

39 L'ART MEME

**CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE**

**2^e
TRIMESTRE
2008**

ART MÊME

ÉDITRICE RESPONSABLE

Christine Guillaume
Directrice générale
de la Culture f.f.

Ministère de la Communauté
française, 44, Boulevard
Léopold II, 1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Pascale Viscardy

GRAPHISME

Designlab

CONSEIL DE RÉDACTION

Marcel Berlangier
Laurent Busine
Patrice Darteville
Chantal Dassonville
Pierre-Jean Foulon
Ariane Fradcourt
Christine Guillaume
Dany Josse
Daniel Vander Gucht
Fabienne Verstraeten

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
Cecilia Bezzan
Sandra Caltagirone
Audrey Contesse
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autreppe
Pierre-Yves Desaive
Daniel Deshays
Wivine de Traux
Philippe Franck
Bastien Gallet
Denis Gielen
Christophe Kihm
Olivier Mignon
Maïté Vissault

Pour nous informer
de vos activités,
de vos changements d'adresse
et de votre souhait de recevoir
un exemplaire :
pascale.viscardy@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

l'art même n'est pas
responsable des manuscrits
et documents non sollicités.
Les textes publiés
n'engagent que leur auteur.

Ministère de la Communauté française

Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

44, Boulevard Léopold II,
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 81/85
F +32 (0)2 413 20 07
www.cfwb.be/lartmeme

ÉDITO

Alors que ces dernières années ne cessent de se multiplier et de se croiser parfois dans la confusion des propos entremêlés nombre d'expositions collectives ou monographiques et de festivals consacrés aux arts sonores ou, du moins, aux pratiques transversales qui mixent des approches plurielles qui ressortissent au domaine du son¹, plus que jamais, il apparaît opportun de se pencher au plus près de ce dernier, de ses potentialités intrinsèques et de sa plasticité mais aussi de ses conditions d'émission et de diffusion, de ses outils, de son rapport à l'espace tant culturel que socio-politique et, somme toute, de ses enjeux.

Ainsi, ce dossier dédié aux arts sonores se propose-t-il d'engager une réflexion à la fois pratique et théorique sur le son comme création à part entière et comme matière modelable et vivante aux antipodes du prêt-à-porter musical ou du simple prélèvement médiatique de même que développe, en ces temps de surconsommation de modèle pop, une analyse critique du régime pop de l'art contemporain, devenu à de notoires exceptions près, tel le souligne Christophe Kihm en ces colonnes, "à la fois l'instrument et le sujet de sa propre critique" à travers la parodie de ses codes et conventions.

Quoiqu'il en soit des réussites et des déboires de ses formulations et registres de création divers, le son de par sa présence active dans le champ des arts visuels constitue une matière riche et dense qui reste encore à exploiter en des perspectives parfois insoupçonnées.

< Christine Jamart > Rédactrice en chef

(1) Outre la sixième édition du festival *City Sonics* 2008, Expérimenter le son dans la cité, se déroulant à Mons du 22.06 au 27.07 et l'exposition *It's not only Rock'n'Roll, Baby !* visible au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 17.06 au 14.09 auxquelles le dossier fait largement référence, épinglons, au gré d'une programmation printanière et estivale, *Toutes les voix comptent*, Ecole Supérieure d'Art de Metz, 49 Nord 6 Est-Frac Lorraine et Centre d'Art Contemporain-La Synagogue de Delme (du 3 au 5.04) et *Voice & Void*, Galerie im Taxispalais à Innsbruck (du 19.04 au 8.06) sur la place centrale de l'oralité dans les pratiques artistiques actuelles, *Popeye. The Art of Music. The Music of Art*, ancienne prison d'Hasselt (du 7.05 au 15.06), *Mais qu'est-il arrivé à cette musique ? Arnaud Maguet & guests*, Villa Arson de Nice (du 29.06 au 12.10) et *Christian Marclay*, MAMCO de Genève (du 25.06 au 21.09) sur les croisements entre sphère musicale et arts visuels, art contemporain et subculture des années 50-70 ainsi que *Mapping Festival*, Centre d'Art Contemporain de Genève (du 10 au 20.04) dédié, quant à lui, au VJing, pratique du mixage en direct de flux d'images et pendant du DJing, mixage de matières sonores.

Thema

ARTS SONO- RES

Pierre Belouin
Optical Sound

City Sonics - Galerie du Dragon - Mons 2006
crédit Transculturas

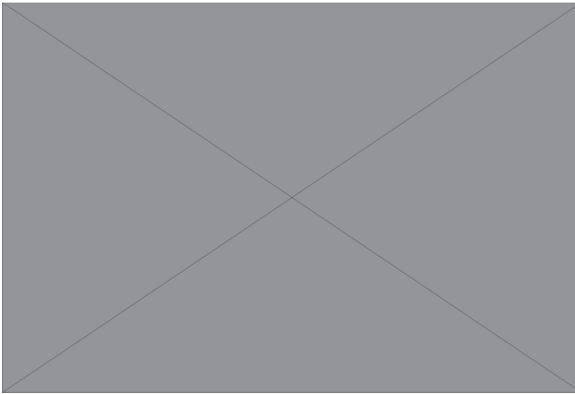
CONDI- TIONS DU SONORE ET PLASTI- CITÉ



Fred Lyon
Harrypatchcloudchamberbows



Milan Grygar
Acoustic Drawing
1986



Luigi Russolo et Ugo Piatti
avec leurs
Intonarumori circa
1913

01

Le son confirme ce qui a eu lieu, il est le prolongement, la trace, qui succède au mouvement. Témoignage du vivant en acte, il en présente la part vive. L'enregistrement du son révèle l'espace social. Il en inscrit les signes, des empreintes qui dénotent la nature politique de cet espace. Car l'histoire nous rappelle que le pouvoir appartient à celui qui préside à la cloche, à la sirène ou au réseau des émetteurs de sons. Autant de signaux, autant d'ordres; ils se propagent largement dans l'espace social en découpant le temps. Franchissant les distances, leurs injonctions ordonnent la vie et les circulations. Ces pouvoirs (église, usine, ville, état) n'apparaissent pas directement comme lieux de la parole dictée. Les points d'émission sont autant de médiateurs qui opèrent. Le sonore, qui n'apparaît jamais à la conscience, est l'outil idéal pour effectuer cette action discrète. L'édition sonore, nouvel émetteur, normalise à son tour le paysage. Opposés à ces "voix de son maître", d'autres sons inorganisés surgissent du monde, du bourdonnement de l'insecte aux manifestations des peuples. Ainsi, émergent devant nous, signal et bruit. La sphère des arts plastiques se tient de l'un ou de l'autre côté, employant le son souvent sans comprendre les pouvoirs qui s'y tiennent. Les pratiques sonores se placent ainsi du côté de l'ordre ou de sa déconstruction.

L'IDÉE DE CORRESPONDANCE DES ARTS

Un autre discours sonore apparaît historiquement dans une sphère séparée : le monde de la musique. Abstraction du sonore du monde, la musique ne réfère qu'à elle-même. Les musiciens et les peintres ont tenté d'établir des liens entre leurs disciplines. Ainsi, au XVI^{ème} siècle, avec Arcimboldo, sont bâtis des ponts unissant la vue et l'ouïe : la gradation du noir au blanc faisant face à la hauteur des sons. Ce désir fit retour au XVIII^{ème} siècle avec Louis Bertrand Castel qui observe l'union des cercles chromatiques visuels et musicaux. Cette idée de transcription s'amplifie jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle. Au 20^{ème} siècle, les travaux de Kandinsky, Klee ou Mondrian et de musiciens comme Scriabine en témoignent encore. Cette construction de codes communs vise à mettre en œuvre un système harmonique qui établirait l'union des arts de l'ouïe et de la vue. On met au point toutes sortes de machines... Les limites du projet ne tardent à apparaître. L'hégémonie musicale bascule avec l'invention de l'enregistrement phonographe. Si, dès sa création, l'appareil photo est entré dans les familles comme outil de prise de vue, c'est-à-dire de création, le phonographe a été cantonné à la stricte reproduction musicale. Il permettait pourtant d'enregistrer le réel. Parallèlement à l'invention d'une nouvelle lutherie acoustique (machines à bruit de Russolo), l'arrivée de l'électricité et la découverte de la cathode engendrent l'amplification sonore puis la création de la radio

(1920). L'arrivée du Thérémin et des ondes Martenot (1928) annonce les travaux de Max Mathews (1950) et l'invention du synthétiseur : le haut-parleur entre comme une nouvelle lutherie dans la sphère musicale. Ici la confusion s'engage : un même instrument — le haut-parleur — est commun à la musique, au cinéma, à la radio et à toute reproduction sonore. Des approches aussi isolées qu'occasionnelles

La diversité des pratiques et des matériaux sonores employés depuis le début du XX^{ème} siècle n'a guère créé la belle unité, spécifique aux arts plastiques, telle qu'on aurait pu l'espérer. Depuis quelques décennies, plusieurs plasticiens pionniers (Beuys, Grygar, Knizak, Neuhaus, Takis) ont "touché" au son, certes, mais aucun ne s'y adonne totalement. Les artistes "utilisent" le son, occasionnellement. Cette tendance — qui à partir des années 50, s'est peu à peu développée — s'en serait-elle tenue à l'attitude dadaïste ?

Si les expériences sonores se multiplient, le son ne crée pas d'école pour autant. Aucun courant n'émerge, aucune esthétique ne se dégage ; le son ne parvient guère à se séparer de la musique, même si les plasticiens tentent souvent de se tenir à sa marge, utilisant sporadiquement :

- la voix. Les expérimentations verbales (Raoul Hausmann) entrent au cabaret, amplifiant ce que l'écriture vient d'esquisser à plat (Gustave Flaubert, Guillaume Apollinaire).

- le phonographe est introduit comme support de reproduction (Tristan Tzara) mais aussi objet producteur de sons : par grattage du disque lui-même (Laszlo Moholy-Nagy).

- la radio est une source révélatrice de l'existence du réseau invisible des ondes (John Cage, Robert Rauschenberg).

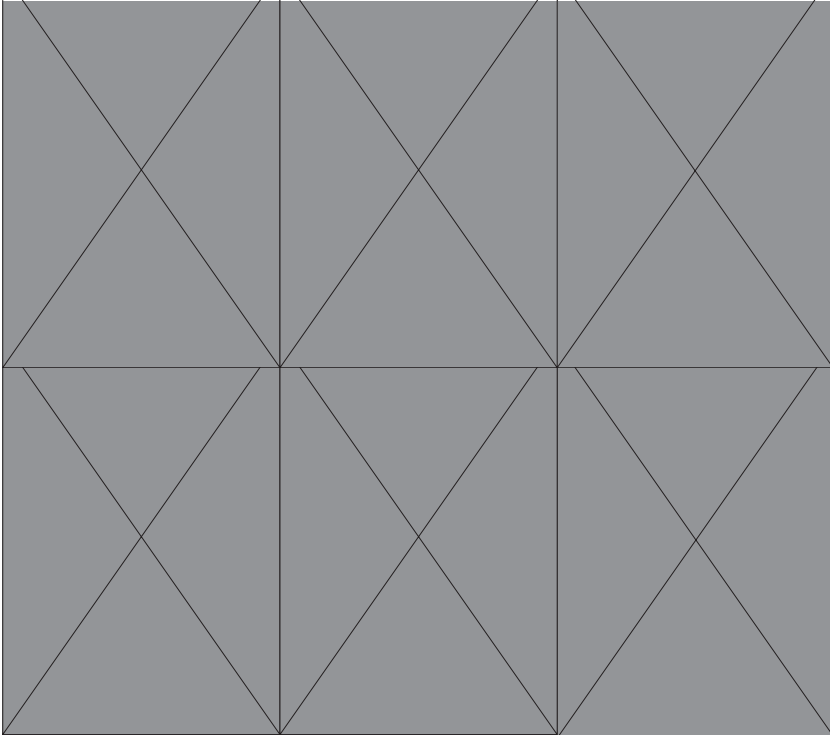
- les sculptures sonores nées chez Harry Partch, se développent dans le Nouveau Réalisme (Jean Tinguely, Vassiliakis Takis), associant dans un même cinématisme les deux plasticités, sonore et visuelle.

Les créations mettent surtout en jeu les outils du son : installations d'instruments sonores (électrophones, jouets musicaux de Milan Grygar) ou de supports d'enregistrement (*Broken Music* de Milan Knizak). Avec la vidéo arrivent les bandes son (Nam June Paik, Wolf Vostell). Parallèlement se multiplient les performances bruitistes (destructions d'instruments : Fluxus), et de nombreux types de "présences sonores" sont accolés à d'aussi multiples productions visuelles.

CETTE DIVERSITÉ PRODUIT-ELLE UNE SOMME ?

La diversité des expériences sonores les rendrait-elle audibles pour autant ? Cette présence, aussi isolée que ponctuelle, s'inscrirait-elle dans la conscience du public et dans celle des artistes ? Il ne semble pas. L'éphémère du sonore est gage de son oubli. Fera-t-il histoire ? Si une histoire se profile, celle-ci n'est pas encore construite. La raison tient autant à ses contraintes d'existence face au public, qu'au fait que le son exige un long apprentissage pour parvenir à le faire "tenir" seul. Pourtant l'enjeu est de taille : il s'agit de faire face aux produits médiatiques que les artistes proposent de détourner. De fait, ces derniers ne fabriquent pas leurs sons, ils s'en tiennent aux prélèvements d'objets sonores préfabriqués : pour obtenir une qualité "crédible" ils prennent du directement consommable. Le "prêt à porter" musical ou l'extrait de film devient leur principale ressource ; les prélèvements médiatiques permettent d'atteindre plus facilement le niveau souhaité.

Nous disions que ceux qui ont produit avec du son ne l'ont fait qu'à un moment particulier de leur œuvre. Il faut ajouter que ce phénomène n'est pas spécifique aux arts plastiques. La remarque s'applique autant au cinéma. Les films, qui ont développé une écriture singulière du côté de leur bande sonore, ne



sont pas légion. Et les cinéastes qui ont travaillé profondément le son ne l'ont fait que sur un ou deux de leurs films ; c'est le plus souvent le sujet même du film qui impose le son comme unique solution (*Libera me* d'Alain Cavalier). Seul le travail rigoureux du documentariste Johan van der Keuken lui a permis d'échapper à cette règle, de même pour Jacques Tati. L'artiste va rarement "jusqu'au son", expression ultime, comme Antonin Artaud alla jusqu'au cri. Pourtant, dans ces moments, le son introduit plus que du sens : il produit de la sensation.

UN SONORE PLASTIQUE ?

Le son accompagne ou côtoie l'image vidéo. On l'installe également comme œuvre autonome. Les bandes son se construisent à partir de l'immensité sonore disponible dans l'espace éditorial (radio, TV, Net). On est en droit de s'interroger sur le fait que, lorsqu'ils font de la photo ou de la vidéo, les artistes se tiennent de façon multiple face au réel, ils le filment frontalement. Mais lorsqu'ils utilisent le son, ils s'en écartent et s'en tiennent au prélèvement de sons déjà édités...

Comment l'idée d'introduire le sonore du réel dans l'art a-t-elle disparu ? Pourquoi s'éloigner du réel ? Pourquoi ne pas considérer le son comme une matière modelable ? Pourquoi abandonner ce choix ? La prise de son est pourtant un lieu propice à la construction d'"espaces de déréalisation" sur son support comme dans sa restitution spatiale. L'immatérialité du sonore a la faculté de produire en nous des sensations matérielles. La matière ne demeure-t-elle pas indiscutablement commune à tout le champ des arts plastiques ? Pourtant, organiser des pratiques considérant le son comme matière n'est pas un tropisme de l'art actuel. On ne peut que souhaiter que les artistes résistent aux facilités prises avec le son et qu'ils dépassent le stade du collage. Car ils subissent, sans s'en rendre compte, l'état dominant qui préside à la question sonore : un usage normé des formes rigidifiées de l'édition sonore.

Milan Grygar
Tactile Drawings 06
Performance 1969
Photo Josef Prosek

Et en avant la musique ! L'autre facilité, réside, bien sûr, dans l'usage de la musique. On l'emploie ou on la fait sous-traiter par un musicien. Ce qui est à craindre avec les musiciens, c'est leur fâcheuse habitude de s'approprier de manière "despotique" la totalité du sonore. "Tout le sonore du monde est de la musique" disait Cage... Posture de musicien ! Mais l'affaire n'est pas récente. L'appropriation du réel apparaît à l'origine de la musique. La musique est née comme simulacre du bruit du monde. Russolo, John Cage ou Pierre Schaeffer, en refabriquant de la musique avec les sons du monde, n'ont fait que nous le rappeler. Or la musique n'est qu'une partie du sonore. Réduire le sonore à cette sphère revient à en déposséder les plasticiens et tous les non musiciens. Comment les plasticiens pourraient-ils s'autonomiser sur un terrain musical dont ils ne possèderaient pas les clés ?

Les plasticiens sont parfois attirés par les outils du son. Il est logique de penser que peut-être là se trouverait une issue. Mais l'ennemi n'est pas tant du côté des hommes que du côté des outils. Objets de normalisation, les machines à son s'offrent sous des programmes prêts à l'emploi, déjà signés par leurs fabricants. Qui parvient à rester critique face aux outils de la mode ? Qui peut détourner des outils verrouillés ? Leurs utilisateurs sont soumis aux normes des banques de son, du beat, du code midi et surtout à la pauvreté des échantillons.

INDICATEUR SOCIAL, MATÉRIALITÉ DE L'IMMATÉRIEL

Avant d'aborder la construction sonore, il faudrait avant tout "dé-couvrir" cet objet recouvert. Car le son n'est pas facilement accessible. Celui qui désire y entrer de plain-pied perd vite l'accès direct au supplément de jouissance qu'il y avait entrevu. Enregistrer les sons du monde, c'est s'engager dans un espace plastique virtuel. Travailler la plasticité du sonore oblige à considérer le son dans sa relation au réel. Avant d'en voir la matière ou la structure, il faut en apercevoir la place. Si la sphère des arts plastiques se situe actuellement comme espace de dénonciation, les plasticiens ne peuvent se contenter de faire usage du son dans ses formes les plus aliénées.

POINT DE VUE, POINT D'ÉCOUTE DE LA PLASTICITÉ

C'est peut-être lorsqu'il est le moins tenu, lorsque l'éloignement l'embrume et lorsqu'il perd en détail, que le son s'ouvre en signification. Il se livre à une plus grande diversité d'interprétations. Il réactive notre écoute. La sous définition du son renforce le désir d'écoute. Perdre, décharger les bandes son, offrir moins à entendre, serait la meilleure règle. Mais l'objet doit, pour cela, rester désigné. Les bruyantes installations accolées les unes aux autres dans les expositions se perdent collectivement et individuellement dans le brouillage de leur enchevêtrement.

Le son emplit des volumes, il fait apparaître la matière constituante des murs, il révèle les architectures puis disparaît. Il indique son origine, sa ou ses localisation(s) ; s'inscrivant dans un espace, il décrit un placement ou trace un déplacement. Il pose la question de la durée, plus fortement que l'objet visible auquel il s'associe ou se confronte.

Si le son est placé seul dans un lieu, il devient l'objet même et s'offre par sa plasticité et ses flux. Son déroulement produit toujours l'existence d'un présent qui avance et ne cesse de se désigner en forçant notre écoute.

Si un espace vidé contient un objet, le son diffusé à ses côtés établit des liens. Dès lors, il n'est plus possible de considérer

l'objet seul. Naît alors le couple espace/objet engendré par le son. Le son arrive comme révélateur. En nous prenant, il tient les objets, et toute la situation.

Associé au son, l'objet est associé à son temps. Le regard qu'on y porte est contraint par l'écoute de la matière qui ne cesse de s'annoncer puis de disparaître. Caché, il inquiète et force à le découvrir; il faut alors en trouver l'origine. Ainsi, avons-nous les moyens de placer l'auditeur où bon nous semble, à distance ou à proximité, tenu par le seul chuchotement d'une source. Car le son force le corps, il permet de le placer dans les postures les plus diverses, celles dans lesquelles il ne se reconnaîtrait pas: à genou sur un prie-dieu, la tête sous une caisse, dans une citerne ou au fond d'un lit... pour pouvoir entendre. Ainsi, le sonore ne fait pas que prendre notre corps, il est un acteur qui organise nos placements et nos déplacements.

Si l'objet visuel présenté seul, laisse dans son silence une liberté de temps au regard, une liberté de contournement de l'oeuvre, le sonore contraint la lecture, désigne et confronte l'auditeur à son propre imaginaire. Car le son s'offre comme puissance imaginative des matières: rugosité, épaisseur ou légèreté; chaque matière appartient à chaque auditeur, elle se constitue dans sa mémoire. Matière face à la matière, le son se frotte à la matérialité de l'objet visuel présent ou représenté. Le son nous recouvre de sa puissance; il peut nous ensevelir, nous écarter, nous tenir à distance de sa source. Fluide comme air ou eau, chargeant les espaces, les faisant sonner, révélant leur nature, les sons ne laissent aucun espace au neutre — ils en désignent la matérialité autant que le volume, dans la douceur ou la froideur des réverbérations. Et, comme la trace porte la couleur, le son disperse ses timbres, ses dominantes, les fréquences qui l'épaississent ou l'affirment. Par ses silences, il suspend le temps. Écouter force l'arrêt. Il laisse à l'auditeur la liberté de son déplacement autour de la source, cheminement nécessaire à l'ouïe qui accommode, choisissant sa distance à l'objet.

INSTALLER LE SON ?

L'inscription dans un lieu doit être construite précisément. Le choix d'un lieu peut imposer rétroactivement des pratiques spécifiques de réalisation. Réaliser est construire de la durée. Temps dans la saisie des sons, mais surtout durée imposée par le travail sur "l'objet son" par allers et retours incessants avant d'obtenir la durée qu'imposera l'écoute en diffusion. Le temps obligé n'est pas une considération nouvelle qui émerge dans le monde des arts plastiques. La vidéo, l'art cinétique ou la performance sont construits avec et sous le temps. Quelle est ici sa spécificité? Le "temps du point de vue" ne peut pas être considéré seulement sous l'aspect d'une mémoire, comme pour la photo, mémoire d'un temps passé "autour" de la prise et qui trouve sa résolution dans la réalisation de l'image photographique. Ce temps de la prise photographique arrive résumé dans l'instantané photographique, comme étirement de la sensation de l'instant. La spécificité du temps du son est que ce temps soit ramené à un objet qui va se produire au présent, un présent donné à vivre. Le sonore n'est pas un objet qui court simplement devant nous, son existence se présente dans des liens de mémoire qui s'établissent dans la durée de l'écoute. Cette capacité d'établir un lien de dépendance avec la mémoire de chacun est l'une des véritables forces du sonore. Elle s'augmente de la prise au corps de l'auditeur, née de l'appréhension produite par la succession d'événements qui peuvent surgir à tout instant. Ce n'est pas tant le sens d'un discours qui nous prend: il n'y a dans le son nulle rhétorique, même si des successions d'événements sonores produisent

un énoncé. Nous sommes pris par la sensation dans le mouvement de l'épreuve. La durée, commune aux arts du temps, détermine les conditions de la réception. Elle oblige à définir les conditions d'écoute: debout, assis, dans le temps d'une séance ou diffusée en boucle... Encore faut-il qu'il y ait écoute! Qui écoute? Le visiteur consulte à peine les vidéos qui lui sont présentées. Elles possèdent pourtant le privilège d'induire une pulsion scopique. Qui aurait en plus une oreille pour le son? Il est donc impératif d'organiser les conditions de l'audition.

UN SON POUR L'IMAGE MOUVANTE

Chacun s'accorde à dire que les productions vidéo pèchent surtout par la maigre qualité de leurs bandes son. Le problème est plus esthétique que technique. Les questions fondamentales sont rarement posées par les artistes... Quel son pour cette image? Quelle forme globale donner au sonore? En quoi la musique serait-elle nécessaire? Quand placer les silences? Est-il indispensable de conserver le synchronisme? Questions qui se posent à toute production cinématographique mais qui, concernant les arts plastiques, devraient apparaître plus décisives encore.

PÉDAGOGIE DU SONORE

Si dix années d'enseignement à l'ENSBA m'ont permis d'établir sommairement un état des lieux, de démontrer les pratiques spontanées pour engager les jeunes plasticiens dans des démarches plus approfondies, l'effort nécessaire s'étend bien au-delà de la seule sphère plasticienne. Ajoutons que "l'invisibilité" qui s'attache à la question du son n'est pas prête d'être réglée. Car le sonore n'apparaît pas spontanément à la conscience de l'auditeur. Il faut sans cesse le désigner pour le faire apparaître. Tenter une approche théorique ne suffit pas. Il est surtout nécessaire d'engager une bataille pédagogique dans les champs du sonore qui permette de développer une démarche créative libre; particulièrement vers les sphères du théâtre, du cinéma de création ou de la vidéo et des arts plastiques.

< Daniel Deshays >

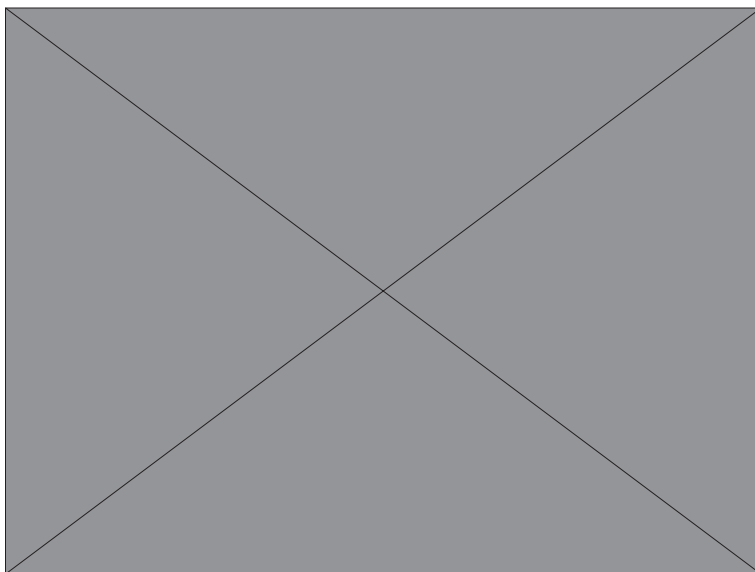
Daniel Deshays (1950) est réalisateur sonore pour le théâtre, la musique et la muséographie. Producteur de musiques improvisées, ingénieur du son au cinéma, il a notamment collaboré à des films de Richard Copans, Chantal Akerman, Robert Kramer et Philippe Garrel. Il enseigne actuellement à l'École nationale des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon et à l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle d'Avignon.

Dernières publications:

Daniel Deshays, *50 questions pour une écriture du son*, Ed. Klincksieck, Paris, 2006.

Daniel Deshays, "*Les Territoires du sonore*", in La Revue documentaire n°21, "Le son documenté", Distribution Difpop Paris, 2007, pages 41 à 132.

Philip Corner
plan dispositif
Piano activités
Fluxus 1962



LES DETOURS DU SON. MUSIQUE ET ART SONORE



Max Neuhaus
Times Square
Photographie, 1977
© Max Neuhaus

Edgard Varèse
Ionisation pour 13 percussionnistes (1931)
in nomenclature et partition, pp.10-11

02

La musique est, naturellement, l'art des sons. Encore faudrait-il ajouter: des sons au sens où la musique leur prête sens et valeur. Un son musical est en effet doublement organisé: en lui-même par un strict paramétrage (hauteur, timbre instrumental, rythme et dynamique); vis-à-vis des autres sons par les relations mélodiques et harmoniques qui structurent l'œuvre dans laquelle il se donne à entendre. On a certes imaginé d'autres paramétrages que ceux-là (comme les sept critères de perception musicale de Pierre Schaeffer, qui ont une valeur autant descriptive que prescriptive) et d'autres relations entre les sons qu'harmoniques et mélodiques, mais cela ne change rien au caractère résolument autotélique du son musical. Il n'est pas jusqu'aux bruits apparemment importés tels quels du monde quotidien dans l'œuvre qui n'acquiescent de ce fait une valeur musicale égale à celle de leurs nouveaux commensaux (même s'ils conservent dans une certaine mesure un sens différent, à l'image de la sirène de *Ionisation* (1929) qui demeure une sirène malgré son intégration rythmique et "mélodique" dans l'œuvre de Varèse).

A dire vrai, existe-t-il un seul son qui ne puisse en droit devenir musique? Il y a là semble-t-il une loi qui n'a, depuis un siècle, cessé de se vérifier et que l'on pourrait formuler ainsi: un bruit n'est qu'un son dont on n'a pas encore reconnu (ou établi) la musicalité. Autrement dit, il n'est pas de bruit qui ne soit une musique à venir, une musique qui repoussera encore un peu plus les frontières du son musical. Pour le dire avec les mots précoces du futurisme (1913): "On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre et au son: instruments à cordes frottées, à cordes pincées, à vent en métal, à vent en bois, instruments de percussion. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. IL FAUT ROMPRE À TOUT PRIX CE CERCLE RESTREINT DE SONS PURS ET CONQUÉRIR LA VARIÉTÉ INFINIE DES SONS-BRUIIS!"

En a-t-on pour autant fini avec le bruit? Suffit-il de nommer l'autre, d'en circonscrire l'altérité pour lui faire rendre les armes? N'y aurait-il pas dans le bruit quelque chose d'irréductiblement non musical, quelque chose qui ne deviendra jamais musique quelque soit la tolérance dont on fasse preuve? On peut répondre positivement à ces questions à condition de reconnaître que ce n'est peut-être pas à la musique qu'il faut les poser. Sauf si nous acceptons de reformuler la définition qui a ouvert cet article: la musique ne serait plus seulement l'art des sons mais également celui des bruits. Ce qui revient à énoncer cet étrange paradoxe: la musique serait l'art des sons musicaux et non musicaux, voire, si l'on franchit un dernier seuil, du sonore et du non sonore. Car nous avons sciemment omis de poser la question que soulèvent toutes les autres: qu'est-ce qui peut bien distinguer un son musical d'un son non musical dès lors qu'il n'est pas un bruit qui ne puisse être appelé à devenir musique? Un tel critère s'il existe ne

peut être physique ou morphologique. Le bruit, l'histoire de ce concept en témoigne, ne peut être défini positivement. C'est qu'il ne réside pas quelque part au-delà du champ musical, dans l'attente d'un déplacement de frontière qui le fera citoyen d'une nouvelle patrie. Le bruit est bien plutôt ce qui, à l'intérieur de la musique, la relie à ses dehors, qui sont naturellement sonores et non sonores. Les sirènes de Varèse conservent, encore aujourd'hui, une part de non musical (au sens de non sonore): c'est la ville que par métonymie elles font entendre, la ville en tant que fond tragique quotidien devant lequel nous continuons malgré tout à vivre et à jouir. Le bruit varésien articule cette inversion cauchemardesque: l'irruption dramatique de la catastrophe est le fond sur lequel se détachent nos déambulations quotidiennes. Nos vies lui doivent aussi leur singulière et traumatique beauté. La musique de Varèse dit cela qui n'est pas musical et seulement en partie sonore, elle compose le sonore et le non sonore, mais le fait moins en déplaçant les frontières du son qu'en articulant de l'intérieur le bruit – comme dehors irréductible – à la musique.

N'est-ce pas ce qu'a fait à la fin des années soixante Helmut Lachenmann en composant chaque son de manière à ce qu'il manifeste les conditions mécaniques de sa production (geste de l'interprète et matérialité de l'instrument)? "Le son d'un violon, écrit-il à propos de *Air* (concerto pour percussion et orchestre, 1969), ne renseigne guère sur sa valeur de consonance ou de dissonance, mais indique ce qui se passe – comment les crins de l'archet sont appuyés, tirés plus exactement, sur une corde faite de telle et telle manière à tel ou tel endroit précis entre touche et chevalet²." Le bruit est ici clairement le surgissement sur la scène de concert du corps instrumental (mélange râpeux, hétérogène de gestes et d'objets partiels) en tant qu'il résiste absolument à la musicalité – dont la grande question est: est-ce que ça consonne? alors que celle de Lachenmann serait plutôt: est-ce que ça frotte?

Il y a deux manières de formuler l'impératif de l'art sonore – comme il y a deux manières de définir le bruit. Soit l'on affirme comme John Cage et certains de ses élèves à la New York School for Social Research: TOUT EST MUSIQUE. Il ne saurait y avoir de différence entre musique et non musique, entre sonore et non sonore (et si des différences persistent encore, abolissons-les) – couper une cravate (même celle de Cage) est un geste qui a autant de teneur musicale qu'un accord majeur joué sur un piano de concert. Soit l'on dit comme Max Neuhaus et d'autres avant et après lui ont pu le faire: il y a du musical et du non musical, du son et du non sonore et le rôle de l'artiste est de composer cette irréductible différence. L'art sonore ne serait donc pas autre chose que la musique, mais une musique qui aurait creusé jusqu'à l'irréductible la faille qu'en elle ouvre le bruit. Entendons ce mot littéralement: il n'est plus question de re-médier son et bruit, ce que tentèrent tant de compositeurs, seulement de composer leur différence, c'est-à-dire une étendue. L'art sonore serait l'art de composer des étendues en tant qu'elles relient – et qu'en elles se tiennent ensemble – le son et le bruit.

