nous devons regarder le fonctionnement des différentes religions qui existent de par le monde aujourd'hui.

La plupart de ces religions affirment que si vous n'êtes pas un membre de leur religion alors vous irez en enfer.

Comme il existe plus d'une religion exprimant cette règle et comme les gens n'appartiennent pas a plus d'une religion, nous

pouvons projeter que toutes les âmes vont en enfer.

Maintenant regardons la vitesse de changement de volume de l'enfer parce que la loi de Boyle spécifie que pour que la pression et la température reste identique en enfer, le volume de l'enfer doit se dilater proportionnellement à l'entrée des âmes.

Cela donne deux possibilités :

1/ Si l'enfer se dilate à une vitesse moindre que l'entrée des âmes en enfer, alors la température, et la pression en enfer augmentent indéfiniment jusqu'à ce que l'enfer éclate.

2/ Si l'enfer se dilate à une vitesse supérieure à la mesure de l'entrée des âmes en enfer, alors la température diminue jusqu'à ce que l'enfer gèle.

Laquelle choisir ?

Si nous acceptons la première

fera froid en enfer avant que je couche avec toi" et en tenant compte du fait que j'ai couché avec elle la nuit dernière alors l'hypothèse doit être vraie et alors je suis sûr que l'enfer est exothermique et a déjà gelé. Le corollaire de cette théorie c'est que comme l'enfer a déjà gelé, il s'en suit qu'il n'accepte plus aucune âme et du coup qu'il n'existe plus...

Laissant ainsi seul le paradis, ainsi prouvant l'existence d'un être divin ce qui explique pourquoi la nuit dernière, Teresa m'a répondu durant ma première année d'étudiant qu' "Il

Quelques jours avant de nous quitter Marthe Wéry avait tenu à répondre personnellement au propos formulé par Jean Pierre Ransonnet dans le FluxNews N°36. Nous vous livrons tel quel son dernier texte accompagné du petit mot d'accompagnement qui m'était adressé. Ce texte, à l'évidence, a été mûrement réfléchi. Il fait sens dans la mesure où il éclaire avec acuité la démarche radicale d'un parcours d'artiste, mais aussi parcequ'il réinstaura le débat d'idée dans ce journal. Un débat ouvert à l'autre et au dialogue. Dans tous les cas de figures la démarche de Marthe Wéry est exemplaire et mérite le plus grand respect.

Le Botanique : expositions en 2005

236 rue Royale, 1210 Bruxelles
Tel : 02/218 37 32
www.botanique.be
info@botanique.be

Bonjour,

Vous trouverez ci-dessous une première ébauche de la programmation du Botanique en 2005 dans le domaine des expositions. Nous espérons que cela vous facilitera la tâche et nous ne manquerons pas de vous tenir au courant de l'évolution de ces différents projets.

Bonne lecture.

Le Service Presse du Botanique
02/226 12 57

Programmation 2005 au Museum :

César, portrait intime. Du dessin à la sculpture. Du 28 janvier au 27 mars 2005.

Une sélection de dessins inédits des débuts de l'artiste à ses dernières années, ainsi qu'un choix de sculptures, de ses expansions à ses dernières compressions mémorables, en passant par des pièces peu ou jamais exposées.

Un portrait qui tient à montrer les diverses étapes de la vie de cet artiste et à éclairer sa personnalité sous un nouveau jour : celui de la création quotidienne, du doute et de l'humour. A côté de l'artiste public et ses sculptures monumentales, l'artiste plus intime et secret ; le dessinateur prolix, moins connu mais dont les dessins ont souvent préfiguré ses monumentales créations.

« On sème au Botanique ». Du 27 mai à la mi-juillet 2005

!!!-Titre et dates à confirmer- !!!

L'année des 175 ans de la Belgique, le Botanique propose un rencontre exceptionnelle de plasticiens belges. Le principe : quelques grandes peintures de notre paysage artistique « parrainent » de jeunes créateurs du Nord et du Sud du pays, choisis par leurs soins. Une exposition collective pleine de rencontres, de croisements. Précisions à venir très prochainement.

Bettina Rheims, retrospective.
Du 16 septembre à la fin octobre 2005

Un choix réalisé par la célèbre photographe française elle-même, et qui présente plus de 25 ans de travaux dont une bonne partie sacralise le corps féminin entre glamour, érotisme et provocation. De ses fameux animaux empaillés à la récente et superbe série Shangaï (2002), en passant par ses mises en scène christiques de Inri (1997), Bettina Rheims, qu'elle photographie des célébrités ou des anonymes, s'affirme une fois de plus, entre Helmut Newton et Pierre et Gilles, une maîtresse du genre.

Europalia Russie : « VYSOTKY »
Du 18 novembre à mi-janvier 2006 (dates à confirmer !!!)

Une première mondiale !!!

Pour cette grande et incontournable manifestation culturelle, dédiée en 2006 à la Russie, pays à l'ampleur historique et

Baruchello

Il n'y a pas de récits, ni quelque chose qui devient littérature ou récit de voyage. Mon voyage n'existe pas, c'est-à-dire que c'est le voyage de Baruchello dans sa vie même. Il a expérimenté différentes grilles, il est tombé amoureux de moyens qu'il n'employait pas traditionnellement dans la peinture, je veux parler des films, de la vidéo. Je peux raconter une histoire, mais ça n'est pas relatif à un tableau. Un tableau c'est un espace vide où se rencontrent des monogrammes. Lyothard qui a écrit un livre sur moi a dit que ce sont des monogrammes Kantien, monogrammes dans le sens où ce sont des images qui se sont créés par elles mêmes à la suite d'expériences qui peuvent en même temps se référer à la réalité et se référer aux rêves, à des voix que l'oreille écoute quand on écoute autres choses, qui se réunissent ensemble dans un espace vide pour faire, non pas un discours mais pour établir que l'art à ce moment là est dispersé dans le vide. Tout est maintenant dispersé comme une explosion, une exclamation, et

j'enregistre ce genre d'exclamation. Cette explication est en même temps une histoire, ça veut dire que depuis cinquante ans toute mon expérience se résume à un discours très simple, qui ne cache rien et qui parle également de l'œuvre, mais qui laisse l'œuvre être ce qu'elle est, c'est-à-dire, une chose qui n'est ni narrative, ni littéraire, ni rien, c'est-à-dire que c'est une manifestation d'existence d'un type qui s'appelle Gianfranco Baruchello né en 1924 et encore vivant aujourd'hui à Bruxelles.

Il n'empêche que la toile est carrée, elle délimite un territoire...

Comme le livre délimite l'espace dans lequel il se place, récemment j'ai fait une vidéo sur les limites des choses, je me suis intéressé à cette chaise, ce coin-là, l'angle... J'ai aussi travaillé sur le pli, des thèmes qui peuvent être mis en pages dans un livre ou dans un tableau qui devient par là un tableau plus philosophique qu'esthétique. C'est un moyen pour mettre ensemble des choses qui ne peuvent être mises ensemble dans les pages d'un livre qui se suivent les unes après les autres. On choisit sur place un objet sur lequel on en fait des images et avec les images on le fixe au mur en attendant que quelqu'un aille le voir. Il n'y a pas les dimensions violentes que l'on

voit à la télévision mais ce sont des images qui non rien à faire avec la communication, c'est un témoignage qui est laissé au hasard de l'interprétation et de la "jouissance"

Les images de volcans, de laves en fusion sont récurrentes dans vos œuvres...

C'est un paysage que j'aime beaucoup, je me suis toujours occupé de la femme et de la terre, de constructions qui soient féminines donc la manifestation la plus évidente de la terre c'est qu'elle fait sortir son esprit matériel, l'énergie thermique, sismique, les volcans sont une chose qui est en même temps vraie et terrifiante. J'aime les choses dont j'ai peur, je parle souvent également de la mer et de mes peurs qui remontent à mon service militaire dans la marine.

Pouvez-vous me donner une définition de la chimère?

C'est l'histoire d'un malade de leucémie qui survit parce que sa sœur génétique lui donne la moelle du sperme, ce malade devient médicalement une chimère.

Vous avez bien connu Marcel Duchamp...

J'ai passé une partie de ma vie avec lui à Paris, en Espagne, à New York, à Rome il habitait chez moi. C'est un

lien très fort, j'ai tourné un film sur lui et écrit un livre qui s'appelle "Why Duchamp?" qui est publié en Europe.

Que vous a-t-il apporté ?

La force de croire à ce que j'ai vu, à ce que j'aurais aimé croire. Je n'ai rien fait de lui, je n'ai appris aucune leçon, c'est d'ailleurs impossible de faire une peinture d'après la peinture de Duchamp, si on peut dire qu'il avait fait une peinture. C'est un grand artiste philosophe qui a vraiment marqué l'histoire de l'art et les gens qui ont eu la fortune de le côtoyer. C'est lui qui m'a présenté en Amérique, il a défendu mes films. J'ai écrit trois livres sur Duchamp. Duchamp c'est comme un père, c'est un type qui s'est beaucoup amusé dans la vie, il s'ennuyait de la fréquentation des imbéciles. Il était intéressé par trois dimensions de l'amitié: les gens ironiques, intelligents, qui pouvaient lui tenir tête, les peintres du genre sud américain, rustres, qui aimaient les jurons et se saouler la gueule ensemble et les gens qui jouaient aux échecs. Je pense avoir fait partie de la première catégorie: je ne me saoule pas et ne joue pas aux échecs. J'ai fait une série de quatre photos où nous sommes ensemble. On me voit lui raconter une petite histoire drôle, il m'écoute et soudain on peut le voir

s'esclaffer et rire aux éclats, j'ai intitulé cette série "amuséDuchamp". J'ai donc amusé Duchamp. C'était un bon vivant, du genre allumer un bon cigare après un bon repas. Je me souviens que deux jours après sa mort sa veuve m'a téléphoné pour me prévenir, je suis arrivé de suite à Paris avec deux bouteilles de whisky. On s'est mis à table avec sa femme Teeny, sa fille était là accompagnée de son mari, on a bu du whisky. Dans un coin de la pièce il y avait le cercueil avec Duchamp à l'intérieur...

Vous avez un point commun avec lui, il aimait les femmes...

La leçon de Duchamp, c'était évidemment Éros à tous les étages, même s'il parlait du gaz à tous les étages. Il était lourdement imbibé de féminité et d'amitié pour les femmes, je me souviens avoir polémique avec Alain Jouffroy sur ce sujet en lui rappelant sa dernière œuvre, une femme les jambes écartées. Jouffroy m'a répondu que Duchamp était un complice des femmes. Eros pour lui c'était tout. Il y a une phrase de Duchamp la dessus qui est sans équivoque: "il faudrait que l'on se comprenne comme le vagin comprend le pénis". C'est en effet la façon la plus étroite de se comprendre. Le contact physique des organes dédiés à l'éros,

DamN'Art est une proposition de découverte, à travers le prisme de l'art contemporain, de la ville de Damme. Le défi est de soumettre l'espace de ces lieux vénérables à une interprétation convaincante et judicieuse par une sélection de jeunes artistes belges contemporains.

