# L'ART MEME

# 45

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE

4e
TRIMESTRE
2009

# EDITO

Il y a de cela dix ans déjà, la déclaration de Bologne engageait les 29 pays signataires à adapter leur législation respective afin de créer un seul et même espace européen de l'enseignement supérieur basé sur la compatibilité et la comparabilité des écoles, de leurs cursus et des diplômes délivrés. Pour ce faire, la mise en place d'un programme de cycles d'études calqué sur le modèle universitaire au sein des écoles d'art, ratifiait également l'alignement de celles-ci sur ce dernier. Avec, pour corollaire, la nécessité pour l'enseignement supérieur artistique de préciser sa spécificité notamment au travers de son articulation singulière du binôme pratique-théorie.

Où en sont aujourd'hui les écoles d'art dans l'avancée du processus de Bologne ? Quelles sont les réformes qui y ont cours ? Quels en sont les effets et les perspectives ? Comment y maintenir une spécificité de recherche dans un partenariat avec l'université ? Le dossier de cette 45ème édition amorce ou développe des réponses à ces questions posées aux directeurs des principales écoles supérieures d'art en Communauté française de Belgique où, lors de cette dernière rentrée académique, les écoles d'architecture ont opéré un passage à l'université, non sans poser, elles aussi, une réflexion sur la relation dialectique entre pratique et discipline.

Reste qu'au-delà des réformes et des multiples débats qu'elles instruisent en son sein, l'enseignement de l'art est à considérer avant tout comme un champ prioritaire de l'expérience renouvelée de la transmission[1].

< Christine Jamart > Rédactrice en chef

**1** A lire, en complément à ce dossier, celui que la revue *Mouvement* consacre à "*L'art de transmettre*" dans son numéro d'octobre-décembre 2009

La Communauté française / Direction générale de la Culture, a pour vocation de soutenir la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma, le patrimoine culturel 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.

**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

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

ÉDITRICE RESPONSABLE

**Christine Guillaume**
Directrice générale de la Culture

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

RÉDACTRICE EN CHEF

**Christine Jamart**

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

**Pascale Viscardy**

GRAPHISME

**Pam&Jenny**
(Nathalie Pollet)

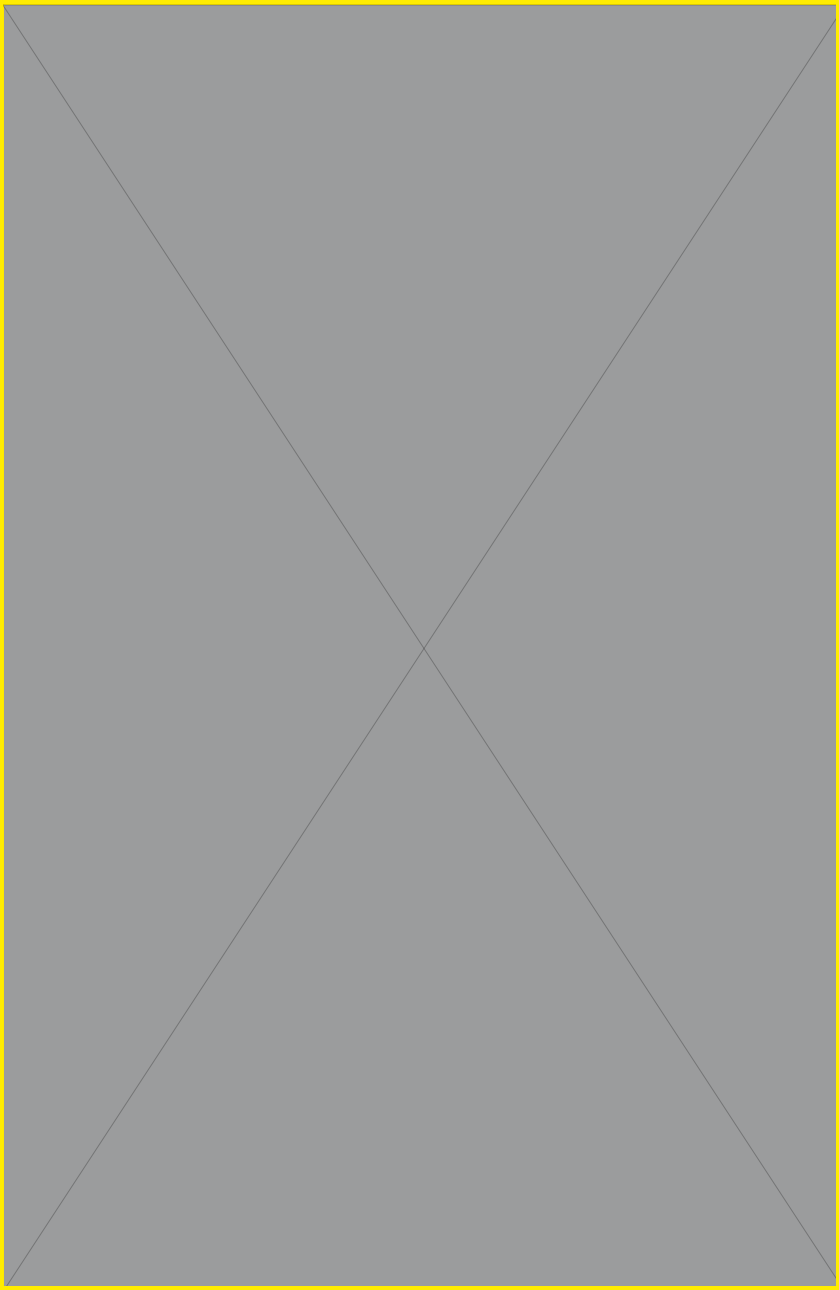
> l'art même n'est pas responsable des manuscrits et documents non sollicités. Les textes publiés n'engagent que leur auteur.