Soit *Times Square* de Max Neuhaus. Cette œuvre qu'on hésite à appeler ainsi – elle serait plus précisément nommée "intervention sonore pérenne dans un espace saturé" – se déroule nuit et jour depuis 1977 (avec une interruption de 1992 à 2002) sur un triangle piétonnier situé au carrefour de Broadway et de la 7^{ème} avenue à New York. Un drone (la résonance indéfiniment bouclée sur elle-même d'un son de cloche) sort d'une grille d'aération de métro et se perd dans l'ambiance de Times Square. Pour un auditeur non averti, autrement dire pour la très grande majorité de ceux qui traversent cette œuvre, ce drone n'est pas thématiquement audible. Pour reprendre la distinction de Pierre Schaeffer, ils l'*ouient* (il fait, de même que

les sons environnants, vibrer leur tympan), mais ils ne l'entendent pas. Ce qu'ils perçoivent, c'est l'effet de ce drone sur leur environnement sonore : il modifie leur expérience du lieu. Cette modification perceptible amène certains passants à ralentir leur marche, à tenter en se déplaçant en cercles de plus en plus rapprochés de localiser et d'identifier la source. Jusqu'à ce qu'ils se rendent compte de l'inutilité de leur tentative. La source importe peu. Et moins encore le drone lui-même. Le passant dont la traversée de Times Square devient alors précisément visqueuse, comme s'il avait pénétré un brouillard particulièrement dense, décide de changer de stratégie : il se met à écouter depuis cet étrange brouillard irisé ce qu'il avait jusque-là consciencieusement tenu à distance, le bruit de fond, et la ville qui est ce bruit de fond indéfiniment déroulé, New York.

Dans son *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer distingue quatre fonctions de l'écoute – ouïr, entendre, comprendre, écouter. Seules ces deux dernières concernent l'écoute proprement musicale : comprendre est appréhender le sens d'un son, autrement dit l'inscrire dans le contexte d'une œuvre et d'un langage, le rapporter à l'ensemble (harmonique, mélodique, rythmique...) auquel il participe ; écouter est relier le son à sa source, à l'événement de son émission, autrement dit le rattacher à l'objet ou à l'être d'où il provient et dont il est l'indice. L'écoute musicale implique la mise en œuvre de ces deux intentions : je comprends, je déroule la logique qui articule les sons ; j'écoute, je reconnais dans chacun de ces sons l'instrument qui le produit, le geste de l'interprète, la posture de son corps. Cette forme d'écoute, aussi rare soit-elle, est, sans aucun doute, celle que la musique écrite attend de l'auditeur car elle est la seule qui soit à même d'articuler, et de donner à entendre, le sens musical proprement dit. Mais elle n'est bien sûr pas la seule possible. Une autre forme d'écoute est, par exemple, celle que Pierre Schaeffer définit par différence avec les deux intentions précédemment citées – comprendre (les signes) et écouter (les indices) – et qu'il nomme "l'écoute réduite" : "si l'intention d'écoute se tourne vers le son lui-même, comme dans le cas de l'instrumentiste – ou de l'auditeur acousmate indifférent au langage conventionnel et à l'origine anecdotique – indices et valeurs sont dépassés, oubliés, renouvelés au profit d'une perception unique, inhabituelle, mais pourtant irréfutable : ayant négligé la provenance et le sens, on perçoit l'objet sonore³." L'écoute réduite, l'écoute du son pour lui-même, serait la forme d'écoute appropriée à la musique dont Pierre Schaeffer a été à l'origine : la musique concrète (ou électroacoustique). Ni musicale ni indicielle, elle inaugurerait un nouveau rapport au sonore et de fait une toute nouvelle manière de décrire et de classer les sons. Toutefois, en tant qu'elle relève du champ musical, la musique concrète attend de la part de ses auditeurs la même qualité d'écoute que tout autre musique. L'écoute a beau être réduite, elle n'en demeure pas moins idéalement structurelle et donc musicale (à moins de considérer que les œuvres électroacoustiques n'aient ni structure ni forme, ce qui n'est évidemment pas le cas), même si ses critères de musicalité ne sont pas ceux de la musique écrite.

Seulement notre passant, désormais presque immobile en équilibre instable au-dessus de la grille, n'écoute d'aucune de ces trois manières. Son écoute n'est ni indicielle ni musicale, encore moins réduite ; son écoute est machinée : elle résulte d'un agencement entre son, bruit, corps en mouvement et produit une étendue sonore hétérogène, imprévisible, variable (selon le point d'écoute), visqueuse (qu'on ne traverse pas sans que son mouvement se décompose). Cette écoute serait une auscultation : elle transformerait le lieu en corps résonant dont on entendrait les symptômes à travers le drone stéthoscopique,

en espace (au sens de Michel de Certeau) à pénétrer et qui affecte le rythme de notre déplacement, en objet du désir car aucun objet n'est Times Square et pourtant, c'est lui que l'on croirait entendre derrière le brouillard sonore de Max Neuhaus mais qu'on cesse d'imaginer à l'horizon de nos perceptions dès qu'on en est sorti.

Il y aurait des auscultations d'ambiance et bien sûr, plus justement, d'architecture, le moindre son énonçant du lieu clos dans lequel il résonne – et revient modifié informer l'oreille – dimension, forme et matériaux. Le son manifeste le lieu, il ne peut en être autrement, mais l'ausculter est tout autre chose, ausculter est porter au jour une structure sous-jacente, les défauts cachés, le non visible et le non clairement audible, échos flottants ou fantômes, ondes stationnaires, zones de focalisation, fréquences de résonance... Rendre le lieu à son hétérogénéité, intensivité, variabilité interne ; ce que Robin Minard appelle *fluidifier l'architecture*. Ce qui peut vouloir dire aussi bien en produire une autre, modifiant par l'émission de tel et tel son notre expérience du lieu, notre perception de ses coordonnées spatiales, des matières dont il est construit. Ainsi Robin Minard décrit-il *Stationen* (1992), l'installation sonore qu'il a réalisé dans l'escalier nord et le clocher de la Parochialkirche de Berlin (nous traduisons) :

"Cinq microphones étaient installés dehors, sur une arche ouverte dans les ruines du clocher de l'église. Ces microphones étaient placés de manière à capter les bruits des rues environnantes, qui étaient filtrés par de petits haut-parleurs (situés dans certaines zones de l'escalier).

A l'intérieur, au-dessus des bruits de rue doucement reproduits, une couleur sonore verticale était produite : un accord de 14 sinus purs joué dans la partie haute de l'espace, reflétés par 14 sinus purs joués dans sa partie basse. L'utilisation de types variés de haut-parleurs aux différents niveaux de l'escalier permettait une claire distribution verticale des notes, des graves vers les aigus, à travers toute l'installation.

Dans l'escalier, des haut-parleurs étaient placés (hors de vue) sur quatre niveaux différents. Un gros caisson de basse était situé dans la cave directement sous l'escalier. (Les sons de ce haut-parleur étaient renforcés par la cavité fortement réfléchissante de la cave et résonnaient doucement à travers la totalité de l'escalier, à partir des marches les plus basses.) Un haut-parleur plus petit, qui jouait aussi des notes graves, était encastré dans l'escalier au niveau du premier palier. (Ici, la couverture en bois épais de l'escalier agissait comme un résonateur pour les notes produites et comme un filtre pour les composants de haute fréquence présents dans le son du haut-parleur.) Sur chacun des autres niveaux, des haut-parleurs jouant dans le registre médium étaient placés derrière des portes fermées qui s'ouvraient sur l'escalier. (Ces lourdes portes filtraient également les composants à haute fréquence présents dans le son des haut-parleurs, contribuant ainsi à la non localisation de la source sonore.) [...]

Les niveaux de l'accord vertical étaient ajustés de manière à ce que sa perception change de perspective selon la position de l'auditeur dans l'escalier – l'on pouvait ainsi se positionner physiquement dans l'espace vertical de l'accord. Dans plusieurs zones de l'escalier, des ondes stationnaires ajoutaient localement des couleurs sonores que l'on percevait en montant et en descendant dans l'espace. [...] A travers de telles accentuations des propriétés de l'espace acoustique, combinées avec l'organisation spatiale plutôt que temporelle des sons, l'installation créait un environnement dans lequel le son attirait l'attention de l'auditeur sur les aspects architecturaux de l'espace autant que sur son contenu spécifiquement musical⁴."

Le sujet d'une telle œuvre est moins le son, qui ne serait pour-

¹ *L'Art des Bruits*, éd. Allia, Paris, 2003, p. 13-15. L'original date du 11 mars 1913.

² "L'écoute est désarmée – sans l'écoute", revue *Entretemps*, avril 1986, trad. Martin Kaltenecker, p. 90.

³ *Traité des Objets Musicaux*, éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 155.

⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

Bastien Gallet est philosophe et écrivain. Il est le co-fondateur des éditions Musica Falsa (MF). Il a été producteur à France Culture de 1999 à 2004 (émissions *Voix carrossable*, *Elektrophonie*, *Festivités*, *Le chantier*) puis pensionnaire à la Villa Médicis (section littérature). Après avoir dirigé le Festival Archipel à Genève, il fut l'un des commissaires de l'exposition *La force de l'art* (Grand Palais, Paris, 2006). Il est, entre autres, l'auteur du recueil d'essais *Le boucher du prince Wen-houei, enquête sur les musiques électroniques* (éditions MF, 2002) et de *Composer des étendues : l'art de l'installation sonore* (édition de l'École supérieure des Beaux-Arts de Genève, 2005).

tant pas dénué de tout "contenu musical", que ce qu'il fait de l'escalier nord de la Parochialkirche, notre perception de celui-ci se modifiant au fur et à mesure de notre montée dans l'accord vertical, l'escalier pris dans d'étranges devenirs, plus grand / plus petit, plus large / plus étroit, l'architecture soudain moins dure et rigide, soudain molle, plastique, labile. L'étendue dans ce cas singulier est un mixte de son et de lieu, de sonore et de non sonore (l'architecture comme *musique pétrifiée*), d'un son et de quelque chose qu'il force à devenir audible et qui dans ce devenir se tend, cesse d'être évidemment identique à soi, se met à varier, s'étend intensivement, n'est plus un lieu mais un espace girant et métamorphique.

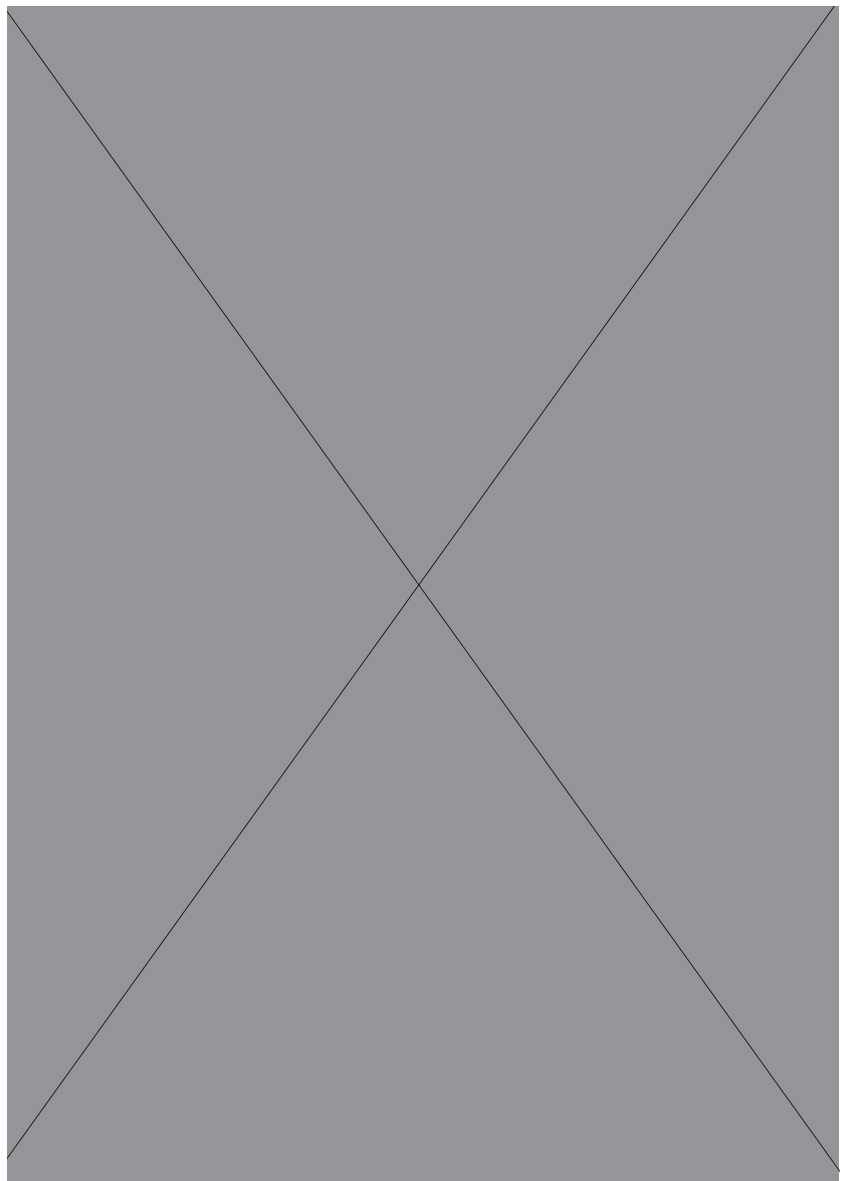
Prenons un dernier cas qui semblerait invalider cette affirmation par trop rapide qui voudrait que l'art sonore compose par excellence des étendues. Soit *Hallway Nodes* de Bill Viola (1973). Deux haut-parleurs distants de 6,8 mètres émettent l'un vers l'autre une onde de 50 Hz. Ils sont séparés par précisément une longueur d'onde – mesurée à l'aide de l'équation suivante : $x(6,8) = \text{vitesse de propagation (340)} / \text{fréquence d'émission (50)}$ –, ce qui a pour conséquence de disposer les deux ondes en opposition de phase. L'onde stationnaire qui résulte de leur superposition se trouve ainsi dotée de nœuds et de ventres : de points où les deux ondes s'annulent et de points où elles s'additionnent, soit de zones où l'on n'entend presque plus rien et de zones où la fréquence basse semble au contraire étrangement amplifiée. Un visiteur se déplaçant d'un haut-parleur à l'autre marcherait le long de cette onde, parcourrait ses nœuds et ses ventres, ses silences et ses excès, son tympan vibrerait aux pressions soudain fixées dans l'espace qu'elle exerce sur les molécules d'air : aller et venir le long d'un son. Y a-t-il ici étendue ? Mais avec quoi le son composerait-il ? Ni avec l'ambiance, ni avec l'architecture. Composerait-il avec lui-même ? C'est que le son ainsi disposé dans son espace d'émission se dédouble, voire se multiplie : il devient aussi nombreux qu'il y a sur lui de perspectives. Le son écorché varie à chaque pas, l'étendue qu'il devient le fait différent de lui-même, hétérogène, intensif, avec lui-même composé le long de la ligne sans cesse infléchie de sa propagation.

L'art sonore composerait donc des étendues et non seulement des sons. Ce qui ne le fait pas si différent de la musique, juste assez pour que le son s'ouvre au dehors, qui ne lui est pas extérieur, qui lui est intérieur mais que la musique ne veut pas trop écouter de peur de se perdre, le dehors n'est souvent qu'une interpolation dans le texte musical (ce que Varèse appelait un *désert*), un mouvement imprévu à la périphérie d'un son, un temps de réverbération un peu long ou un peu court, mais il suffit à défaire la musique qui semble s'oublier comme on oublie les clochers de Martinville qui sont pourtant logés précieusement au cœur de la sonorité de leur cloches et qu'une écoute accidentelle (de celles que Neuhaus eût pu mettre en scène) fait resurgir dans leur essence transitoire.

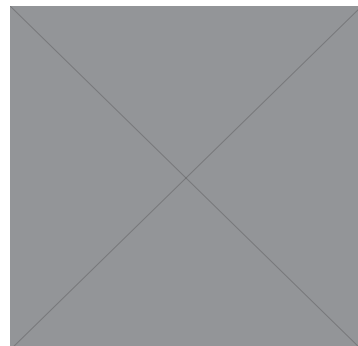
< Bastien Gallet >

Bill Viola
Hallway Nodes

1972, 2 hauts-parleurs de type "Voice of the Theater", Altec Lansing placés aux extrémités d'un couloir de 22 pieds, dessin de l'installation. Collection de l'artiste.
© Bill Viola



L'ART -POP- SONORE N'EXISTE PAS



Sonic Youth, dirty
Pochette de l'album
de Mike Kelley
DGC, 1992

Christian Marclay
Body Mix (Série)
1991. Pochettes de disque et fil.
(coll. D. Hutchinson), Courtesy Paula
Cooper Gallery, New York, Galerie Yvon
Lambert, Paris.

Il est toujours étonnant de constater combien les rencontres des arts plastiques et de la musique pop jouissent d'une puissante aura, et ce quelles que soient les modalités selon lesquelles elles opèrent – qu'il s'agisse d'un simple jeu d'emprunts et de citations de signes de la musique pop dans l'art (depuis le titre d'une exposition à celui d'une œuvre renvoyant à un groupe ou une chanson, dans la sélection ou la fragmentation de morceaux dans des bandes sons de vidéos et de films...), d'une double activité, de plasticien et de musicien, chez un artiste qui se réalise pleinement dans le concert pop (alors souvent et opportunément qualifié de "concert-performance"), ou bien encore du recours à des types de produits et des modes de production associés à la musique pop (disques, labels, éditions de flyers, de T-shirts, de stickers, etc.).

Ces croisements et ces rencontres des arts plastiques et de la musique pop ont une histoire. Cette dernière embrasse très peu d'œuvres où se combinent des dimensions pops, sonores et visuelles, la grande majorité des propositions étant strictement visuelle. Ces relations ont pu prendre des formes de collaborations plus ou moins soutenues entre des artistes et des groupes de musiciens (Andy Warhol et le Velvet Underground, Bernd et Hilla Becher et Kraftwerk, pour citer parmi les plus célèbres visuels de pochettes de disques effectués par des artistes). De groupes pops créés par des artistes ont émergé disques et concerts : Mike Kelley et Jeff Wall avec Destroy all Monsters, Daniel Pflumm, Martin Creed ou les Chicks on Speed... Ces rencontres ont également produit des écrits théoriques, disponibles dans de nombreux ouvrages et recueils d'articles depuis *Rock My Religion* de Dan Graham à *Minor Histories* de Mike Kelley¹).

Certainement, la différence fondamentale de régime de production qui sépare les arts plastiques des produits de la culture pop est pour quelque chose dans ce déficit. Mais il n'est pas le seul critère expliquant cette absence d'une zone de contact entre arts plastiques et musique pop, où se rejoindraient les pratiques de l'un et de l'autre dans des formes nouvelles².

LES JEUX DE SIGNES DU POP ART

S'il n'est pas difficile de relever, dans les pratiques de l'art contemporain, un jeu de signes dont les règles supposent le brouillage des registres de la culture tel que posé par les catégories de «high» et de «low», il n'est pas plus difficile d'en situer la source dans les pratiques artistiques du pop art qui, les premières, se sont emparées des signes visuels issus de la culture industrielle pour les consacrer pleinement en tant que registre formel (qu'ils aient pour référent les produits de consommation courante, la mode, le cinéma, la télévision, la bande dessinée, la musique rock ou le dessin animé).

Ce texte culturel-industriel, composé de signes, visuels pour la plupart d'entre eux, traités comme appartenant à un seul et même registre de langage, a été associé à une figure emblématique, celle de l'artiste en producteur : Andy Warhol, à

la tête d'une structure de production, la Factory, producteur d'une peinture ayant recours à un procédé central, directement issu de la révolution industrielle, la sérigraphie en est l'exemple type.

Si Warhol propose, avec la Factory, une organisation collective et une répartition de l'activité artistique selon différents secteurs et domaines de spécialisation, il applique, au sein de la production picturale même, la fabrication en série et la division du travail. Les modes de productions et les formes esthétiques sont donc ici soumis aux signifiants et aux moyens de l'industrie culturelle. Techniques et procédés de fabrication n'impliquent cependant pas de production ni de diffusion de masse : l'autorité de l'artiste est ainsi maintenue, l'originalité et l'authenticité de l'œuvre ne vacillent pas. Si mettre en relation, sous certaines conditions, les moyens et signes issus de la culture industrielle avec ceux de la production artistique est sans incidence sur les modes de reconnaissance de l'art, cela modifie, par contre, le statut et la place symbolique accordés à la structure de production, et consacre une nouvelle forme d'industrie culturelle. Par sa modestie, ses modes de fonctionnement et la nature de ses productions et produits, la Factory est un modèle de contre-culture sur le plan industriel, mais aussi un modèle de contre-production sur le plan artistique. C'est sous la double emprise de ce modèle / contre-modèle que des relations entre les arts plastiques et la musique pop ont été susceptibles de se développer : dans les marges de la production industrielle d'un côté, dans les marges de la production artistique académique de l'autre – fussent-elles plus symboliques que réelles.

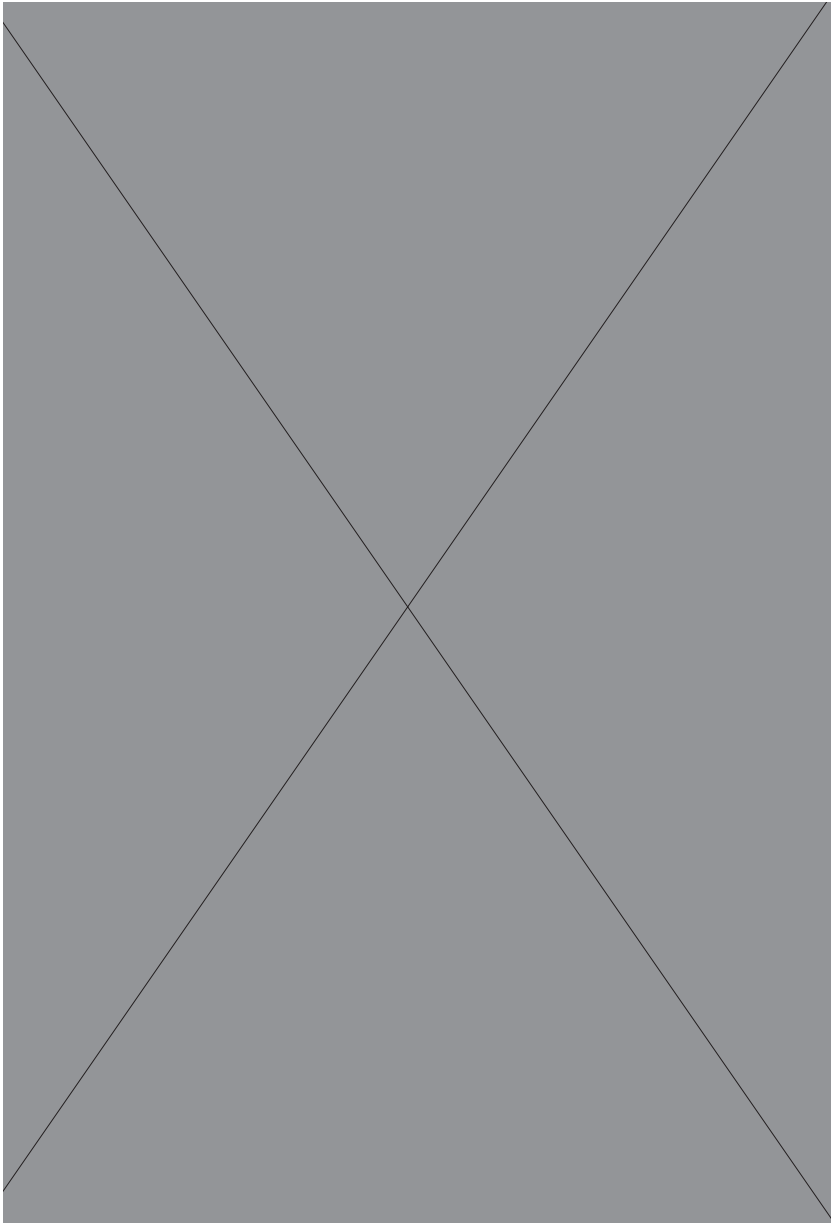
D'un côté, la Factory nous livre le modèle d'un lieu de production indépendant. De l'autre, avec l'art pop, le transfert de modalités industrielles de production dans le domaine artistique est associé à l'assemblage de signifiants constituant la trame d'un texte industriel-culturel.

Ce modèle linguistique et textuel est toujours opératoire pour les artistes intéressés par les signes de la culture : marqué par les procédés d'emprunts et de citations, le travail du signifiant s'y déplace alors vers un travail exclusif du signifié. Ainsi, les morceaux et les musiques issues de la pop culture, comme les postures et les attitudes de leurs musiciens, deviennent-ils à leur tour des signes, qui non modifiés font éclater le kitsch et la vacuité de leurs signifiés, mais aussi, et puisque cela est également stratégique, laissent entrevoir dans un renversement ironique (digne du cabaret le plus traditionnel) la profondeur ou la fragilité de ceux et celles qui les portent.

LE JEU DES CODES DE LA POP MUSIQUE

La pop musique n'est pas le rock. L'ordre de la musique pop est machinique, alors que l'ordre du rock est organique. Le premier chanteur de rock, Elvis Presley, propose un modèle d'incarnation de la musique. Le premier groupe de musique pop, The Beatles, propose un modèle de machine musicale répartie en quatre éléments (rien de plus proche des Beatles, en ce sens, que ceux qui tireront ce programme mécanique du pop vers son accomplissement robotique, à savoir Kraftwerk).

La pop musique s'invente et se fabrique à travers les variations apportées aux codes qui la constituent. En ce sens, la pop est toujours une métapop. Ces codes réunissent des conventions musicales et extra musicales. Ils regroupent des formes harmoniques et rythmiques, des procédés techniques, des dispositifs sonores reliant des instruments électriques les uns aux autres par des branchements, des modes de restitu-



tion du son obtenus par des filtrages, des compressions, des amplifications de signaux et de sources électroniques... Ces codes impliquent également un ensemble de conventions qui engagent des manières et des styles de présentation de soi : des coupes et des couleurs de cheveux, des formes et des matières vestimentaires, des modèles de chaussures, des traits de maquillage... Ces artifices sont suivis par des gestes et des attitudes, des modes d'élocution, des topiques et des formes de discours, soit un ensemble de conventions directement liées à la production d'un langage, qui viennent s'inscrire sur la ligne d'un code.

La pop musique est cet ensemble machinique constitué par des chaînes de conventions, dont la répétition s'accompagne d'ajouts et de retraits, d'effets de surenchère et de dépouillement. Ses cycles sont répétitifs. À travers des réglages, des re-paramétrages et des altérations, mis en jeu par des individus dans les lignes des codes, se déterminent de nouvelles

Pochettes de disques
de Chicks on Speed
(All record sleeves)

propositions. Ainsi sont spécifiés des genres et des styles de musique. C'est dans la reprise et l'investissement de ces procédés et conventions que se ré-agence et se réorganise un code pop, que se redéfinissent les styles et les genres de la musique dans des formes conventionnelles qui poussent nécessairement à la création de nouveaux stéréotypes.

La pop musique s'invente donc dans des cycles, selon les variations apportées aux lignes d'un code. Son régime de production est déterminé par le paramétrage de conventions musicales et extra musicales, que l'on est invité à tordre, à plier ou à désunir.

Il est possible d'opérer sur ces conventions jusqu'à réduire l'essentiel d'une pratique musicale pop à un jeu avec elles, une métapop de second degré, pour reprendre une terminologie propre aux mathématiques. Cela présuppose une conscience aiguë de leurs mécanismes de fonctionnement pratique et de leur régime de fonctionnement symbolique (voir à ce propos, dans des registres très différents, le travail de Frank Zappa ou des Residents).

En ce sens, les artistes plasticiens qui s'approprient les codes de la musique pop, les rejouent ou les redistribuent, les reforment ou les déforment, ne font que suivre au plus prêt le programme de la musique pop élevée à son second degré. Cependant, le piège tendu par les jeux esthétiques avec les conventions de la culture pop est bien connu : devenir à la fois l'instrument et le sujet de sa propre critique, dans une mise en boucle névrotique.

CULTURE POP ET IDENTITÉ

Pour échapper à cette double tyrannie du visuel et du sonore dans le pop, qui ne semble guère laisser de place à un terrain commun, il faut prendre en considération certains ouvrages, écrits théoriques et œuvres, réalisés par des artistes au tournant des années 1980 et ayant pour objet la culture pop (et parfois, spécifiquement, la musique pop). On y constate l'enrichissement de la grille d'analyse linguistique (registre culturel, code ou signe) propre à la lecture plastique de ces éléments, par d'autres modèles majoritairement issus des sciences humaines (attention aux comportements, aux questions sociales et politiques). Dans les écrits théoriques produits par Dan Graham (*Rock my Religion*), dans les très nombreux textes de Mike Kelley sur le sujet, comme dans les entretiens et textes de Kim Gordon (à propos des travaux de Dan Graham et de Mike Kelley, en relation avec son propre groupe, Sonic Youth, cf. note 1), les relations des arts plastiques et de la musique font l'objet d'une investigation au regard des thèses diffusées par les "études culturelles". Les discussions portent, de ce fait, peu sur les qualités intrinsèques de ces différentes disciplines, sur les affinités qui pourraient en être déduites ; elles ne témoignent pas, non plus, d'un intérêt réciproque reposant sur des partages envisagés à partir de découpages effectués selon des lois disjonctives (les registres culturels fermés), mais sur la construction du sujet contemporain.

Cette théorie générale, qui doit beaucoup aux "études culturelles", à l'anthropologie et à l'histoire sociale, situe ces écrits et ces démarches dans une sphère conceptuelle radicalement différente de celles précédemment évoquées, à travers le renouvellement d'un appareillage critique largement tributaire des sciences humaines et de la philosophie. Elle propose, d'autre part, un découpage plus fin au sein des productions issues des industries culturelles : sous-cultures, contre-cultures, formes expérimentales, mouvements et pratiques propres à des minorités sociales, ethniques ou sexuelles, etc .

Ici, les inscriptions culturelles des musiques pop sont envi-

sagées dans un cadre élargi (les pratiques religieuses, les communautés des Quakers), là, les relations poreuses de milieux rocks et de milieux artistiques se portent sur les vertus contestataires de certains mouvements musicaux comme de certaines avant-gardes, leurs possibilités de rencontre s'effectuant dès lors dans les marges de l'underground et de la sous-culture.

De cette importance accordée aux cultures pop dans la formation d'identités collectives et individuelles, de leur portée dans la construction des minorités sociales, ethniques et sexuelles, on peut apprécier les incidences, dans des pratiques artistiques, non tant sur un plan strictement formel, mais sur des plans méthodologiques. L'étude de ces liens structurants entretenus aux cultures pop conduira nombre d'artistes à s'orienter vers une pratique anthropologique (ce dont Mike Kelley, mais il est loin d'être le seul, est assez exemplaire³).

STRATÉGIES POST-POP

Si l'on doit certainement considérer avec sérieux l'ensemble des pratiques artistiques contemporaines où se croisent culture pop et arts plastiques (4), il semble pourtant bien difficile de leur accorder les puissances que leur octroient les discours qui les sous-tendent : s'y réaliserait, en effet, du côté des signes, une mise à plat des registres de la culture au profit d'un texte culturel globalisé au sein duquel les artistes contemporains seraient amenés à naviguer tels des internautes sur la toile ; s'y formulerait, sur le plan de la production et de la diffusion de l'art, une économie nouvelle, qui dépasserait les circuits institués des marchandises et de la valeur (le multiple, le low tech, la régression ou le pastiche faisant ici office d'outils stratégiques).

Cette idéologie, porteuse d'une promesse post esthétique et post industrielle, dont les conséquences acritiques ne sont par ailleurs que rarement envisagées, est mise à mal par un simple examen des pratiques concernées. Car, au fond, en oubliant de questionner les conditions de possibilités esthétiques de la culture pop dans l'espace contemporain, elles finissent, à de très rares exceptions près, par se contenter, non plus d'en reporter ou d'en transcrire le vocabulaire d'un champ vers un autre (ce que faisait le pop art, même si il semble difficile de le réduire à cette simple opération), mais d'en suivre le jeu selon le mouvement aujourd'hui commun à l'ensemble des produits du capitalisme contemporain : la construction d'une identité subjective. Partant de ce constat, un autre discours critique et théorique peut voir le jour, qui soulignerait alors un avènement postmoderne du pop dans l'art, non plus en tant que culture de masse ou industrie culturelle importée dans un registre artistique différencié (économie de l'objet unique contre production en série, signature individuelle contre logo ou marque, etc.), mais en tant que construction individuelle et identitaire. Une culture pop qui, si l'on souhaitait souligner à gros traits le mouvement dont elle fut alors l'objet, aurait tout d'abord été sollicitée dans une rencontre des hétérogènes (le pop art), pour être aujourd'hui produite sur un mode endogène (ma culture, en tant qu'elle est issue du tressage de nombreux éléments, parmi lesquels, du pop, et pas mal de musique – cette relation étant assimilée, hâtivement, et le plus souvent à tort, à un "usage culturel"⁵).

De la musique pop, on en entend et on entendra donc de plus en plus dans les musées, comme, au fond, on en entend de plus en plus partout. Mais jusqu'alors, les manœuvres et postures d'artistes jouant, déstructurant et surcodant de la musique pop, n'ont rarement produit plus qu'un jeu de codes supplémentaire, pour une musique pop aussi fade qu'outra-

geusement poseuse. Quant à envisager un régime pop de l'art contemporain, n'empruntant plus les voies dessinées par le jeu des signes, des codes et des registres de culture pop (qui ne soit donc pas, en son entier, une culture pop), et ne prétendant pas au dépassement de ses limites par un glissement de point de vue, conduisant du producteur au consommateur, de l'hétérogène à l'endogène... c'est une tout autre affaire. Qui prendrait acte de l'échec des modèles utopiques comme des modèles parodiques issus de la culture pop dans ses phases les plus récentes, non pour les mettre dos-à-dos, mais pour faire éclater leur contradiction, renouvellerait à coup sûr un champ de relations qui s'essouffle. Ici, le travail artistique serait pleinement mobilisé. On espère rapidement en voir les images et en entendre les sons.