L'art actuel est amené au cœur même des lieux historiques temporairement métamorphosés, dans le but d'apporter une nouvelle dimension au regard des habitants de la ville, mais aussi au regard d'un public touriste cherchant plutôt des certitudes esthétiques du passé.

Le contexte historique, socioculturel et politico-économique de la ville de Damme constitue le thème de l'exposition en soi.

Organisation : l'asbl DamN'Art

BEN: L'ART CONTEMPORAIN M'EMMERDE, MEME

L'art en jeu

(Tinos, Cyclades, Grèce),

"Noir de noir, nature immobile"

Philippe Dubit (B), Mireille Liénard (B), André Chabot (F), Domenico Prevani (I), Marco Pellizzola (I)

du 3 au 30 juillet 2004

à l'occasion des fêtes de la Culture pour Athènes - Jeux olympiques 2004, la galerie KOMA (Mons), en collaboration avec la galerie "House of exhibitions"

Tél + Fax : 00 30 2283021093

Chaque année amène son lot d'anniversaires. En 2004, il est un centenaire dont on va beaucoup entendre parler c'est celui de Salvador Dali (1904 - 1989). On signale déjà la présentation dans plusieurs festivals d'un dessin animé de 6', intitulé Destino, réalisé en 1946 pour Walt Disney, un projet abandonné qui n'avait jamais été montré. On connaît la collaboration de Dali avec Bunuel et Hitchcock, mais celle avec Disney était moins connue. Une exposition Dali et la culture de masse sera présentée à Barcelone (27 01 - 23 05 2004), Madrid (22 06 - 30 08

A propos du Pontormo est-ce que tu connais cette pi

dire au Pontormo dans son film "La ricotta" : «Des couleurs? Vous parlez de couleurs ... je ne sais ... P dans la lumière du soleil d'un après-midi plein de mélancolie, alors que tout se tait («car jama chanta à trois heures de l'après-midi»), dans une touffeur de cimetière, écrasez-les, ils donnent un diatement. Mouillez-en légèrement une toile bien blanche et demandez à un enfant de passer un liquide: vous verrez apparaître au centre de l'empreinte un rouge très pâle, presque rose, mais blanc immaculé de la toile; sur les bords, un filet rouge, violent et précieux, très légèrement décolor diatement devenant opaque comme sur une couche de chaux [...] Mais tout en s'estompant, il conserve vivacité du rouge».

les influences...

En plus d'un style photographique qu'aucun effet de mode ne pourrait perturber, les photographes engagés dans ce projet de recensement ont caressé l'espoir non échu de conserver la trace, quasiment romantique, d'un changement notable dans les habitudes urbanistiques. C'est également dans cette voie que s'inscrit ma démarche qui se veut la marque d'un entre-deux temporel. Par contre ma pratique et mes affinités me font opter pour des territoires péri-urbains et pour des formes archétypées d'une architecture moyenne plutôt que pour la ville et ses monuments remarquables.

Baldus Baldus Lesecq Lesecq

PIF: Une volonté documentaire

La démarche qui me guide pour le travail actuel est double. D'une part, elle perpétue cette envie d'explorer le territoire en me fixant un itinéraire à partir de données arbitraires (la frontière linguistique ne se surimprimant que rarement à une voie existante ou une limite naturelle). D'autre part, je ressens le besoin de traiter d'une architecture 'médiane', d'initier le spectateur curieux aux zones périurbaines que le tourisme délaisse. Il me semble en effet urgent de documenter la Belgique hors de ses sites classés, des particularités connues de tous... Il ne s'agit cependant pas de m'engager dans

http://perso.wanadoo.fr/charles.vassallo/fr/art/non_euclide.html

Par deux fois au moins, l'épithète "non-euclidien" pour un travail artistique aura été un label de modernisme au cours du XXe siècle.

La première apparition de cette épithète vient avec les peintres cubistes. L'art contemporain du moment avait déjà acquis une solide tradition de toujours vouloir aller au-delà des limites, au-delà des conventions, au-delà de l'horizon du moment pour appréhender l'inconnu, l'indicible, le caché. Parmi ces contraintes à bousculer, il y a que nous vivons dans un espace à 3 dimensions et que la vision que nous en avons est soumise aux lois de la perspective. Les cubistes n'étaient pas les premiers à chahuter la perspective mais ils y sont allés très fort, et l'une des diverses explications qui les ont accompagnés faisait référence à une quatrième dimension que les artistes auraient essayé de rendre sur la toile (voir Luc Ferry, Le sens du beau, Editions Cercle d'Art, 1998). Cette quatrième dimension était venue à la mode avec les premières popularisations des théories d'Einstein, sans qu'il soit toujours très clair s'il s'agissait du temps (auquel cas les dessins cubistes seraient apparentés à des stroboscopes) ou s'il s'agissait d'une dimension supplémentaire d'espace. En soi, une quatrième dimension ne justifie pas l'épithète "non-euclidien" puisque les mathématiciens conçoivent aisément des espaces euclidiens à 4, 5, 6... dimensions, mais selon

toute vraisemblance, on voulait simplement dire qu'on sortait ainsi de l'espace de tous les jours étudié par Euclide.

Cette épithète "non-euclidien" est réapparue dans les commentaires entourant les peintres fractalistes... avec d'autres significations, pas toujours très claires.

* Le journaliste Henri François Debailleux lie ce terme à ce que j'ai appelé "vertige de l'infini", mais cette plongée dans l'infini lui demande manifestement du temps, ce qui fait qu'on retrouve l'interprétation temporelle de la 4ème dimension ci-dessus, le caractère non-euclidien venant de cette dimension supplémentaire : "on a abandonné le principe euclidien pour trouver la pers-

pective qui est dans le temps"

* Il semble que la philosophe Christine Buci Glucksmann emploie ce terme dans deux sens.

D'abord elle dit que les fractales n'appartiennent pas à l'arsenal décrit dans la géométrie d'Euclide : "la fascination qu'exercent les fractales sur les artistes répond à une question précise : comment appréhender et créer une forme non euclidienne et non formaliste ? Que ce soit une côte, un nuage, un tas de feuilles, une fleur de glace, les racines d'une plante ou un chou-fleur..." ce qui me paraît assez banal. Il me semble bien que les artistes classiques n'ont pas attendu la théorie des fractales pour peindre un nuage ou un chou-fleur de manière réaliste.

Puis elle introduit la notion de dimension, sans réelle explication "les fractales sont des courbes de complexité infinie dans un espace fini. D'où la notion clef de dimension, qui n'est plus un nombre entier, au sens où l'on parle d'espace à 2 ou 3 dimensions" (qu'est-ce qu'un non-initié peut bien comprendre ?) et elle semble bien relier cette dimension non entière au caractère non-euclidien : "à la différence de la mesure euclidienne des formes, avec ses constantes (droite/gauche, haut/bas, lourd/léger...), ici la notion de dimension est inséparable d'un point de vue". Je dois avouer que le sens profond de cette phrase m'échappe, mais je crains que l'invocation de la dimension (fractale) non entière ne compte fortement dans l'affirmation du caractère non-euclidien de ces formes, à comprendre comme l'affirmation que ces formes n'appartiennent pas à notre vie de tous les jours.

* Susan Condé, écrivain, en reste plus prudemment au fait que les figures fractales n'appartiennent pas au registre des figures classiques d'Euclide : "Tout d'abord, disons simplement qu'un fractal est un type de forme conçue dans le cadre d'une géométrie non-euclidienne, de même qu'un carré serait une forme qui relève de la géométrie euclidienne" et elle attache beaucoup d'importance à ces formes nouvelles parce que "Toute forme incarne un système de pensée... la forme représente un système de pensée, une conception du comportement, une façon de modeler" et elle attend que des attitudes nouvelles émergent avec l'emploi de ces formes.

Incidemment, le texte de Susan Condé qui accompagne l'exposition des peintres fractalistes est un extrait d'un livre qui aurait dû paraître en 1998. Il sera intéressant de voir quel accueil Susan Condé aura fait aux travaux réalisés avec Fractint, Tierazon, Flarium et cie, plus conformes à l'idée que je me fais d'un art fractal populaire.

* Dans son 4ème point, le manifeste du Groupe Art et Complexité regroupant ces peintres fractalistes déclare : "Nous abandonnons la rationalité euclidienne au profit de processus imprévus et non programmés". Bon...

* Enfin, l'un de ces peintres (Cesar Henao) annonce "un

rupture avec les schémas artistiques traditionnels employés par Marcel Duchamp ont été modifiés en profondeur et de manière définitive l'idée que l'on pouvait se faire auparavant de l'art.

Ce cycle de conférences propose de revenir sur les moments décisifs du parcours de Marcel Duchamp (1887-1968), d'en éclairer le sens et de tisser le lien qui unit les œuvres entre elles. Cycle de trois conférences : Marcel Duchamp, "J'aime mieux vivre, respirer, que travailler." par Catherine Macchi de Vilhena, historienne d'art. mercredi 27 novembre 2002

"Le danger, c'est la délectation artistique" : le prélèvement du réel, des ready-made aux moulages érotiques. En sélectionnant dès 1913 un objet quelconque manufacturé qu'il élève

au statut d'œuvre, Marcel Duchamp invente ce qu'il nommera le ready made. C'est ainsi qu'un vulgaire urinoir retourné devient Fontaine. Duchamp privilégie un art d'attitude entièrement sous-tendu par le langage et la pensée. Il poursuit, non sans humour, la remise en question des notions de savoir faire et d'illusionnisme avec les moulages érotiques. mercredi 11 décembre 2002 "Ne plus considérer que la chose en question est un tableau" : à la recherche d'un art non rétinien, du Grand Verre aux machines optiques. Duchamp mesure d'une manière fulgurante les limites de l'avant-garde picturale de son temps, voyant dans la peinture une pratique répétitive d'autosatisfaction. Sa détestation profonde pour la répétition et la notion de goût l'amène très rapidement à prendre conscience qu'il lui faut renoncer à faire de la peinture au sens traditionnel du terme. Nombreuses sont les inventions qu'il substi-

phrase que Pasolini fait

renez des coquelicots
aucune femme ne
suc qui sèche même
doigt humide sur ce
resplendissant sur le
ré qui sèche à l'infini
rvera dans la mort la

fous, les sportifs, les personnages littéraires, les attractions culinaires...