ONT COLLABORÉ

**Muriel Andrin**
**Raymond Balau**
**Victor Brunfaut**
**Jean-Marc Bodson**
**Sandra Caltagirone**
**Timothée Chaillou**
**Laurent Courtens**
**Emmanuel d'Autreppe**
**Pierre-Yves Desaive**
**Colette Dubois**
**Benoît Dusart**
**Philippe Franck**
**Bruno Goosse**
**Emmanuel Lincot**
**Danielle Leenaerts**
**Catherine Mayeur**
**Olivier Mignon**
**Denis Laurent**
**Aldo Guillaume Turin**
**Tristan Trémeau**
**Anne Wauters**

CONSEIL DE RÉDACTION

**Marcel Berlanger**
**Laurent Busine**
**Chantal Dassonville**
**Pierre-Jean Foulon**
**Ariane Fradcourt**
**Max Godefroid**
**Christine Guillaume**
**Daniel Vander Gucht**
**Fabienne Verstraeten**



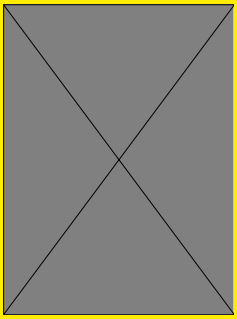
Herbert Matter, 1944,
*Man dressing (side view).*
Motion study with lights fastened on the body of a man changing clothes.
Image extraite de : *L. Moholy-Nagy, vision in motion*, id book, Institute of Design, Chicago, 1947