< Christophe Kihm >

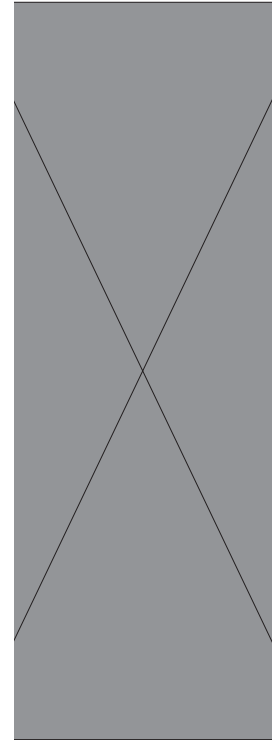
1 *Rock my Religion*, de Dan Graham, a été publié en traduction française en 1993, aux éditions des Presses du Réel ; chez ce même éditeur, on signalera, sur les mêmes sujets, *Prières américaines*, recueil collectif sous la direction de Vincent Pécoil (2002) ; *Minor Histories*, de Mike Kelley, a quant à lui été édité aux MIT Press en 2004.

2 Nous laisserons ici de côté, de manière assez arbitraire il est vrai, les relations entretenues par la musique pop et l'écriture, plus particulièrement entre la musique rock et la poésie qui, depuis Burroughs et les poètes Beat américains, tracent d'autres lignes de partage, ayant été amenées parfois à croiser celles des arts plastiques.

3 Aux marges de cette marge, on doit signaler le parcours unique de Christian Marclay, remarquable artiste dont la pratique met en péril le titre de ce texte, puisqu'il est, à notre connaissance, le seul à avoir pleinement réalisé, dans les dimensions visuelles et sonores qu'elles impliquent nécessairement, et en totalité, les possibilités d'un art – pop – sonore.

4 On en trouvera un large écho dans le catalogue de l'exposition *Live*, qui s'est tenue au Palais de Tokyo en 2004.

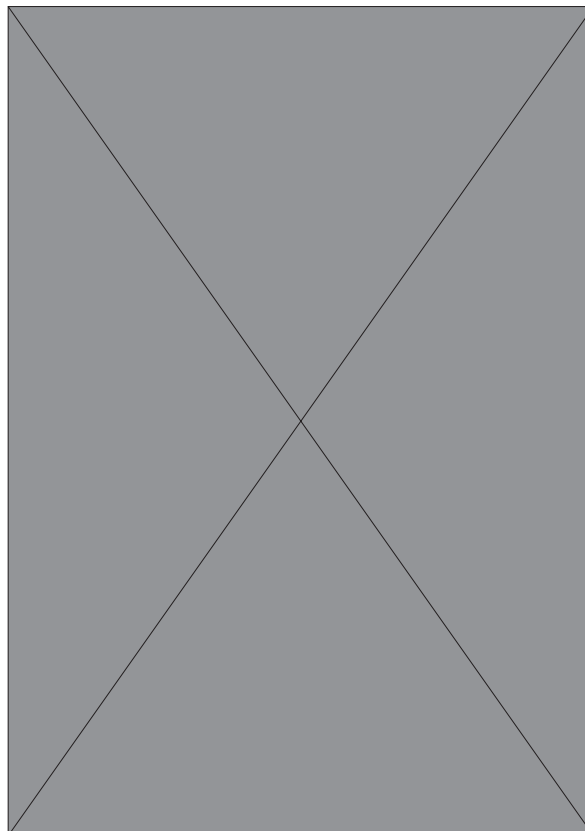
5 Nous ne pouvons discuter précisément ce point, mais signaler que l'usage ne se restreint pas à des opérations de sélection, de citations et de remise en contexte des signes, mais à l'intervention dans des systèmes sémantiques et formels.



Christian Marclay
Guitar Neck

1992. Pochettes de disques (coll. P. Norton, Santa Monica).
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York, Galerie Yvon Lambert, Paris.

Pochettes de disques
de Daniel Pflumm



Christophe Kihm est membre de la rédaction d'artpress et codirecteur de la revue *Fresh Théorie*. Il est enseignant et commissaire d'expositions. Dernières publications : "La sacralisation de l'expérience esthétique", in *Visitations, l'Art et le Sacré*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 2008 ; catalogue monographique de Céleste Boursier-Mougenot, Presses du réel, 2008 ; "Design and Crime, la méthode Foster", in artpress n°344, avril 2008.

ARTS SONO- RES DANS L'ESPACE URBAIN

**INTRODUCTION
À LA DIVERSITÉ
DES
PLASTIQUES
ET POÉTIQUES DE
L'AUDIBLE**



Pascal Broccoli
Sonotubes
City Sonics - Machine à Eau - Mons 2006
crédit Pascal Broccoli

Emmanuel Lagarrigue
Just whit your eyes I will see
City Sonics - Salle Saint Georges - Mons 2007
crédit Transcultures

Fred Vaillant et Todor Todoroff
Éclats fluides
City Sonics - Machine à Eau - Mons 2007
crédit Transcultures

04

Depuis une bonne dizaine d'années, les arts sonores, ou "sound art", ont fait une percée de plus en plus remarquable dans le champ des arts plastiques mais aussi des arts numériques, voire des musiques classiques contemporaines ou dites "actuelles". Une des entrées possibles pour aborder ce champ hybride serait d'identifier les intersections fécondes entre les dimensions plastiques et sonores dans leur rapport à l'espace urbain et, plus largement, leurs modes de diffusion et de perception par l'auditeur-visiteur. Un petit parcours introductif, parmi d'autres, à la lueur de l'expérience de City Sonics, festival des arts sonores à Mons mais également de contributions critiques telles que *Planètes sonores* d'Alexandre Castant.

1 du titre *Le son et ses dehors*, un colloque/débat/écoutes/performances *Sonorium#1* que nous avons organisé en février 2008 avec Bastien Gallet et Christophe Khim à l'École d'Art d'Aix-en-Provence réunissant notamment Christina Kubisch, Guy-Marc Hinant, Alexandre Castant, Jean-Paul Ponthot et Pauline Oliveros.

2 plus spécifiquement dans le chapitre consacré à la *Plastique du son au cinéma* in Alexandre Castant, *Planètes sonores (radiophonie, arts, cinéma)*, Monografik Editions, Blou, 2007

3 C'est dans les studios de la RTF que Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète et l'auteur du *Traité des objets sonores*, a réalisé ses premières compositions, entraînant ses amis Pierre Henry et Luc Ferrari qui allaient participer (avant de continuer en solitaire leurs aventures iconoclastes pour l'époque) au Groupe de Recherches Musicales (GRM) créé en 1951 à Paris par Schaeffer.

4 Ces plasticiens et artistes sonores sont tous deux également directeurs de labels indépendants défendant une certaine conception plastique des sons actuelle et héritée du pop rock, Optical Sound pour Pierre Belouin et Tiramizu pour Chrstian Vialard.

5 Lagarrigue ne se définit pas comme musicien mais ses environnements sont construits comme des pièces ambiantes tantôt gracieuses comme ses dispositifs, tantôt plus lynchéennes comme la dérive à laquelle elles invitent le visiteur notamment dans les grandes implantations récentes telles *Just with your eyes I will see* créée dans *City Sonics 07* ou précédemment *This isn't just in your mind* exposée à L'Onde, Centre culturel de Vélizy

6 Dominique Petitgand, *Notes, voix, entretiens*, Editions Les laboratoires d'Aubervilliers-Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002, p. 56

7 Les *Presque rien*, série majeure dans l'œuvre de Ferrari, avec laquelle il a fait rupture dans la musique contemporaine, sont les agencements poétiques d'observations enregistrées du compositeur/preneur de son qui organise une toile, un monde à partir de ces réalités captées sans intervention musicale extérieure.

Se brancher sur la table de mixage audio art. Trop d'entrées... choisir quelques sous-groupes dans le désordre : du plastique au sonore, des interactivités numériques aux dispositifs audio connectés, de la radiophonie à la composition concrète, de l'image écran au son projeté, de la performance poétique à la parole performative,... voilà quelques relations qui nous permettraient peut-être d'identifier les dedans de ces sphères "spatio-sonores" par ses dehors¹. Nous laisserons ici les rapports son-cinéma que Michel Chion a si précisément analysés en évoquant les illusionnismes de "l'audio-vision" abordés également par Alexandre Castant dans *Planètes sonores*² ainsi que la création radiophonique qui a fortement contribué à renouveler l'écriture du son³ et qui, aujourd'hui, s'émancipe du poste pour se donner à écouter autrement dans des festivals dédiés (tel *Radiophonie* à Bruxelles) ou ouverts à cette dimension (*City Sonics* et ses salons d'écoute menés en collaboration avec Pascale Tison de la RTBF, des Ateliers de Création Radiophonique de France culture, d'Arte Radio et autres invités des ondes libres)

INTERACTIONS PLASTIQUES-SONIQUES

Les plasticiens d'aujourd'hui sont nés dans une culture pop ou électro dont les musiques ont considérablement nourri les imaginaires et les énergies créatrices. Pensons aux installations hybrides de Claude Lévêque mais aussi de Pierre Belouin ou de Christian Vialard.⁴ En retour, la "culture de l'image" a infiltré les autres médiums et le son est aujourd'hui souvent associé, pour le meilleur et le pire, à une icône qui lui fournit un complément de sens ou, au contraire, le vide de sa substance. Emmanuel Lagarrigue, jeune plasticien français intègre dans ses élégantes installations audio-lumineuses des éléments musicaux⁵ qui empruntent également aux motifs des bandes-son du cinéma (jeux de séduction entre hommes et femmes, murmures, soupirs évocateurs, polyphonie de voix en recherche de contact). Plasticien/anthropologue poétique sans objets concrets qui a bâti une œuvre singulière d'une grande cohérence depuis une vingtaine d'années, Dominique Petitgand élabore des pièces sonores à partir de voix d'un quotidien reconstitué (on connaît ses fameuses "compositions familiales"), de bruits, de sons éparés et de silences. Il s'adapte fortement au lieu en lui conférant une présence très directe par le biais de ces bribes peuplées de blancs interrogatifs dans lesquels s'engouffrent les sons ambiants et ceux

du visiteur qui tente de reconstituer une phrase, une logique, un message. A ces questions qui font partie intégrante de la "rythmique" particulière de ses œuvres, à la fois si lointaines et si proches, Petitgand répond par la posture du baladeur : "J'ai souvent du mal à écouter et à comprendre le sens d'un discours parce que, finalement, j'écoute comme je regarde un paysage plutôt que d'essayer de lire mentalement ce qu'on me dit ou ce qu'on m'explique. J'ai une écoute fuyante". Pour cet artiste des interstices, la pause dans le parcours du visiteur est le résultat des silences dont il joue comme d'un instrument à part entière : "l'arrêt n'est donc pas là pour briser une continuité, mais plutôt pour ouvrir un sentiment de continuité par-dessus une discontinuité superficielle"⁶. Entre ces apparitions et les disparitions sonores, Petitgand entretient "la double nécessité de révéler le secret du silence ou de la voix, et de maintenir ce secret". Ce qui me rappelle une formule de Lacan (dans *Le transfert*) : un secret révélé est encore un secret. C'est ce que révèle aussi *Back Talk* que le plasticien new-yorkais Greggory Asch alias DJ Olive, devenu 'platiniste' virtuose expérimental, a créé dans le Jardin du Maieur à Mons, en 2003, lors de la première édition du festival City Sonics en soustrayant d'un choix d'entretiens avec des personnalités artistiques (dont Yoko Ono) les questions du journaliste et les réponses de l'interviewé pour ne laisser que les hésitations, les onomatopées, approbations... un art de l'omission qui laisse toute sa place à la "musique cagienne" de l'espace entre, une "mise en abîme sonore" comme le qualifie ErikM, autre dj plasticien qui comme DJ Olive a collaboré avec Luc Ferrari, promeneur/compositeur des "Presque rien"⁷. Cet infatigable flâneur définissait ces pièces comme des "diapositives sonores". Son héritage polychrome (Hörspiel, pièces électroniques, acoustiques, mixtes,...) a profondément marqué nombre d'artistes audiophiles et contribué à une histoire de la dérive sonore. Dernièrement, les *Electrical Walks* de l'artiste plasticienne sonore berlinoise Christina Kubisch prolongent à notre époque technoïde ces "promenades musicales" initiées par Ferrari dès 1964. Elle propose aux citadins un dispositif d'écoute nomade leur permettant d'entendre distinctement les sons des ondes électro-magnétiques qu'ils subissent en général sans y prêter attention. Elle a constitué une bibliothèque de ces enregistrements-artefacts audio digitaux réalisés dans diverses métropoles.

Si cet art du sonore pluriel - qui n'est pas toujours nommé comme tel - a aujourd'hui enfin trouvé sa légitimité (on pourrait même parler, à l'occasion, d'effet de mode) auprès de la critique (le public, naturellement pris par le pouvoir du son, ne l'a heureusement pas attendu), certains ont encore du mal à cerner et à élaborer un discours ad hoc en regard de cet art hybride, à l'intersection des mondes plastiques, musicaux, "multi-médiatiques" et performatifs.

Remarquons, dans ces passages sonnants et parfois trébuchants, que ce qui est appelé un peu rapidement "installation", terme sans doute galvaudé et inclusif à l'instar de "performance", n'est finalement souvent qu'un "environnement" s'il se contente d'ajouter une ou plusieurs couches sonores hétérogènes dans un lieu sans exploiter véritablement ses propriétés acoustiques afin d'influer sur la perception physique de son impact. Pascal Broccoli explore les étendues architecturales comme il parcourt les déserts. La grande nef du CAPC de Bordeaux (*Dial-O-Map 25°*), le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice (*Hyperprisme*) et la Machine à Eau de Mons (*Sonotubes*) ont donné naissance à des sculptures génératives inspirées par l'architecture du lieu qui se nourrissent des sons produits par celui-ci pour recréer son espace-temps et entraîner le visiteur dans son cycle de métamorphoses et de flux vibratoires.

MINIMALISMES AUDIO-PLASTIQUES

Des musiciens-compositeurs issus des générations antérieures avaient inscrit leurs créations extra musicales dans cette relation intime au lieu non plus diffuseur mais producteur de sons. Les minimalistes nord-américains de la fin des années soixante ont ouvert la voie de cette interaction infinie et toujours renouvelée, réinterrogée entre la production/diffusion/circulation des sons et l'espace dans lequel ils "s'installent". A partir de 1966, La Monte Young et sa compagne plasticienne Marian Zazeela lancent le concept de la Dream House qui donne lieu à une installation immatérielle faite de sons électroniques (drones) et de lumières colorées, conçue dans une vision holistique englobant les paramètres audio, visuels et plastiques pour s'inscrire dans le temps sans interruption⁸. D'autres créateurs intempêtes et réticents à rentrer dans le rang disciplinaire des découpes artistiques tels Charlemagne Palestine (compositeur de transe sonore et sculpteur de peluches)⁹ ou Phill Niblock (cinéaste documentaire à l'origine) travaillent à l'intersection de l'image fixe ou en mouvement et d'une trajectoire musicale qui s'élabore dans son propre espace/temps en prenant totalement possession du lieu d'installation ou de re-présentation. Alvin Lucier avec son célèbre *I'm sitting in a room*¹⁰ en 1970 et Michael Snow (créateur multiple tout aussi visuel que sonore) avec *Hearing Aids*¹¹ en 1974 interrogent le son enregistré, mesuré, diffusé, répercuté, déformé, remodelé... Ces œuvres historiques démontrent, si nécessaire, la profonde "infidélité" de ces dispositifs technologiques, toujours potentiellement dé-re-constructeurs de langage, une acoustique non plus fixe mais en mouvement, un lieu-œuvre ouvert(e), une altération du sens et des sens dans la perception d'une écoute activée.

De plus jeunes minimalistes nourris tant par les musiques électroniques que par les derniers développements des arts visuels et numériques ont atteint la reconnaissance des galeries et musées en recherche d'autres perspectives et de nouveaux publics. Carsten Nicolai, artiste travaillant entre art et science, sur les "systèmes auto-organisés" et co-fondateur du label Raster-Noton produisant moins des disques au sens traditionnel que des objets audio hybrides, a réalisé plusieurs installations d'une grande sobriété et utilise dans ses performances les "Cymatics" (travail visuel de l'onde en fonction du son). Fades, proposé à Tesla (Berlin) dans le cadre du festival Transmediale 2007, distille dans une pièce noire une brume modulaire de lumière qui évolue en fonction du son, créant ainsi de subtiles sculptures et chorégraphies immatérielles. Reconnu internationalement dans les festivals de musiques électroniques sous le nom d'Alva Noto, Nicolai a été également invité à la documenta X de Kassel et la Biennale de Venise. Partageant cette double attention du monde des cultures électroniques et des arts plastiques, son collègue et complice occasionnel au sein de Cyclo, Ryoji Ikeda (qui a collaboré étroitement au collectif interdisciplinaire Dumb Type) travaille sur le grain, le spectre, les fréquences du son en relation avec des images en mouvement syncopé tant dans le registre de la performance que de l'installation. Les membres du duo finlandais Pan Sonic, tout aussi radical mais plus centré sur la pulsation électro-organique et davantage identifié dans la sphère musicale, font, quant à eux, des incursions dans le champ installatif. On peut constater un attrait naturel entre le son "spatialisé" et le lieu "sonorisé". C'est dans cette dynamique élastique qu'évolue Todor Todoroff, ingénieur, chercheur et compositeur électro-acoustique, collaborateur de la chorégraphe Michèle Noiret, qui a réalisé ses premières installations sonores interactives dans le cadre de City Sonics. Lors de

l'édition 2007, dans la verrière de la Machine à Eau de Mons, il a mené à bien une première collaboration spectaculaire, *Eclats fluides*, avec le vidéaste Fred Vaillant (également collaborateur régulier de Michèle Noiret), utilisant des Theremins, plusieurs écrans, caméras¹² et capteurs dont les interactions avec les visiteurs définissent les contours toujours mouvants d'un "territoire perceptif augmenté".

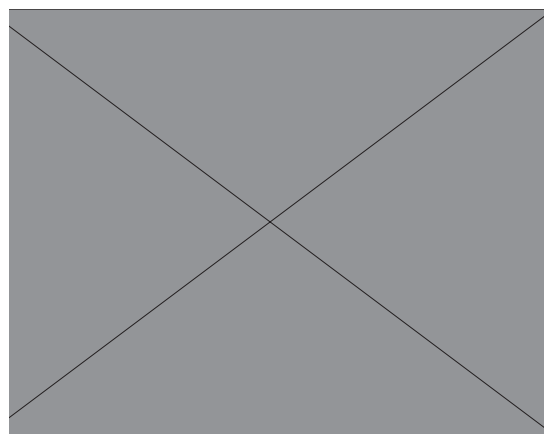
EXPÉRIENCES ET INVENTIONS 'SONSRIELLES'

A cette approche technologique du sensible, d'autres "artistes" du son libertaires ont préféré une approche "low tech". Ils se manifestent dans l'espace public banalisé, mais jamais banal, comme de doux perturbateurs, des révélateurs de mondes surréels et de mémoire quotidienne. Qu'ils soient les ferments d'une œuvre poético-situationniste (Baudouin Oosterlinck ressuscitant les combattants souterrains de l'ancienne Société des charbonnages de Bois-du-Luc lors de la Biennale d'Art Contemporain *ARTour*, Emilio-Lopez Menchero demandant aux passants d'un quartier de lui chanter un petit air qu'il réinjecte dans le lieu de leur passage pour *Mobile* lors du parcours d'artistes de Saint-Gilles /Bruxelles puis dans une rue commerçante de Mons lors de City Sonics...) ou inventeurs d'instruments improbables (Pierre Berthet et ses bidons percés, Pierre Bastien et son mécanisme musical, Eric Van Osselaer avec ses énormes Ballasons et autres Cycloscopes participatifs, Frédéric Le Junter, Georges Azzaria et leurs improbables machines sonores...), ces derniers allient le ludique au poétique, la performance musicale au campement plastique parfois brut mais jamais simpliste.

Et puis il y a les "audio promeneurs", cueilleurs ou chasseurs de sons¹³, masseurs¹⁴ aussi; ceux-là jouent de la nature comme d'un espace social, de la cité globale comme d'un flux créateur/connecteur¹⁵ et du corps comme un véhicule sonore puissant auquel on ne peut résister. Autant de "pratiques/plastiques 'sonorielles'", d'interac-sons et d'immer-sons dans l'espace urbain intérieur/extérieur qui ouvrent d'autres portes perceptives et créatives.

< Philippe Franck >

Directeur artistique de Transcultures, centre interdisciplinaire des cultures électroniques et sonores, du festival *City Sonics* et des *Transnumériques*, Philippe Franck est également critique culturel et enseignant à l'ENSAV-La Cambre (Bruxelles)



8 Aujourd'hui encore ils continuent de la faire vivre hors et dans les murs de leur Fondation Mela à New York mais aussi dans divers musées et festivals.

9 Charlemagne Palestine, également redécouvert par la jeune génération électro et audio, a participé à la première édition de City Sonics à Mons en juin 2003 avec une installation audio-vidéo-plastique *Sonorius lacet*, dans la galerie de la médiathèque et un mémorable concert de carillons depuis le Beffroi lors du vernissage

10 Le compositeur a enregistré et réenregistré plusieurs fois sa voix récitant cette phrase diffusée à l'origine au Musée Guggenheim de New York, qui agit comme un filtre et transforme le discours en sonorité

11 Installation auto-générateur électronique purement sonore constituée de quatre magnétophones à cassettes et d'un métronome disposés dans une pièce fermée qui diffusent chacun le son des battements du métronome et de son enregistrement cumulé

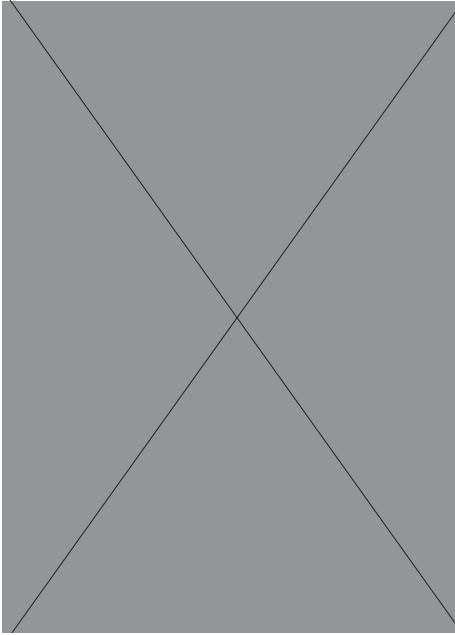
12 Images des "spectateurs" captés en direct et de danseuses préenregistrées dont les mouvements interagissent avec les lumières et les sons eux-mêmes réactifs aux déplacements et actions des visiteurs

13 Les flûtes solaires (micro-turbines alimentées par un capteur solaire) d'Erik Samakh qui investissent, dans un esprit de symbiose culture-nature-technologie, les parcs et les forêts qui deviennent ainsi des espaces sonores performatifs, en est un bel exemple.

14 Des massages acoustiques à l'aide d'une batterie de bols tibétains d'Isa Belle (*Touch of bowls*) aux hamacs dans lesquels le corps est parcouru de séquences électroniques caressantes ou picotantes de Lynn Pook et Julien Clauss (*Pause*) également montrés dans la grande halle des Abattoirs lors de City Sonics-Mons 2007.

15 Citons encore pour l'aspect prospectif et de réseau dans l'espace, les réalisations collectives du laboratoire d'art sonore Locus Sonus (Ecoles d'Art d'Aix-en-Provence et de Nice) coordonnées par Jérôme Joy et Peter Sinclair et leurs performances/installations "multi in situ" utilisant des streams live et réunissant diverses villes, partenaires, micros ouverts, (aisément manipulables par le public via une petite boule que l'on peut faire glisser sur un fil tendu réunissant les villes connectées) dans un lieu donné, soudainement en lien direct avec les sons du monde.

Pierre Belouin
Optical Sound
City Sonics - Galerie du Dragon - Mons 2006
crédit Transcultures



PASCAL BROCCOLICHI SURFACES DE PROPAGATION

Textes de Pascal Broccolichi, Alexandre Castant, Philippe Franck, Bastien Gallet, préface d'Odile Blec et de Philippe Franck (sous la coordination de Philippe Franck), Éditions Monografik, collection "Arts", Blou, 2007, 84 p. 25 euros ISBN : 978-2-916545-44-8

Cet ouvrage pluriel est le fruit d'une collaboration entre le festival *City Sonics* (Mons) et le Parvis (Centre d'art contemporain à Ibos) où des œuvres récentes (2005-2007) de l'artiste sonore niçois Pascal Broccolichi ont été présentées. On retrouve ici principalement les impressionnantes sculptures audio génératives *Sonotubes*, les *Hyperprismes*, la série *Micropure* des dessins *ULF-Ultra Low Frequency*, sorte de stations sonores futuristes que l'on peut voir dialoguer avec des espaces aussi différents que la Machine à Eau, la grande halle des Abattoirs, Le Musée d'Art Contemporain de Nice et une galerie en plein milieu d'un centre commercial. *Surfaces de propagation* propose, dans une mise en page claire et élégante signée Colin Junius, une vision kaléidoscopique de ces fascinantes "machines sonores non identifiées" avec, selon les auteurs, des modes de réflexion et d'approche très divers : une mise en contexte d'Alexandre Castant remplaçant l'œuvre dans l'histoire de l'art sonore, le processus de création avec un texte de Pascal Broccolichi puis des mots clés (acoustique, cabinet de curiosités, enveloppe, écoute, phonocomposition,...) commentés philosophiquement par Philippe Franck ou encore une fiction sous forme de journal de Bastien Gallet. On peut aussi admirer et quasi écouter (même si le choix de l'artiste a été de ne pas inclure un CD, le son nécessitant ici impérativement un dialogue avec l'architecture pour faire sens) la plastique des grands anneaux blancs de *Loop* à la Galerie Catherine Issert de Saint-Paul de Vence, *Dial-O-Mao 25°* (qui avait fait l'objet d'un catalogue avec un texte de Christophe Khim que cet ouvrage ne double nullement), dispositif majestueux installé dans la nef du CAPC de Bordeaux ou encore les photographies aux masses colorées intenses sans titre prises par cet amoureux des grands paysages désertiques et de leurs musiques. Quelques clés pour chercher le son dans l'espace mais aussi dans les interstices et l'au-delà, pour s'aventurer dans cet "ailleurs de l'im/perceptible" où nous emmène ce sculpteur des flux et des écoutes".

ALEXANDRE CASTANT PLANÈTES SONORES

Éditions Monografik, collection "Écrits", Blou, 2007, 208 pages. ISBN 978-2-916545-40-0

Essayiste, professeur à l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges, Alexandre Castant étudie les relations esthétiques et poétiques entre les arts contemporains avec une attention de plus en plus marquée pour le son. Déjà dans *La Photographie dans l'œil des passages* (L'Harmattan, "L'Art en bref", Paris, 2004), il y consacrait un chapitre. Avec *Planètes sonores*, Alexandre Castant ouvre grand les portes d'un art polymorphe. Dans une perspective transhistorique, il investigate trois grands champs : la radiophonie, les arts plastiques et le cinéma.

Les grandes figures sont au rendez-vous : Abraham Moles, entre son et ordinateur, bruit et audio photographie, Pierre Schaeffer, "botaniste des sons" du Groupe de Recherche Musicale au Traité des objets musicaux, ouverture du langage et du spectre sonore, ouverture de l'écoute de plus en plus active.

L'incursion dans le cinéma sonore, nous donne envie non seulement de revoir mais de ré-écouter attentivement *Trans-Europ-Express* et *L'homme qui ment* du polyphoniste Alain Robbe-Grillet, *La femme à abattre* de Raoul Walsh, *Blow out* de Brian de Palma (Humphrey Bogart et John Travolta détective-détecteur d'indices sonores, du mystère du magnétophone au cœur de l'inconscient cinématographique), *Sombre* et *Une vie nouvelle* de Philippe Gandrieux et leur abyssale intertextualité sonore, les films nécrophoniques (le son qui porte la mort) de David Lynch où tout fait son en passant par la voix de l'ordinateur mourant de *2001 l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick et en se clôturant sur les "histoires du son/cinéma" de Jean-Luc Godard. Alexandre Castant décrit avec un plaisir communicatif cet "art des correspondances" notamment dans l'œuvre de John Cage qui, avec l'inclusion du silence et des bruits, nous mène aux limites repoussées.

L'auteur revient sur le prophétique *L'art des bruits* de Luigi Russolo qui "détruit l'instrument de musique pour le réinventer en utopie, et auquel il donne une autre configuration sonore et plastique". Comment figurer le son ? Question paradoxale qu'il multiplie en revenant sur les avant-gardes décloisonnées du XX^{ème} siècle (dadaïsme, futurisme, Fluxus...). Au-delà d'une réponse esquissée en 1927 par Kurt Merz Schwitters pour lequel "dans la musique, c'est le son qui se déplace, l'oreille reste immobile" tandis que "dans la peinture, la surface reste immobile et l'œil se déplace", Joseph Beuys élargit considérablement le cadre en déclarant que le son, les bruits ou une mélodie font partie intégrante des matériaux de la sculpture au même titre que les solides. Gary Hill, Bruce Nauman, Nam June Paik, Claude Lévêque, Christian Marclay et d'autres artistes de l'image contemporaine fortement stimulés par le son en font une composante importante de leurs dispositifs mixtes. Alexandre Castant traite aussi d'une "poétique de l'inaudible sonore" qui accompagne l'immatériel non sans une certaine corporéité ressentie ou imaginée (celle des infra basses, du bruit blanc, des ultra sons aux limites du perceptible).

Si ce livre n'évoque pas directement (il ne le revendique d'ailleurs pas) le son dans l'espace urbain sinon au détour ici et là d'installations présentées dans le festival *City Sonics* à Mons que l'essayiste a suivi, de *Dial-O-Map 25°* de Pascal Broccolichi au CAPC de Bordeaux ou encore de l'œuvre de Max Neuhaus rapidement évoquée, il ouvre intelligemment la voie à d'autres analyses d'autres planètes sonores. Plus qu'une riche introduction à cet art hybride en plein développement, un outil critique et passionné qui active tant l'écoute que le regard transdisciplinaire.

CITY SONICS 2008

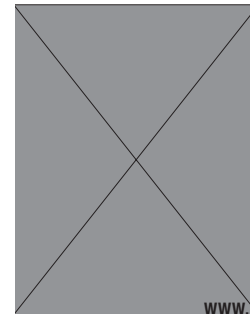
EXPÉRIMENTER LE SON DANS LE CITÉ

WWW.CITYSONICS.BE

MONS, DIVERS LIEUX (DÉPART DU PARCOURS :
SALLE SAINT-GEORGES – GRAND PLACE)

DU 22.06 AU 27.07.08

Transcultures nouvellement installé sur le site des Abattoirs pour y développer un Centre interdisciplinaire des cultures électroniques et sonores propose, avec le service de la culture de la Ville Mons et ses partenaires CECN, Musiques Nouvelles/le manège. mons et Technocité, la sixième édition du festival des arts sonores *City Sonics* (sous la direction artistique de Philippe Franck). Cet été, l'aspect déambulatoire de ce parcours libre dans divers lieux du centre patrimonial montois (Salle Saint-Georges, Galerie du Dragon, BAM, Médiathèque, Maison Folie, Faculté Polytechnique de Mons, Machine à Eau) est renforcé notamment par des promenades sonores insolites de l'écrivain Pierre Alféri et du collectif MU (audio guides avec des pièces d'artistes sonores internationaux croisant la Goutte d'Or à Paris et Mons) dont la péniche avec ses corsaires audio passera par Mons au départ d'une trajectoire Lille/Sulina (Roumanie). Parmi la trentaine d'artistes invités à présenter des créations souvent hybrides : le "mystique sonore" nord-américain Sam Ashley, le vidéaste français Régis Cotentin en collaboration avec le "musicien mécaniste" Pierre Bastien, le compositeur plasticien Denys Vinzant et ses grandes partitions sur verre, Ramuntcho Matta qui fait revivre le tandem visionnaire Burroughs/Gysin dans une chambre du Beat Hôtel, le plasticien et manipulateur sonore Christian Vialard et son Digital Camp, Cléa Coudsi et Eric Herbin avec un circuit de petites voitures DJ, Alexandra Dementieva et des artistes sonores invités pour un Sonic loft, Isa Belle et Paradise Now avec leur sensuelle "Douche sonore" ou encore Christophe Bailleau et Julie Maréchal mêlant dans *L'échappée belle*, un travail photographique bucolique à des fragments poétiques et une bande-son impressionniste. Transcultures/City Sonics continue également d'encourager les "émergences sonores" en soutenant et accueillant des créations d'étudiants des écoles d'art belges (La Cambre, ESAPV Mons) et françaises (ENSA Bourges, Le Fresnoy, le laboratoire d'art sonore Locus Sonus/Villa Arson+ESBA d'Aix-en-Provence). *City Sonics* est aussi un concept, un label et un corpus totalisant plus d'une centaine d'installations et de performances qui s'exportent bien à l'étranger. Cet été, les Bains numériques d'Enghien-les-Bains, le Festival Indisciplines à Nice, les Folies de Maubeuge, l'Espace multimédia Gantner à Bourgne ou encore The Academy of the impossible de Linz accueilleront des œuvres qui dialoguent tant avec les espaces, les technologies, les disciplines et les publics flâneurs.



WWW.MONOGRAFIK-EDITIONS.COM

IT'S NOT ONLY ROCK'N' ROLL, BABY!



Bozar inaugure l'été avec une exposition électricisante, dont le curateur n'est autre que l'intrépide Jérôme Sans, nouveau directeur du Ullens Center for Contemporary Art à Pékin.

l'art même: Art plastique et rock'n'roll. Voici un thème qui vous tient particulièrement à cœur, au regard de vos activités musicales avec *Liquid Architecture*, duo électro/rock formé avec Audrey Mascina. Quel a été l'élément déclencheur du projet et comment s'est opérée la sélection ?