René Magritte et la photographie.
23.02.04>15.05.05

L'exposition comporte quelques 250 photos qui ont appartenu à Magritte. Certaines photos sont réalisées par Magritte & co et sont de véritables tableaux vivants et autres mise en scène. D'autres montrent l'homme jouant l'illustre peintre René Magritte avec manteau et chapeau-boule, acteur dans ses propres toiles. A côté de celles-ci on retrouve des photos réalisées par d'autres surréalistes belges : Paul Nougé, Ubac, Thiry, d'Ursel, Leirens, Mariën, Lefranc et Broodthaers ainsi que des portraits de Magritte réalisés par de célèbres photographes internationaux tels que Bill Brandt et Man Ray. La fantastique série de Duane

Michals 'A visit with Magritte' (1965) termine la sélection en beauté.

Ensor à Bosch
22.06.05 > 04.09.05

Les trois principaux musées d'art et d'histoire de Flandre – le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, le Musée Groeninge de Bruges et le Musée des Beaux-Arts de Gand – gèrent ensemble un patrimoine impressionnant. Ils sont invités à en présenter une riche sélection au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles à travers une exposition. Les chefs-d'œuvre de ces trois grandes collections permettent d'illustrer l'origine et le développement des collections d'art publiques en Flandre. De cette manière, les trois musées offrent aussi un aperçu représentatif des arts plastiques en Flandre du 14ème au 20ème siècle.

Palais des Beaux-Arts
23 rue Ravenstein
1000 Bruxelles

Cycle de trois conférences : L'héritage de Marcel Duchamp dans l'art contemporain par Catherine Macchi de Vilhena, historienne d'art.

Les questionnements sur la nature de l'art énoncés par Marcel Duchamp sont restés d'une actualité et d'une permanence dans le temps sans précédent. Ces trois conférences thématiques proposent un état des lieux de l'après Duchamp depuis les années soixante à nos jours. L'œuvre de Marcel Duchamp, capable de fasciner tant de générations d'artistes et de regardeurs successifs, est incontournable pour quiconque s'intéresse à l'époque moderne et contemporaine. Les multiples stratégies de

Fiac en crise

Le dossier établi par Beaux-Arts Magazine (n°233, oct. 2003) est sévère. Jugeons-en. Malgré ses 70 000 visiteurs qui la placent en deuxième position après Arco—la foire de Madrid qui en comptent 200 000—, la Fiac, qui fête ses trente ans, serait fatiguée, et tournerait au ralenti. D’abord, de nombreuses galeries n’ont pas fait le déplacement à Paris cette année: Anton Kern (USA), Waddington (Grande Bretagne), Micheline Swajcer (Bruxelles) ou encore Chantal Crousel (Paris). Autant de galeries qui s’ajoutent à celles, nombreuses, de la Frieze Art Fair qui ouvre à Londres quatre jours après la foire parisienne.

Pourquoi ces défections? — On évoque le manque de professionnalisme à la Fiac, une mauvaise organisation générale, un accueil de faible qualité, de mauvaises conditions d’exposition et de service, et des espaces d’exposition trop petits. — Plus globalement, ces conditions sont perçues comme un reflet d’un entourage institutionnel faible et d’une politique culturelle française stagnante. Catherine David qui dirige le Witte de Wit à Rotterdam donne sa démission, elle n’a pas reproché également à la Fiac de ne mal diffuser son image à “inaccessibles” et “qui ne conviennent pas au contexte” de la ville. Le “populisme” généralisé régnant en Hollande au sein de la classe politique est plus que probablement à la base des réactions de rejets en cascade pour toutes une série de tentatives jugées trop intellectuelles et de facto non destinée à drainer les masses. Catherine David a réagi en critiquant cette forme de populisme où l’intelligence est systématiquement assimilée à de l’arrogance. Chez-nous, la mésaventure vécue par Piet Van Robey il y a quelques années au Centre d’art de Hasselt démontre que nous ne sommes pas, nous non plus, immunisés contre ce genre de dérive. La montée de l’extrême droite dans le nord du pays va probablement générer des réactions de même type... À surveiller de près!

Frank vande Veire: 09/223 85

74 / helen.saelman@skynet.be

> Cher Koen,

CINECITTA MACHINE A RÊVES

3000 films produits, 82 Oscars, 47 primés. ROME et l'Italie sont hybridées par la présence de ces studios qui depuis 1937 déversent leur lot de rêve sur le monde et, il va de soi que l'université de cette cité mythique, au passé grandiose et audacieux prenne en main la suite donnée par les nouvelles technologies de l'image.

Ainsi, perpétuant la tradition, s'est tenu en décembre 2003 le 9^e congrès international d'études cinématographiques intitulé "Cinéma et arts électroniques" organisé par l'université ROMA III, avec la présence d'artistes, critiques et théoriciens éminents tels Marco Maria Gazzano coordonnateur du projet, Pierre Bongiovanni du CICV, Jean Paul Fargier de Paris VIII, Guido Fabiani recteur de l'université, les artistes tels Gianni Toti, Mario

> je juge cette soirée très positive, je comprends mieux le silence des artistes en Flandres, Frank de Veire est assez

explicite, pourrais je
> avoir
> le Téléphone de Frank de Veire ou son e mail, merci...
> PS : As ton avis, Koen,
> Pourquoi les artistes ont ils peur de parler aujourd'hui? les raisons
> invoquées hier par Frank sont elles justifiées selon toi, cela risque
> t il
> de changer avec le départ de Jan Hoet ou est ce finalement un problème
> mondial?
>
> le 25/09/2003 0:16, Koen Theys à koen.theys@skynet.be a écrit :
>

>>>> Les Soirées du NICC
>>>> Café Greenwich – « Behind Green Curtains »
>>>> Kartuizerstraat 7, Rue des Chartreux 1000 Bruxel

>>>> Vendredi 26 september
FRANK VAN DE VEIRE

>>>> 'Pourquoi les artistes restent-ils sourds et muets?'

C'est une évidence, le marché de l'art évolue avec l'art et avec le marché, sans que l'on sache d'ailleurs toujours bien lequel prévaut, du marché ou de l'art.

A cet égard, les actuels débats au sujet de la Fiac ont pour toile de fond un phénomène qui n'a pas échappé aux acteurs de l'art : la foire Art Basel a surpassé la Biennale de Venise en qualité artistique autant qu'en niveau d'accueil, d'organisation et de présentation. La foire « s'est révélée franchement meilleure que la meilleure des biennales » (Javier Peres, Los Angeles).

Un renversement semble ainsi s'opérer : la foire, structure commerciale, tend à dépasser la biennale sur son propre terrain, celui de l'art pour l'art, supposé étranger à toute préoccupation marchande directe. Sous la pression de la concurrence internationale, le marché est devenu facteur d'excellence artistique, tandis qu'un déclin continu des grandes politiques culturelles nationales a affecté directement l'une des plus prestigieuses manifestations internationales consacrée à l'art contemporain. Depuis une dizaine d'années, l'essor des foires a bouleversé les frontières entre l'art, la culture et le commerce.

On reproche à la Fiac de n'être pas assez attractive en termes d'infrastructures d'accueil et d'exposition, en terme de rayonnement international, mais aussi en terme d'orientation artistique et de projet culturel. Au-delà des arrières-pensées et des compétitions hexagonales qui expliquent assurément la vigueur de certains propos, et au-delà du bien-fondé de nombre de critiques, les polémiques font apparaître qu'en période de mondialisation accélérée, c'est-à-dire de compétition internationale accrue, le commerce de l'art requiert une alliance nouvelle et forte entre les dimensions artistiques et extra-artistiques. Tout contribue à assurer le rayonnement d'une grande manifestation artistique : sa qualité et ses orientations artistiques évidemment, mais aussi sa logistique, son audience internationale, ou ses en-dehors extra-artistiques, y compris mondains.

Car une foire internationale d'art n'est que secondairement destinée au public, fût-il averti et passionné. Art Basel, la plus prestigieuse, n'est assurément pas la plus fréquentée, mais peut-être la mieux fréquentée : par les plus grands collectionneurs. Dans sa forme actuelle, la foire est en fait une machine commerciale conçue par des marchands d'art pour faire des affaires avec des collectionneurs internationaux. Elle tente de répondre à un double défi : celui de la mondialisation de l'économie, de l'art, et du marché de l'art ; et celui de la concurrence, croissante depuis une dizaine d'années, que les grandes salles internationales de ventes publiques font aux galeries.

L'art-marchandise ne peut guère échapper aux lois du marketing, notamment à celle qui veut que le produit proprement dit ne compte pas vraiment plus que ses alentours. Ce qui suppose la mise en œuvre de structures, d'outils et de méthodes assez distinctes de celles qui prévalent dans le monde traditionnel de l'art. Autant le savoir : l'assumer et s'en donner les moyens, ou le refuser totalement. En paraphrasant Jean-Luc Godard, on pourrait dire qu'à l'époque de la mondialisation, «le marché, c'est la règle ; l'art, c'est l'exception».

André Rouillé

sur le colloque

Que mille gouttes deviennent un fleuve"

L'état de l'information-communication, en Italie et dans le monde, est franchement pré-occupant.

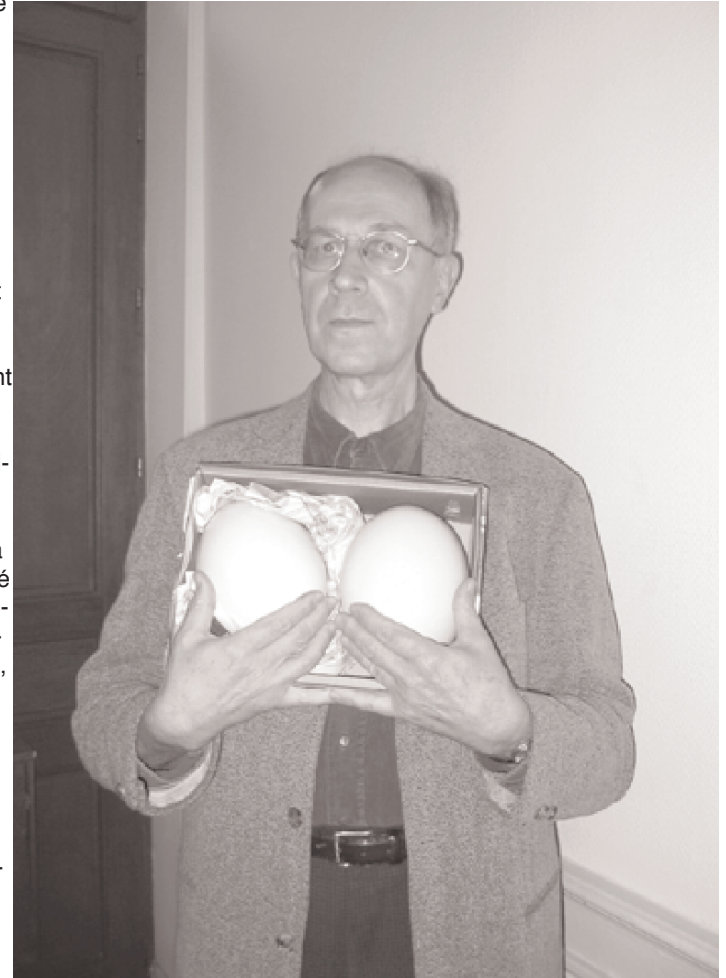
Le pluralisme de l'information est désormais plus apparent que substantiel. La tendance est à l'aggravation. Ce que millions et millions de personnes écoutent, lisent et surtout voient, chaque jour, est choisi par des groupes restreints, qui décident ce que le grand public doit connaître et ce qu'il ne doit pas. Presque partout le soi-disant "quatrième pouvoir" est désormais tellement étroitement lié au pouvoir politique et dépendant d'intérêts privés, détenteurs et contrôleurs des médias, qu'il a presque totalement renoncé aux fonctions de contrôle et de critique. L'écrasante majorité des flux de communication est désormais produite ou contrôlée par une poignée de colosses mondiaux, un vrai oligopole médiatique dans lequel on trouve des groupements impressionnants en termes de dimension et de puissance tels que America on Line-Time Warner, Vivendi International, Sky News, Bertelsmann etc. Il suffit de penser que la capitalisation de l'industrie de la communication a dépassé dans le monde le niveau de l'entière industrie automobile. Pas de stupéfaction, donc, lorsqu'on relève que la com-

munication est un produit presque totalement signé par l'Occident développé et que celui-ci interprète les idées dominantes de ce monde.