Jérôme Sans: En rencontrant de plus en plus de musiciens depuis dix ans, je me suis aperçu que beaucoup avait trouvé une liberté d'expression plus grande dans le monde de l'art que dans les écoles de musique ou même dans le "monde réel". Personnellement, j'ai toujours consacré mes journées au monde de l'art et mes nuits à la musique. Passer d'un monde à l'autre au quotidien, comme une logique imparable, a progressivement fait de ce projet une évidence que j'ai souhaité partager avec le plus grand nombre.

Tout le monde pense que l'histoire du rock s'est inventée dans des caves ou des salles obscures, alors que souvent cela a été quasiment pensé dans

des écoles d'art. Avec cette exposition je souhaite montrer un autre versant de l'histoire du rock'n'roll. On ne sait généralement pas que Yoko Ono, Brian Ferry, Brian Eno et beaucoup d'autres aussi chez les jeunes générations sont d'abord plasticiens avant d'être des stars de la musique.

AM: Qu'est-ce qui vous séduit particulièrement dans cette attitude transverse ?

JS: Je me retrouve complètement dans la phrase de Patti Smith : "Art + Électricité = Rock'n'roll". Ce qui me paraît contemporain, c'est d'être capable d'embrasser simultanément l'ensemble des écritures et des disciplines, non pas de rester enfermé dans son propre milieu. J'ai la chance de traverser de nombreux univers de création, je cherche à être en état de rencontre permanent.

AM: En tant que curateur international vous avez une grande expérience des sensibilités artistiques. Au contact des œuvres produites par les rockstars, avez-vous trouvé une sensibilité différente, un propos moins convenu vis-à-vis des codes ou de l'esthétique en marche chez les plasticiens ?

JS: Cette exposition n'est pas là pour signaler un mouvement plastique particulier, glamrock ou provocateur parce que ces artistes sont musiciens. Chacun d'entre eux a développé un vocabulaire qui correspond à sa démarche et à sa position. *It's not only Rock'n'roll, Baby!* peut être vue comme une biennale qui montrerait autant de positions différentes que d'artistes invités. Ce que je trouve passionnant à travers cela c'est de voir et de comprendre d'une autre manière le vocabulaire de l'artiste. Je pense particulièrement à Alan Vega, qui est vénéré comme l'un des pères de la musique électronique puisqu'il a été le premier, vingt-cinq ans avant tout le monde, à inventer un nouveau format musical. La même "électricité" anime ses œuvres et sa musique et on comprend très bien la cohérence d'un domaine avec l'autre... tout s'éclaire.

AM: Dans l'exposition, allez-vous évacuer la production musicale qui caractérise les artistes pour mieux concentrer leur propos sur la plasticité ?

JS: Pour la plupart d'entre eux, il n'y aura pas de single ou de musique comme on peut l'entendre lors de concerts mais quelques rares éléments musicaux, comme chez Brian Eno. Certains artistes seront présents avec des performances, je pense à Alan Vega pour le jour de l'ouverture. D'autres encore réfléchissent à quelque chose d'aussi exceptionnel dans des formats qu'ils n'utilisent pas dans leurs concerts. Comme vous l'avez fait remarquer, cette exposition est par ailleurs liée à mon activité musicale personnelle. Un second album est en route. Je viens de terminer avec Audrey la production et le mixage d'un nouveau 45 tours à Londres. Il se peut qu'on fasse quelque chose le soir de l'ouverture...

AM: Un mot sur votre nouvelle affectation à la direction de l'Ullens Center for Contemporary Art (UCCA) à Pékin ?

JS: Je suis ravi de pouvoir participer activement à la construction de ce lieu d'art tout à fait novateur

pour la Chine, qui s'est ouvert en novembre dernier. L'UCCA s'inscrit dans un contexte particulier, celui du district Dashanzi, plus communément appelé le 798, un ancien complexe industriel, qui s'est progressivement peuplé d'artistes et de galeries depuis 2000. L'idée est d'en faire un lieu de référence internationale adapté aux grandes ambitions de la Chine aujourd'hui, aussi bien orienté vers la création contemporaine chinoise qu'internationale. C'est une gageure car, outre des galeries, il n'existe pas encore en Chine de lieux consacrés à l'art, qui donnent aux artistes et aux créateurs chinois l'occasion de montrer leur travail dans de bonnes conditions.

< Propos recueillis par Cécilia Bezzan >

1 www.ucca.org.cn

IT'S NOT ONLY ROCK'N'ROLL, BABY!

Alan Vega, Antony & the Johnsons, Bent van Looy (Das Pop), Bianca Casady (Cocorose), Brian Eno, Chicks on Speed, David Byrne, Devendra Banhart, Fischerspooner, Jónsi Birgisson (Riceboy Sleeps), Kembra Pfahler, Kyle Field, Laurie Anderson, Lou Reed, Miss Kittin, Nick Zinner (Yeah Yeah Yeah's), Patti Smith, Pete Doherty, The Kills, The Residents et Yoko Ono.
Sous commissariat de Jérôme Sans.
Edition d'un catalogue.

PALAIS DES BEAUX-ARTS,
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
T + 32 (0)2 507 83 91
WWW.BOZAR.BE
MA.-DI. DE 10H À 18H.
VE. DE 10H À 22H

DU 17.06 AU 14.09.07

Pete Doherty
Blood Portrait

impression pigment sur papier, 42 x 59,4 cm, 2007.
Edition de 35 + 5 épreuves artiste.
Courtesy Bankrobber gallery, Londres

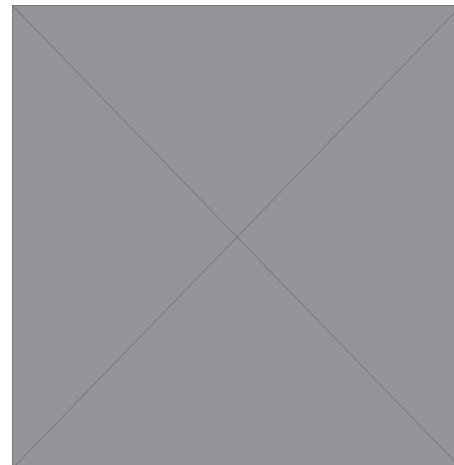
DEUX OU TROIS CHOSSES QUE JE SAIS D'HENRI CHOPIN (1922-2008)

Henri Chopin fut un artiste majeur, une vedette même... mais une vedette en réalité peu connue en dehors de la chapelle que constitue la poésie dite sonore. Pour les adeptes de cette discipline fondée sur la voix, les phonèmes et la stricte musicalité des mots (quand ceux-ci sont encore tolérés), il fut non seulement le grand maître du souffle et du Revox, mais encore l'ambassadeur de toute une profession.

Bien sûr, il y eut avant lui les artistes de Dada et les "rrrrr beeeee bö fümms bö wö" de la *Ursonate* de Kurt Schwitters (1932), mais jamais encore d'artistes ayant mené, comme lui, de front les carrières de performeur, d'éditeur et de programmateur. Dès lors s'intéresser à Chopin, c'est découvrir en même temps qu'une "machine célibataire" entièrement vouée au plaisir des sonorités de la bouche ("percussions dentales", "trombes de salives", etc.), tout un réseau international de poètes expérimentaux pour qui dire revient à claquer des dents, racler la gorge ou encore à pousser des gloussements. Sten Hanson, Bernard Heidsieck, William Burroughs, Bob Cobbing, Brion Gysin et François Dufrené sont quelques-uns de ceux, nombreux, qu'il publia dans sa revue-disque *OU*, entre 1964 et 1974. C'est pour cette raison sans doute, qu'Henri Chopin - "le grand seigneur de la poésie sonore", comme l'a dit John Giorno - fut aimé de tous. D'ailleurs, en Angleterre où il vivait depuis 1968 (car là-bas point de service militaire ni de carte d'identité) sa maison (une demeure victorienne comptant 26 pièces et 3 jardins!) était toujours ouverte, et les candidats désireux de faire partie de sa "chapelle" ne manquaient pas d'en franchir le seuil: "Merci pour cette mémorable visite au début de 1972 chez toi dans l'Essex, lui écrivit plus tard l'un d'eux. En tant que poète sonore débutant, je me sentais honoré de rencontrer le maître le plus salué du genre. Tu étais,

comme toujours, ouvert et curieux, généreux dans tes réponses et encourageant, publiant l'un de mes premiers essais sur disque d'un numéro de *OU*. Je me sentis accepté dans une confrérie d'artistes-conspirateurs."¹ Mais pour Chopin qui, contrairement à un André Breton, n'a jamais désiré être le pape d'aucun mouvement, les rencontres qu'il organisait chez lui tenaient plus des bacchanales que des salons. "Avec la grande party, notait-il à propos de ces fêtes, j'usais mes oreilles en recevant les ventres riches en cui-cui, les bronches enrichies de rots plus ou moins discrets, les rumeurs des déglutitions facétieuses, les glouglous accompagnant la bière ou le cidre, après quoi certains se croyaient obligés de dégobiller en suivant leurs mandibules joyeuses que les fish and chips exercent. (...) Party paillard en même temps que cultivée, la gloire du corps s'en donnait à cœur joie."²

Un poète de l'archaïque donc? Oui, si on songe au théâtre des peuples illettrés auquel il s'est souvent référé, ou au fait qu'il exhuma ici une dramaturgie d'Aristophane ancienne de 2.500 ans, là le chant onomatopéique d'une fête populaire en Russie au 12^e siècle, ailleurs de curieux enregistrements à eau datant de 3000 ans avant notre ère³! Non, sachant que l'originalité de son art résida dans l'emploi du magnétophone qu'il découvrit dans les années 1950. Oui et non, enfin, si on admet que la technologique fut pour lui un moyen d'élargir le corps humain en renouant, par le biais de réverbérations et d'échos en tous genres, avec sa dimension cosmique. Il faut aussi l'avoir vu manipuler sur scène, comme un enfant ravi, ses bandes magnétiques, pour saisir le fait que le magnétophone n'avait d'autre finalité que le devenir d'une voix humaine à nouveau désarticulée et purement ondulatoire. Ce n'est pas un hasard si Henri Chopin fut d'ailleurs le premier à publier, en français et en anglais, *Révolution électronique*, le livre de William



Burroughs sur la théorie des médias dans lequel celui-ci proposa d'utiliser ses techniques d'écriture, notamment le *cut-up*, et d'enregistrement, notamment les jeux de *record-replay*, pour déconstruire le langage et nous libérer du carcan dans lequel les mots nous ont enfermés. C'est qu'à l'instar du Lettrisme et du Situationisme, sa poésie sonore fut bel et bien révolutionnaire au sens politique où elle n'eut de cesse de s'en prendre au conditionnement de notre pensée par les mots. A considérer enfin les déconstructions linguistiques au sein des mouvements contre-culturels des années 1960, du Nouveau Roman à l'Art conceptuel en passant par la Nouvelle Vague, elle est même devenue l'une des influences historiques les plus fécondes. Et si, comme le dit l'héroïne de 2 ou 3 choses que je sais d'elle (Jean-Luc Godard, 1967), "le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite", cet art respiratoire - fait de courants d'airs et de bruits secrets - en est certainement le jardin. < Denis Gielen >

¹ Charles Amirkhania, 1992. Lettre publiée dans la réédition de la revue *OU* par Alga Marghen, 2002.

² Henri Chopin, texte sur *Les mandibules du déjeuner sur l'herbe*, pièce sonore publiée dans la revue *OU* nos. 42-43-44, 1971.

³ Dans une conférence donnée à l'École des Beaux-Arts de Besançon, en 1995, Henri Chopin mentionnait sa découverte au Tyrol d'un enregistrement à eau, en ces termes: "Ca date de 3000 ans avant J.C. Ils (les sons enregistrés), n'étaient pas gravés dans la cire, ils n'existaient pas, mais ça a commencé aux Indes dans les chants, dans les danses, en Chine, en Egypte, en Grèce, à Rome et en Scandinavie. De quoi s'agissait-il? Des enregistrements à eau et à vent; par exemple, dans le Tyrol, j'ai vu un enregistrement à eau qui descend d'une montagne pendant à peu près 30 mètres, où on fait dégringoler l'eau rugissante, c'est du Stockhausen réussi (rires). Je vous assure que c'est vrai!"

Couverture de la revue-disque
OU, n°36-37
1970 (réédition CD
par Alga Marghen)



WHEN THINGS CAST NO SHADOW BERLIN BIENNALE 5

Ahmet Öğüt, *Ground Control*

2007/2008, asphalte, 400 m², vue de l'installation,
KW Institute for Contemporary Art,
5ème Biennale de Berlin, 2008.
Courtesy Ahmet Öğüt, RODEO, Istanbul © Berlin
Biennial for Contemporary Art, Uwe Walter, 2008

**5^e Biennale de Berlin, vue de l'installation,
Neue Nationalgalerie, 2008.**

Installation premier plan :
Daniel Knorr, *Nationalgalerie*

58 drapeaux, textile, métal, 360 x 280 cm chaque.
© photo : Georg Geuenich



À GAGNER : UN VOYAGE À ZANZIBAR¹

Le titre de la 5^{ème} Biennale de Berlin est aussi énigmatique qu'obscur.² Selon Adam Szymczyk et Elena Filipovic, il évoque l'art contemporain sous la lumière incandescente du zénith.³ Quel zénith? Celui artificiellement créé par les puissants projecteurs qui agrémentent ce type d'événement? Toutefois, à y regarder de plus près, le manque d'ombre semble plutôt directement lié à un état "gazeux" ou voilé⁴, ou mieux à un manque de contours symptomatique.⁵

Tout au moins jusqu'à la d12 de Kassel (2007), la plupart des Biennales faisaient l'effort d'offrir en pâture à la critique un concept, une amorce de discours, des pistes d'interrogation, en prenant le risque d'affirmer un regard subjectif sur l'art et son rapport au monde. Ici, le flou artistique règne, il est laissé au tout un chacun la liberté d'y entrevoir du sens, son sens, un sens, des sens ou du non-sens, mais surtout pas aux curateurs dont l'unique appareillage conceptuel est "la construction d'une structure ouverte en cinq mouvements, sans intrigue"⁶, ce qui signifie en sous-texte: ne pas prendre position, se tenir à la croisée des chemins en contemplant les ruines.

Premier mouvement: le KW (Kunst-Werke), artère principale et incontournable de la Biennale⁷ emplit d'échos nostalgiques, dominée par une esthétique rétrograde du flou et du noir et blanc comme si la mauvaise qualité de l'image, tous médiums confondus, compensée par des superdispositifs – savoir-faire indiscutable des curateurs –, garantissait la valeur, voire la grandeur, des gestes artistiques. Au centre névralgique du lieu, Ahmet Öğüt a tapissé le sol d'asphalte créant un théâtre noir et blanc, vide et collant qui, selon le guide-mode d'emploi, se veut une critique du processus de modernisation de l'Espace urbain entamé en Turquie. *Ground Control* est bien le paradigme d'une biennale qui a peur de l'Œuvre, qui se confine dans l'ombre brouillée des grands et petits récits, des utopies perdues de l'Histoire et des Grandes Œuvres.

Deuxième mouvement: la grande œuvre du modernisme, la fierté du Berlin de la BRD au cœur de la Guerre Froide, la Neue Nationalgalerie, espace ouvert et difficile, s'il en est. Visiblement intimidés ou dépassés, les trop jeunes artistes, à quelques exceptions près, ont transformé le pavillon de Mies van der Rohe en une succursale IKEA, tendance post-post-moderniste.

Troisième mouvement: le nouveau "Parc des sculptures", des parcelles en friches situées sur l'ancienne zone de délimitation du mur où la brutalité du lieu écrase sans état d'âme la pauvre chasse au trésor organisée là pour touriste culturel en quête de sensations fortes.

Quatrième mouvement: le pavillon Schinkel construit en 1969 par Richard Paulick, hommage singulier de la RDA moderne au grand architecte allemand néoclassique. Ici, dans le respect de l'esprit éclectique du lieu, six artistes exposent durant une quinzaine de jours leurs mentors, endossant allègrement – postmodernité oblige – le rôle de jeunes curateurs.

Le cinquième mouvement est lui composé d'un vaste programme en soirée, conférences, performances, workshops, projections, éclaté dans toute la ville. De même que le jour, il n'y a a priori aucun lien entre les événements, à chacun d'y découvrir ou d'échafauder du sens.

En choisissant des lieux extrêmement connotés, des poncifs de l'histoire de Berlin, il semble que les curateurs aient voulu à tout prix insuffler une signification sociopolitique à leur Biennale sans prendre le risque de devoir affirmer un position-

nement. Mais finalement, l'ombre monumentale des lieux ne fait malheureusement que ridiculiser la vanité citationnelle de la plupart des travaux exposés. Était-il bien nécessaire d'inscrire une génération sans expérience, encore en quête d'utopie dans des lieux aussi figés par l'histoire qu'ils en deviennent les clichés éculés d'un Berlin en pleine mutation?

Bien entendu, le fait de s'attaquer à des lieux difficiles, des lieux ambigus, ouverts à la lumière et aux caprices du temps, des "gestes" architecturaux et urbanistiques extrêmes, était un défi de taille que les curateurs comme les artistes, par manque de maturité ou, pire, par ignorance, n'ont ostensiblement pas su relever. La boîte de Pandore ouverte, les curateurs ne semblent avoir eu comme unique recours que l'abolition du concept et la réduction de l'exposition, au risque du n'importe quoi, du zapping généralisé, à une accumulation de formats, ce qu'ils nomment une "structure ouverte". S'agit-il d'une référence "grise" à l'œuvre ouverte d'Umberto Eco? Éclatant en tout cas, le dérapage de l'œuvre à la structure... symptôme d'une culture qui a aboli l'œuvre pour le *display*, l'exposition pour l'événement et ne se comprend plus que comme un arrangement esthétisant de références déguisées en gestes. Tous les retours nostalgiques à l'aura de l'œuvre d'art, au noir et blanc, au flou artistique, au jour et à la nuit, ainsi que tous les post-postmodernismes qui habitent cette Biennale comme de multiples ombres fantomatiques ne font que confirmer cette perte douloureuse. Parmi les ombres, on ne trouve plus d'ombre, encore moins de zénith. < Maité Vissault >

1 "Collect and win a free trip for two to Zanzibar: Collect four different Zanzibar distributed this summer in Venice, Basel, Kassel and Münster". Cette officielle contribution signée Superflex pointe le paradoxe d'une Biennale qui se targue d'être en deçà des formats commerciaux convenus, mais bien en plein dans le "hype" des circuits touristiques. Cf. www.berlinbiennial.de/zanzibar **2** Ce genre de titre d'une poésie édulcorée dont le ton semble emprunté au top 50 est actuellement très à la mode dans le milieu de l'art contemporain. Cette notoriété ne fait que confirmer l'annexion de l'industrie culturelle aux pratiques de la société du spectacle. **3** Adam Szymczyk, curateur, 38 ans, originaire de Pologne, directeur depuis 2003 de la Kunsthalle de Bâle et fondateur de la galerie Foksal de Varsovie. Elena Filipovic, co-curatrice, 36 ans, née à Los Angeles, commissaire d'exposition indépendante. Le budget de la Berlin Biennial s'élève à trois millions d'euros. **4** Je fais bien entendu ici référence au fameux ouvrage polémique d'Yves Michaux: *L'Art à l'état gazeux* (Paris, 2003) et au retour dissolu à une esthétique de l'aura qui caractérise la production d'artistes enrôlés toujours plus jeunes dans le flux vorace de l'industrie culturelle et du marché. "Ce n'est pas la fin du monde et il n'y a pas lieu de crier au scandale. Mais il est urgent de voir qu'on est en présence d'un nouveau régime de l'art, que les temps modernes et même post-modernes sont derrière nous. Il nous faut aussi comprendre cette nature gazeuse de l'art pour saisir le monde et la culture où désormais il se diffuse." Yves Michaux, in *L'Art à l'état gazeux* **5** La cadence éfrénée des biennales de par le monde semble aboutir à une toujours plus grande autoréférentialité, ainsi qu'à un épuisement conceptuel caractéristique de ce type d'événement. Bien entendu, cette Biennale se positionne en porte-à-faux entre la d12 et la précédente Berlin Biennial réalisée par Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick. **6** Adam Szymczyk, Elena Filipovic in cat., *When things cast no shadow*, JRP|Ringier, 2008, p. 575 **7** La Biennale de Berlin est née en 1996 au Kunst-Werke, centre d'art contemporain fondé et dirigé par Klaus Biesenbach. Elle reste attachée par un véritable cordon ombilical à cette institution et à son fondateur.

Publication du catalogue aux éditions
JRP|Ringier (Zurich):
When things cast no shadow
5th Berlin Biennale for Contemporary Art catalogue
Englisch/German, softcover, 592 pages
ISBN 978-3-905829-58-7

Paola Pivi
*If you like it, thank you. If you don't like it,
I am sorry. Enjoy anyway*

2007, aluminium, fibre de verre, pierres de résine,
520 x 1427 x 27 cm. Vue de l'installation, Neue
Nationalgalerie, 5^{ème} Biennale de Berlin, 2008.

Courtesy Paola Pivi, Galerie Emmanuel Perrotin,
Paris / Miami © Berlin Biennial for Contemporary Art,
Uwe Walter, 2008

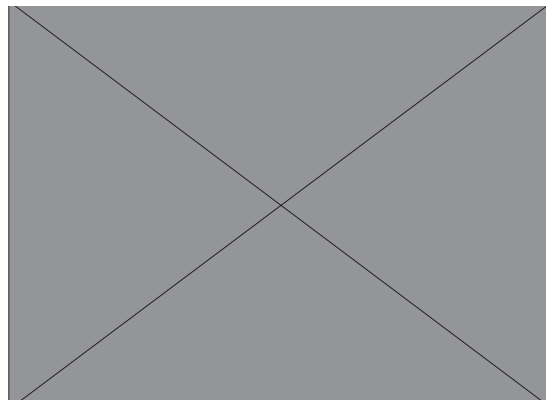
LES BÊTES HUM- AINES À L'ŒUVRE

Accidents de chasse

1994-2000, dimensions variables, animaux naturalisés,
bandages, acrylique

Struggle for life

2006, dimensions variables,
fusain et mine de plomb sur toile,
vue de l'exposition, Rurart, 2008



The morning after the evening before

2008, 152 x 152 x 153 cm, os, bois, miroir,
sable, confettis. Production Rurart

Metteur en scène d'une œuvre d'apparence légère voire réjouissante, PASCAL BERNIER y laisse saillir la violence et les paradoxes de la condition de l'homme contemporain. Animaux empaillés, *Tableau de chasse*, dessins d'insectes copulant, vidéo de fleur torturée ou vanité contemporaine, forment un cabinet de curiosité ludique et tragique à la fois. L'exposition que lui consacre Rurart, espace d'art contemporain (F), est l'occasion de revenir sur plus de quinze ans d'une création envisagée au travers de supports multiples.

Pascal Bernier (°1960) est un stratège de la réalité. Il la manie, en bouscule les données et l'habille bien souvent d'une beauté fétichiste. Entre ses mains, elle est l'instrument d'un jeu rusé conduit par la vigilance de l'artiste. L'humour est, dans ce manège, l'arme idéale. Un moyen de résistance incomparable. Il permet de réserver un écart, un espace d'impertinence où nul n'est épargné. Ainsi nous livre-t-il son attachement à une "politesse du désespoir". Aporie représentative d'un certain humour triste qui l'a conduit à déjouer les repères et à faire éclater les conventions ficelées et consensuelles du bien pensant.

L'exposition présentée à *Rurart*, espace d'art contemporain, propose un large panorama de la création de l'artiste. Le lieu est atypique. Situé en plein milieu rural dans le Poitou-Charentes, il s'applique à mettre en résonance pratique artistique, enseignement agricole et débat critique. Au-delà des aspects pédagogiques et de soutien à la création contemporaine, l'objectif du centre est de permettre à des personnes éloignées des lieux consacrés à l'art, d'entrer dans l'intimité de l'expérience artistique. Après des artistes tels que Kyoko Ibe, Georges Rousse ou James Turrell, c'est au tour de Pascal Bernier d'habiter l'espace. Entre cabinet médical et cabinet de curiosités, le parcours nous conduit vers les divers éléments d'expérimentation psycho-scientifique de l'artiste. Parmi les œuvres les plus anciennes, l'on retrouve les fameux *Accidents*

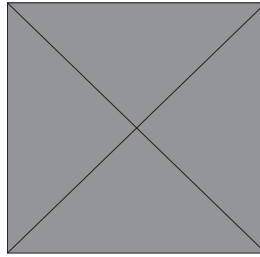
de Chasse (1994), du nom de ces mammifères naturalisés grandeur nature que l'artiste a bandés par endroit. Eléphant, ours, tigre ou guépard, leur aura sauvage est compromise par l'attention du bandage. Un renversement de situation s'opère par l'empathie que l'animal blessé génère chez le spectateur. La victimisation du sujet à l'œuvre dans ces pièces, lui confère une nouvelle vie, voire une humanité. "Depuis toujours, une des principales questions que se pose l'humanité est : "que faire du cadavre ?". Les trophées de chasse, contrairement aux momies, ne préparent à aucun voyage vers l'au-delà. Au mieux, ils cristallisent la gloire du chasseur qui impose l'immobilité, réduisant le vivant à son image. Au pire, ils deviennent des objets décoratifs vides de sens."¹ Etrangement, l'intervention de l'artiste réalisée telle une profanation comique sur le cadavre de l'animal, permettra à la mort de retrouver un semblant de solennité. Coup double de l'ironie, son nouveau statut d'œuvre d'art diffusée à prix élevé sur le marché sera un moyen de plus de récupérer une dignité perdue.

On peut affirmer que la stratégie artistique de Pascal Bernier s'articule autour de principes anthropomorphes. L'animal utilisé à travers son œuvre sert d'écho aux comportements humains. Mais le jeu s'inverse et se complexifie lorsqu'il revient à l'homme de mimer le comportement animal. Affectés l'un par l'autre grâce à une série de réversions, il devient difficile de discerner le modèle de la copie. *Spider Seduction* procède de ce genre de mécanisme. En plaçant une mygale - objet de crainte et de fascination - sur une dentelle de Bruges, il interroge les maîtrises innées de la nature. L'araignée erratique qui, par un treillis savant de filaments, enserre, tue et protège à la fois, n'a rien à envier à la brodeuse. Toute aussi esthétique mais guère moins inquiétante est la série intitulée *W.W.F.* Suite de papillons ou de coléoptères minutieusement présentés dont les ailes portent les cocardes militaires d'avions de chasse. Outre le jeu avec l'apparente inoffensivité de l'insecte qui, le cas échéant, pourrait se muer en acteur d'un conflit mondial, l'œuvre relaie la métaphore de "l'effet papillon". Expression répandue basée sur la "théorie du chaos" et qui vise à démontrer qu'un "phénomène perturbateur minime (le battement d'aile d'un papillon) peut déclencher une avalanche". Du micro au macro, Bernier s'attarde à rendre compte de la perte de contrôle de l'être humain sur un environnement livré au virtuel et au pouvoir sans limite de la science. Le futur des films de science-fiction, qu'il aimait à regarder jeune, est advenu avec en prime une perte de repère et une impuissance existentielle. La violence de la vidéo *Serial Killer* traduit toute l'ironie destructrice d'une férocité sauvage. Inspiré du scénario d'un *snuff movie*, c'est une fleur qui est ici livrée à une cruauté sans merci. Quand entendrons-nous les lamentations que nous lance la nature ? Que cache le masque lisse de la culture ? Bernier crée ses fictions autour des sentiments basiques dont, selon ses propres termes, il "valorise l'élan vital".

L'art est envisagé dans son acception traditionnelle, comme un jeu psychique autant que plastique. Un travail *hand made*, pour lequel la forme et l'image devancent le concept. Ce sont elles qui imposent leur présence et c'est à elles que revient la spontanéité de l'imagination. S'en suit pour le spectateur, un jeu de la pensée au cours duquel il pourra en manier l'idéologie et développer sa propre fiction.

On pourrait avancer que le travail de Pascal Bernier fonctionne comme un oxymore. A l'attrait rétinien incontestable qu'il présente, s'oppose la poésie crue et caustique du propos. Les éléments habituellement refoulés tels la mort, le désordre, le sexe ou la violence sont juxtaposés à une esthétique joyeuse et infantile.

L'exposition *Les Bêtes humaines* se clôture par une chambre obscure dédiée à l'un des thèmes centraux de l'œuvre de



PASCAL BERNIER
LES BÊTES HUMAINES

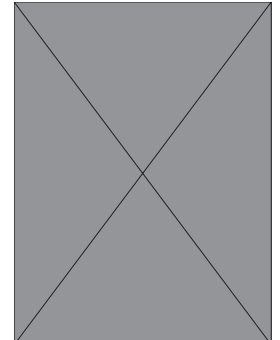
RURART, ESPACE D'ART
CONTEMPORAIN
D 150 LYCÉE AGRICOLE VENOURS
F- 86480 ROUILLE
T +33 (0)5 49 43 62 59
INFO@RURART.ORG
WWW.RURART.ORG
JUSQU' AU 15.06.08

Spider Seduction

2007, diamètre 100 cm, mygale naturalisée,
dentelle de Bruges sur support MDF

Spinning bone

2004, 45 x 100 x 10 cm, squelette de chien,
yeux de verre, muselière, os de porc,
moteur électrique



Pascal Bernier : la vanité. Une vanité qui telle l'enfance est prête à épouser tous les jeux, les formes et les postures. Elle s'invente de nouvelles voies car l'universalité des questions qu'elle soulève n'a jamais été aussi pertinente. Le squelette d'un chien muselé s'est figé dans l'attente de l'assouvissement de son désir : l'os inaccessible. Plus loin un squelette humain vissé à l'une de ces machines de musculation, singe fièrement la musculature de l'athlète ou accrochés au mur telle une apparition fantomatique, quelques joyeux ballons-squelettes sont écrasés sous la surface d'un polyester. Avec un registre symbolique de veine classique (crâne, squelette, miroir,...), Pascal Bernier propose un versant comique de la vanité². "La vanité est la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la déchéance. Mais au-delà de cette dualité, elle est l'incarnation de "l'esprit de contradiction", au sens où l'on entend couramment l'opposition au cours tranquille des choses"³, souligne Catherine Grenier. Pascal Bernier en bon "désespéré ludico-édoniste"⁴ s'applique à contrarier le tragique par le comique, la laideur par la beauté et la critique par la dérision. L'idée n'étant certainement pas de dégager une morale mais bien de sonder les fonds fluides et obscurs des comportements humains.

Une œuvre a été réalisée spécifiquement pour l'exposition. Elle s'intitule *The morning after the evening before*, référence aux lendemains de veille qui laisse trace. Dans la lignée de ses *Farm Set*, il s'agit d'une boîte fermée ouverte à hauteur du regard et dont les parois intérieures sont recouvertes de miroirs. Alors que les *Farm Set* abritent plutôt des animaux empaillés, celle-ci recueille des jouets de plage, des confettis et des restes de squelettes humains. La fête est finie et reflétée à l'infini dans les miroirs, l'étrange charnier nous saute aux yeux. La mort a agi, elle a décomposé les chairs, seules persistent les traces du divertissement et du spectacle. Comme souvent chez Bernier, le dispositif mis en place dans cette œuvre nous renvoie au motif de la nature morte. Une nature morte envisagée selon une magie ironique toute primitive qui vise à faire parler l'odieux, l'obscène et le terrible par le truchement du grotesque, de l'humour ou de la métamorphose.

< Vivine de Traux >

¹ Texte tiré du catalogue *Not quite dead, the art of Pascal Bernier* 1992-2002, Le Syndrome Plastique asbl, Bruxelles, p. 42.

² Voir à ce propos Catherine Grenier, "Les vanités comiques" dans *Les vanités dans l'art contemporain*, sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux, Editions Flammarion, Paris, 2005

³ Ibid, p 99.

⁴ Propos tiré d'un entretien réalisé avec l'artiste le 7.04.08

Paul Chan
1st Light
2005
Installation avec vidéo projection numérique, 14' -
dimensions variables
Courtesy Paul Chan et Green Naftali Gallery, New York
Astrup Fearnley Collection, Oslo
Photo Martin Runeborg

Jacques Lizène
Tentative d'art synchrétique
1964 remake 2005. Photo Pierre Houcquant.
Courtesy Galerie Nadja Vilenne, Liège

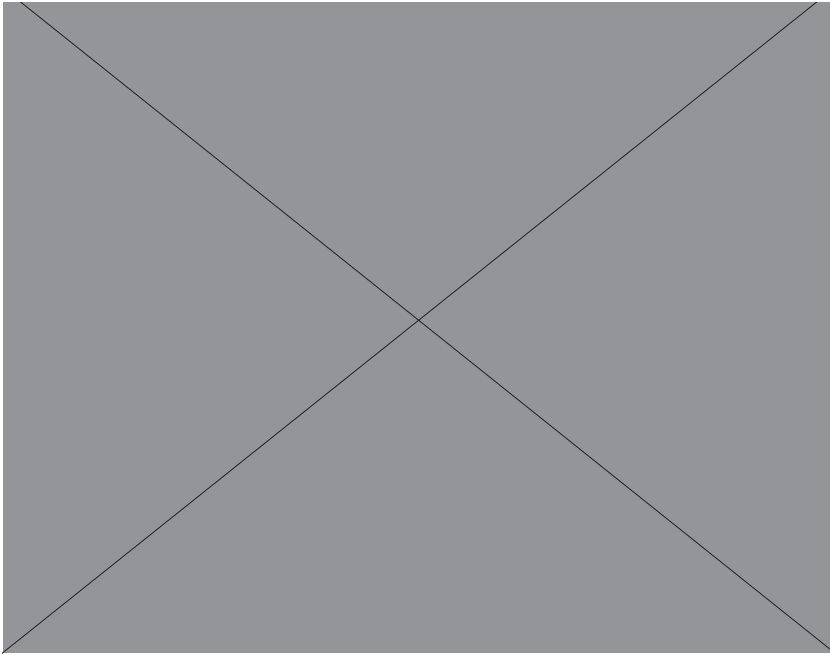


TRACES DU SACRÉ

Beaubourg accueille une vaste exposition consacrée aux représentations du sacré et de la spiritualité en art de la fin du XIX^e siècle à nos jours. L'interview de JEAN DE LOISY, commissaire de l'exposition avec Angela Lampe, permet d'envisager le dispositif de l'exposition, riche de plus de 350 œuvres.

l'art même: Quelles ont été vos principales motivations dans le choix et la construction de cette exposition ?

Jean de Loisy: Qu'elles soient vues du Néant ou de l'ontologie, il apparaît curieusement que les questions spirituelles, religieuses ou d'incroyance sont posées comme un nouveau champ de connaissance pour les artistes. Regardez la récente exposition de Cai Guo-Qiang, *I want to Believe*, au Guggenheim (New York) ou le travail de Cattelan ou de Hirst : ces artistes se servent régulièrement d'un vocabulaire ayant trait au sacré, où la référence au religieux, même très critique, est incontestablement une manière de faire entendre une voix à laquelle on ne prêtait pas attention jusqu'à présent. En tant que curateur et critique d'art, notre rôle est d'explorer ce qui



advient des préoccupations artistiques et d'en déterminer les significations.

Pour la construction de l'exposition, je suis parti de l'hypothèse que l'interrogation spirituelle a été l'une des composantes de l'invention des signes de la modernité au XX^e siècle. J'ai tenté de comprendre le "désenchantement du monde", caractéristique de la fin d'un monde structuré par le religieux sous l'influence de l'histoire de la Raison, de la Réforme, de la Révolution française. Ce moment très mélancolique fut l'expression, parfois radicale, d'un retrait du divin, comme si Dieu se retirait du monde. On en sent le trouble chez Strindberg, chez Munch et bien entendu chez Friedrich et chez Carus. Mais la grande calcination de Nietzsche a été encore plus intense dans l'ébranlement psychique : "*Dieu est mort et c'est nous qui l'avons tué*". Ainsi parlait Zarathoustra (1883 – 1885) se profilera chez tous les artistes du XX^e siècle comme un nouvel Evangile. La considérable modification nietzschéenne permet de donner un rôle très différent à l'artiste auquel échoit soudainement la responsabilité métaphysique portée auparavant par le religieux. De ce fait, une grande partie de la signification de l'œuvre se modifie. Dès lors apparaît la nécessité d'inventer un monde nouveau dont les valeurs sont déculpabilisées, libérées de la morale ancienne tout en tenant compte avec "probité" comme il dit de la nécessité de se surmonter. Au contact de Nietzsche, on se rend compte que Chirico, comme beaucoup d'autres artistes, a inventé de "nouveaux jeux sacrés", élaborés sur les cendres des croyances disparues.

AM: D'entrée de jeu, vous interrogez donc l'expression de l'émancipation artistique face à la désillusion divine ?

JdL: L'exposition débute sur le sentiment du retrait de Dieu présent chez plusieurs romantiques allemands, en confrontation au Néant, exprimé par le grand triptyque de mouches de Damien Hirst, *Forgive me Father I have Sinned* (2006), qui semble établir comme évidence qu'il n'y a d'autres solutions que la naissance, la vie, la mort, la corruption, sans autre espérance.

La question de la dualité entre le bien et le mal est soulevée par l'une des planches des *Désastres de la guerre de Goya*,

Pierre Huyghe
One Million Kingdoms [Un million de royaumes]
 2001
 Béta digital, couleur, sonore, 6'
 Courtesy Pierre Huyghe et Galerie Marian Goodman,
 Paris, New York
 photo Laurent Lecat
 © Adago, Paris 2008

Nada (circa 1810 – 1814). Il s'agit d'un macchabée, qui revient de l'au-delà pour nous apporter sa réponse. Il tend un écritoire où est inscrit NADA, rien. Les grands traits noirs derrière lui symbolisent la nuit, qui ne correspond plus à la nuit ombreuse remplie de divinités et d'esprits mais à la nuit très noire de la solitude de l'homme délivré de ses dieux. Sur ce fond noir, bringuebale une balance, comme si subitement plus personne ne possédait la faculté d'apprécier la différence entre le bien et le mal. Dostoïevski exprime la même idée dans *Les Frères Karamazov* (1880), où le père, sur le point d'être condamné, dit : "*Si Dieu est mort, je suis libre, plus rien n'est interdit*". On peut penser qu'une partie de la liberté des artistes allemands du début du siècle consistait à réinventer librement une morale débarrassée des préjugés du passé, des conceptions judéo-chrétiennes sur le bien et le mal, sur la sexualité, etc. Ce passage est déterminant pour l'art moderne et pour l'art contemporain.

AM: *Traces du Sacré* rassemble pas moins de 350 œuvres réparties en plusieurs sections : *Nostalgie de l'infini*, *Homo Novus*, *Spiritualités païennes*, *Eros et Thanatos*, *Offenses*, *L'ombre de Dieu*, pour n'en citer que quelques-unes. Est-ce là le choix d'une trame narrative ? Si oui, quelle en serait l'articulation ?

JdL: L'exposition est totalement narrative. Le pivot central est matérialisé par la question du mal, qui articule la recherche des trois états de l'homme envisagé par les artistes.

Il y a d'abord l'homme nouveau, qui est la clef de compréhension pour le début du XX^e siècle. Avec le grand ébranlement créé par Nietzsche et le nihilisme, surgit pour les artistes et les philosophes de l'époque, la volonté de parvenir à définir ce que serait un "Homo Novus" doté d'une nouvelle spiritualité, d'un nouvel environnement esthétique, d'une nouvelle morale. Cette grande utopie, qui se dessine dans *Monte Verita*, chez les futuristes, ou même chez Chagall, une fois tombée sous l'emprise politique, sera rapidement pervertie par le fascisme, qui lui substituera une société coercitive.

La deuxième histoire débute avec l'après-guerre et tente de deviner quel est l'homme qui a été le bourreau, ou la victime, de ce moment d'horreur incarné par Auschwitz ou Hiroshima. Ici se trame une exploration d'ordre anthropologique qui permettra de découvrir l'homme face à son destin tragique. Menée par Bacon ou par Giacometti, elle examinera l'homme jusqu'à l'os ou donnera lieu au sublime de Barnett Newman. La troisième histoire se concentre sur la transformation de soi par l'art : la Beat Generation, l'influence du Zen sur Rauschenberg, John Cage, les explorations de Marina Abramovic ou d'Hermann Nitsch, dressent le portrait d'un homme, qui n'est plus l'Autre mais qui est soi. L'art devient le véhicule de la transformation de soi.

Pour ce qui est de l'arrivée des thèmes, chacun d'entre eux est caractéristique d'un moment de l'histoire du XX^e siècle. Le plus souvent, nous avons tenté de placer l'œuvre d'un contemporain pour montrer la poursuite des préoccupations artistiques au fil du temps. Par exemple, je pense à l'installation sonore *D'io* (1971) de Gino de Dominicis, un artiste qui était fasciné par la recherche d'éternité, dont l'expression contemporaine n'est autre que celle véhiculée par les idées lyriques des rose-croix sur ce qu'est un artiste : "*Artiste tu es prêtre, Artiste tu es mage, Artiste tu es roi*".

AM: Certaines sections comme "Homo Novus" semblent plus clairement exprimer la pensée de l'artiste en regard du mythe moderniste. La plupart des œuvres réunies sous cette thématique date d'avant 1920 et côtoie le *Also Sprach Allah* (2007) d'Adel Abdessemed. L'éloquence de cette vidéo semble œu-

vrer ici comme un message d'avertissement plus politique. Comment interpréter ce rapprochement ?

JdL: L'idée de l'homme nouveau est celle d'une nouvelle situation esthétique telle que proposée par le Bauhaus, d'une nouvelle spiritualité recherchée dans le syncrétisme ou encore dans de nouvelles sciences pour lesquelles se passionneront Kupka, Malevitch et d'autres. Mais l'idée et la raison de l'échec de l'homo novus sont imputables à la nature du projet politique. Le désir d'un nouveau monde se sent dans l'aspiration messianique de Kandinsky lorsqu'il peint *Komposition VI* (1913). En un an et demi de travail, il peint un déluge pensant qu'une grande période de destruction est nécessaire pour précéder le monde nouveau. Il y a de même chez Otto Dix, Paul Klee et surtout chez Franz Marc un souhait ou une grande acceptation de la guerre... d'une guerre mystique contre le monde ancien. En 1916, la désillusion sera immense. Si Dix se peignait arrivant comme un dieu Mars en guerre, *Selbstbildnis als Mars*, en 1915, il réalisera quinze ans plus tard, *Der Krieg*, un polyptique sur l'effondrement de l'utopie de l'homme nouveau, qui ne sera d'ailleurs mieux symbolisé que par l'œuvre de Lembrück montrant toute l'absurdité métaphysique de la guerre, *Der Gestürzte* (1915-1916), le guerrier effondré, prévu à l'origine pour être un Siegfried.

L'ensemble des œuvres traite effectivement des relations entre l'entreprise de démythification de la morale ancienne, l'environnement esthétique et la religion corrompue ou en tout cas invalidée. Un dessin de 1913 de Paul Klee a été déterminant pour cette section : les bras levés et la tête surmontée d'une croix, un homme debout sur les débris de l'homme ancien s'érige comme un nouvel Adam. L'œuvre exprime distinctement l'idée que la recherche de l'homme nouveau permet la réconciliation entre l'homme et le monde, et la dissolution du péché originel. D'autres œuvres, telles le Boccioni ou le Chagall sont volontiers fondatrices d'un nouvel Eden harmonieux. Abdessemed considère que l'artiste doit s'élever au-dessus de ses propres gouffres, de l'abîme d'une société et surtout qu'il doit opérer sur sa propre culture la même opération démythifiante que celle opérée par Nietzsche sur le judéo-christianisme. Dans sa vidéo, lorsque le jeune artiste s'adresse à Allah, il s'adresse évidemment à la culture musulmane et opère un parallèle piquant entre Zarathoustra et Allah. Si l'on s'adresse à un prophète qui est mort, on ne doit cependant pas parler au passé d'un dieu qui ne peut pas être mort.

AM: Dans l'accrochage, avez-vous particulièrement travaillé le rapprochement entre des œuvres contre toute chronologie ? Comment expliquez-vous les mariages entre les œuvres contemporaines et anciennes ? Je pense à Cameron Jamie, à Pierre Huyghe, à Paul Chan ou encore à Huang Yong Ping.

JdL: Les artistes contemporains ont véritablement guidé ma relecture de l'histoire. C'est compliqué parce que l'on dit oui à l'histoire et non à la chronologie. En aucun cas, je n'essaie d'établir des correspondances iconographiques entre les œuvres. Le seul intérêt qui m'anime vraiment est qu'une signification naisse de la rencontre des œuvres.

Je suis particulièrement content d'avoir pu installer les *Kranky Masks* (2004) de Cameron Jamie autour du thème de la possession et du dionysiaque. L'artiste établit un lien entre les cultures vernaculaire et savante, en s'inspirant de masques d'origines autrichienne et suisse sur fond du reliquat des traditions populaires d'un paganisme sacré d'autrefois. Il est certainement aujourd'hui l'artiste qui travaille le plus profondément sur la question de la possession ou plutôt de la rémanence dans la culture populaire de cette part obscure.

Lorsqu'on juxtapose aux côtés de *One Million Kingdoms* (2001) de Pierre Huyghe, *L'œil, comme un ballon bizarre se di-*

rige vers l'infini (1878) d'Odilon Redon, un dessin suprématiste de Malevitch (c. 1915), *La colonne sans fin à Voulangis* (1938), une photographie de la collection de Brancusi, on a l'impression qu'on accède à divers moments de désir d'infini de la part des artistes. Ce désir d'infini m'a été révélé par la vidéo de Pierre Huyghe, où Ann Lee exprime admirablement dans sa narration cette grande désillusion typique de notre relation à la modernité : "Tous ces efforts, ce siècle pour rien. Il n'y a que de la poussière, c'est un mensonge, il n'y a rien...". Cet ensemble d'œuvres réunies sous le titre "Nostalgie de l'infini" signale la force de désillusion du début du siècle, dont Pierre Huyghe en marque étonnamment la chute.

J'ai choisi de montrer *1st light* (2005) de Paul Chan car l'œuvre parle de la dichotomie existant aujourd'hui entre les croyances de certains groupes religieux, tels les évangélistes américains, et la réalité de notre dévotion. L'artiste a inversé le mouvement des choses. Au lieu de monter directement vers le ciel, les hommes chutent, tandis que ce à quoi nous croyons vraiment monte vers l'au-delà. C'est une œuvre très intéressante car il est évident que la fin des années 70 et le début des années 80 ont vu une détérioration des utopies avec un retour de "l'ombre de Dieu". Elle plane chez d'autres artistes. Je pense à *Diamond Dust Shadow* (1979) de Warhol, où quelque chose de lumineuse surgit sous les formes représentées. Je pense aussi à *Avodath Ach* (1977 – 1987) de Mosche Ninio, une évocation de la guerre des six jours, qui sera relue comme un conflit proto-religieux relatif au monde d'aujourd'hui. On saisit donc la gravité de ce point de rencontre entre le politique et le religieux, qui est le plus douloureux du monde actuel. C'est foncièrement pour planter dans ce contexte de gravité une aiguille d'acupuncture que j'ai fait installer dans l'entrée de Beaubourg, *Ehi Ehi Sina Sina* (2007) de Huang Yong Ping, un grand moulin à prières, qui par sa taille colossale proche de 14 mètres, enlève à ce messager bouddhiste sa vocation pacifique et se profile à l'image d'une arme presque menaçante.

AM: Pourquoi le choix de Lizène ? Quelle est à vos yeux la marque de spiritualité de l'œuvre ?

JdL: La présence de Jacques Lizène, qui est un artiste que tout le monde connaît mais que personne n'ose montrer, apporte une sorte de vérité mystique à l'ensemble du projet. Certes, Lizène est un artiste inconvenant et il n'a pas été aisé de l'imposer à Beaubourg mais, peu à peu, la conversion s'est opérée et l'évidence que Lizène apportait une sainte insolence dans l'exposition a plu. On lui attribue le rôle traditionnel du fou habité par Dieu dans l'église du moyen âge ou dans les miracles. Cette façon d'être présent de manière inconfortable est un peu à la manière dont l'on s'assoit sur ses chaises génétiquement modifiées. Sa vaste installation *Sacré profane en morcellement de cimaises* (1970, remake 2007 – 2008) est placée, dès le début de l'exposition, entre *Horloge parlante* (2003) de Boltanski et *Tête dure* (2006) de Mounir Fatmi. J'aime beaucoup son idée de montrer le bout du nez du sacré et de rassembler autour de lui ses amis, tels Ben, Arnaud Labelle-Rojoux, Susan Shup et beaucoup d'autres. Lizène amène là un sacré sentimental, qui n'avait aucune autre occasion d'apparaître ailleurs dans le projet. Et comme le projet est tellement narratif, irruptif et disculptif, il fallait qu'il soit là comme Saint Jean, qui désigne la croix de l'extérieur.

< Entretien mené par Cécilia Bezzan >

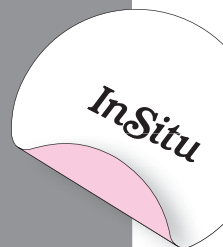
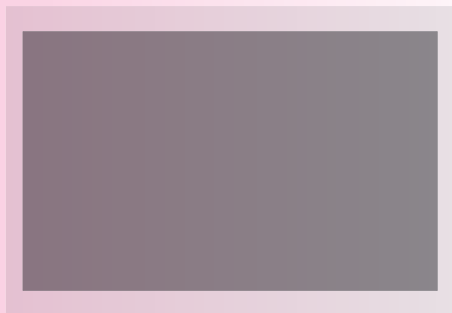
TRACES DU SACRÉ

CENTRE GEORGE POMPIDOU
WWW.CNAC-GP.FR

JUSQU'AU 11 AOÛT

LE 27 MAI À 19H30

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES (PARIS)
SOIRÉE/PERFORMANCE DE JACQUES
LIZÈNE AVEC DES INTERVENTIONS
D'ARNAUD LABELLE-ROJOUX,
JEAN-YVES JOUANNAIS, DENIS GIÉLEN
ET CÉCILIA BEZZAN.
46 RUE QUINCAMPOIX, F-75004 PARIS
INFOS +33 1 53 01 96 96



MOBILE INSTITUTE LA MISE EN RÉSEAU



WWW.MOBILEINSTITUTE.ORG

Tandis que les arts plastiques continuent de figurer parmi les parents pauvres du budget de la Culture, les collectifs d'artistes apparaissent comme une réponse pragmatique, bien que précaire, à ce problème de sous-financement chronique. Rassembler les énergies pour dénicher des lieux d'exposition, financer la production d'œuvres ou organiser des résidences est certes exaltant, mais ne saurait constituer une solution à long terme. Initié à Bruxelles en 2007, le Mobile Institute est parfaitement conscient de ces enjeux. Structure mouvante, il se définit comme une plate-forme "par des artistes, pour des artistes", et innove par son ouverture internationale.

Tous les membres qui constituent son noyau initial ont en effet poursuivi une partie au moins de leur formation à l'étranger : France, Pays-Bas ou Royaume-Uni. La structure du Mobile Institute, non hiérarchisée, s'organise autour de Tom Hilleware, Jonathan Sullam et Pacôme Beru. Son ancrage géographique est, lui aussi, fluctuant : actuellement, il a installé ses quartiers dans un ancien "hôtel de rencontres" de la rue Keyenveld à Ixelles, l'Hôtel de Noailles. Le patronyme aux relents nobiliaires crée un amusant contraste avec l'immense bâtisse longtemps laissée à l'abandon, à la décoration surannée, et qui comporte encore quelques témoins de son activité passée (tel ce vaste panneau de miroirs teintés, naguère fixé au plafond, et aujourd'hui posé sur le sol).

C'est au départ de ce "squat officiel" – un accord ayant été passé avec les propriétaires – que le Mobile Institute a lancé son premier projet d'envergure en août 2007, en organisant une multitude d'événements (concerts, performances, expositions) dans différents lieux autour de la rue Keyenveld : le cinéma Le Styx, le centre d'art Nadine et son parking laissé à l'abandon, ainsi que l'hôtel de Noailles et l'hôtel du Berger – celui-ci abritant toujours des amoureux de passage. Tous les projets conçus par la quinzaine d'artistes invités l'ont été spécifiquement pour un lieu donné¹. L'installation d'Ana Christina Vélasquez et Michiel Alberts *Rendez-vous* illustre bien l'esprit rhizomique qui préside au fonctionnement du Mobile Institute : une performance mettant en scène un homme solitaire dans une chambre de l'hôtel du Berger, sorte de Pénélope au masculin, était retransmise en direct à l'hôtel de Noailles abandonné, dans une chambre pourvue d'une chaise, et pour une personne seule. Des synergies ont été créées pour l'occasion avec d'autres collectifs, tel le magazine *Code* à Bruxelles, mais aussi des institutions telles

qu'Argos ou Le Fresnoy. Ce programme a connu un prolongement dans le cadre de la *Nuit Blanche 2007* à Bruxelles, avec une spectaculaire intervention du Mobile Institute consistant en l'insertion d'un "plafond lumineux" laser sur la Grand Place.

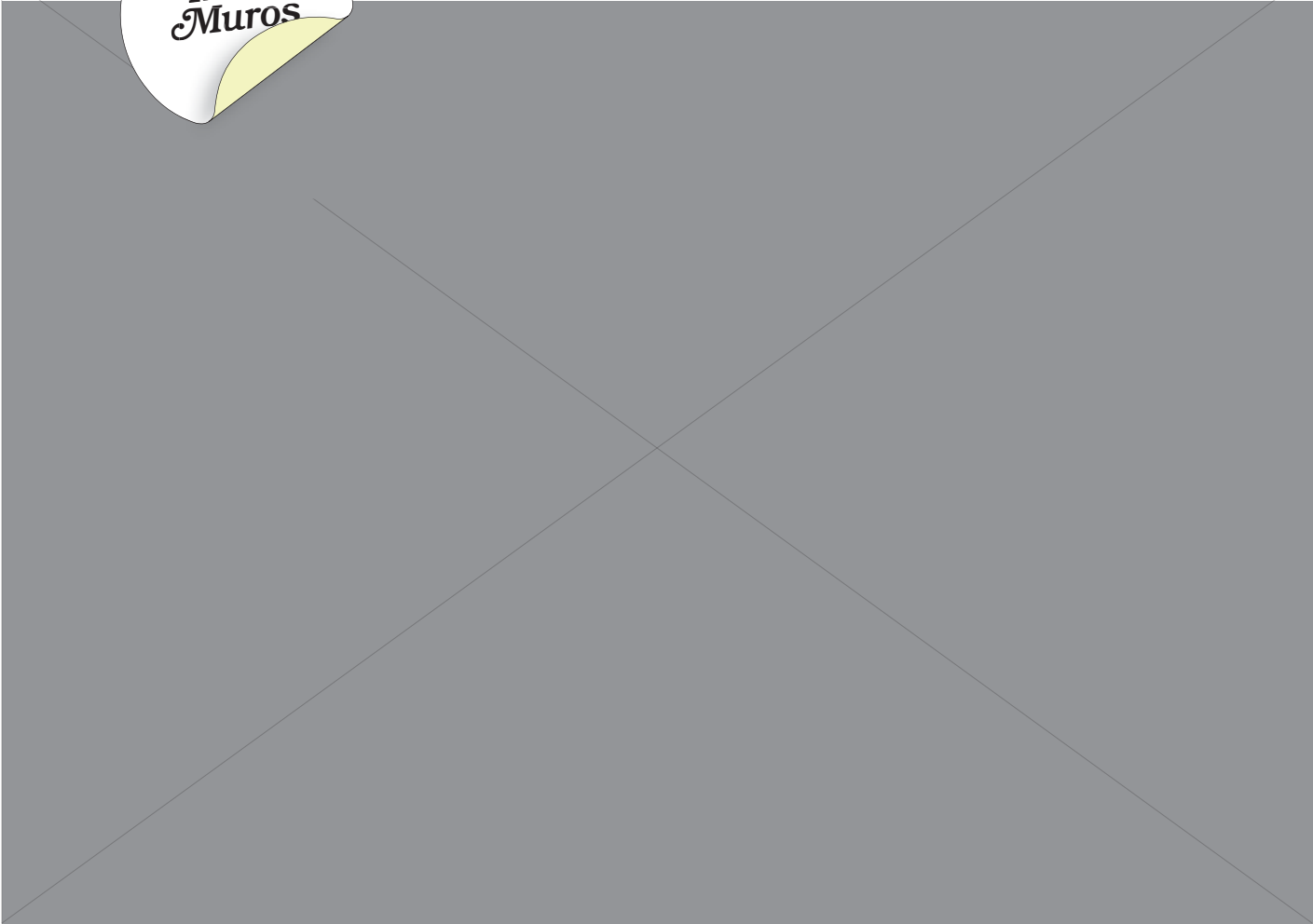
Présenté en avril 2008 à l'espace Second Room (Bruxelles), le nouveau projet du Mobile Institute se veut encore plus ambitieux. Il s'agit de concevoir une série de "capsules" – de véritables réceptacles de formes et de formats différents –, pouvant contenir une œuvre d'art, sélectionnée par un jury après un appel international à participation. Les capsules sont destinées à être envoyées vers des institutions partenaires, chacune étant libre de décider du destinataire suivant. Il est également question d'intégrer un système de traçage de la capsule, permettant de la localiser où qu'elle se trouve sur la planète. Au bout d'une période de deux ans, toutes les capsules nomades pourraient alors être rassemblées pour une exposition de groupe. Ce processus de libre échange apparaît comme une métaphore de la diffusion de l'information via l'Internet, où des œuvres tangibles remplaceraient avantageusement les spams et autres messages indésirables. Indissociable du monde des réseaux que maîtrisent parfaitement ces jeunes artistes, le projet "Capsules" participe également d'une forme d'utopie artistique, et vise à réduire les frontières entre la sphère des collectifs alternatifs et celle des institutions. < Pierre-Yves Desaiève >

¹ Ces productions réalisées dans le cadre de résidences ont donné lieu à la publication *Mobile Institute artist residency 2007*

Résidence MI-André Ten Broeck.
Photo : Mathias Nouel.
© Mobile Institute

Résidence MI-Perrine Grivaux.
© Mobile Institute

Capsule (projet).
© Mobile Institute



"Il ne faut regarder ni les choses,
ni les personnes. Il ne faut regarder que
dans les miroirs, car les miroirs ne nous
montrent que des masques".

Oscar Wilde



JEUX D'ARTI- FICES

DE NARCISSE À ALICE. MIROIRS ET REFLETS EN QUESTION

ISELP
BD DE WATERLOO 31
1000 BRUXELLES
T + 32 (0)2 504 80 70
WWW.ISELP.BE
L'exposition est accompagnée
d'un catalogue

JUSQU'AU 21.06.08

Piège du réel ou reflet des apparences, révélateur ou inverseur de vérité, le miroir n'a cessé de nourrir mythologie, philosophie, littérature, psychanalyse et arts visuels. Depuis des siècles, l'art recourt à cet objet ambigu et fascinant, fortement connoté symboliquement, en tant qu'instrument de connaissance ou de mise en scène.

En écho au colloque consacré au reflet du miroir dans l'image contemporaine¹, l'Iselp présente l'exposition *De Narcisse à Alice : miroirs et reflets en question*. Avec Dan Graham et Michelangelo Pistoletto comme figures de proue, l'exposition propose une multiplicité de regards sur l'ambiguïté du phénomène spéculaire, entre les deux pôles essentiels que constituent d'une part, la réflexion illusionniste du même, l'élaboration de l'identité, la représentation narcissique de soi et, d'autre part, l'éclatement de la vision rationnelle, révélateur d'altérité, brèche transgressive ouverte sur une réalité autre.

Au cours des siècles, la relation intime entretenue entre arts visuels et phénomène spéculaire n'a cessé d'évoluer, révélant les conceptions et enjeux artistiques propres à chaque époque². Métaphore de la peinture depuis la Renaissance, le miroir sera paradoxalement l'instrument qui l'éloignera progressivement de la mimesis pour alimenter une réflexion méta-picturale. A la Renaissance, apogée de la recherche illusionniste dans la représentation, le miroir devient l'emblème de la peinture et Narcisse son inventeur. Face à son image reflétée dans l'eau, Narcisse accomplit un acte similaire à celui recherché alors par le peintre : capturer sur la toile le reflet de la réalité. Cette conception illusionniste de la peinture en tant que fenêtre albertienne et miroir du monde va dominer l'art occidental jusqu'au 19^{ème} siècle, période de grand chambardement de l'héritage renaissant. L'apparition de la photographie jouera un rôle considérable dans cette mise à mal du système perspectif et de la place centrale du spectateur qui mènera progressivement la peinture à s'affranchir de sa vocation illusionniste pour devenir autoréférentielle. Qu'il permette la réflexion du hors-champ ou l'affirmation de la bidimensionnalité de la toile, qu'il soit aveugle, source d'un reflet inexact ou instrument de mise en abyme, le miroir va devenir un outil réflexif sur le processus pictural. La confusion entre référent et reflet sera de plus en plus prégnante dans l'art moderne et contemporain, à l'exemple des reflets disloqués et ambigus de Francis Bacon qui semblent animés d'une vie propre. Au-delà de sa représentation, le miroir va acquérir le statut de médium et support : dans *Le Grand Verre* de Duchamp, le "miroir" est un outil conceptuel, base d'une réflexion méta-picturale devenue sujet principal de l'œuvre. Désormais supplanté par une multitude de systèmes de reproduction, le miroir n'en demeure pas moins au cœur de nombreuses propositions artistiques des 20^{ème} et 21^{ème} siècles, dépassant le strict cadre pictural pour investir les dispositifs les plus actuels.

A TRAVERS LE MIROIR

Au cours des années 1960, alors qu'il travaille à l'huile sur toile, **Michelangelo Pistoletto** (Italie, 1933) découvre que le vernis dont il recouvre ses tableaux semble refléter une autre réalité, celle de l'environnement de l'œuvre et du spectateur la regardant et s'y observant. Il choisit alors l'acier poli traité en miroir comme fond, sur lequel il appose une image sérigraphiée. Ce sont les Tableaux-miroirs, combinaisons de peinture et de reflets, tels *Maria* et *La Rosa*, jeux de dédoublement de l'image qui font pénétrer l'espace et le temps dans l'œuvre par le truchement de la surface brillante. A la fois support et surface, le miroir devient un lieu d'échange de deux univers, celui de l'espace «réel» et celui de la représentation, tout en assignant un rôle actif au spectateur. Interaction avec le public et remise en question des codes stéréotypés sont également au cœur du travail de **Dan Graham** (États-Unis, 1942), notamment dans *Audience/Performer/Mirror*, captation vidéo d'une performance prestée à plusieurs reprises entre 1975 et 1977. L'intitulé désigne les trois éléments constitutifs de cette action qui se déroule selon un protocole strictement défini. Dans une salle de séminaire, face à une assemblée et debout devant un mur/miroir, l'artiste décrit alternativement son comportement et celui du public, de dos ou face au miroir. L'agencement architectural du mur/miroir implique une complexité de mécanismes perceptifs qui rendent confuses les notions d'objectivité et de subjectivité, ainsi que les limites entre œuvre d'art et destinataire. En un subtil dispositif de mise en abyme, la vidéo³ est projetée dans l'auditoire de l'ISELP, au pan de mur entièrement couvert de miroirs.

Patty Chang
Capture d'image de Fountain
vidéo couleur sonore, 1999
© Patty Chang, Courtesy FRAC Lorraine

Carla Arocha et Stéphane Schraenen
Untitled
2007. Miroir en plexiglas – dimensions variables –
Courtesy André Schlechtriem Contemporary
© C. Arocha et S. Schraenen

Ela Stasiuk
Corps d'atelier (série)
2007. Photographie sur papier - 40x50cm
© Ela Stasiuk

La thématique du miroir est indissociable de celle du double, pivot de la réflexion identitaire de **Marie-France et Patricia Martin** (Suisse, 1956 – Vivent et travaillent en France et en Belgique). Dans la vidéo *C'est comme être*, leur gémellité est mise en abyme dans un jeu de miroirs à trois pans. Référents et reflets finissent par se confondre en une hybridation kaléidoscopique, retour à l'origine unique⁴. Le miroir opère ainsi un glissement de statut de révélateur d'intimité (en une transcription contemporaine de *Vénus à sa toilette*) à celui de passeur vers un autre univers. Une même réflexion sur l'identité, la féminité et l'auto-séduction anime *Fountain* de **Patty Chang** (États-Unis, 1972), enregistrement vidéo d'une performance intensément sensuelle dans laquelle l'artiste réactualise et exacerbe le mythe de Narcisse, dépassant la seule contemplation pour une tentative tout aussi désespérée d'absorption de sa propre image. Double encore, mais sous forme de binôme créatif, avec l'installation de **Carla Arocha** (Venezuela, 1961 – Vit et travaille en Belgique) et **Stéphane Schraenen** (Belgique, 1971) où le miroir est un agent perturbateur des repères du spectateur. L'image d'un lustre de cristal lumineux se reflète, morcellée, dans les motifs savamment découpés d'un rideau de miroirs, lui-même placé devant une glace. Comme dans les dispositifs de Buren, l'éclatement de l'image, la fragmentation de l'espace et la démultiplication infinie des perspectives par la mise en abyme interrogent la place assignée au spectateur, mais aussi les conditions expositionnelles et la façon dont celles-ci peuvent influencer sur la perception. L'installation du troisième duo, **Pablo Garcia Rubio** (Espagne, 1963 - Vit et travaille en Belgique) et **Emmanuel Dundic** (Belgique, 1969) induit un questionnement similaire. Les aphorismes de Dundic se reflètent dans l'espace d'exposition et sur les parois en miroirs de la serre de Garcia Rubio. Les surfaces réfléchissantes sollicitent le narcissisme du spectateur et perturbent l'unicité de l'œuvre, conditionnée par son environnement.