Pays et peuples du reste de la planète sont exclus de ce marché, auquel l'accès leurs est interdit parce que structurellement non concurrentiels ; ils sont réduits au rôle de spectateurs, soumis à un harcèlement de nouvelles, d'idées, de styles de vie et de consommation auxquels ils sont étrangers. Tout ça entraîne des processus d'homologation pas seulement douloureux pour ceux qui le subissent, mais aussi destructifs de langues, cultures, civilisations. L'Occident propose partout ses propres standards de vie et de jugement comme les seuls possibles. L'agenda du monde réel est occulté et substitué par les critères totalisants des conglomerés du pouvoir global, dont le principal est l'impératif absolu du marché, où tout (information, amusement, publicité) fait partie intégrante, synergique, du processus de création des besoins, qui à leur tour stimulent une production forcée, artificielle, de marchandises et de divertissements. Il s'en suit qu'il devient totalement indifférent - de toute façon secondaire - qu'il y ait une relation entre la réalité et ce qui est produit et diffusé.

Puisqu'il est de plus en plus évident que l'information, les processus culturels de masse, l'amusement soient devenus essentiellement des marchandises, ceux-ci deviennent lieux de création

du profit et, en même temps, lieux de condition-



nement du consommateur. Le système médiatique devient de cette façon l'instrument central de l'organisation de la domination. L'information qui transite par là est filtrée, canalisée, contrôlée

Adilon au Rectangle

Autoportrait d'un homme libre

Par Florence Charpigny

Pour la première fois, à l'initiative de la maison de l'architecture, en

coproduction avec l'iac et le rectangle, est organisée une exposition en hommage à Georges Adilon rassemblant les deux aspects de son travail de création, l'architecture et la peinture. Le volume épuré du Rectangle trouve sa mesure dans la présentation, conçue pour son espace, de l'œuvre peint, des plans et croquis d'architecte.

Volume épuré pour et surtout par une œuvre pure, est-on tenté d'écrire, tant cette immersion en noir et blanc, à peine troublée par la couleur des photos de Blaise Adilon, amène instantanément dans le vif du sujet: comment autant de sens peut jaillir d'une telle économie de moyens?

La disposition séquentielle entre la peinture, montrée à la verticale, et le travail d'architecture, sur des plans horizontaux s'impose d'emblée... jusqu'à ce que le regard attentif repère des ruptures, par exemple ces panneaux horizontaux montrant de petits formats peints juxtaposés. Ou encore, en considérant le travail de l'artiste lui-même, la masse de l'œuvre peint qui s'opposerait à la ligne du dessin d'architecture, mais rejoindrait la masse du plan: en réalité,

l'œuvre d'Adilon ne se résout pas à ce petit jeu des apparences. Mais ce rejet du code, cette récusation d'un contraste trop apparent, ce désaveu de toute classification, voici peut-être métaphoriquement résumés quelques éléments qui, peu à peu, ont fondé le travail de Georges Adilon.

Adilon, en effet, ne raisonne pas en termes de complémentarité entre peinture et architecture. "C'est au fond un peu la même chose, dit-il,

c'est une création, et peu importe le média".

A l'entendre, courtois, attentif et généreux de lui-même, la peinture a été un exutoire,

peut-être au moins par rapport à la "pression"

de l'architecture, particulièrement sensible dans son discours lorsqu'il raconte l'histoire des 180 œuvres sur papier - dont 12 sont exposées - :

sa décision, un 31 janvier, de s'y engager,

et d'en créer une par jour, quelles que soient les circonstances, parfois en quelques secondes, parfois beaucoup plus lentement, opération proprement cathartique vécue comme un temps de liberté.

"Je ne me posais pas la question, je sentais quand c'était fini, parce que j'y pensais toute la journée". Comme un accomplissement, une scansion qui liait un jour à son lendemain, jour vierge encore tant qu'il n'était pas matérialisé par l'œuvre. Cette exploration du projet, différente et en même temps proche de celle du projet d'architecture, cette relation au temps, à la durée, entre instantanéité et pérennité, la mise en œuvre de cette gestuelle qui n'a d'aléatoire que l'effet, marqueurs essentiels de son œuvre, sont acquises au terme d'une série d'épures, moteurs d'acquisition de liberté plus que renoncements: abandon de la couleur au profit du noir et blanc, de la gouache pour la laque glycérophthalique, du pinceau pour des outils de fortune, fragment de bois ou balai, de la toile pour le papier 130 x 92 découpé ou assemblé, ou parfois du contreplaqué, et produi-

sent des formes planes, traitées par masses liquides, coulées, d'une énergie exigeante et obstinée, dont les photos de Blaise Adilon montrent la formidable exécution.

Pour autant, puisque l'œuvre résiste à l'antinomie, l'architecture d'Adilon ne saurait être le produit d'un déterminisme lié au programme, et il serait vain d'opposer

à la violence jubilatoire de sa peinture une soi-disant placidité du dessin d'architecture. Les maisons, les bâtiments qu'il crée - particulièrement ceux de l'externat Sainte-Marie, sur plusieurs sites de la région - sont pareillement issus d'un mouvement d'épure qui privilégie le béton brut, les formes courbes, les volumes purs, les jeux avec la lumière qui suffisent à produire le décor. Du dépouillement, de la rigueur encore, rien de rigoriste pourtant dans cette invention permanente qui restitue le mode de vie de ceux qui sont destinés à occuper les lieux, " mais pas leurs idées esthétiques, pour que l'architecture ne soit pas seulement une enveloppe, mais reste une œuvre", commente Adilon qui a cessé de construire des maisons, lassé par les réglementations qui imposent toits à pentes et tuiles.

Pour quelques semaines encore, l'espace du Rectangle devient l'espace d'Adilon, et montre une œuvre singulière, puissamment marquée par le détachement des "lieux communs", qui laisse voir son infini devenir.

Jusqu'au 6 janvier 2002

Georges Adilon, architecture et peinture

Le Rectangle, place Bellecour, Lyon

04 72 41 88 80

1)La Verpillière, Externat Sainte-Marie, 1990

2)Maison individuelle, 1976

3)Maison individuelle, 1976

Adilon au Rectangle

Exposition. Georges Adilon au Rectangle ! Pour qui connaît l'œuvre de ce peintre lyonnais devenu architecte éclairé, il y a comme de l'ironie dans l'air. Car l'homme, depuis quarante ans, met justement tout son génie à échapper à l'angle droit, à la forme convenue. **En témoignent les dizaines de maisons individuelles que cet amoureux du béton a construit dans la région.** Les plans de ces constructions révèlent de puissantes explosions de lignes qui irradiant le sol, **comme le font nerveusement sur le papier les griffures noires de sa peinture. L'artiste-architecte a trouvé la martingale pour passer de l'abstraction lyrique des dessins aux plans inspirés des constructions. En naissent une imbrication intelligente de volumes où la lumière joue le rôle du 5e élément.** Georges Adilon doit aussi à la confiance soutenue du Père Perrot, mariste lyonnais, d'avoir pu exercer l'architecture comme un art, tandis que la commande publique l'ignorait totalement. **Adilon, dont l'œuvre est très largement reconnue**



Benoist Magnat

L' é c r i v a i n Gabriel Garcia Marquez ("Cent ans de Solitude")

a abandonné la vie publique pour des raisons de santé : cancer lymphatique.

Son état s'est aggravé récemment. Il a envoyé une lettre d'adieu à ses amis, et grâce à Internet, elle est diffusée à travers le réseau. Je vous recommande de la lire, car cette courte lettre écrite par l'un des écrivains latino-américains les plus brillants de ces derniers temps, est très touchante :

" Si pour un instant Dieu oubliait que je suis une marionnette en chiffon, et qu'il m'offre un morceau de vie, je profiterais de ce temps le plus possible.

Je suppose que je ne dirais pas tout ce que je pense, mais en définitive je penserais tout ce que je dis.

Je donnerais une valeur aux choses, pas pour ce qu'elles valent, mais pour ce qu'elles signifient.

Je dormirais peu, je rêverais plus. Je crois que chaque minute passée les yeux fermés représente soixante secondes en moins de lumière.

Je marcherais quand les autres s'arrêtent, je me réveillerais quand les autres dorment.

Si Dieu m'offrait un morceau de vie, je m'habillerais simplement, me déshabillerais sous le soleil, en laissant à nu non seulement mon corps, mais aussi mon âme.

Je prouverais aux hommes combien ils se trompent en pensant qu'on ne tombe plus amoureux en vieillissant, et qu'ils ne savent pas qu'on vieillit lorsqu'on cesse de tomber amoureux.

Je donnerais des ailes à un enfant, mais je le laisserais apprendre à voler seul.

J'enseignerais aux vieux que la mort ne vient pas avec l'âge, mais avec l'oubli.

J'ai appris tant de choses de vous, vous les hommes...

J'ai appris que tout le monde veut vivre au sommet de la montagne, sans savoir que le véritable bonheur réside dans la manière de l'escalader.

J'ai appris que quand un nouveau-né serre fort de son petit poing, pour la première fois, la main de son père, il le retient pour toujours.

J'ai appris qu'un homme n'a le droit d'en regarder un autre de haut que pour l'aider à se lever.

J'ai appris tant de choses de vous, malheureusement elles ne me serviront plus à grand chose, car lorsqu'on me rangera dans ce coffre, je serai malheureusement mort.