À l'instar du double, l'autoportrait est indissociable du miroir, outil indispensable à sa réalisation jusqu'à l'invention de la photographie. Dans la série de photographies *Corps d'atelier*, **Ela Stasiuk** (Pologne, 1968 - Vit et travaille en Belgique) prend tour à tour la posture de peintre, modèle et photographe pour questionner le statut de l'artiste et le champ de la représentation, de la mimesis au monochrome, en un condensé d'histoire de l'art. Références à l'autoportrait renaissant en tant qu'expression du statut social et intellectuel de l'artiste, trois des photographies représentent la peintre dans son atelier. Dans la seule image où le miroir est explicitement montré (outil de travail et motif plastique intégré à la composition), l'artiste apparaît de dos. Elle se dévoile de face dans les images au miroir escamoté, dans lesquelles la fixité du regard (méditatif ou tourné vers le spectateur) supplante alors l'artifice spéculaire. Enfin, l'artiste devient modèle dans le quatrième cliché, transposition de la *Vénus d'Urbino* de Titien en scène d'atelier. L'installation *Le Voyage du brise-glace au pays des miroirs* du plasticien **Alain Fleischer** (France, 1944) se réfère également au processus artistique et à l'histoire de la représentation. Mouvante et aléatoire, en redéfinition perpétuelle, l'œuvre est constituée d'un bassin d'eau où un petit brise-glace pousse des morceaux de banquise sur lesquels sont projetées des images diverses répercutées dans l'espace expositionnel. C'est aussi de la manipulation et de la déformation de l'image que procède l'approche picturale de **Thomas Huyghe** (Belgique, 1971), réflexion critique sur la société de consommation et de mass media. Extraites de magazines ou de publicités, transformées numériquement puis transposées picturalement, les images intègrent une nouvelle dimension. Par un processus de redoublement de la mimesis, le miroir n'est plus le reflet de la réalité

mais le reflet de la représentation, elle-même reflet tronqué du réel. Anamorphoses et distorsions pervertissent le glamour par l'introduction d'une certaine monstruosité, effet exacerbé par la convexité du support sphérique qui confère à ces peintures une tridimensionnalité inductrice d'une multiplicité de points de vue. Autre réalité encore, dans les *Round Crilex* de **Nicola Evangelisti** (Italie, 1972). Inspirées de théories ou d'hypothèses scientifiques, dont celle de la matière miroir, ces sculptures consistent en une transposition plastique de l'énergie et de l'infini spatial. Plus ancrés dans la concrétude du quotidien, mais la dénaturant, les objets miroirs de **Yves Lecomte** (Belgique, 1974) se jouent du réel et des apparences. Dédoublée et parfaitement symétrique, traversée par un miroir invisible, la *Table* perd sa fonctionnalité pour atteindre une nouvelle nature, abstraite et close. Yves Lecomte accomplit une autre métamorphose dans *Traduction O.C.R.// "Au-delà du miroir"*, p. 130, mise en abyme d'un extrait de la traversée du miroir d'Alice. Scanné et malmené par un programme de reconnaissance de texte défectueux, l'écrit s'altère. L'opération est renouvelée à plusieurs reprises jusqu'à la disparition totale du texte, matérialisant le passage au monde inversé. *Vis à Vis* de **Giulio Paolini** (Italie, 1940) résulte également du détournement et de la manipulation. Scission d'un moulage en plâtre d'un buste antique en deux parties disposées face-à-face, l'œuvre explore la notion d'"intermezzo", soit l'intervalle entre les deux profils, mais aussi celui qui les sépare du spectateur en quête de recomposition de l'unité perdue. Une réflexion sur la représentation et la notion de simulacre sous-tendue par toutes les propositions de cette exposition. Autant d'interrogations sur la nature de l'image et notre rapport au monde, génératrices d'expériences physiques et psychiques parfois vertigineuses. < Sandra Caltagirone >

Alain Fleischer
*Le voyage du brise-glace
au pays des miroirs*

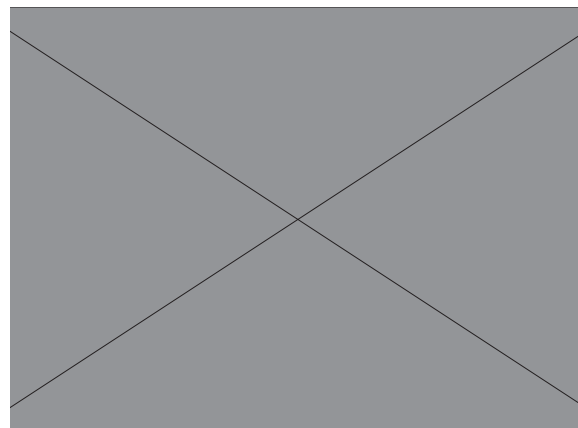
1982-83. Miroirs, diapositives, bassin d'eau, bateau.
Dimensions variables
© Alain Fleischer

1 Colloque *Spéculations spéculaires : le reflet du miroir dans l'image contemporaine*. Communications, performances, projections sur le thème du miroir, du double, du reflet. Du 24 au 26 avril 2008.

2 Cf. Phay-Vakalis (Soko) : *Le miroir dans l'art de Manet à Richter*, Editions l'Harmattan. L'auteur envisage la transformation de l'image au travers du miroir comme indice de ruptures et de survivances, en particulier dans les arts visuels du 20^{ème} siècle. Les idées développées dans le premier paragraphe de cet article s'inspirent largement de cet ouvrage.

3 Enregistrement de la performance présentée en 1977, au centre De Appel (Amsterdam).

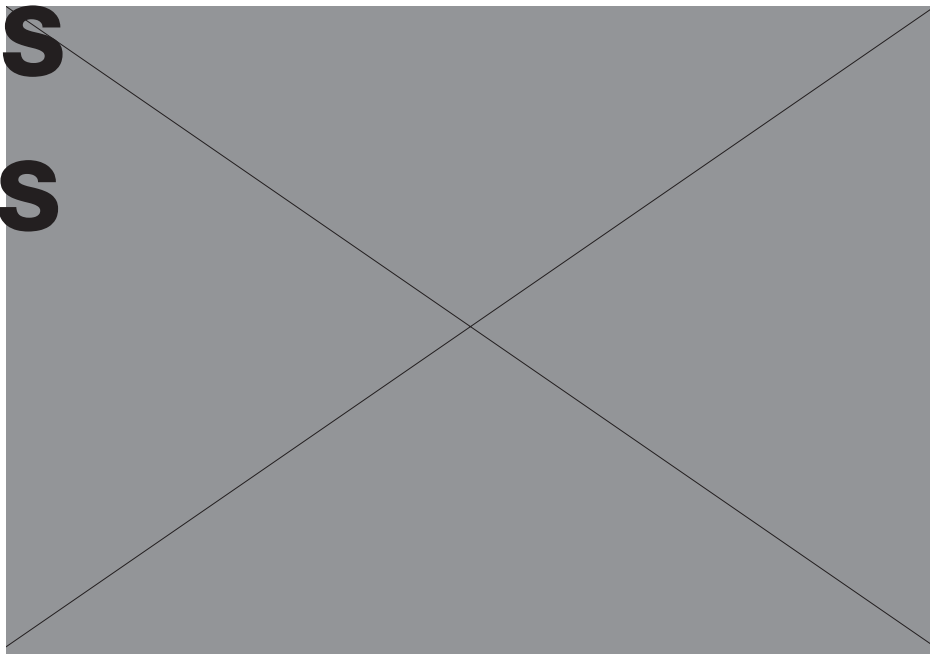
4 Il est intéressant de noter que selon le poète Nonnos de Panopolis (Égypte, Ve siècle), Narcisse aurait eu une sœur jumelle dont il était très épris. Lorsqu'elle mourut, il prit l'habitude de se contempler dans une source afin de faire revivre son image.



RELATIONS INTER- CREATIVES

post-opening

Installation in situ CCNOA, 2005



Au fil d'un corpus constitué principalement de dispositifs installatoires, ALEXANDRA DEMENTIEVA compose des outils d'analyse de comportements psychologiques et sociaux créant des possibilités d'expression du spectateur invité à prendre part à la performance construite par l'artiste.

L'œuvre ne semble plus ici renfermer en elle-même sa dimension artistique, se rapprochant au contraire d'un dispositif communicationnel à la fois physique et conceptuel qui intègre le spectateur, agit sur lui et par lui. Une relation conceptualisée à l'avance qui vise à interroger la perception au travers d'une œuvre devenue espace sensible, sensitif, ouvert aux phénomènes de la vie et du monde, opérant une transcription simultanée de ces phénomènes dynamiques, et essayant de placer le spectateur dans un rôle actif et créatif.

L'installation *Mirror's Memory* (2004/2006) d'Alexandra Dementieva (°1960, Moscou, vit et travaille à Bruxelles) répond particulièrement à cette articulation. En effet, celle-ci met en place une chambre noire rompue par un miroir/écran lequel laisse percevoir notre reflet, capturé durant les 30 premières secondes de notre visite et bientôt rejoint par la présence fantomatique de spectateurs antérieurs. Murmures, bribes de conversation ou disputes préalablement enregistrées par des acteurs clôturent ce dispositif qui interroge les temporalités, la représentation de même que la place du spectateur. Enregistrement, décalage et superposition de temporalités accumulent le retard du présent et du passé jouant du temps du spectateur et du temps de la représentation. Le spectateur/acteur agit et observe en une confrontation directe qui n'est pas sans rappeler

le "regardeur/regardé" à l'œuvre notamment dans l'installation prospective de Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974). Anne Cervantes y désigne le reflet comme "meilleur moyen de provoquer la référence à soi de l'œuvre" et y décèle encore la mise en abyme du temps comme mise en jeu de la représentation et de l'implication du corps dans l'œuvre. Ce commentaire de l'œuvre de Dan Graham éclaire à plus d'un titre l'installation *post-opening* qu'Alexandra Dementieva créa au CCNOA en 2005 et qui y est réactualisée aujourd'hui. Clin d'œil assumé au contenu et habitude du lieu (post-modernisme de sa programmation, engorgement des couloirs lors des vernissages), le dispositif prend place sur le mur qui termine la cage d'escaliers et renvoie à un redoublement du temps. Sont ici convoquées, l'ombre projetée en temps réel du spectateur de même que des ombres fictives issues des vernissages précédents laissant supposer une présence aux abords de l'exposition. Une illusion démentie par l'introduction d'éléments inattendus jouant d'une superposition de deux espaces-temps et tout à la fois renforcée par la présence de la bande son d'Aernoudt Jacobs réalisée précédemment en prise direct et retravaillée pour la circonstance.

Cette collaboration image/son trouve tout particulièrement à s'exprimer dans les travaux vidéographiques de l'artiste qui manifeste son intérêt pour la musique contemporaine et les environnements électroacoustique. Les bandes son d'Aernoudt Jacobs impressionnent les images principalement construites sur le procédé du plan subjectif ; la caméra est sujet de l'action et son point de vue, celui d'un personnage de telle sorte que le spectateur a la sensation de partager la perception visuelle de celui-ci, participant à l'accentuation du processus d'identification au personnage de la part du spectateur.

La nouvelle installation interactive d'Alexandra

Dementieva prendra prochainement place dans le cadre de *City Sonics* à Mons. *Sonic loft* articule trois étendues sonores qui circonscrivent chacune un espace architectural d'une durée maximale de 8 minutes créées par les compositeurs Michael J. Schumacher, Christophe Bailleau et Aernoudt Jacobs. Chaque changement de pièces active le passage à une nouvelle partition définissant, en suivant la déambulation du spectateur, une spatialisation sonore de pièces en pièces. Le son y est alors envisagé dans sa toute puissance de matériau plastique capable de sculpter l'espace et de mettre l'accent sur sa perception. Et précisément, quelle est notre appréhension physique et mentale d'un environnement sonore évolutif ? Mémoire et imaginaire s'étirent... < Pascale Viscardy >

**ALEXANDRA DEMENTIEVA
WITH AERNOUDT JACOBS
RÉTROSPECTIVE**

CCNOA/CENTER FOR CONTEMPORARY NON-OBJECTIVE ART
5 BOULEVARD BARTHÉLEMY, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 502 69 12, WWW.CCNOA.ORG

DU 9.05 AU 22.06

**ALEXANDRA DEMENTIEVA
SONIC LOFT**

IN CITY SONICS/PARCOURS SONORE
AU CŒUR DE LA VILLE DE MONS
T +32 (0) 65 40 53 18, WWW.CITYSONICS.BE

DU 22.06 AU 29.07

NOUVELLE INSTALLATION
IN **ALMOST CINÉMA**
KUNSTCENTRUMVOORUIT
23 SINT-PIETERSNEWSTRAAT
T +32 (0) 9 267 28 28, WWW.VOORUIT.BE

DU 7 AU 17.10

DU TROU- BLE DE LA PEIN- TURE

Le trouble, cette impossibilité de fixer les êtres et leur identité, mais qui s'étend également ici à la matière même, est sans nul doute l'une des bases du travail de STEPHAN BALLEUX. Trouble qui s'articule et s'exprime principalement à travers l'idée du flou, en tant que traitement mais aussi en termes de réception: "Aucune image n'échappe au flou, aucun son à la dispersion. Le réel lui-même est tissu de vague. Car le flou ne cesse de questionner notre perception et notre représentation du monde et de les relancer, comme s'il recelait ou énonçait une promesse –de netteté, de connaissance, de beauté, d'un au-delà du trouble-. Le flou est un passage obligé dans notre rapport au monde et aux œuvres".¹

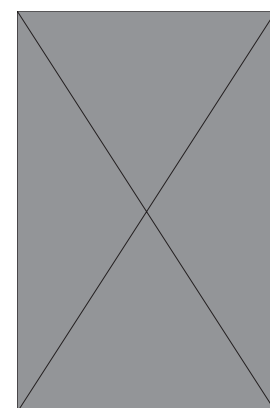
Trouble identitaire, trouble de la matière au travers de ses déterritorialisations et de ses travestissements, mais aussi de l'artiste qui se remet en question. En effet, au-delà de la nature diversifiée et troublante des œuvres proposées, le travail de Stephan Balleux frappe très vite par sa cohérence ainsi que par la pertinence de ses questionnements. Il s'agit pour l'artiste de s'interroger, à l'ère digitale et virtuelle, sur l'identité et la place de la peinture. Les différents trajets entrepris dans son oeuvre depuis quelques années sont autant de balises dans cette recherche perpétuelle de l'essence même de son médium. Ainsi, que ce soit dans ses œuvres picturales, ses

Vanitas001

animation digitale 2005, 10'50"
© Stephan Balleux/think.21gallery

the portrait

300x200cm, huilesurtoile2007
© Stephan Balleux/think.21gallery
© photo: Jonathan Levy



dessins, vidéos, sculptures ou au fil des différentes expositions auxquelles il a participé ces dernières années, Balleux ne semble jamais en avoir fini avec la peinture, l'explorant sous tous les angles, mêmes les plus inattendus ou sous les formes les plus hétéroclites.

Il semble dès le départ très clair que l'ensemble s'articule selon le principe freudien de l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté, principe qui se retrouve perpétuellement retravaillé au fil des périodes et du choix des médiums. Il s'agit autant du sujet représenté, de la matière mise en scène que du support mis en jeu dans ce processus ; entre inconnu et déjà vu, les images sont tout à la fois reconnaissables (appartenant souvent à un imaginaire collectif ancré dans l'Histoire de l'art pictural, photographique ou même cinématographique), mais aussi entièrement travesties par leur retravail pictural, engendrant le fameux trouble, aussi bien au niveau de l'œuvre elle-même que de sa réception.

Ce processus à multiples niveaux de création et d'interprétation s'est d'abord illustré par des œuvres qui semblaient s'éloigner le plus de la peinture elle-même. Après quelques expérimentations scéniques, ce sont les expériences vidéos, présentées avec des peintures, qui s'imposent notamment dans son exposition de fin de résidence au HISK (au titre emblématique de *Is the Medium still the Message?*).² Étendre la peinture aux autres médiums restera une constante dans les expositions suivantes ; à La Médiatine, à la galerie Think 21 ou encore à l'exposition collective *Artes Digitales*, où Stephan Balleux propose tout à la fois peintures, vidéos, sculptures et installations. Il s'agit dans tous ces exemples, de repenser la matière pour étendre le spectre et la conscience de la peinture. Voir une toile, une vidéo ou une sculpture de Stephan Balleux, c'est - pour paraphraser les variations sémantiques faites sur les installations utilisant des images cinématographiques - faire face à une "autre peinture", la "prochaine phase de la peinture", ou, peut-être plus justement encore, faire une expérience d'*expanded painting* - extension où les formes traditionnelles sont brisées et repensées. Libérer la peinture de ses affects matériels et de son état idéalisé sur la toile, la placer là où elle ne sera support d'aucune iconification, mais aussi la camoufler (dans la sculpture, derrière des images photographiques) ou la priver du rapport immédiat qu'elle entretient avec celui qui la regarde (à travers la vidéo) ; confronter enfin ces "extensions picturales" avec les toiles elles-mêmes.

Si l'on était tenté de croire que, presque par principe ludique, toutes les possibilités semblent être saisies à bras le corps et tous azimuts, chaque choix est en réalité littéralement pensé dans la perspective d'un questionnement pictural. Les expérimentations vidéo offrent, à ce titre, un exemple assez emblématique. Ces formes jouent sur l'indéfinissable, combinant thèmes rituels avec un traitement très visiblement pictural, le tout sur un mode de mise en mouvement des images. Ainsi, l'extraordinaire *Paintshape*, objet-peinture par essence proposé lors de l'exposition à La Médiatine mais aussi lors de l'exposition *La Belgique visionnaire* d'Harald Szeemann, se révèle sous tous ses angles et ses recoins obscurs sans que l'on puisse jamais saisir sa véritable nature ; les paysages lunaires du *Paintscape # 1* visités par une caméra flottante, forment des reliefs et des étendues sans frontières, uniquement définissables par leurs coulées picturales ; les vanités, crânes également habités par la peinture même, nous font front de leur orbites obscures ; enfin, le 'portrait' de *Franky* (présenté lors de la prochaine exposition à Think 21), se révèle-t-il telle une sculpture-peinture déformée par la matière. Les thématiques, entre objets, paysages, vanités et portraits, sont déjà éculées par des siècles d'Histoire de l'art, mais sont aussi une nouvelle fois revisités dans une perspective contemporaine.

Saisis dans un mouvement cyclique sans fin, ces objets à la fois étranges et familiers sont une nouvelle preuve du hiatus entre la peinture en tant que matière et le médium qu'elle s'approprie au détour d'écrans plats ; une nouvelle tentative de définition de la peinture prise cette fois dans le flux de l'image en mouvement et non plus réifiée sur la toile.

Ne délaissant que partiellement ses expériences d'*expanded painting*, Balleux semble revenir depuis quelques temps à un état fondamental, essentiel de la peinture ; ce n'est plus forcément en étendant systématiquement cette dernière à tous les médiums possibles qu'il interroge son art et son identité mais en l'infiltrant de l'intérieur, en jouant avec notre rapport perceptif qui tente de décoder la toile, de reconnaître les images par-delà des coulées de peinture. Tout comme ses portraits (ou auto-portraits, dont *PaintingPainting # 1* qui inaugurerait en 2004 une série d'œuvres qui se jouent une nouvelle fois du trouble entre le thème du portrait et son traitement pictural excessif), ses modules en mouvement ou encore ses vanités, ses dernières toiles jouent sur la déréalisation des figures pour évoluer vers l'identité-peinture. L'appropriation d'images (reprise systématiquement, comme dans l'exposition collective *Storage-Extra Features* au travers d'une série de toiles revisitant des photographies de Nan Goldin) dans un traitement à présent foncièrement excessif, renvoie une nouvelle fois à la nécessité pour Balleux de créer sa propre perception de l'Histoire, culturelle ou non ; ainsi, pour exemples, les images d'archives revisitées ou encore, ironie et citation obligent, le 'portrait de Dorian Gray' (*The Portrait*) qui, dévoilé, n'affiche plus que des lambeaux d'une lave picturale grisâtre. A noter également dans cette quête du trouble "spectatoriel", la disparition progressive de la couleur, qui, dans les vanités ne s'articulait plus que par touches éparses et qui, dans la série *Cipher*, finit par laisser la place à un noir/blanc/gris radicalement inspiré par une facture documentaire.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit chez Balleux ; si un rapport étroit existe avec un passé artistique, l'ensemble appartient à un ordre vivant, organique, qui se métamorphose sans cesse et sans jamais rien perdre de sa pertinence. Balleux appartient à cette génération d'artistes qui questionnent sans relâche le médium qui fonde leur approche dans une conception post-moderne, entre citation et métadiscours, renvoyant finalement vers eux-mêmes le miroir de la réflexion. Quelle est la place de la peinture ?, mais peut-être encore plus, qu'en est-il du peintre, dans un environnement artistique depuis longtemps assailli par les évolutions technologiques, délaissant les pratiques, le face à face avec la matière, pour s'engager dans les méandres des rendus informatiques et virtuels ? Les œuvres de Stephan Balleux semblent répondre d'elles-mêmes : toute la résistante pertinence de la peinture se trouve nichée dans ce regard précis et particulier posé sur les choses, traduisant sa vision d'une réalité qui ne s'offre à nous que sous une forme picturale, comme si le monde lui-même n'était plus que peinture. < Muriel Andrin >

¹ *Vagues figures, ou les promesses du flou*, Editions B. Rougé (Rhétorique des arts, VII). ² Stephan Balleux a créé des vidéos entrant dans l'élaboration de deux spectacles de danse, dont *Spell* avec la danseuse Louise Vanneste et l'ingénieur du son Marc Doutrepoint. Notons aussi quelques échappées vers la sculpture qui se concrétisent également dans ses œuvres actuelles.

STEPHAN BALLEUX

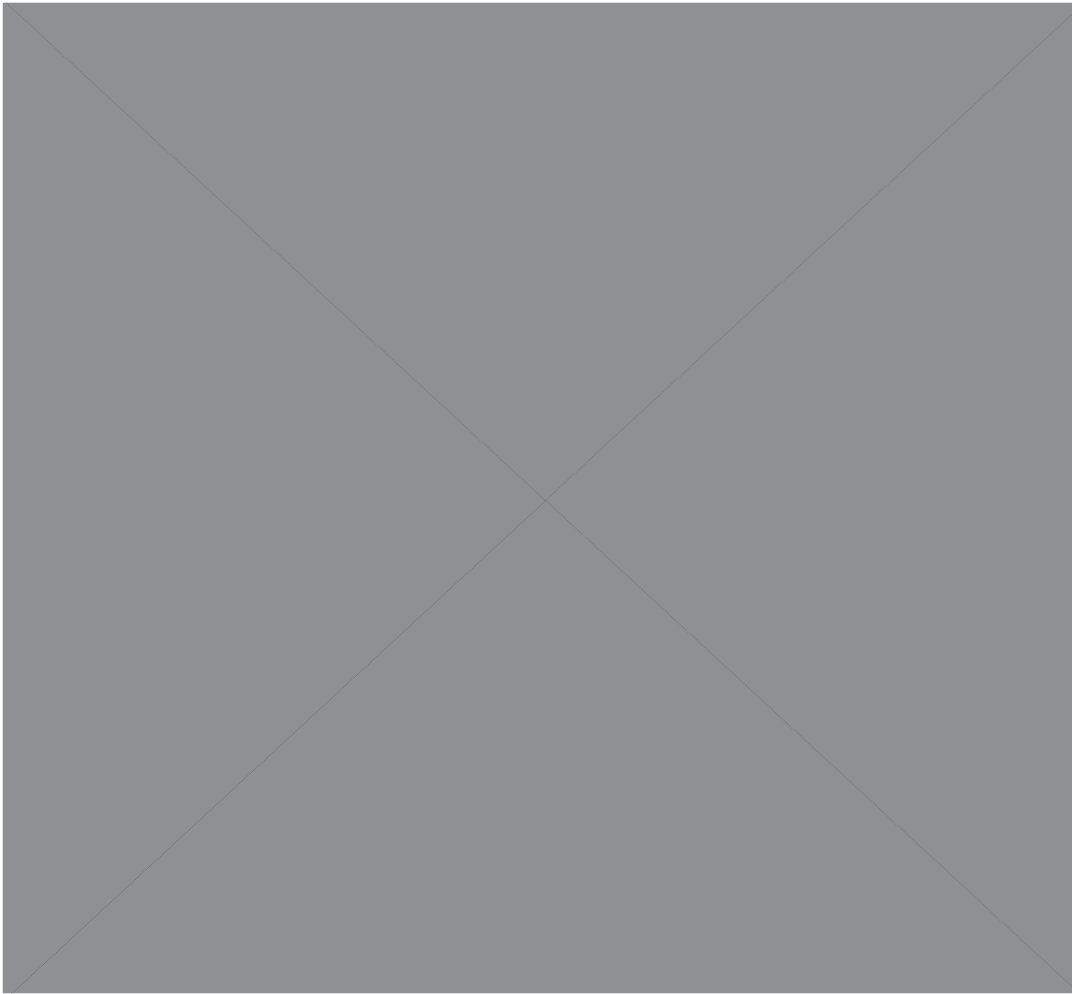
THINK 21 GALLERY
21 RUE DU MAIL
1050 BRUXELLES
T + 32 (0)2 537 81 03

JUSQU'AU 12.07.08

ATELIER BERLIM

SOUS COMMISSARIAT
DE JURRIAN BENSCHOP
GALERIA PRESENÇA, PORTO

JUSQU'AU 7.06.08



20 (tout)
2008, 120 x 111 cm,
tirage numérique sur papier

LES MAINS À DESSEIN



*“Chaque image est un détournement
fini du sens infini,
lequel n’est avéré infini
que par ce détournement,
par le trait de la distinction”*

Jean-Luc Nancy¹

d'eux (feuille)
2004-2006, 55 x 45 cm, héliogravure
(print : Bleu Acier Inc., Tampa, FL)

La formulation d'un regard soutenu et aiguisé porté par une salutaire résistance à l'inflation de l'image, à l'œuvre depuis une vingtaine d'années chez Sylvie Eyberg, poursuit sa lente et cohérente maturation. Ainsi, une prochaine exposition en le bel espace de la Galerie Greta Meert (Bruxelles), offre-t-elle l'opportunité de se pencher sur les travaux conçus ces dernières années succédant à la série des grandes sérigraphies rouges présentée au Pavillon belge de la Biennale de Venise en 2003.

Afin de mieux saisir les récurrences mais aussi les glissements opérés dans l'œuvre, revenons-en à la pratique de l'artiste et, par là même, aux conditions et modalités d'émergence de ses images-textes. Extraites de magazines anciens tels *Lecture pour tous*, *Science & Vie*, *Le Courrier de l'UNESCO* aux sujets de société brassant, sous visée de vulgarisation pédagogique, éléments de découvertes et de connaissances, ces images de "seconde main"² sont ensuite recadrées par l'artiste avant d'être consignées et collées dans de petits carnets, eux-mêmes matière d'un second tri. Seuls quelques-uns parmi ces fragments d'images tramées en noir et blanc aux contrastes adoucis seront agrandis photographiquement et imprimés dans de subtiles gammes de gris sur tirage baryté, parfois de jaune sur papier cybanchrome, et pour Venise, de rouge par le biais de la sérigraphie.

Cette lente procédure de gestation de l'image éloigne celle-ci de toute nostalgie qui pourrait l'en imprégner. Enigmatique et rétive, loin de se référer au contenu de sa source textuelle si ce n'est à sa nature première de document imprimé, l'image advient à elle-même en sa fonction indicielle, voire mémorielle. Elle indexe plus qu'elle ne narre. Sa trame renforcée, dédoublée s'agissant des sérigraphies très rétinienne en lesquelles le regard s'immerge, et son cadrage serré telle une focale jouent du contraste entre forces centrifuge et centripète, entre dilatation (tactilité, grain de peau, chair de l'image imprimée) et resserrement de la coupe nette. Pour l'essentiel, l'iconographie de Sylvie Eyberg ressortit à une gestuelle des mains au travail qui, de manière tautologique, se trouve être aussi celle de la procédure d'appropriation et de gestation des œuvres elles-mêmes sur le mode du prélèvement, de la découpe, du classement, de l'archivage et de l'indexation. Nul regard, ce miroir de l'âme d'où surgit le singulier, mais un monde de mains et un langage des corps constituant un corpus communément partageable. Des tables, des bureaux, des établis, un plan de travail, une scène horizontale où les choses ne se définissent que par leur fonction et où les gestes rompent avec les codes forcés de la représentation. Un monde feutré de lecture et d'écriture aussi, peuplé de silences et de recueillement. Relevant le caractère quasi labial des mains, Thierry de Duve écrit à propos d'une œuvre exemplative : *"Le reste du monde est hors-champ, plein de bruit et de fureur. (...) Il se raccroche à cette image de Sylvie qui, subitement, lui paraît si éloquente qu'elle révèle ce qui est en jeu dans toutes les autres. Une paire de mains manie un enregistreur. Un embrouillamini invraisemblable de bandes magnétiques remplace le déroulement régulier des bobines. Le monde des mains, c'est le monde de la parole quand la parole suffoque de ne pouvoir parler du monde. Il y aurait trop à dire, qui n'est pas dicible. Et trop de bruit de fond, qui fait surface. C'est alors que le lien essentiel de l'image au poème dans les œuvres de Sylvie lui apparaît dans toute son obscure clarté."*³

"Je cherche les mots du commencement, des mots, par exemple, capables de nommer ce qui fait le miracle du corps humain, son inexplicable animation, sitôt nommé son dialogue muet avec les autres, le monde et lui-même – et aussi la fragilité de ce miracle". Maurice Merleau-Ponty⁴

L'artiste applique aux mots ou aux bouts de phrases composant de courts textes inscrits dans son œuvre la même procédure d'extraction que celle des images. Si la trame de l'image informait du caractère d'usage et de "seconde main" de celle-ci, le respect de la typographie originelle des mots renvoie, tout autant, à leur emprunt au monde de l'imprimé. Tel le souligne Thierry de Duve, Sylvie Eyberg ne s'autorise pas encore *la chambre à soi* prônée par Virginia Woolf dont l'héritage pourtant l'accompagne. C'est à nouveau dans le corpus communément partagé des magazines à large tirage ou des dictionnaires et grammaires, soit *"des recueils où le trésor linguistique commun réfléchit sur soi, se met en scène, s'offre à l'usager"*⁵, qu'elle excise des bouts de phrases qui, assemblés dans un cartouche ou découpés d'un seul tenant dans la source textuelle, finissent par résonner. Dans les dernières œuvres, les phrases ont laissé place aux seuls mots, plus récemment désarticulés jusqu'à la lettre, nécessairement en latence d'une formulation-configuration nouvelle. *"Ni poème ni haïku, le texte (...) est une bande son qui renvoie un peu plus encore l'image à son statut documentaire. Il serait vain de chercher une correspondance lisible entre un texte et 'son' image, mieux vaut la chercher entre tous les textes et toutes les images et laisser le film de l'exposition se projeter. Les outils de Sylvie Eyberg se limitent aux ciseaux et à la colle, précisément comme une monteuse de film ; la chambre noire ou la table de sérigraphie ne servant qu'à tirer une copie du montage"* soulignait fort justement Renaud Huberlant en 2003⁶. De fait, la texture quasi photosensible de l'image, la temporalité séquencée de son énoncé, son cadrage serré, la sonorité du mot et de son corps typographique, cette manière d'appréhender le texte par bribes et montage ne sont pas sans évoquer le potentiel cinématographique que cette œuvre où la vue parle autant que l'œil n'écrit recèle.

Les référents artistiques de Sylvie Eyberg appartiennent à la modernité, à son projet moderne, on le devine à sa manière de construire l'image. Fondée sur les mouvements de rupture de la pensée, la modernité fit du montage en ce que ce dernier suture des réalités hétérogènes son principal vecteur. Recyclant, cadrant, découpant un matériau-image pour en aiguïser le potentiel de résistance au regard et à la consommation rapides, l'artiste redouble l'effet de résistance de son œuvre à l'encontre du 'tout image' et de son inflation contemporaine. Aux grandes sérigraphies flottantes et moirées par la double trame a succédé une série de 7 héliogravures, *d'eux*, conférant aux noirs une profondeur inégalée jusqu'alors maintenue à distance par l'artiste. Le contraste qui s'ensuit est, dans de plus récentes impressions numériques, d'autant mieux assumé par Sylvie Eyberg que celles-ci offrent au blanc largement majoritaire le soin d'en contrebalancer l'effet. Composés au départ de documents extraits de doubles pages de magazines parus entre 1958 et 1979, leur agencement conserve quelque chose de la mise en page originelle au terme d'une procédure d'effacement puis de recadrage d'images restantes dont un élément nodal telle la main est ensuite agrandi à échelle humaine. L'espace immaculé de la page vierge se voit ainsi activé pour jouer un rôle décisif dans la formulation de l'œuvre. Plus que jamais, alors qu'il se désagrège jusqu'à la lettre sonnante et trébuchante, mot et image arrivent une co-présence en une spatialité ouverte et ordonnante.

< Christine Jamart >

**SYLVIE EYBERG
20**

GALERIE GRETA MEERT
13 RUE DU CANAL, 1000 BRUXELLES
T + 32 (0)2 219 14 22

DU 25.06 AU 10.09.08
VERNISSAGE LE 24.06
(FERMETURE ANNUELLE
DU 21.07 AU 20.08)

¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p. 30. Cité dans Thierry de Duve, "L'invitation des inconnues", in Sylvie Eyberg – Valérie Mannaerts, *La Biennale di Venezia 2003*, coédition Yves Gevaert et la Communauté française de Belgique

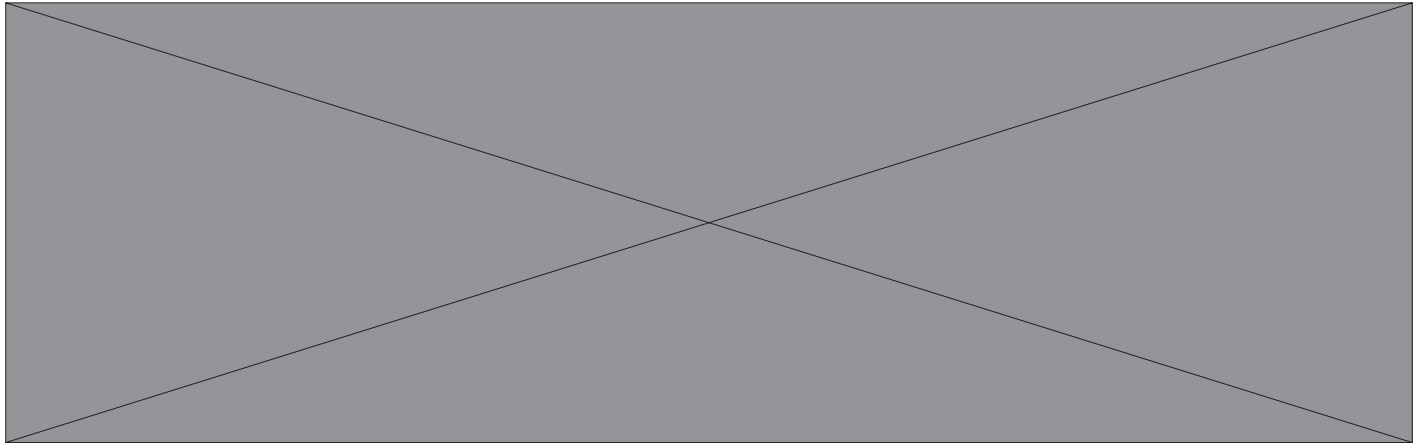
² Thierry de Duve, "L'invitation des inconnues", in Sylvie Eyberg – Valérie Mannaerts, *La Biennale di Venezia 2003*, coédition Yves Gevaert et la Communauté française de Belgique

³ Idem

⁴ In *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", 1991 (1^{ère} édition : 1964)

⁵ Thierry de Duve, op.cit.