Dis toujours ce que tu sens, et fais ce que tu penses.

Si je savais que je te vois dormir aujourd'hui pour la dernière fois, je t'embrasserais très fort et je prierais le Seigneur pour pouvoir être le gardien de ton âme.

Si je savais que ce sont les dernières minutes où je te vois, je te dirais

"je t'aime", sans présumer bêtement que tu le sais déjà.

Il y a toujours un lendemain et la vie nous donne

une autre occasion de faire bien des choses, mais si jamais je me trompe et que je n'ai plus que ce jour, j'aimerais te dire combien je t'aime et que je ne t'oublierai jamais.

Le lendemain n'est garanti à personne, qu'il soit jeune ou vieux.

Aujourd'hui peut être le dernier jour où tu vois ceux que tu aimes.

N'attends pas, fais-le aujourd'hui, car si demain ne vient pas, tu regretteras sûrement de n'avoir pas pris le temps d'un sourire, d'une caresse, d'un baiser, car tu étais trop occupé pour pouvoir faire plaisir.

Garde près de toi ceux que tu aimes, dis-leur à l'oreille combien tu as besoin d'eux, aime-les et traite-les bien, prends le temps de leur dire "je regrette", "pardonne-moi", "s'il te plaît, "merci" et tous les mots d'amour que tu connais.

Personne ne se souviendra de toi pour tes pensées secrètes. Demande au Seigneur la force et la sagesse de les exprimer.

Montre à tes amis et aux êtres chers combien ils sont importants pour toi."

Gabriel Garcia Marqu

HUO

TS Sc
oral c
keep i
mony,
this w
direct
a testi
third k
thing.
contra
ryone
find o
had si
the cc
She w
then I
that th
tout e
wed to
cate.

HUO

TS No
Paris

Scène 1
gés sur
érotiqu
Scène 2
dans l'
Seghal.
L'œuvi
de Duc
Départ
couple
binôme
siste en
Tino Sc

Pi
ce
pr
l'e
co
ch
ur
lei
tê
La
ne
Yi

19
3
lé



I want to know everything!

› JtʀUʀme wanted to buy it and I said Dʀokay, but I want to do it with an

ontracti, and so I went to see a lawyer, and he said DʀWell you should

it (the oral contract) very simple and there should be a notary as a testi-

, so if there is some fight, the notary will have more authority because

ould normally be his jobi. He said that there should also be a museum

or to give it authority as art and so on. Later he said, the best person as

imony would be a notary, the second best would be a lawyer and the

best would be the director of an art museum. To gain O de, his feeble

An oral contract is of course considered more feeble than a written

act. It took weeks to find a notary who was prepared to do this - eve-

in Paris said DʀNo, no, that's illegal or Dʀit will take too much time to

uti, but then I called one and he said DʀNo problemi. I have a friend who

tudied law and we met in a cafe and prepared the contract. Preparing

ntract we didn't write a thing down, we really tried to play the game.

ould tell me the sentences in French and I would repeat them to her

rehearsed it with her before we met the notary. The best anecdote is

ere was a Ben Vautier painting on the wall in his office saying DʀOn doit

crirei. That's the best! laughs! The notary sat down and he was not allo-

o write a bill as that could also be used as some kind of proof or certifi-

So you paid the notary but there was no receipt.

› receipt. So we went to the notary. The art critic Yvane Chapuis from

was there, my friend who studied law, JtʀUʀme, the collector, and me.

Mon idée, en lisant ce livre, c'est que ce qui met vraiment en chemin, ce qui initie le départ vers les re-

trouvailles, ce qui donne une force intacte, originaire, pour cette errance, ce qui délivre cette énergie

d'un là pour aller s'investir toujours là-bas, c'est pas tant une révolte, une rébellion (à la manière adoles-

cente)

p a r

rapport à

un ordre

établi,

u n e

société

bour-

geoise et

moderne

figée dans

ses identi-

tés, mais

plutôt le

d é s i r

ardent de

sortir d'un

m i l i e u

matriciel.

Si le

m i l i e u

matriciel

ne s'était

p a s ,

c o m m e

j a m a i s

avant, lit-

t é r a l e -

m e n t

m a t é r i a -

l i s é p a r

l e s

m o y e n s

technolo-

giques d'un bien-être sans précédent, le désir de

partir de la prison dorée, désir de naître en étant, en

même temps, presque assuré de re-naître ailleurs tel-

lement ce qui se présente s'est également amélioré,

pourrait-il jaillir? La matrice dans laquelle flotter

s'est littéralement incarnée, dans l'enfance, avec une

sorte de féminisation mettant en place une structure

de base matriarcale. Un bien-être corporel, un état de

flottaison, l'idée de faciliter tout pour que l'enfant

n'ait plus qu'à téter, le sentiment d'être branché, tel le

foetus. Toute cette éternité flottante, organique, res-

semble à de l'enfermement. Paradoxalement, le désir

de garder cet état idyllique de flottaison fait prendre

conscience que rester, c'est le perdre. Alors, c'est le

FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : avril, mai, juin 2003 • N° 31 • 2,5 €

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

A propos de Du Nomadisme, Michel

MAFFESOLI

Livre de Poche, biblio, essais.

Dans ce très intéressant livre sur la transformation de notre société, visible par exemple dans la façon de vivre, de travailler, de se déplacer, de se divertir, de se reproduire, le philosophe Michel Maffesoli propose une nouvelle chose de matriciel, d'organique, de pulsionnelle, de retrouvaille avec le matriciel dont on s'est séparé.

C'est pourquoi, dans ce livre, il propose une nouvelle chose de matriciel, d'organique, de pulsionnelle de retrouvaille d'un état primordial de flottaison matricielle, se faufile à travers les choses qui se présentent, les choses telles qu'elles sont, qui reviennent cycliquement, les choses vers lesquelles le nomadisme va, poussé par l'insatisfaction, par l'incomplétude, ce serpent-là se love dans le plaisir de l'instant.

Chemin initiatique en ce sens que ce qui est au départ, cette sensibilité matricielle vraiment organique, qui imprègne autant le corps que l'âme et l'esprit tendus vers sa restitution sur le chemin, est aussi à l'arrivée, à l'initiation d'arrivées qui ponctuent l'errance.

Mon idée, en lisant ce livre, c'est que ce qui met vraiment en chemin, ce qui initie le départ vers les retrouvailles, ce qui donne une force intacte, originaire, pour cette errance, ce qui délivre cette énergie d'un là pour aller s'investir toujours là-bas, c'est pas tant une révolte, une rébellion (à la manière adoles-

cente)

p a r

rapport à

un ordre

établi,

u n e

société

bour-

geoise et

moderne

figée dans

ses identi-

tés, mais

plutôt le

d é s i r

ardent de

sortir d'un

m i l i e u

matriciel.

Si le

m i l i e u

matriciel

ne s'était

p a s ,

c o m m e

j a m a i s

avant, lit-

t é r a l e -

m e n t

m a t é r i a -

l i s é p a r

l e s

m o y e n s

technolo-

giques d'un bien-être sans précédent, le désir de

partir de la prison dorée, désir de naître en étant, en

même temps, presque assuré de re-naître ailleurs tel-

lement ce qui se présente s'est également amélioré,

pourrait-il jaillir? La matrice dans laquelle flotter

s'est littéralement incarnée, dans l'enfance, avec une

sorte de féminisation mettant en place une structure

de base matriarcale. Un bien-être corporel, un état de

flottaison, l'idée de faciliter tout pour que l'enfant

n'ait plus qu'à téter, le sentiment d'être branché, tel le

foetus. Toute cette éternité flottante, organique, res-

semble à de l'enfermement. Paradoxalement, le désir

de garder cet état idyllique de flottaison fait prendre

conscience que rester, c'est le perdre. Alors, c'est le

Baudrillard

Olivier Morel : Votre réflexion dans son ensemble n'est-elle pas aussi parcourue par une inquiétude : qu'à ces structures fondamentales de la perception humaine - dont toute votre approche est tributaire - ne succède un accident dont les contrecoups ne seraient pas immédiatement perçus, du fait même de l'avènement d'un ordre mondial dominé par cette instantanéité et cette immédiateté que vous dénoncez, qui depuis des années modifie et travaille en profondeur tous nos schèmes de perception. Il y aurait là un cercle où la condition et les circonstances de l'accident nous échappent en raison même d'un accident des conditions et de la perception dans lesquelles il nous arrive : cet accident de circulation n'a-t-il pas déjà eu lieu ? Vos livres en seraient la trace, le dérapage, ou le rêve. . . comme "une absence" d'où surgit la réalité, une pointe de réalité dans la virtualisation croissante, où nous serions en quelque sorte, pour reprendre une expression chère à Gilles Deleuze, "à la pointe de notre ignorance" ?

Exactement. J'ai même souhaité faire un colloque sur cette incapacité des penseurs actuels à traiter du présent en leur disant "au lieu de nous présenter vos théories et vos concepts vous allez nous présenter ce point où vous n'avancez pas". J'ai publié deux livres: Esthétique de la disparition et Logistique de la perception, et il va de soi que aujourd'hui la logistique de la perception n'est plus seulement celle du cinéma mais celle de la télévision et de la télésurveillance et du multimédia. Je crois que nous vivons pour la première fois avec un oeil dans le ciel, l'oeil de Dieu instrumentalisé à travers la mise en orbite des appareils des systèmes, à travers cette grande optique dont nous parlions à propos des caméras d'internet. Quelque part ce qui se prépare à travers la guerre de l'information c'est la nouvelle dissuasion. Albert Einstein disait dans les années cinquante qu'il y avait trois bombes: la bombe atomique qui vient d'exploser, la bombe de l'information - il ne disait pas encore "informatique" -, et la bombe démographique. Or la bombe atomique n'a pas fonctionné, à part Hiroshima-Nagasaki et de nombreux essais polluants, comme arme pratique: elle a fonctionné comme dissuasion nucléaire. Je crois que la bombe informationnelle est dans la même position. Les capacités d'interactivité étant comparables aux capacités de la radioactivité une dissuasion "sociétaire" doit se mettre en place, c'est-à-dire un contrôle qui évitera des perturbations. Il y a là une menace orwellienne, que George Orwell n'avait pas prévue et qui m'inquiète: cette bombe informatique est à l'ordre du jour. Quant à l'accident: quand on travaille sur la technique on travaille sur la spécificité de l'accident. Les technologies anciennes de transport, développaient des accidents spécifiques, c'est-à-dire qui avaient lieu, comme l'histoire, dans un espace-temps local, le Titanic coulait à tel endroit, Tchernobyl explosait à tel autre. Les technologies live du temps mondial, du temps réel, concernent instantanément le monde entier donc l'accident potentiel en puissance qui a peut-être eu lieu, ou qui aura lieu (à mon avis il n'a pas encore eu lieu). Il sera partout et nulle part: vous me direz, c'est une vision encore métaphysique, mais non! un krach boursier ça se propage instantanément ou presque au monde entier, surtout aujourd'hui (en 1929 ça avait pris un certain temps). L'accident intégral est un des horizons de la technique et je crois que cet accident intégral est déjà sensible sinon dans le krach financier, du moins dans le krach social: la multiplication du chômage de masse structurel et non plus conjoncturel, l'élimination d'une partie de plus en plus importante des populations, sont déjà des signes avant-coureurs de l'accident intégral. Il y en a d'autre, à travers la pensée unique, à travers certaines idéologies globalitaires. La vision nouvelle du monde passe à travers cette intelligence là, mais une intelligence à la limite de l'ignorance : ce que je dis là je le sais à peine, et le prochain livre que je ferai, qui sera un livre fin de siècle pour moi, s'appellera "l'accident intégral". Ce sera quoi? Ce sera une tentative de préfiguration - chacun peut faire son 1984 - de cet accident qui n'a pas eu lieu où qui est encore inconnu, j'essaierai de le lire parce que je crois qu'on ne peut faire progresser aucune technique et aucune société sans faire avancer le travail sur l'intelligence de la négativité, sur l'erreur, sur la panne, sur les à-côtés, sur la face cachée du progrès