⁶ In "D'une femme sans caméra... à une chambre à soi", *l'art même # 20*, 2003

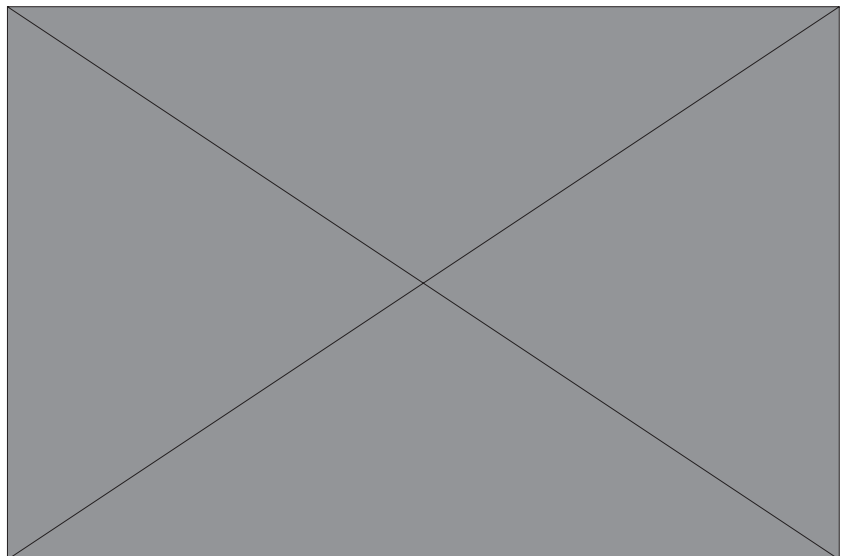


“Mille millions de murmures magiques murmuraient en moi-même de merveilleux mystères...” Cette phrase, que les logopèdes demandent de répéter lors des consultations, pourrait bien être l’une des clés de voûte – sésame silencieux et assourdissant à la fois – du travail plastique de CHANTAL MAES, un travail doublé, hanté peut-être, par l’impasse du langage, et par l’usage de la photographie comme outil pour rencontrer l’autre (l’autre de ce langage, du verbe, de la parole) ou entériner son absence, l’impossibilité de son appropriation... le merveilleux de son mystère murmuré.

Effrayants jeux des mots... “Ellipse et laps”, hiatus et lapsus, reprise et méprise, immensité de l’inframince, révélation et opacité de la photographie, frontalité et obliquité, présence et absence, le déplacement léger des corps et l’expérience prégnante du temps, la perte intérieure résolue dans le dehors existant, l’orée silencieuse du langage et ses pierres d’achoppement : le lexique thématique de Chantal Maes et les jalons essentiels de son travail semblent recouper, jusqu’à s’y confondre, ceux d’un Denis Roche, entremêlés par lui jusqu’au vertige, tout au long des années septante, entre photographie et littérature, entre mise à l’épreuve du monde et autobiographie. Ils s’en éloignent pourtant, trouvent ailleurs (notamment dans une autre littérature, ou dans le cinéma : Bergman, la Nathalie Sarraute de *Tropismes*) leurs références, et surtout puisent en eux-mêmes un rythme évolutif qui s’apparente à une nécessité impérieuse, à un élan thérapeutique ni dupe, ni naïf, ni réducteur, à une élaboration intelligente des dimensions que le travail fait surgir en cours de route et des questions nouvelles qu’il soulève. Moins préoccupée que Roche par les machines ou le dispositif proprement dit, Chantal Maes poursuit une trajectoire plus méditative que réellement expérimentale, avec une lenteur non calculée mais essentielle à l’intimité de ses images, à leur vie propre, à leur “sortie d’elles-mêmes”, en quelque sorte : d’abord *Inward Whispers*, fascinante galerie de dérives intérieures, de personnages pris entre conscient et inconscient, au moment où leur propre apparence leur échappe, où les convenances du rôle qu’ils jouent se dérobent pour laisser apparaître l’énigme de qui se replie en lui-même, s’y perd peut-être – dilution et solidification, d’un seul tenant. *Voyage Out* à présent qui, comme son nom l’indique, tente la sortie, l’articulation, le déploiement : la mise en discours – presque

IN/OUT

LA TRAVERSÉE
DU VERBE
PAR L’IMAGE



en pratique – de tout ce qu’ *Inward Whispers* contenait de manière inchoative, informulée, intuitive. Une sortie qui aura pris plusieurs années et qui ne va pas sans risque, donc sans une légitime prudence. Une sortie salutaire, peut-être, et qui a en tout cas quelque chose de délicat, de fragile, d’hypnotisant. Chantal Maes (Watermael-Boitsfort, 1965 ; vit et travaille à Bruxelles) n’est pas une artiste bruyante, tapageuse mais au contraire discrète, effacée derrière son propos, attentive à ce qu’il produit d’inattendu, d’insoupçonné, et opérant ensuite des choix (titres et lieux d’expos, sélections et formats, outillage théorique et supports) avec une rare justesse. Diplômée en 1989 de l’École nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre (atelier de photographie), elle est professeur, chef de l’atelier de photographie à l’Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles depuis 2003. Elle a exposé de façon régulière (notamment à Anvers et à Charleroi) ce qui s’apparentait à des états provisoires, ou intermédiaires, d’un travail en cours, et dont les développements présentés chez Contretype, qui a soutenu l’artiste dès la première heure, permettent à présent de mesurer toute la portée et la pertinence. “*D’abord c’est le monologue intérieur (Inward Whispers), confie Chantal Maes ; ensuite c’est la mise en mouvement et cette poussée vers l’extérieur que je veux montrer, montrer des glissements d’attitude, des bouleversements microscopiques, recréer par l’accrochage le déploiement de ces actions rapides qui s’accomplissent en nous sans même que nous en soyons parfois conscient.*”

Partie d’images recyclées (1967-1993), d’explorations plus conceptuelles que plastiques (mais déjà puissamment métaphysiques) sur le passage du temps, Chantal Maes a “poussé” ces *Inward Whispers*, peu avant 2000, comme un enfant ose crier à l’air libre les premiers mots qu’il maîtrise pleinement et revendique : en grand format, et pourtant – ou pour cette raison même – impénétrables, étrangement inquiétants. La plongée, pour le spectateur, avait en effet quelque chose d’une expérience primaire, primale : “*L’apparence y est*”, dit Chantal Maes mais, comme le souligne Daniel Desmedt dans l’un des excellents textes qu’il a consacrés à la photographe¹, “*il y a le vide, la solitude, l’incompréhensible (...), l’utilisation du gros plan, qui agrandit ce que nous ne déchiffrerons pas*”. Le format lui-même de ces photographies en noir et blanc (plus d’un mètre sur un mètre cinquante) crée l’impression d’une confrontation à vide, renforce encore le rapport physique à l’image, la sensation d’un étirement du temps, ou plutôt d’une suspension dans un espace-temps inédit, une espèce de mouvement immobile, un intervalle où les personnages photographiés (des employés d’aéroport) semblent sombrer dans l’incertitude de leur propre existence. Ce n’est pas sans incidence sur les doutes et le regard du spectateur lui-même, auquel les yeux perdus et le visage perpétuellement tourné ailleurs des modèles refusent de rendre la réciprocité. Inquiétude, mélancolie, interrogation, sérénité, rêverie : “*il se passe quelque chose, et il ne se passe rien*”, observe Desmedt, dans cette galerie hasardeuse où le visiteur n’a pas d’autre choix que de passer du rôle de spectateur à celui d’acteur, face à un interlocuteur qui diffère et lui ressemble (forme vide et précise à la fois), sans pourtant pouvoir le renvoyer à rien d’autre qu’à lui-même. Dans cette rencontre sans dialogue il n’y a pas de mot de la fin – juste, dans certaines installations, le vrombissement énorme de quelque réacteur d’avion, le chaos sonore informe qui précède toute chose, ou qui de toute façon suivra. Un magma incertain qui contredit, et pourtant répète, le mutisme de ce que l’image montre avec une extrême et pourtant vaine, délibérément vaine précision.

Mais de cette expérience, à la fois commune et étrange, banale et impénétrable, un épisode intermédiaire livré par Chantal

Maes devait donner, comme entre les lignes, une lecture plus précise encore. Sur deux bandes vidéo, elle s’est imposé de lire deux textes à voix haute. D’une part un texte tiré du livre de Françoise Estienne et d’Anne Van Hout, *Les Bégaiements*, traité comme un exercice de prononciation. D’autre part un poème de Christian Dotremont, *Qu’il nous arrive de bafouiller* (“Qu’il nous arrive de bafouiller / eh bien, bafouillons”, etc.) aux connotations davantage subversives et littéraires. Mais ce “*plaidoyer en faveur du balbutiement*”, proche “*du caractère zigzaguant de la vie et de la pensée*” (Francis Smets) enclenche dans l’œuvre quelque chose d’essentiel : la dynamique du temps réel et le mouvement de l’image (un lent travelling qui suit le texte haché, à mesure qu’il est lu). La “sortie hors de” est alors amorcée, elle ose dire son nom – mieux, épeler ceux des autres, s’y confronter. Elle ose aussi se positionner dans l’entre-deux où elle se trouve, en contrecarrant, par la force des choses, l’illusion de maîtrise, et en confirmant ce que l’on pressentait : la perfection des grands tirages antérieurs était davantage la marque d’une affirmation résignée ou d’un renoncement lucide et fécond, que d’une stratégie ordonnée ou d’un calcul qui escompterait des effets. L’image parfaite est, chez Chantal Maes, sœur siamoise du mot hésitant, et tous deux avancent de concert avec la même fonction : renvoyer l’intérieur vers l’extérieur, et l’extérieur à l’intérieur ; le passage des deux étant, précisément, ce qui s’observe, ce qu’il y a à voir, à savoir (et, pour qui prête l’oreille, à entendre). Pas plus, pas moins.

Car ne pas entendre cela ou, au contraire, forcer l’interprétation et charger les intentions, c’est menacer l’intégrité du corps, fragile lieu d’équilibre de ce passage, pivot de tout le travail de Chantal Maes, seul référent aussi de celui qui risque les affres de son bégaiement intérieur au jeu silencieux des images du monde. Car ce passage du dedans au dehors, si volontiers insistant, obscène ou pornographique dès lors qu’il est traité par bon nombre d’artistes contemporains travaillant la matière même du corps, force non seulement la distance de l’observateur, on l’a dit, mais mieux encore son respect.

Aussi le *Voyage Out* de Chantal Maes regorge-t-il de seuils que l’on ne franchira pas : entre le perçu et le non perçu, entre un instant et son faux suivant (infiniment éloigné, infiniment proche), entre ce qu’il y a à voir et ce qui est caché. Images en diptyques, haies, remparts, obstructions, fussent-elles douces et naturelles (feuilles, branchages, brindilles). Un léger babill, un bruissement ténu sourdent de ces images, qui sont aussi ceux des rythmes du corps, de l’invisible circulation de ses fluides, du bouillon incertain d’où les mots doivent encore et toujours sortir. Au dehors il n’y a rien, qu’infimes altérations et imperceptibles changements, un visage qui sourit, qui paraît se répéter mais qui pourtant se contredit et se défait², du temps qui semble passer pareillement sur le tissu de la robe ou le visage de la petite fille, une haie figée et que pourtant un léger souffle anime, un béton étale au sein duquel une vie doit bien grouiller (c’est le lot de toute matière), dont nous ne saurons rien.

A distance égale du mutisme desséchant des “purs” contemplatifs et du bavardage rhétorique assommant de plasticiens, manière de dire – non, de montrer – que le passage du temps est probablement ce sur quoi nul n’osera définitivement se prononcer, et que sur cette question il est bon de continuer à entendre la photographie, avec fascination et humilité, et dans des interstices où l’on n’avait pas même perçu qu’elle continuait de parler. < Emmanuel d’Autrepepe >

¹ Lire notamment *Chantal Maes. Un regard au bord du langage*, 1998.

² “*C’est infime, mais dans cet intervalle une fraction de vie a été vécue. Seul le corps réfléchit cette histoire passée sous silence par sa modification à peine perceptible.*” - Francis Smets.

Chantal Maes
Extrait de la série
Voyage Out, 2003/2008

CHANTAL MAES VOYAGE OUT

CONTRETYPE, HÔTEL HANNON, 1
AVENUE DE LA JONCTION,
1060 BRUXELLES,
T +32 (0)2/538 42 20
WWW.CONTRETYPE.ORG

DU 18.06 AU 21.09
(VERNISSAGE LE 17.06)

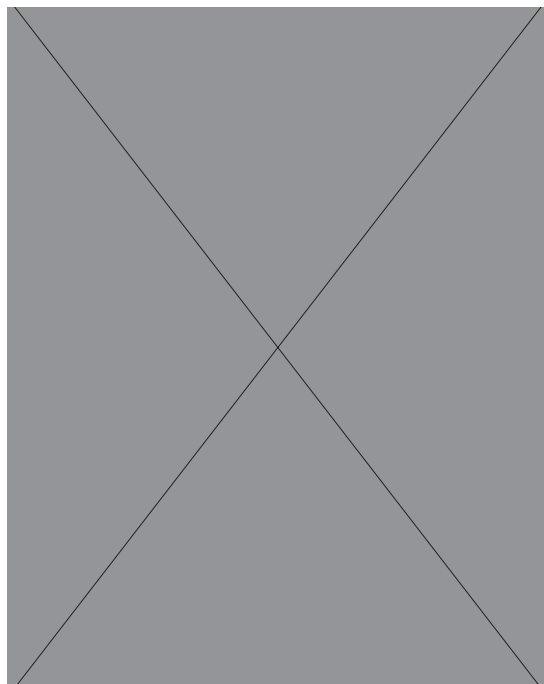
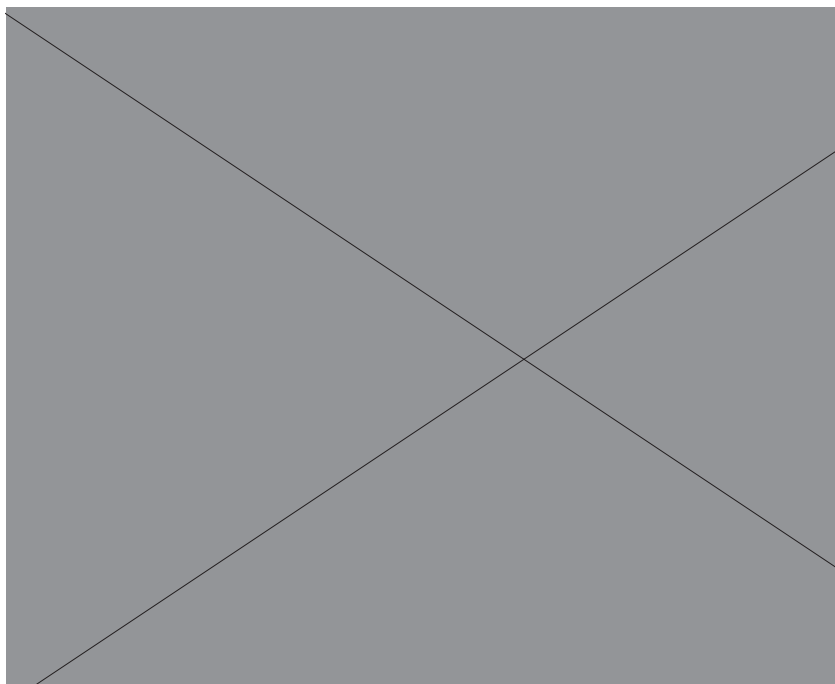
MIKE KELLEY, BOURRÉ DE COM- PLEXES

Cette fois c'est la bonne: le Wiels décolle. Pour le coup, il s'offre un morceau de choix. Mike Kelley, quinze ans de travaux: une pièce montée sur trois plateaux, une fiction biographique mobilisant une masse phénoménale de références, un organisme polymorphe et tentaculaire, une exploration des mythes américains contemporains et de l'héritage culturel. C'est complexe assurément, compliqué même, tout le monde en convient¹. C'est dense, costaud, presque saturé de sens. On sent bien qu'on ne trempe pas dans la soupière post-moderne, dans l'équivalence neutralisée des signes et des sources. Et donc on cherche, on investit, on mobilise ses références et ses neurones, on sonde brèves esquisses, grossiers assemblages, sombres souterrains et grotesques reconstitutions de rituels étudiants. Mais le sens se dérobe, la signification glisse continuellement vers d'autres hypothèses. À peine une ombre de conviction est-elle acquise qu'elle est aussitôt niée ou contredite.

C'est une méthode, peut-être le noyau de cette démarche, que de perpétuellement disloquer le sens pour le porter plus loin. *Educational Complex Onwards* est le titre de l'exposition: "onwards" pour "en avant", "plus loin". Pour Kelley, il n'y a pas de signification stable: "La réalité, dit-il, c'est l'expérience, c'est la signification dans la mesure où elle change avec le temps. (...) Les œuvres d'art marchent le mieux lorsqu'elles n'ont pas de signification fixe, lorsqu'elles ont pour objet le caractère amorphe de la signification"². Amorphe non dans le sens de vide, d'insignifiant, mais bien dans celui de désorganisé, donc de souple, d'ouvert aux mutations. Adaptations, inversions, métamorphoses et basculements sont des procédés récurrents chez Mike Kelley. Et ces procédés, il les applique à des situations concrètes ou à des objets anodins: un abri pour oiseaux, des graffitis obscènes ou des blagues salasses, des poupées ou des peluches usées, des animaux empaillés... C'est précisément la réception critique de ces jouets rafistolés, conçus entre 1987 et 1991 dans le cadre de la série *Half a Man*, qui est à la base d'*Educational Complex* et, partant, de toute l'exposition proposée au Wiels.

Day is Done, Joseph Supplicates, 2005
Courtesy of Goetz Collection, Munich
© Mike Kelley

*Shaped Painting, Prenatal Recognition
of Betty and Barney Hill, 1995*
Courtesy of Collection of Blake Byrne, Los Angeles.
© Mike Kelley



Tous traumas

En dépit de la volonté affichée par Kelley de présenter ses "dolls" comme "des productions d'adultes et de soulever des questions relatives à leur construction formelle autant qu'à leur usage social"³, l'artiste se heurtait invariablement au désir du public de projeter sur ces objets ses propres fantasmes d'abus et de maltraitance. Ces sculptures étaient perçues comme des représentations détournées d'enfants abusés. Kelley précise : "En vue d'expliquer ma fascination supposée pour l'abus, les spectateurs tentèrent aussi de projeter sur ma personne de présumés traumatismes. Ils ne pouvaient pas admettre que ma perspective artistique fût de type analytique. Il devait y avoir une "vraie" connexion pathologique entre mes matériaux et moi. J'étais considéré comme frappé d'infantilisme, peut-être pédophile, ou moi-même victime d'abus"⁴.

Cette lecture de l'œuvre de Kelley prend place dans un contexte où, au début des années 1990, les États-Unis sont gagnés par une véritable hystérie, celle du "syndrome de la mémoire réprimée". Selon cette théorie, officiellement reconnue par l'American Psychological Association en 1994, des expériences traumatisantes lourdes peuvent être refoulées jusqu'à l'oubli complet, entraînant chez le sujet divers symptômes pathologiques. Certains thérapeutes, cependant, prétendent pouvoir débloquent cette mémoire enfouie. De fait, l'Amérique a été submergée par une vague de "coming-out" aussi spectaculaires que douteux, par des flopées de témoignages et de livres, par des enquêtes fleuves touchant des écoles et des collèges. À Los Angeles, la ville de Kelley, l'école maternelle McMartin fit l'objet d'une enquête qui débuta en 1983. "L'enquête continua dans les années 90, explique Howard Singerman. Le nombre, mais aussi la nature des crimes évolua, prenant un aspect gothique (...): questionnés par des thérapeutes, les enfants évoquèrent des chambres secrètes, des tunnels cachés comme lieu de viol, ainsi que des rites sataniques ou des tortures d'animaux"⁵.

De quoi apporter de l'eau au moulin des thérapeutes qui émettent de sérieuses réserves quant à cette théorie allant jusqu'à développer le concept de "faux syndrome de la mémoire" pour désigner les traumatismes inoculés par les analystes à leurs patients... Le débat fait rage outre-atlantique, mais le syndrome y demeure fort populaire, de sorte que le pays semble un jour s'être éveillé - ou a cherché à se révéler - comme une terre de victimes. Comme si le revers sordide de l'épopée moderne américaine apparaissait subitement au grand jour. Mike Kelley le signale : "La vieille "romance familiale", où la représentation des parents est habitée de figures idéalisées (mes parents sont des rois), a été remplacée par son opposé (je me souviens soudainement que mes parents sont membres d'un culte satanique morbide)"⁶. Ailleurs : "Les Américains ont une histoire, mais ils n'ont pas d'histoire bâtie sur des traumas réels (...). On a une culture du melting-pot, et les traumas sont toujours forcément éclatés entre des groupes divers. On a ce mythe d'une culture unifiée qui n'existe pas vraiment. C'est un mythe grandiose, mais toujours en train de se défaire, et les gens veulent s'inventer de grandes tragédies, qui donnent un sens à leur vie"⁷.

Une mystification donc, que Mike Kelley va s'attacher à déconstruire, non pour reconduire les mythes fondateurs de l'épopée moderne (les "parents rois"), mais bien pour énoncer les conditions confuses d'une existence au présent. Le projet de Kelley s'oppose autant au traumatisme qu'à la nostalgie. Il dénie autant le statut des victimes que celui des héros.

L'âge gore

Cette opération de déconstruction, Kelley ne va pas la conduire à l'appui d'un programme préétabli, mais plutôt de

manière inductive, au fil d'un processus expérimental où les hypothèses se dévoilent progressivement en cours de travail. Il commence tout simplement par réagir au climat de paranoïa ambiant et à l'interprétation psychologisante de son œuvre. "Je ne pouvais tout simplement rien faire pour contrer l'explication psycho-autobiographique de mon travail, explique-t-il. Aussi, ai-je décidé d'embrasser le rôle social projeté sur ma personne, j'ai décidé de devenir ce que les gens attendaient de moi : une victime. Comme je suis un artiste, il me semblait naturel que ma formation esthétique soit la source de mon endoctrinement à la perversité. (...) Mon éducation doit avoir été une forme d'abus mental, de lavage de cerveau"⁸.

Dans la perspective de faire affleurer ces "souvenirs réprimés", Kelley entreprend de construire une maquette regroupant tous les établissements scolaires par lesquels il est passé ainsi que la maison familiale où il a grandi. C'est *Educational Complex* (1995), un modèle échafaudé pour partie de mémoire, pour partie à l'aide d'études de plans et de visites sur place. Malgré cette investigation, quatre-vingt pour cent de cet agglomérat d'édifices est constitué de masses architecturales neutres. Ce sont les "trous de mémoire", lieux résiduels supposés des traumatismes refoulés. Pour organiser cet ensemble sous des dehors apparemment cohérents, Kelley choisit de recourir à la technique du "push and pull" élaborée par Hans Hoffmann (1880-1966) en vue de dynamiser et d'équilibrer la surface picturale. Outre qu'elle apporte des solutions pratiques, l'intrusion de cette figure offre aussi l'opportunité d'inclure l'héritage formaliste dans l'abus éducatif visé par Kelley. Clef de voûte de l'enseignement artistique du milieu du XX^e siècle, Hans Hoffmann eut parmi ses élèves Clement Greenberg, Jackson Pollock et Mark Rothko. Le peintre d'origine allemande influença directement le développement de l'expressionnisme abstrait et ses thèses marquèrent durablement l'art américain de leur empreinte formaliste. Kelley, qui reçut cet enseignement de manière indirecte, le conçoit comme un véritable "endoctrinement visuel"⁹. En l'utilisant comme structure organisationnelle d'un complexe de nature répressive, il vise, à travers Hoffmann, la génération des héros, l'épopée moderne et son illusoire unité harmonique.

À partir d'*Educational Complex*, l'enquête peut se déployer en une vaste arborescence. La cave de l'édifice central, visible seulement par le dessous du dispositif, est explorée dans *Sublevel* (1998) et *Rose Habart II* (2006). Mais plutôt que de révéler l'effroi des sévices infligés, elle déploie un environnement de boyaux feutrés et sexués conduisant à des chambres closes où l'adolescence s'éveille au corps et au désir. L'abus, semble ici indiquer Kelley, relève plus de l'étouffement de cette floraison que de son exploitation perverse. L'abus, c'est le lissage éducatif, bureaucratique et esthétique qui vient s'agglutiner sur le sujet. Et là où celui-ci peut encore renouer avec ses sources vitales, c'est dans les "rituels d'inversion" : les fêtes et célébrations estudiantines, les spectacles, carnavaux et bizutages. À partir de photographies collectées dans des almanachs et des journaux locaux, Kelley s'est attaché à élaborer des reconstitutions sculpturales et filmiques de ces rituels. C'est la série en cours *Day is Done* qui occupe tout le troisième plateau du Wiels. Un programme en soi, une voie nouvelle que nous ne pourrions emprunter ici, mais qui ouvre le chemin à une recherche, capitale pour Kelley, portant sur la "poétique des rituels"¹⁰. Comme l'architecture dont ils émanent, ceux-ci sont gauches, chaotiques, burlesques, approximatifs. À ce titre, ils reflètent les conditions de notre époque. Pour Kelley, il n'est pas d'autre issue que de les creuser, le nez sur le guidon, à l'écart des mystifications, sans complexes...

< Laurent Courtens >

MIKE KELLEY EDUCATIONAL COMPLEX ONWARDS, 1995-2008

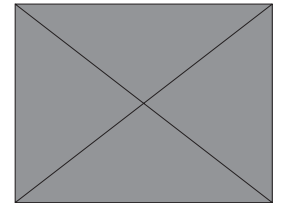
WIELS,
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

JUSQU'AU 27.07.08

Parmi les conférences et films en lien avec l'exposition, un mercredi sur deux à 19h : film *Day is Done*, Mike Kelley le 28.05 ; conférence de Vincent Péco (fr) le 11.06 ; conférence de John Welchman (en) le 25.06 ; film 1991, *The Year Punk Broke*, Dave Markey, 1992 le 9.07 ; film *Art School Confidential*, Terry Zwigoff, 2006 le 23.07.
Réservations : welcome@wiels.org

Educational Complex, 1995

Courtesy of Whitney Museum of American Art, New York
© Mike Kelley



1 Les critiques des deux quotidiens belges francophones les plus importants n'ont pas manqué de relever cette donnée. Voir Guy Duplat, "Mike Kelley : "Être artiste, c'est comme être un clochard"", lalibre.be, mise en ligne le 10.04.08 ; Dominique Legrand "Autoportrait en souvenirs écrans", lesoir.be, mise en ligne le 11.04.08 ; Claude Lorent, "Mike Kelley en introspection", lalibre.be, mise en ligne le 14.04.08

2 Jean-Philippe Antoine, "Basket nocturne à dos d'âne. Une conversation avec Mike Kelley", in *Cahiers du musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, n°73, automne 2000, p.118

3 Mike Kelley, "Educational Complex", dossier de presse de l'exposition. Extrait de Mike Kelley, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, MIT Press, 2004

4 Ibidem

5 Howard Singerman, "Memory Ware", in *Mike Kelley. Educational Complex Onwards. 1995-2008*, textes provisoires à paraître dans le catalogue *Educational Complex Onwards 1995 - 2008* chez JRP Ringier en juin 2008, p.37

6 Mike Kelley, op. cit.

7 Jean-Philippe Antoine, op. cit., p.114

8 Mike Kelley, op. cit.

9 "Day is Done", *Art : 21*, entretien, <http://www.pbs.org/art21/artists/kelley>

10 Jean-Philippe Antoine, op. cit., p.119



Dans le cadre de son programme d'appel à projets pour des intégrations artistiques, le Centre Culturel Jacques Franck a invité Djos Janssens (Bruxelles, 1964) à réaliser une intervention *in situ*. Éphémère, elle occupe la totalité de l'espace dédié aux expositions, ainsi que le "foyer" situé en fin de parcours. Au départ de son motif fétiche, des bandes rouges et blanches qui évoquent l'idée d'un chantier en cours, l'artiste a conçu une installation pour questionner un *Star System* dont les frontières ne cessent de s'étendre.

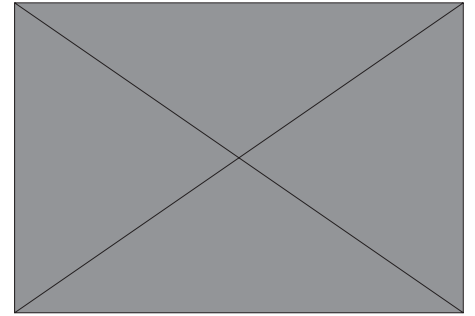
Naguère apanage des gloires du cinéma hollywoodien ou de la scène rock, le phénomène de starification concerne aujourd'hui tous les domaines de la création artistique. Les plasticiens ne sont pas en reste, dont les frasques (et pour certains d'entre eux, les prix délirants auxquels s'échangent leurs œuvres) leur vaut de figurer en bonne place dans les pages "people" de la presse généraliste. Le mélange des genres est à la mode, avec des stars de la littérature, de la musique ou du grand écran jouant sur plusieurs tableaux (Michel Houellebecq avec Bertrand Burgalat et A.S. Dragon, Emmanuelle Seignier et Ultra Orange, ...). Grâce à l'Internet, à la télé-réalité et à la "people-isation" de la vie politique, la question n'est plus de savoir si le "quart d'heure de célébrité" prédit par Andy Warhol est devenu réalité, mais bien comment faire pour y échapper.

Light My Fire (dont le titre emprunte à une célèbre chanson des Doors) s'ouvre sur un couloir qui met d'emblée le spectateur en situation de star. De part et d'autre d'un sol jonché de débris de verre, sont diffusés des applaudissements déclenchés par des capteurs de mouvement. Tout comme le son, des tubes de néon blanc accompagnent le visiteur dans son déplacement, tandis que de

fausses portes s'ouvrent sous la poussée de puissants ventilateurs. Pour son installation *Please, no flash* au Pathé Palace de Bruxelles (Fête de la Communauté française, 2006), Saïd Abitar traduisait de manière littérale la sensation d'être accueilli sur un tapis rouge par le crépitement des flashes et les applaudissements. Avec son vent artificiel (également une évocation de la célèbre séquence de Marilyn Monroe sur une bouche de métro new-yorkais dans *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder), Djos Janssens propose une vision métaphorique des obstacles qui ralentissent la future star dans sa route vers la gloire.

Au bout du parcours, la salle est éclairée par un lustre animé d'un mouvement rotatif; un canapé invite le visiteur à s'asseoir pour lire l'un des nombreux magazines "people" à sa disposition. Des textes énigmatiques écrits en blanc sur blanc, compilations de brèves recueillies dans la presse à sensation, sont présentés dans des cadres; deux moniteurs, dont l'écran affiche de la neige cathodique, diffusent un sampling de *Coz I Love You* de Slade, un groupe emblématique du mouvement glam rock au début des années 70. Tout concourt à créer une ambiance effectivement *glamour*, qui contraste avec les murs zébrés des fameuses bandes obliques: l'entretien de la gloire, un chantier sans fin? Pour répondre à la question, il convenait d'interroger "l'homme de la rue". Armé d'un enregistreur, Djos Janssens a demandé à des passants ce qui les faisait rêver (le cas échéant) dans la vie des stars. Les réponses, diffusées via des écouteurs, témoignent d'une grande variété d'opinions: tandis que certains fantasment sur une certaine idée de l'immortalité, d'autres se disent fascinés par l'impression d'oisiveté permanente que donnent les célébrités...

L'intérêt des plasticiens pour les codes du *star system* s'inscrit dans le cadre plus large d'une critique



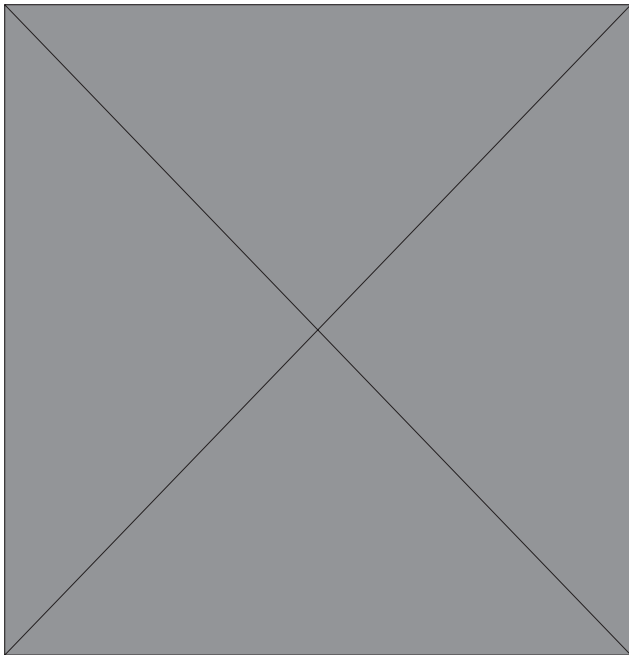
Djos Janssens
Light My Fire
projet pour le Centre
Culturel Jacques Franck,
2008

de la scène de l'art contemporain et de ses paillettes. Cette démarche ambiguë – comment s'attaquer au système qui permet la reconnaissance à laquelle on aspire – est propre au domaine des arts plastiques: si de nombreux jeunes artistes produisent aujourd'hui des œuvres entièrement tournées vers une critique acerbe du monde de l'art, les équivalents sont bien plus rares au théâtre ou au cinéma, par exemple. Mais n'est pas Cattelan qui veut... En œuvrant dans le sens d'une évocation plutôt que d'une démonstration, Djos Janssens parvient à éviter l'écueil d'un spectaculaire sans lendemain. < Pierre-Yves Desaise >

**DJOS JANSSENS
LIGHT MY FIRE**

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK
94 CHAUSSEE DE WATERLOO - 1060 BRUXELLES
T + 32 (0)2 538 90 20
MA.-SA. DE 11H00 À 18H30, DI. DE 14H À 17H ET DE 19H À 22H

JUSQU'AU 29.06.08



Hugues de Wurstemberger
Pauline, Val D'Anniviers, 1987
© Hugues de Wurstemberger

Né à Berne (Suisse) en 1955, vivant à Bruxelles, Hugues de Wurstemberger s'est fait connaître dans les années quatre-vingt par un reportage (exposé au Musée de l'Elysée, Lausanne) sur la garde pontificale, dont il a fait partie et qu'il a photographiée de façon à la fois aiguë, intime et décalée. Il a participé en 1986 à la création de l'agence VU (dont il est toujours membre) et a travaillé pas mal pour la presse quotidienne et les magazines (dont *Le Monde* et *Libération*). Lauréat du prix Niépce en 1990, exposé au Centre national de la Photographie à Paris, il enseigne actuellement au "75" (Bruxelles) et s'apprête à connaître en Belgique, à travers un livre, *Pauline et Pierre*¹, une expo récemment clôturée à la Box Galerie et une ample rétrospective actuellement au Musée de la Photographie à Charleroi, une reconnaissance enfin de taille – terme que Pierre appréciera, lui qui sera, avec sa sœur, l'un des pivots de cette déclinaison.