EEF a été créé en 91 par Alec De Busschere qui a travaillé six ans avec Delphine Bedel, Kurth a travaillé un an seul puis la deuxième j'ai travaillé avec lui, kurth est parti, puis j'étais seule je ne voulais pas à tous pris avoir l'obligation de remplir un espace d'exposition de 400 m2 ce qui m'intéressait c'était de mettre sur pied un bureau de projet artistique et d'avoir une vue plus neutre à partir de projets tels qu'éditions, interventions dans la ville, c'était ma participation à l'histoire d'EEF déménager vers une autre façon de travailler.

IEEF est soutenu par la CCF et la Commission communautaire F

"Trois cents hommes, dont chacun connaît tous les autres, gouvernent les destinées du continent européen et choisissent leurs successeurs dans leur entourage."

Walter Rathenau (1867-1922), dans le journal autrichien Wiener Freie Presse,
24 décembre 1912

* "Le monde est gouverné par de tout autres personnages que ne se l'imaginent ceux dont l'oeil ne plonge pas dans les coulisses."

Disraëli (1804-1881), dans Coningsby, page 183

* "Il y a deux histoires: l'histoire officielle, menteuse, puis l'histoire secrète, où sont les véritables causes des événements."

Honoré de Balzac

* "La politique, c'est l'art d'empêcher les gens de se mêler de ce qui les regarde."

Paul Valéry

* "Vouloir conserver le pouvoir exige le sacrifice du plus grand

ROMA – “Questa è la mia Italia, quella che avevo previsto 30 anni fa”. Licio Gelli riemerge dall’oblio degli arresti e di una vecchiaia quieta per obbligo grazie a un’intervista rilasciata al quotidiano La Repubblica. Come al solito le sue parole sono detonanti, giudizi carichi di doppi sensi e di interrogativi, destinati a scaricare sul mondo politico un’altra vagonata di polemiche.

Del resto, il “maestro venerabile” della loggia massonica P2 (“Propaganda Due”) non si nasconde affatto. “Questa Italia è quella che avevo previsto 30 anni fa, dovrei chiedere il copyright”, dice Gelli. “La giustizia, per esempio. Quella riforma l’ho scritta io, 30 anni fa, nel mio piano di ‘rinascita nazionale’. E l’ordine pubblico, l’assetto delle tv. Tutto come avevo previsto”.

Tutto come riportato nelle pagine sequestrate a Villa Wanda, nei pressi di Arezzo, 22 anni fa: furono resi noti gli iscritti alla sua loggia, 962 persone, tra giornalisti, industriali, politici. Così cominciarono i guai di Licio Gelli, con un mandato di cattura emesso ai suoi danni nel 1981. Ma Gelli già era all’estero, in Svizzera, dove viene arrestato nel settembre ’82. Dal carcere di Champ Dollon, da dove evade. Rimane latitante fino all’87, poi viene estradato in Italia a Parma. Dovrebbe poi scontare anche la pena per il crack del Banco Ambrosiano, ma scappa ancora, nel 1998. Viene ripreso a Cannes. In Italia è imputato anche per l’omicidio di Roberto Calvi e per il fallimento del gruppo Nepi. “L’unico che si è veramente pentito – dice Gelli – forse è Maurizio Costanzo, con tutti i favori che gli ho fatto... Ma tutti quelli che ho incontrato mi devono qualcosa”.

I giudici del maestro sono sferzanti: “Mani pulite? In fondo è stata soltanto una faccenda di corna. La corruzione non è scomparsa, anzi. Questa classe politica è molto modesta. Sono tutti corruttibili. Prima era così solo il 3%, oggi siamo saliti al 10%”. Traspare il giudizio negativo sui grandi nomi della politica dei giorni nostri: “Finì? Sì è un po’ appannato, forse è schiacciato dalla personalità del Cavaliere. Berlusconi sì che è un uomo fuori dal comune: è un uomo del fare, sa realizzare i suoi progetti. Di questo c’è bisogno. Non di parole, ma di azioni. Bossi? E’ stato bravo. Ha creato la sua fortezza in Padania, ma era pieno di debiti...”. Ma le parole più crude sono rivolte a un uomo della Prima Repubblica, Aldo Moro: “Non avrei fatto nulla per salvarlo dalle Br. Era un fascista in gioventù, come Fanfani del resto. Poi è diventato troppo diverso da noi”. E Cossiga? “Proprio una bravissima persona. Un uomo puro, un animo lindo”.

Il vecchio Gelli sembra avere un solo desiderio: quell’oblio a lungo negato. “Vorrei che mi dimenticassero, che non si parlasse più di me. Invece, continuo a trovare il mio nome nelle parole crociate”.

LUISA LAMBRI

Nata nel 1969 a Cantù. Vive e lavora a Milano.

Nei suoi scatti fotografici, Luisa Lambri mostra un particolare sguardo sulle cose che, con obiettivo fisso, dilatato e freddo, crea una profonda distanza tra l'osservatore e l'oggetto osservato. Non vi è alcuna presenza umana nelle sue opere, caratterizzate da un profondo rigore e da immagini di superfici riflettenti e lucide. Eppure l'artista dialoga fortemente con gli spazi che rappresenta, tanto da arrivare a parlare di 'ritratti' per le proprie fotografie. Ed infatti il lavoro di Luisa Lambri interagisce con gli ambienti e le architetture raffigurati attraverso una dimensione psicologica che immagina un possibile dialogo tra occhio che guarda, ambiente e corpo nello spazio. Le immagini risultano quindi evocative, anche se ciò che viene

Tout n'est qu'apparence : Platon

Conséquence : la dévalorisation du sensible implique une dévalorisation de l'art. C'est que le moyen d'expression privilégié de l'art est sensible. Ainsi, dans le livre 10 (ib.), Platon montre que l'art est au plus haut point éloigné de la vérité. En effet l'art, nous dit-il, est copie du sensible(18). Or, le sensible n'est pas la réalité, mais lui-même n'est que la copie de la réalité, des Idées.

Exemple célèbre des " trois lits " : il y a le lit peint de l'artiste, qui recopie le lit fabriqué par l'artisan, qui lui-même n'est que l'exemplification du vrai lit, de l'Idée de lit.

Texte 5- Platon, La République, 597 a sq

"Ainsi, il y a trois sortes de lits; l'une qui existe dans la nature des choses, et dont nous pouvons dire, je pense, que Dieu est l'auteur; - autrement qui serait ce? (...) Une seconde est celle du menuisier. Et une troisième, celle du peintre (...). Ainsi, peintre, menuisier, Dieu, ils sont trois qui président à la façon de ces trois espèces de lits.(...) Et Dieu (...) a fait celui-là seul qui est réellement le lit; mais deux lits de ce genre, ou plusieurs, Dieu ne les a jamais produits et ne les produira jamais. (...) le peintre est imitateur de ce dont les deux autres sont les ouvriers (pire encore, il recopie ce qui déjà n'est qu'apparence) l'imitation est donc loin du vrai".

L u i s a L a m b r i

Luisa Lambri è nata nel 1969. Espone regolarmente dal 1995, continuando a indagare i rapporti tra architettura, fotografia ed emozioni. Ha esposto in alcuni musei italiani e stranieri. Tra le recenti mostre collettive ricordiamo Yesterday begins tomorrow: Ideals, Dreams and the Contemporary Awakening, (New York, 1998); Spectacular Optical (New York, Miami, 1998); Trend zum Leisen (Salzburg, 1998); Disidentico: maschile e femminile (Palermo, 1998); Fotografia e Arte in Italia 1968-1998 (Modena, 1998); Subway (Milano 1998).

Dietro immagini silenziose, rarefatte, ascetiche persino, Luisa Lambri nasconde una ricerca instancabile di motivi, soggetti, stimoli e incontri. Il suo lavoro l'ha portata - o la porterà - in Portogallo, in Finlandia, a Londra. Le sue fotografie si vedono a New York, a Miami o a Nuova Dehli. E lei si sposta senza mai perdere la concentrazione, gettando lo sguardo sull'architettura, da punti di vista defilati, tessendo epifanie del nulla e delle emozioni. Così quella che a prima vista sembra un'indagine sui luoghi e sugli spazi, si rivela un'archeologia dell'anima - vera e propria educazione sentimentale.

Trax

Sei reduce da un soggiorno a Helsinki. Potresti raccontarci cosa ti ha portato in Finlandia?

Luisa Lambri

Ho passato a Helsinki un periodo di quattro mesi con una commissione del Nordic Institute for Contemporary Art per lavorare sull'architettura scandinava. Durante questo periodo ho cercato di capire dove mi trovassi e in che modo relazionarmi con quello che mi circondava, che all'inizio non si presentava come l'ambiente con cui potessi più facilmente identificarmi o che potesse rispondere meglio alle mie fotografie. Proprio per questo mi sembrava un luogo interessante.

Trax

Che impatto ha avuto l'architettura scandinava, in particolare di Alvar Aalto, sul tuo lavoro?

Luisa Lambri

L'architettura non è propriamente l'oggetto della mia ricerca, non ho un interesse oggettivo per l'architettura, è solo un pretesto per rimandare ad altro, la conferma di un punto di vista soggettivo. Nell'architettura cerco una conferma personale, la stessa che si potrebbe avere guardandosi allo specchio. Per me l'architettura è autobiografia e i luoghi fotografati sono autoritratti. Anche se osservo con attenzione le qualità architettoniche di un edificio non mi interessa documentarle. L'architettura è presente nel mio lavoro come una domanda aperta, irrisolta; serve piuttosto a introdurre un tipo di narrazione fittizia al suo interno. Le mie fotografie creano uno spazio diverso all'interno delle immagini, un'altra dimensione. La mia intenzione è generare un dialogo tra due punti opposti, tra il documentario e la sua drammatizzazione. Le immagini sono a metà tra fatto e finzione, tra il luogo e la drammatizzazione del luogo. Nel lavoro fatto in Finlandia l'opera di Alvar Aalto non è riconoscibile, ed è stata rispettata solo accidentalmente.

Trax

A proposito dei tuoi lavori si parla spesso della poetica e dell'antropologia dei nonluoghi, eppure tu definisci le tue opere "ritratti" e parli spesso degli spazi da te fotografati come se non fossero luoghi neutri o di passaggio, quanto centri di incontro, di memoria quasi. Come definiresti i luoghi che ritrai? Quali sono i criteri che ti portano a scegliere un'opera, un'architettura, uno spazio?

venerdì 18 gennaio 2002

Una foto di Luisa Lambri si riconosce

all'istante, anche tra mille altre. La fotografia è ormai tua compagna inseparabile, nel lavoro e nella vita. Vorrei sapere quali affinità ti legano al mezzo che usi e quali emozioni riesci a comunicarti.

Ho incominciato a fotografare durante alcuni viaggi, ma non è proprio l'architettura ad interessarmi, **si tratta piuttosto di alcuni luoghi e di atmosfere, di ricordi ed esperienze personali.**

Fotografo in un modo molto ripetitivo e quasi ossessivo, facendo ogni volta moltissime fotografie praticamente identiche, registrando dei cambiamenti quasi impercettibili. In un certo senso **sto costruendo una sorta di archivio personale composto di immagini molto simili tra di loro provenienti da molti luoghi diversi.** Stampo pochissime fotografie, che in qualche modo riassumono tutte le altre.

Come nasce una tua opera? Cos'è che ti suscita l'ispirazione e ti fa sentire la necessità di progettare e realizzarla?

Prima di visitare i luoghi che mi interessano cerco di documentarmi il più possibile e di informarmi sui progetti degli architetti che mi interessano. Spesso accade che i luoghi siano molto diversi da come me li ero immaginati, e **il mio lavoro nasce anche dalla differenza che esiste tra l'idea che ho di loro e la mia esperienza quando li visito.** Questi ultimi anni sono stati importanti per lo sviluppo dell'arte italiana. L'Italia ha conosciuto volti nuovi e nuove ricerche, uscendo,

L'artiste italien Mario Merz est mort samedi à l'âge de 78 ans.

Par Elisabeth LEBOVICI

mardi 11 novembre 2003

L'igloo a perdu son nord ... magnétique de l'artiste : transparent ou opaque, en verre ou en terre, ouvert ou fermé, frontière ou habitation...

a silhouette de Moïse, occupant impérieusement l'espace alentour, ne l'empêchait pas de grimper sur la table au milieu d'un repas en son honneur et d'improviser une danse, brisant dans sa routine un maximum de plats et d'assiettes. Avec sa crinière blanche et sa tête de chef sioux, Mario Merz, personnage imprévisible et souvent furieux, imposait avec son épouse Marisa une figure de l'artiste bien loin du quié-

tisme soft de l'art contemporain. Phare de l'art italien de la fin du XXe siècle, Merz a incarné mieux que tout autre la révolution galiléenne de l'arte povera, un art débarrassé de toute volonté de «dépassement» des formes précédentes, un art sans comparaison, tout simplement ailleurs et autrement.

Né en 1925 à Milan, Mario Merz rejoindra, en 1943, un groupe de partisans antifascistes. Arrêté en 1945 et emprisonné, il commence à dessiner sur tous les supports qu'il trouve, du papier d'emballage, du courrier, sans jamais lever le crayon de la page. Il poursuit cette façon de faire après sa libération en 1946, dans une relation de contact avec les éléments de la nature, l'arbre, la feuille, l'herbe. L'organicisme reste l'un des fonds majeurs de son travail ; ainsi, plus tard, lorsqu'il utilise le néon comme écriture-éclair, la spirale comme flux d'énergie cosmique. En attendant, il

DISPARITION

Mario Merz, peintre et sculpteur italien
LE MONDE | 11.11.03 | 15h42 • MIS A JOUR LE 11.11.03 | 15h42

L'artiste italien Mario Merz est mort dimanche 9 novembre à Turin. Il était âgé de 78 ans.

Né le 1er janvier 1925 à Milan, il avait commencé des études de médecine avant de s'intéresser à la poésie, puis au dessin.

Engagé dans la libération, il dessine sur tous les supports, remarque les travaux de ses compagnons de route.



Au début des années 1950, mais effectués à l'échelle de la galerie La Buca, il réalise un simple acte de peaufinage en bloc. Il s'agit de sur ses anciennes sculptures, en 1964, qu'il s'oriente vers la sculpture.

Libertà, il distribue des tracts. Arrêté en 1945, il passe un court moment à Paris, où il travaille à la galerie Drouin, puis retourne en Italie, où il est un

réalise des tableaux inspirés par l'art informel, de sa première exposition personnelle, en 1954, une des expériences qui tendent à dépasser le tubes de couleur disponibles à Pise, qu'il avait utilisé qu'il considère l'art comme un processus, revient à l'art par la suite. C'est également à ce moment,

Deux ans plus tard, ses tableaux, réalisés sur des châssis irréguliers tendus de toile blanche, reçoivent des tubes de néon, autre forme désormais permanente dans son travail. La toile sera bientôt remplacée par divers objets, du parapluie à l'imperméable, mais le néon va demeurer.

En 1967, il participe (avec Giulio Paolini, Gilberto Zorio, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto et Giovanni Anselmo) à une exposition de groupe organisée par le critique Germano Celant à Gênes et intitulée "Arte povera". Le terme désignera très vite un mouvement dont Merz devient rapidement une figure remarquable.

L'année 1968 voit, en Italie comme ailleurs, une radicalisation des intellectuels. Des musées sont occupés à Milan, ou Venise, où la Biennale s'ouvre sous surveillance policière. Germano Celant utilise des bâtiments de l'ancien arsenal pour montrer l'engagement politique de ses poulains, dont Merz, qui expose Sit-In. La même année, Merz réalise également Che fare ?, une poissonnière pleine de cire et surtirée au néon, et l'Igloo de Giap, dont le titre fait parfois oublier la phrase du général nord-vietnamien qui l'a inspirée : "Si l'ennemi concentre ses forces, il perd du terrain ; s'il les disperse, il perd de sa force" ; dans l'esprit de Merz, un programme plastique plus qu'un axiome militaire. L'âge venant, ses préoccupations politiques s'étaient faites moins visibles dans son œuvre, plus tournée vers la métaphysique ou les variations sur la suite mathématique de Fibonacci qu'il utilisait comme métaphore de la pensée, de la vie. "Quand la forme disparaît, sa racine est éternelle", avait-il écrit au néon sur une de ses sculptures les plus sobres.

Il avait bénéficié de deux grandes expositions à la Biennale de Venise, et le Musée Guggenheim de New York lui avait consacré une importante rétrospective en 1989. Enfin, l'Association japonaise des arts lui avait décerné au mois d'octobre 2003 le Praemium Imperiale, l'une des plus importantes distinctions artistiques au monde.

Harry Bellet
• ARTICLE PARU DANS L'EDITION DU 12.11.03

Barbezat

heureuse d'avoir de tes nouvelles, comment va la vie

après les grands projets, nouvelles incursions sur le terrain, pas facile, dès fois dérapant mais ça me plaît

tél moi ou e-mail

tél 06 08 85 24 33

à +

un survol (très orienté) de l'art belge des années 90?

Les artistes sont-ils la pour célébrer la politique d'une banque et d'une galerie?

deux expos sont là pour nous faire partager deux moment fort:

Liège: MAMAC du 20 déc au 8 Février 2004.

"Chaque minute l'art belge change le monde"

Enfin liège est réhabilité sur la scène de l'art belge, cela grâce à un mécène (la banque), un critique (galeriste) et un directeur de musée....

Anvers: au MuHKA du 21 déc au 29 février 2004

"Once upon a time... Un regard sur l'art en Belgique dans les années 90"

la collection CERA a l'heure du village global...? c'est étonnant, une exposition qui se veut rétrospective et dont

Les artistes que la galerie Nadja Vilenne défendait il y a dix ans ne sont plus représentés aujourd'hui, ils n'existent plus, pourquoi?

La sélection d'artistes tourne autour des artistes défendus par une seule galerie, pourquoi?

les artistes



© Buby Durini Andy Warhol et Joseph Beuys, 1979

Europalia, l'envers du décor,

Peu de nouveautés dans cette reconduction europalienne qui v. Quelques exceptions peut être, cette photo de Buby Durini en f. elle est intéressante dans le sens on elle nous montre l'arrière c les coulisses. On peut y voir nos deux artistes de profils en disc Joseph Beuys, dans le rôle du héros, lui, s'en sort plutôt bien, s "casque" de protection le protège, à l'inverse Andy la Star, serr fragile, son casque blanc à des trous difficiles à combler... "Tou masques"

Le roi Lion est mort: Che fare?

Si è spento Mario Merz. Un artista straordinario che ha costruito e immaginato l'arte degli ultimi 50 anni, insieme a pochi altri grandi maestri. Un racconto che prova a tracciarne un'immagine ricordandone le suggestioni e le linee di ricerca principali. Una memoria di cordoglio e di profonda ammirazione. Per il più grande artista italiano contemporaneo...

Domenica 9 novembre è morto Mario Merz, il più grande artista italiano contemporaneo, un'icona, un poeta, un visionario infaticabile. Uno che ha costruito utopie, disegnato spazi, raccolto i segni reconditi dell'esistenza e tracciato scritture anomale attraverso cui provare a giungere proprio a quel quid originario, all'essenza, al corpo e allo schema delle cose nel medesimo tempo.

Raccontare chi è stato Mario Merz, il suo percorso di artista e di intellettuale, tentare di darne un'immagine esaustiva e chiara è una cosa non semplice e in questo momento imbarazzante. Merz ha esplorato, con una genialità immediata e lirica, il mondo del pensiero e quello delle



isait l'Italie.
ait partie,
du décor,
ussions.
ion
ble plus
ble les

Caspar David Friedrich: le paysage en tant que langage
En Allemagne, comme en Angleterre, le paysage fut la grande réussite de la peinture romantique, et Friedrich le plus remarquable peintre allemand dans ce domaine. Ses paysages symbolisent et expriment l'expérience subjective de l'homme; son approche de la nature est naïve et il émane de sa pensée religieuse un aspect mélancolique. L'interprétation panthéistique du paysage dans l'art de Friedrich - c'est à dire le sens du message de Dieu à l'univers - constitua une importante rupture avec la tradition.