Car le mot "rétrospective" ne convient pas vraiment à cette œuvre qui reste en permanence attentive, ouverte, mouvante, et qui épouse la labilité des choses bien plutôt qu'elle ne fige les instants. Photographier sa famille est un écueil aux multiples tranchants² que Wurstemberger apprivoise, ignore, dépasse, survole même parfois. Souvent en marge de l'actualité et "à deux doigts du reportage", comme il le dit lui-même, le photographe sait surtout saisir ce qui excède le cadre, dépasse la limite des genres ou des orientations thématiques, et sa chronique est finalement moins celle d'un trajet du particulier vers l'universel, que du réel vers l'imaginaire ou, si l'on veut, du monde concret vers celui du conte, voire du conte fantastique, de l'évasion mentale. À ceci près – et c'est là toute la puissance de ce travail – que l'un est contenu dans l'autre et qu'ils deviennent indiscernables, mélangés jusqu'à

constituer un univers trouble, original, touchant, fascinant. Les images de *Pauline et Pierre* s'étalent sur plus de vingt ans mais le temps n'a plus de prise et devient flottant... Il y a Pauline, Pierre (alias Juju), la femme Brigitte, la mère aux traits anguleux, certains êtres proches, et quelques chiens, l'un mort (attaché à un arbre – terrible image), d'autres vifs. Et puis les éléments. C'est assez pour une mythologie.

Sommeil, découpe du papier, auscultation d'une mouche, jeux, bain, bois, roche, poils, nuages : tout est immense et simple, tout est lié, le chapeau de la fée fait écho à celui de la montagne et les anfractuosités du rocher ou de l'écorce répondent aux fêlures de l'âge tendre ("*C'est dans les plis*", résume le photographe), aux premiers tourments magnifiques. Théâtre de l'inquiétude ou de l'apaisement, fait d'ambivalence, de grâce, de vibrations, cet "album" de souvenirs est surtout un essai sur le passage du temps et la mémoire de l'enfance, dans une sorte de dédoublement qu'a su pointer joliment le critique Jean-Marc Bodson : "*Etre à la fois le père qui regarde, le témoin amusé, attendri, soucieux et, à la fois, l'enfant qui ressent, le même curieux, effrayé ou meurtri. Le père sous le regard duquel on vit, mais surtout – surtout – celui qui dit à l'enfant ce qu'il vit. Celui qui lui fait comprendre ce qui l'a précédé – le désir et l'amour, mais aussi le hasard – et ce qui l'entoure – le monde, ses ombres inquiétantes et le bonheur de sa lumière*"³.

Présentée au Musée de Charleroi dans une complémentarité quasi idéale et symbiotique avec la *Rough Beauty* de Dave Anderson (plus rugueuse toutefois, comme son titre l'indique), la série *Album* de Wurstemberger décline sans afféerie une riche palette d'émotions et de sensations, faisant la part belle au sentiment, à la complexité des découvertes de l'enfance à travers Pauline et Pierre, mais aussi aux autres traversées du photographe : un

LA FAMILLE D'UN HOMME L'ALBUM D'HUGUES DE WURSTEMBERGER

travail pour MSF sur les réfugiés de Morazan au Salvador, son *Sahara occidental* jadis publié dans la revue *Thèmes*, les *Chroniques d'un été algérien* ou son livre sur les "Paysans" (qui retourne à son profond ancrage vers les Pré-Alpes suisses, et vers le lien de l'homme à la terre) ou encore celui intitulé *Personnes, portraits de handicapés*⁴.

Du reportage à la photo de famille, ici ou là, passé et présent... Tenir la photographie dans une conception classique, la ramener à des principes premiers (le noir, le blanc, l'intuition, le carré) mais sans aucune frilosité réductrice ni revendication passéiste : tout simplement, écrire avec de la lumière ce que le regard peut avoir à nous apprendre du temps ; donner à voir, du visible, son presque semblable sans qu'il s'agisse tout à fait de lui – ni tout à fait de nous. Et dans ce presque, dans cet écart, dans ce dé à coudre, surtout lorsque le dé à coudre est celui de l'enfance, peuvent alors tenir tout un monde, toute une histoire, la vie entière vue comme jamais, et quelques éblouissements.

<Emmanuel d'Autreppe >

¹ Publié par Quo Vadis (Husson) en 2005. ² Outre Peignier, évoquée dans un numéro précédent de *l'art même* dans la foulée de Mann ou de De Lange, on citera Meatyard (le seul, probablement, à se rapprocher de Wurstemberger) ou l'on se reportera à l'ensemble photographique constitué par Sophie Spencer-Wood (*Famille*, Phaidon, 2005). ³ *La Libre Belgique*, 14 octobre 2005. ⁴ Publications respectivement collective (*Plume*, 1993) et personnelles (*La Sarine*, 1997 et *Les Amis de l'atelier*, 2001). Pour l'expo ce sont essentiellement ces paysans et ces nomades (de Zambie, d'Éthiopie) et le Sahara occidental qui complètent la série *Pauline et Pierre*.

ALBUM D'HUGUES DE WURSTEMBERGER

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AV. PAUL PASTUR, B-6032 CHARLEROI
T +32 (0) 71 43 58 10
WWW.MUSEEPHOTO.BE

JUSQU'AU 14.09.08



A16

“La publication réalisée avec les éditions A16 m’a libéré d’une matière passée et m’a permis d’opérer une mise au point de mon rapport hybride d’artiste à l’architecture”, confie EMILIO LÓPEZ-MENCHERO. Zoom sur l’éditeur, l’architecte et l’artiste.

JEUNES ARCHITECTURES

Dans l’élan de l’exposition *Supernova*, organisée à l’occasion de ‘Bruxelles/Brussel 2000’, naît l’asbl A16 dans le but de promouvoir la jeune architecture belge par l’édition. Véronique Patteeuw et Vincent Brunetta sont à l’origine du projet. Ils sont rejoints par la suite par Jean-Didier Bergilez, Marie-Cécile Guyaux et Tine Cooreman. Tout en conservant le cap initial, A16 diversifie au fil des années ses projets. L’asbl organise ainsi tous les deux ans le Prix de la jeune critique architecturale belge. Elle publie le catalogue du pavillon belge, lors de la dernière biennale d’architecture de Venise, baptisé *La beauté de l’ordinaire*, et a récemment monté l’exposition *Collection d’architectures. Sans titre à Paris* (Centre Wallonie-Bruxelles) puis à Mons (Salle Saint-Georges), dont le catalogue est lauréat du prix 2007 ‘Les plus beaux livres français’ dans sa catégorie. Le fil rouge de l’activité d’A16 demeure néanmoins l’édition de *Jonge Architectuur/Jeunes Architectures*, deux séries de six tomes, la première éditée en collaboration avec le Vlaams Architectuur Instituut (VAi) et la seconde – en cours – avec le Centre international pour la ville, l’architecture et le paysage (CIVA). Sur les couvertures, le velcro qui permettait d’unir la première série est remplacé dans la seconde par des gaufres qui, alliés aux titres, synthétisent efficacement le contenu. A l’intérieur, les principes éditoriaux perdurent. A16, en tant qu’éditeur et directeur de publication, s’attache à réaliser ce qu’il nomme “une coupe” dans le travail des architectes sé-

Emilio López-Menchero
Willkommen, Bienvenue, Welcome!
vue de l’installation, De Bond, Bruges, 2008
© Emilio López-Menchero

A 16/CIVA
ouvrages de la collection
“Jeunes Architectures/Young
Architecture”
© Base Design



lectionnés. Cette coupe consiste à prendre un point de vue délibéré, cernant une pratique spécifique de l'architecture en regard du contexte architectural et urbanistique belge. Plutôt que d'éditer l'entièreté de l'œuvre foisonnante de Macken & Macken, A16 se contente ainsi d'en extraire cinq maisons qui suffisent à révéler la complexité et la particularité de l'approche des architectes. Plus récemment, le tome *Anne Ledroit & Vincent Pierret, Style et nécessité* s'intéresse à la confrontation d'une approche sensible, voire poétique, à la banalité des contraintes de la commande architecturale à laquelle se heurtent les jeunes architectes bruxellois. Chaque tome se compose d'un texte – en néerlandais pour la première série et en français pour la seconde – traduit en anglais, placé en début ou en fin de volume et d'une série d'images des projets simplement légendées. L'occasion est à chaque fois donnée d'incarner ce concept de coupe par la collaboration entre un auteur et un photographe spécifiques. Le prochain tome, qui sortira mi-juin, lie ainsi les architectes Lhoas&Lhoas avec l'auteur Johan Lagae et le photographe Julien Claessens.

TOUT EST ARCHITECTURE

Le dernier tome en date se penche sur le travail d'Emilio López-Menchero. *"La couverture pourrait faire référence à un manuel d'architecture, mais quand on l'ouvre ça devient plus compliqué..."* s'amuse Menchero. Sur la couverture, les figures humaines schématiques gaufrées font référence au recueil de normes des éléments de construction – la bible des architectes en manque d'imagination – : le Neufert. La couleur rose est choisie en référence à la couleur de la peau occidentale pour marquer l'exportation internationale d'une normalisation européenne. L'astérisque qui suit le titre, *Alles ist Architektur*, affirme, quant à lui, la référence au titre du manifeste de 1968 de l'architecte contestataire viennois Hans Hollein. Tout est architecture, réaffirme donc Menchero, à commencer par l'homme et son action sur et dans l'espace. Une conviction mise en exergue dans son travail qui hybride dérision et actions sociales, art et architecture, autobiographie et mythes.

La coupe qu'A16 effectue se fonde sur le triangle 'technique–esthétique–politique' illustré par les personnalités extraites des *Trying to be...* de Menchero: Neufert, Picasso et Che Guevara. *"C'est une coupe académique pour mieux comprendre, mais la pratique est plus confuse car chacun des trois possède ces trois aspects..."* ajoute-t-il. A la logique du marché de l'art qui exige le neuf et le rare, il préfère revendiquer une logique de résonnance et de ricochets avec l'histoire de l'art. Les mythes omniprésents nourrissent ses conversations avec l'auteur invité, Christophe van Gerrewey. Ce dernier s'appuie sur eux pour organiser son texte et s'essaye même au jeu de l'incarnation: *"En interprétant l'organisation de l'ouvrage référence S,M,L,XL, Christophe a joué à Rem Koolhaas. Son texte est devenu la base de la structure du livre"*, explique Menchero. Si le schéma des premières pages de *S,M,L,XL* relate les liens entre les projets de Koolhaas et les personnes impliquées, celui établi par van Gerrewey trie les noms des personnalités qui ont exercé une influence sur chacune des œuvres de Menchero. Le lexique de Koolhaas qui ponctue *S,M,L,XL* du début à la fin, se transforme ici en 'Index de noms': les mythes deviennent les mots clef pour comprendre le travail de l'artiste. La logique personnelle de l'auteur explicite ces liens complexes et étonne parfois. S'agissant d'une des performances de la série *Torero/Torpedo*, il utilise les réflexions de Roland Barthes qui l'amènent à couronner Eddy Merckx *"le plus grand architecte de tous les temps"*.

Menchero s'occupe lui-même de saupoudrer l'ouvrage de sa

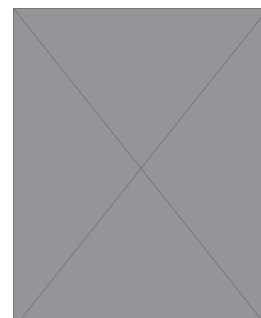
référence principale, l'architecte moderniste Adolf Loos, par le biais des légendes qui accompagnent ses projets. La présentation de ceux-ci s'affranchit de la chronologie pour laisser apparaître, selon le principe de triangulation de la coupe, la résonnance entre les œuvres et les questionnements qui les lient. L'occupation spatiale mentale de *Cap.Max.* prend, par exemple, sa troisième dimension et s'humanise dans les *Marcel's*. Le statisme de la représentation du Che s'anime dans *Silhouettes n' Shadows*, une lutte pour un territoire pollué.

INDONÉSIE

En 2004, Menchero force l'entrée du Smak de Gand dans une attitude conquérante avec *Torero/Torpedo*, une hybridation de l'homme, de la machine et de l'animal. En 2008 (du 23.03 au 3.05), De Bond à Bruges l'accueille en toute quiétude pour présenter une nouvelle série d'œuvres intimistes intitulée *Indonésie!* Le point de départ est anecdotique, une histoire aberrante survenue à un proche qui le pousse à réinterroger la question de l'identité et des frontières, à confronter l'Europe de Schengen à l'Europe-forteresse, en dévoilant un pan de l'intimité de l'artiste, des interviewés et des visiteurs. Le contexte de Bruges nourrit le questionnement: une ville qui contient un centre fermé pour demandeurs d'asile et un centre-ville dans lequel se déverse journallement un flot de touristes de tous horizons.

Sous des abords inoffensifs, chaque œuvre présentée recèle son histoire, sa question et transmet un vécu. Le vide central de la salle est délimité par l'interprétation en grillage d'une maison brugeoise avec ses pignons à pas de moineaux. On passe la porte grillagée, on se sent petit dans cette cage, on sursaute à chaque fois qu'un nom de pays est scandé par les quatre haut-parleurs. Indonésie, Djibouti, Mexique, etc. sont déclamés par des femmes aux accents différents: une Africaine, une Indienne, une Chinoise et une Arménienne. Les femmes ne restent jamais plus de 40 jours dans les centres fermés. Elles n'ont que le temps de s'interpeler par le nom de leur pays d'origine et non par leur prénom. Grillage et haut-parleurs réveillent les images d'un passé morne et révèlent l'aspect nauséabond de la réalité de ces femmes. On ressort attiré par le refrain entraînant du morceau *Welcome, Bienvenue?* extrait de la comédie musicale *Cabaret* qui s'échappe d'un nuage d'oreillers. On se risque à y enfouir la tête mais, trop à l'étroit et pris par le martèlement du refrain et de l'orchestre en sourdine, on suffoque vite, mu par la nécessité de fuir. La sculpture est en fait une référence à la méthode de l'oreiller qui a coûté la vie à Semira Adamu, une réfugiée expulsée.

Les dessins aux traits simples, sur grand format ou non, colorés ou non, reprenant des images médiatiques ou non, transmettent l'anecdote et renvoient à chacun des visiteurs leurs propres histoires et angoisses. La présence du géant *M.* fait référence à la vidéo qui a transformé l'anecdote initiale en reportage. Armé du géant en guise de cheval de Troie, Menchero a percé l'entrée des centres (fermé et ville) pour interviewer des gens de passage, aussi bien réfugiés que touristes, sur le sentiment que leur inspire ce géant sans visage, prétexte au dialogue. On se retrouve devant une vidéo montrant les pieds anonymes des réfugiés et les visages souriants des touristes pendant qu'ils témoignent d'un temps présent, tragique ou bien oisif. En retrait, apparaît un autoportrait christique de Menchero entrain de tricoter. Influencé par les *Trying to be...*, on s'efforce de chercher la ressemblance, mais cette fois aucun mythe, simplement le vécu de ces femmes enfermées dans le centre des demandeurs d'asile et forcées à réaliser des tâches inutiles. On dépasse le mythe pour tendre à l'homme. < Audrey Contesse >



couverture de l'édition *Alles ist Architektur**, 2007

© photo: Emilio Lopez-Menchero

ÉDITIONS A16/VAI:

MACKEN & MACKEN,
VIJF HUIZEN, 2003

FLC, FUTURE CONFLICTS,
2004

HUISWERK ARCHITECTEN,
HOMEWORK, 2004

THOMAS NOLLET & HILDE HUYGHE,
STILLS FROM A DESIGN PROCESS, 2004

ALEXANDER D'HOOGHE,
PUBLIC FORM, 2005

NEY & PARTNERS,
FREEDOM OF FORM FINDING, 2005

ÉDITIONS A16/CIVA:

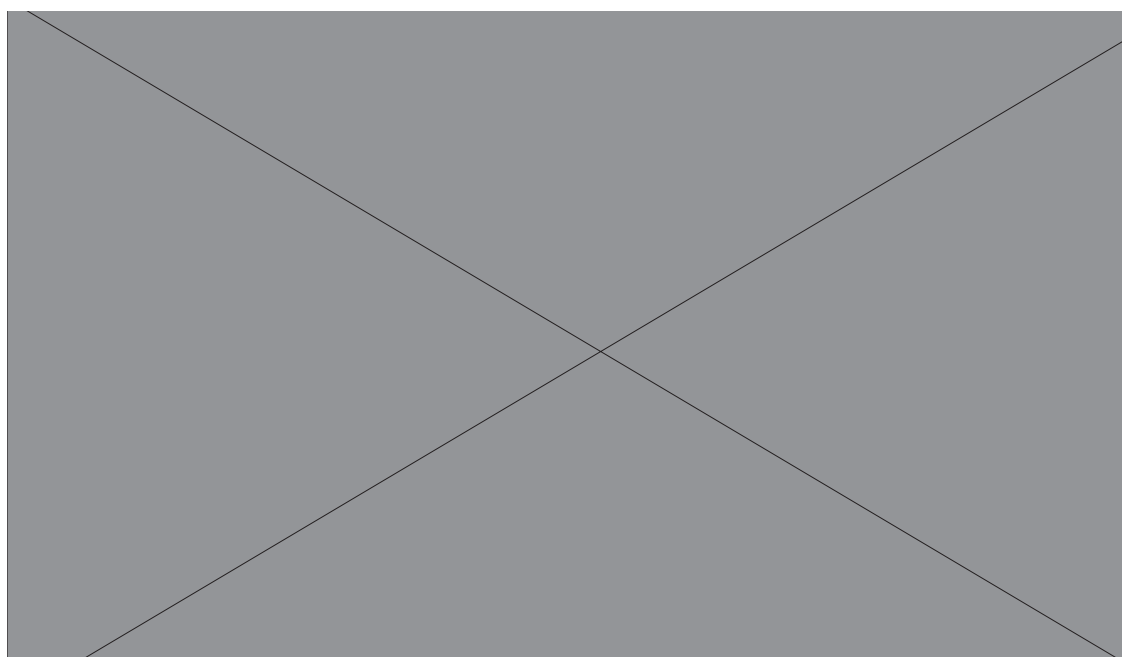
ANNE LEDROIT & VINCENT PIERRET,
STYLE ET NÉCESSITÉ, 2005

ARTGINEERING,
TERRITOIRES ÉQUIVOQUES, 2006

EMILIO LÓPEZ-MENCHERO,
ALLES IST ARCHITEKTUR*, 2007

WWW.A16.BE
WWW.EMILIOLOPEZ-MENCHERO.BE

L'INTEL- LIGENCE DU CINÉMA



Photos extraites
du film
Balkan Baroque
© Pierre Coulibeuf

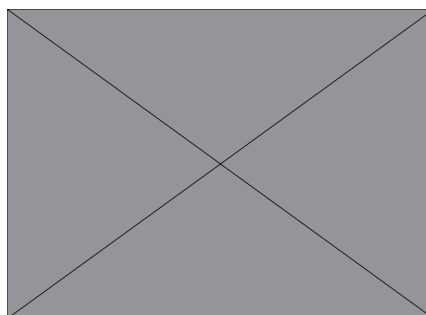


Photo extraite
du film
Pavillon Noir.
© Pierre Coulibeuf

**PIERRE COULIBEU
ET ROBERT FLECK
LE MÊME
ET L'AUTRE.
CONVERSATION**

YELLOW NOW/CÔTÉ ARTS,
2008, 144 PAGES, 16,5 X 24 CM,
40 ILL. COULEUR, LANGUE FRANÇAISE,
EAN 9782873402235, 20 EUROS.

Dans *Le Même et l'Autre* (éditions Yellow Now), Pierre Coulibeuf (1949) se confie longuement à Robert Fleck (1957). L'occasion idéale de revenir sur une œuvre singulière de cinéma, au carrefour des arts et de la pensée.

Penser c'est spéculer avec des images.
Giordano Bruno

Le cinéma parmi les arts. Voilà bien une situation que n'ont cessé de questionner les théoriciens du très tôt baptisé "septième art", de Canudo à Philippe-Alain Michaud. Certes, les motifs évoluent (garantir son honorabilité, prouver sa suprématie ou plus simplement contribuer à sa définition) mais, malgré la diversité des hypothèses et réponses données, un même présupposé court : c'est à tous les arts qu'il peut se mesurer, nul ne lui étant fondamentalement étranger. La photographie s'est essentiellement construite en regard de la peinture ; le cinéma a dû se coltiner le voisinage de l'architecture, de la musique, de la poésie, du théâtre, de la danse, etc. Qu'on le considère comme synthèse des disciplines qui le précèdent ou matrice conceptuelle susceptible de ré-envisager les pratiques artistiques du XX^{ème} siècle, lieu de convergence ou foyer de contamination, l'utopie d'un "art total" semble ne s'être jamais éteinte.

Pierre Coulibeuf, plasticien mais surtout auteur d'une trentaine de courts, moyens et longs métrages, revendique clairement cette forme de spécificité : "Ce que j'aime, c'est la pellicule, ses qualités plastiques, photographiques, sa matérialité même, sa force expressive incroyable". Il précise encore : "Je travaille avec le code du cinéma. Ce que je fais, c'est du cinéma à part entière"¹. Ses références sont Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Alain Robbe-Grillet, figures incontestées de la modernité cinématographique. Mais tout cela ne l'empêche pas d'élaborer obstinément chacun de ses films autour du travail d'un artiste : Michelangelo Pistoletto, Jan Fabre, Marina Abramovic, Jean-Marc Bustamante, Michel Butor, Meg Stuart, Jean-Luc Moulène, etc.

Paradoxe, à première vue, qu'une œuvre au style identifiable et si ancrée dans un médium soit à ce point peuplée. C'est que, des artistes dont Coulibeuf s'inspire et auxquels il fait jouer "leur propre rôle" – ses "intercesseurs" comme il les désigne avec Deleuze –, il évacue l'ego. Ainsi *L'Homme noir* (1993-1998) sera-t-il d'un maigre secours pour les biographes de Pistoletto. Car ça ne l'intéresse pas d'enregistrer le quotidien des créateurs, ni même leur travail à proprement parler. Ce que Coulibeuf veut capter, ce que le cinéma seul est en mesure de capter, c'est la pensée en mouvement d'un artiste. Robert Fleck le dit bien : il nous rend "visibles ces états intermédiaires entre rêverie, oisiveté, travail physique et réflexion, où la création et la pensée artistiques se produisent"². Il s'agit en effet, le plus souvent, d'états "intermédiaires", de scènes dont il est difficile de connaître le degré d'improvisation ou de préméditation, situées entre l'intime et le public, où le trivial revêt une dimension solennelle et le

fantasme déplit le réel. Il n'y a plus un artiste et une œuvre, l'un faisant écran à l'autre, l'autre prenant la place de l'un ; il y a continuité, "glissements progressifs" – ce qui va bien au-delà du *topos* concernant la fusion de l'art et la vie.

Là, sans doute, réside la force principale de ses films : l'effort de *déprise* auquel il soumet les artistes afin de les porter vers un univers souple, transitoire et clos – univers où ils sont amenés à errer ou agir malgré eux, et qui pourtant est le leur. Non plus propriétaires ou spectateurs de leur travail, ils en sont les protagonistes. Leurs œuvres – lorsqu'elles apparaissent – n'y ont pas la valeur de produits mis en situation de reproduction ; ce sont des repères, des croisements. De même, les disciplines telles que la danse, l'installation ou la photographie apparaissent, dès lors, non plus comme des catégories artistiques dont ils seraient les représentants mais comme les axes qui structurent leur univers mental, comme la matière même dans laquelle ils se meuvent. *Balkan Baroque* (1999) voit par exemple les performances de Marina Abramovic gagner un tout autre statut. Englobées dans un dispositif cinématographique et donc privées de leurs conditions d'existence, elles n'en imprègnent pas moins le tissu du film et ainsi jettent un trouble : on ne sait où elles commencent ni où elles s'arrêtent ; c'est tout le film qui, potentiellement, devient performance. Abramovic ne s'apartient plus comme démiurge³.

Au fond, ce ne sont que des fictions, laisse entendre innocemment Pierre Coulibeuf. Et c'est peut-être vrai : histoires d'abandon, d'êtres qui se laissent porter par des forces indicibles, qui passent de l'autre côté du miroir. Débordements et dédoublements. Cette obsession pour les identités multiples, les jeux spéculaires, les passages et métamorphoses s'éclaire lorsqu'on sait l'intérêt qu'il porte depuis longtemps à l'œuvre littéraire et picturale de Pierre Klossowski. Avant de s'en inspirer pour ses premières réalisations (*Klossowski, Peintre-exorciste*, 1987-1988), il lui consacra même une thèse de doctorat en lettres modernes.

De la fréquentation de cette œuvre dérive, en premier lieu, l'importance accordée au simulacre et aux stéréotypes. En simulant le sens commun, considère Klossowski, se dissimule au mieux "le secret de l'inéchangeable"⁴. Autrement dit, c'est par l'exploitation des codes propres à un médium et à un genre qu'une œuvre est la plus à même de préserver son irréductible altérité. Aussi Coulibeuf a-t-il toujours composé de "beaux" films, aux cadrages médités, à la photographie léchée, au montage discret. Car c'est précisément dans cet espace normé que le moindre gauchissement met le cinéma en relation avec son dehors. Emblématique est, à ce titre, *Pavillon noir* (2006), qui se présente comme le portrait d'un lieu, à savoir le nouveau centre chorégraphique d'Aix-en-Provence conçu par Rudy Ricciotti. Sept jeunes personnages y évoluent, s'y croisent, s'interpellent pour les raisons les plus anodines. Le cinéaste y parodie explicitement les poses issues des soap-opéras et des films d'entreprise, autant de situations qu'il s'amuse à détourner au profit de micro-chorégraphies créées par Angelin Preljocaj. Il en résulte un court métrage comique et léger, à la croisée du burlesque, de la danse et

des séries télé ; un simulacre de film d'architecture, celle-ci ne se déployant finalement qu'au rythme des mouvements de la troupe.

Klossowski, le passeur de Nietzsche et Kierkegaard, développe également la notion du simulacre dans son rapport à la reprise. Autant dans ses livres que dans ses dessins, la répétition de motifs témoigne d'une obsession quant à ce qui toujours échappe, ce que l'écart d'avec le stéréotype laisse entrevoir mais aussitôt laisse fuir. Coulibeuf, de son côté, malgré le prétexte d'univers esthétiques très différents, met continuellement en forme un même type de relation au monde, une même attente, une même indétermination. Ce processus de répétition-variation se manifeste également dans la manière de concevoir ses installations. Le passage de la salle de projection à la salle d'exposition ne doit pas donner lieu à une transposition littérale mais bien à une reformulation d'enjeux propres à l'œuvre initiale selon les particularités du lieu. C'est une affaire de prélèvement et de réintégration. Ainsi qu'il le déclare à Robert Fleck, son projet est de "réaliser avec la pellicule 35 mm un objet multifacé ; un objet qui peut être montré aussi bien comme un film de cinéma à part entière, dans les festivals, dans les salles de cinéma, dans le circuit de la distribution commerciale, que comme une œuvre plastique "installée" dans l'espace d'exposition"⁵.

On le voit, sa confiance est grande dans la mobilité et les potentialités du cinéma, la capacité dont il fait preuve d'accueillir les problématiques artistiques les plus diverses. Depuis Klossowski, Peintre-exorciste, dans la continuité même de ses recherches universitaires, il emploie ce médium comme un instrument d'investigation, l'outil en mesure de restituer le mouvement, le rythme et l'intensité de la pensée. Jean Epstein et bien d'autres ont relevé, il y a près d'un siècle, ce "nouvel état d'intelligence"⁶ qu'instituait le cinéma ; Coulibeuf s'est emparé de cette brillante intuition pour élucider la pensée-artiste. Il s'agit pour lui de remonter – quasi selon une méthode phénoménologique – de l'ensemble des productions sensibles d'un artiste vers les conditions de perception qui ont rendu leur émergence possible. Il lui faut matérialiser un certain état de réceptivité qui serait comme un mode d'être propre à tous les artistes, quelles que soient leurs disciplines. S'il revenait à la musique, selon Nietzsche, d'être l'art suprême, celui qui permet de voir les tensions habitant tout créateur, Pierre Coulibeuf semble avancer que le cinéma lui ait désormais ravi cette place. < Olivier Mignon >

¹ Pierre Coulibeuf et Robert Fleck, *Le Même et l'Autre. Conversation*, Yellow Now/Côté arts, 2008, p. 33 et 53. ² Robert Fleck, "Images de la pensée", dans *Comme une ombre lointaine*, Fine Arts Unternehmen Books, 2006, n. p. ³ Ce type de démarche n'est pas sans soulever certains problèmes... d'ego précisément. Marina Abramovic fut déboutée d'un procès qu'elle intenta à Pierre Coulibeuf sous prétexte qu'il ne lui laissait pas les images du film libres de droit. ⁴ Pierre Klossowski, "Fragments d'une lettre à Michel Butor", dans *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Gallimard, 2001, p. 104. ⁵ Pierre Coulibeuf et Robert Fleck, *op. cit.*, p. 126. ⁶ Jean Epstein, "Le cinéma et les lettres modernes. La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence", dans *Écrits sur le cinéma*, tome I, Seghers, 1975, p. 65.

L'ART MEME AGENDAS ETC

39

EXPOS
EXTRAMUROS
49-50

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTE
FRANCAISE
54-57

PRIX
& CONCOURS
58-59

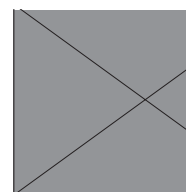
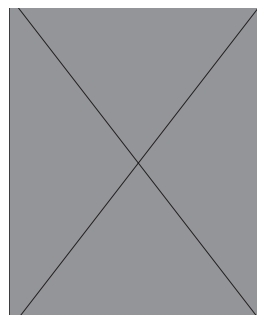
EXPOS
INTRAMUROS
51-53

BIBLIO
60-63

l'art même
Trimestriel
#39
Mai - Juillet 08
Gratuit
7500 exemplaires

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X



**THEMA:
ARTS SONORES**

- 04**
Conditions du sonore
et plasticité
- 08**
Les détours du son.
Musique et art sonore.
- 12**
L'art -pop- sonore
n'existe pas
- 16**
Arts sonores
dans l'espace urbain
- 20**
It's not only rock'n'roll, baby!
- 21**
Deux ou trois choses
que je sais d'Henri Chopin

EXTRAMUROS

- 22**
Berlin Biennale 5
- 24**
Pascal Bernier
Les bêtes humaines à l'œuvre
- 26**
Traces du sacré

IN SITU

- 29**
Mobile Institute.
La mise en réseau

INTRAMUROS

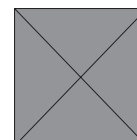
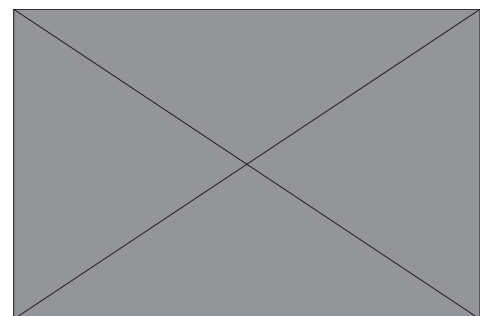
- 30**
Jeux d'artifices
- 33**
Alexandra Dementieva
Relations inter-créatives
- 34**
Stéphan Balleux
Du trouble de la peinture
- 36**
Sylvie Eyberg
Les mains à dessein
- 38**
Chantal Maes
in/out. La traversée
du verbe par l'image
- 40**
Mike Kelley
Bourré de complexes
- 42**
Djos Janssens
Light my fire
- 43**
Hugues de Wurtemberg
La famille d'un homme

ÉDITIONS

- 44**
A16
- 46**
Pierre Coulibeuf
L'intelligence du cinéma

AGENDAS etc

- 48**



La Communauté française /
Direction générale de la
Culture, a pour vocation
de soutenir la littérature,
la musique, le théâtre,
le cinéma, le patrimoine cultu-
rel et les arts
plastiques, la danse,
l'éducation permanente
des jeunes et des adultes.
Elle favorise toutes formes
d'activités de création,
d'expression et de diffusion
de la culture à Bruxelles
et en Wallonie.
La Communauté française
est le premier partenaire
de tous les artistes
et de tous les publics.
Elle affirme l'identité culturelle
des belges francophones.