Daniel Buren ne vend pas ses œuvres (artistes).

Sa transaction est formalisée par ce qu'il appelle un avertissement qui limite d'emblée l'exposition publique de l'œuvre, sauf autorisation préalable. Par Sophie Gayet

Moitié contrat de vente, moitié mode d'emploi destiné à fixer la façon dont l'acquéreur doit utiliser l'œuvre, les contrats s'inscrivent à la fois dans le marché de l'art et dans l'économie de l'œuvre. L'œuvre et son intégration dans le marché, leur enjeu est aussi de conserver, malgré le temps, la valeur de l'œuvre. Les principes d'exposition énoncés dans l'avertissement doivent effectivement fonctionner selon ses principes de conception.

Comment Daniel Buren peut-il continuer à exercer un droit moral sur son travail après la vente? Leur étude s'annonce pourtant d'emblée difficile, car le texte publié de l'avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit (2). Les textes que seuls l'artiste et les collectionneurs possèdent. Cependant, après quelque temps, à prendre connaissance des avertissements relatifs aux pièces acquises par le MNAM, les collectionneurs privés. Nous examinerons d'abord les principes de fonctionnement de l'avertissement par Daniel Buren et nous les comparerons à leur fonctionnement effectif d'après ce que nous en avons vu. Revenons un instant sur la nature très particulière des travaux de Daniel Buren. Il n'est pas rare de voir des Avertissements sans avoir à l'esprit qu'ils accompagnent des œuvres in situ.

LES AVERTISSEMENTS PRINCIPES

La nature du travail de Daniel Buren

Daniel Buren met en situation son outil visuel: des bandes verticales blanches et des tissus ou papiers rayés ne constituent jamais l'œuvre elle-même. En dérober un peu, on prend soin de faire signer à ses acquéreurs un contrat - l'avertissement qui nous oblige à en place. «La locution latine in situ met l'accent sur la relation de l'outil visuel et du lieu d'exposition. Buren l'a empruntée aux archéologues: un objet est dit in situ lorsqu'il est découvert dans son contexte. Dans ce cas, sa situation, notamment par rapport aux autres traces du passé qui l'entourent, est une de ses fonctions, de son sens. In situ désigne aussi un mode de présentation des œuvres, au jour, organisation muséographique qui facilite la compréhension des visiteurs. L'œuvre est donc une signification» (4). Aux dires mêmes de Buren: «Totalement dépendant des lieux où elle est présentée, l'œuvre renverse en effet l'autonomie traditionnelle et présumée de l'œuvre... Une œuvre n'est pas tout à fait pareille) qui marque toujours lourdement l'histoire de l'art occidental et de la culture. Cette autonomie de l'œuvre signifie que la personne qui l'a en main peut en faire ce qu'elle veut. L'avertissement vise donc, au-delà de la vente de l'œuvre, le respect par l'acquéreur de l'œuvre. Et, comme le travail de Daniel Buren consiste en une mise en situation de son œuvre, il est primordial de dire que le respect des modalités de mise en vue de la pièce acquise est primordial pour comprendre comment Daniel Buren réussit à imposer son contrat.

La spécificité des avertissements

Voici les premières lignes qui forment le cadre de tout avertissement:

«Avertissement:

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-dessous, est la condition de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre, soit en mesure de répondre à la question à Daniel Buren, il faut:

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit remis à Daniel Buren;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur l'œuvre;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessus. Ainsi, contrairement à l'usage, ni les œuvres ni les contrats de vente, ne sont signés par l'artiste. L'œuvre est empruntée au contrat traditionnel, sa forme, et par lequel seul l'acquéreur s'engage. Si les conditions ne sont pas respectées par l'acquéreur, Daniel Buren n'authentifie pas la pièce qui s'agit d'une œuvre. Les modalités de la mise en vue des travaux, l'avertissement possède indéniablement la fonction de marquer dès maintenant la différence entre ces avertissements et les contrats de vente. L'apparition au cours des mêmes années de la multiplication d'éléments indépendants qui peuvent se disséminer dans le monde.

Les contrats dans l'art contemporain et l'originalité de l'avertissement

Daniel Buren affirme que son avertissement précède de quelques années celui de ses collègues.

Michelangelo Pistoletto,
Minus Objects (1965-1966)
200X200X50cm

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-dessous, est la condition de l'œuvre à laquelle il se rapporte. Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre, soit en mesure de répondre à la question à Daniel Buren, il faut: 1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit remis à Daniel Buren; 2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur l'œuvre; 3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur de l'œuvre à laquelle il est attaché. Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessus. Ainsi, contrairement à l'usage, ni les œuvres ni les contrats de vente, ne sont signés par l'artiste. L'œuvre est empruntée au contrat traditionnel, sa forme, et par lequel seul l'acquéreur s'engage. Si les conditions ne sont pas respectées par l'acquéreur, Daniel Buren n'authentifie pas la pièce qui s'agit d'une œuvre. Les modalités de la mise en vue des travaux, l'avertissement possède indéniablement la fonction de marquer dès maintenant la différence entre ces avertissements et les contrats de vente. L'apparition au cours des mêmes années de la multiplication d'éléments indépendants qui peuvent se disséminer dans le monde.

questions a Yves Weynants,

archi et modelisme

Objet unique en son genre FluxNews a pour objectifs :

- d 'affirmer la place de l'art dans le débat contemporain,
- de favoriser les rencontres entre artistes, public et professionnels (galeristes, collectionneurs, institutionnels),
- DE MONTRER LES RAPPORTS ENTRE LES DIFFERENTS CHAMPS DISCIPLINAIRES.

Chaque champ se nourrissant sans cesse des autres, il n'existe plus de

séparation nette entre architecture et art, entre architecture et design, entre

urbanisme et géographie ... La notion de projet perd ainsi son sens restrictif,

mais englobe toute une série de pratiques qui ont pour point commun la

création.

Jota Castro: L'art doit parler de ce que nous vivons, j'essaie de me confronter avec mon époque, je vis l'art comme une forme de danger, il faut se mettre en danger et se confronter à des choses qui nous dépasse.

Xavier Canonne dirige le Centre d'art de la photo à Charleroi, il traîne depuis longtemps la réputation d'un personnage réfractaire à l'imagerie contemporaine. Nous l'avons intercepté lors d'un vernissage pour qu'il nous dévoile les fonds de sa penssée sur le sujet. Manifestement, ce qui le gêne le plus c'est la notion même d'une terminologie utilisée par les spécialistes et qui pour lui n'est plus adaptée au propos...

Xavier Canonne: Il y a aujourd'hui des visions qui se disent novatrices et qui ne le sont pas nécessairement, elles sont simplement éclairées par le discours des critiques d'arts et par l'évolution de la société. Dans de nombreuses manifestations d'art contemporains il y a souvent le besoin d'un appareil discursif. C'est peut être la seule discipline où l'on accepte qu'un mec s'installe et vous explique pendant une heure ce que vous allez voir. Au cinéma on ne supporte pas, on fait le discours après. Dans l'art contemporain, il faut se taper une heure de discussion, il faut oser dire que les trois quart du temps ce sont des trucs chiant. Ce que je trouve fantastique dans la photo c'est qu'elle exclu l'écriture et le commentaire, c'est immédiatement communicable. C'est ça qui me touche. ça peut parfois aussi être un danger avec des images qui

édito

L'ART CONTEMPORAIN EST-IL CONTEMPORAIN ?

par Fred Forest

Journal Le Monde, daté du samedi 30/10/2004, page 21

" Deux manifestations majeures pour l'art contemporain viennent de fermer leurs portes à Paris. La FIAC, organisée cette année sous la houlette artistique de Jennifer Flay, et Art Paris, par un homme d'expérience en la matière, s'il en est, Henri Jobbe-Duval : de longues années durant, il avait présidé aux activités de la FIAC. Pour le visiteur en quête d'initiation, ces manifestations, au-delà de leur intérêt respectif, en fonction des moyens financiers inégaux mis en oeuvre, offrent un panorama assez représentatif de l'art contemporain national et international. De quelle nature est la réflexion dont peut se nourrir la démarche de ce visiteur, curieux et attentif, qui parcourt au pas de course plus de 300 stands, un dimanche après-midi ? Si ce visiteur, par une sorte de miracle improbable, a pu échapper à la prégnance des modèles officiels de l'art contemporain et qu'il n'est pas "sous influence", livré sans défense au credo de l'idéologie dominante du marché, il fera quelques constatations élémentaires. Tout d'abord, il devra bien admettre que le médium prépondérant, de très loin, quoi qu'on en dise, reste encore la peinture, le papier à dessin et ses dérivés. Bien entendu, les objets, les installations et surtout la photo, signe d'évolution, ont depuis

quelques années pénétré en force dans les allées de la FIAC. A contrario, on constatera que la vidéo et la section spécifique qui lui était consacrée jadis sont passées sans appel à la trappe. La vidéo a été, signe des temps, remplacée, avantageusement, par un département design d'un excellent niveau, mais qui témoigne, une fois de plus, que le commerce de l'art et sa rentabilité sont étroitement liés encore à sa matérialité d'"objet". Notre visiteur, son tour des galeries effectué, repartira perplexe de la FIAC, car il n'y aura rien vu, ou pas grand-chose, traitant plastiquement et métaphoriquement de la crise que la société traverse. Le vert et le rose bonbon dominant. L'esthétique de l'objet et sa fonction "décorative" sont ici prépondérantes. L'économie de l'activité artistique (le marché de l'art) est, de façon quasi exclusive, encore fondée sur une circulation, un échange et une économie de l'objet. De l'objet destiné à être accroché sur le mur ou mis en scène dans une inclusion de plastique, bien en vue, quelque part, de préférence à l'entrée, dans le loft-appartement, surtout quand il est, par chance, signé Arman, Carl André, ou mieux encore (mais l'investissement est plus élevé) Jeffs Koons ou Maurizio Cattelan. Alors que nous sommes entrés de plain-pied dans la société d'information et de services, au quotidien, il est pour le moins paradoxal que l'art contemporain, que notre visiteur découvre, témoigne d'une glorification décorative de la matérialité artisanale et non, en priorité, d'une recherche de sens avec les "immatériaux" dont dispose désormais l'artiste. Cela voudrait-il dire qu'en art il n'y a pas de marché véritable pour le sens, mais essentiellement pour le décoratif branché ? Cela voudrait-il dire que les artistes, se bornant à répéter des formes et des modèles au gré des modes, sont incapables, foncièrement, d'inventer des formes d'art en adéquation avec leur temps ? C'est-à-dire, comme nous l'apprend l'histoire de l'art si on la revisite, en adéquation sensible avec les connaissances, les techniques, les savoir-faire, les comportements, et les événements marquants de leur époque ? Certainement pas. Mais il faut bien le constater, le système de l'art contemporain est