*Dossier*

# ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ARTISTIQUE : BOLOGNE ET APRÈS ?

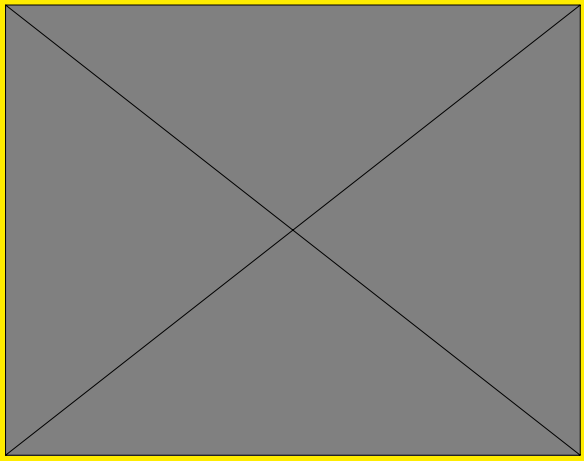
# LES ÉCOLES SUPÉRIEURES D'ART EN RECHERCHE D'IDENTITÉ

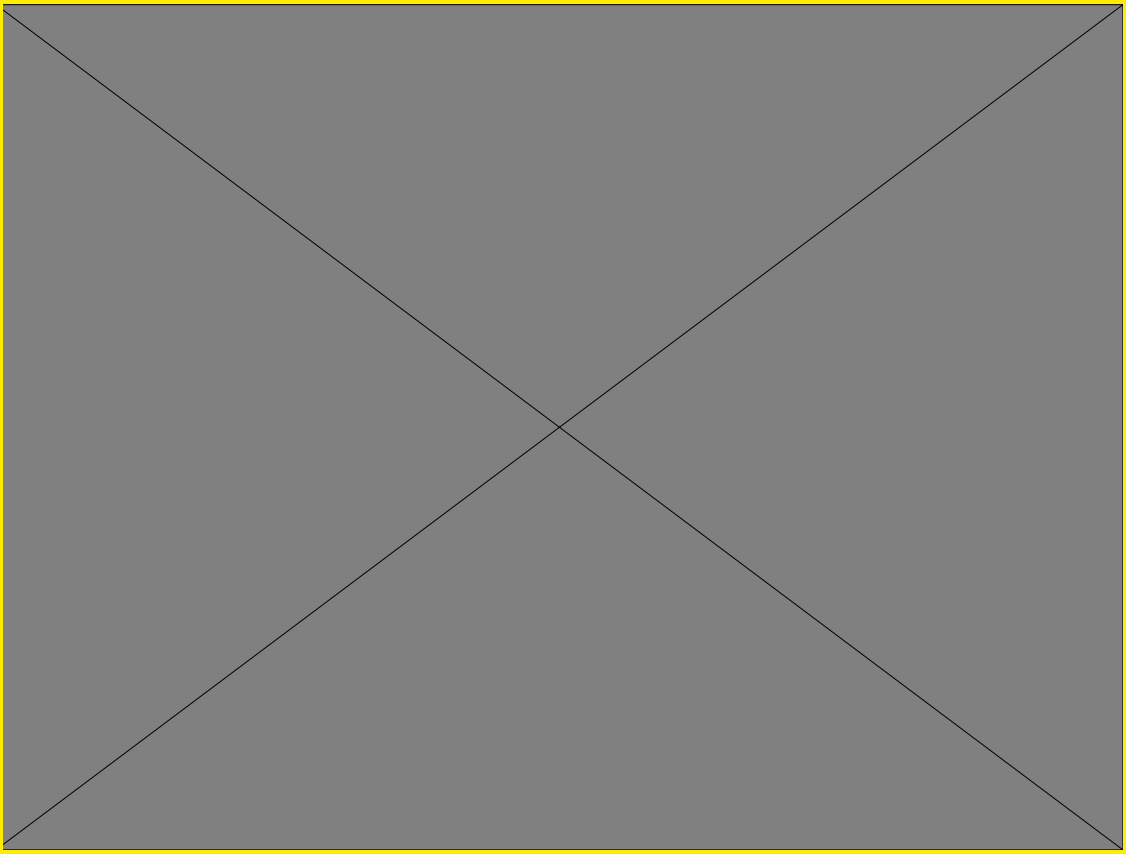
# (1)



*Hand sculpture* (student's work).
An exercise devised for beauty of shape, grain growth and skill in handling wood.
Image extraite de : *L. Moholy-Nagy, vision in motion*, id book, Institute of Design, Chicago, 1947

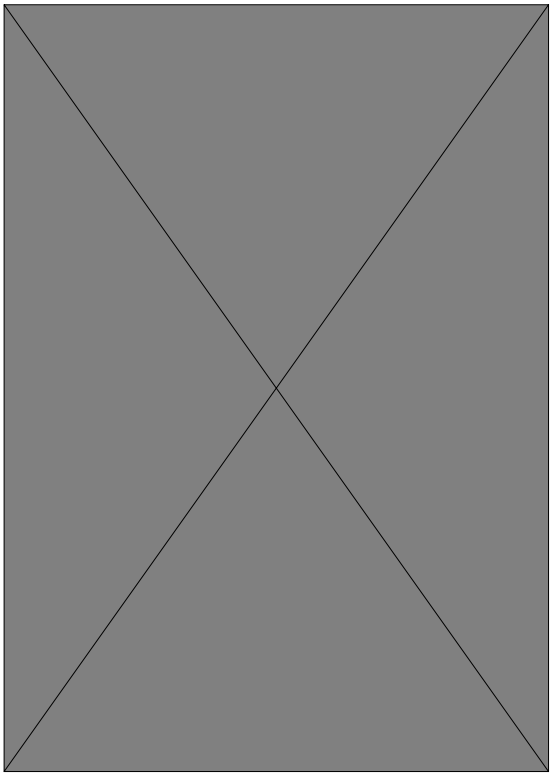
A student of the Institute of Design, Chicago, demonstrates the process of bending plastic by heating.
Image extraite de : *L. Moholy-Nagy, vision in motion*, id book, Institute of Design, Chicago, 1947





Thibaut Jacquerie,
*My Burrow*
researcher Fine Art 2007-2008 at the Jan van Eyck Academie. Jacquerie's work focussed on forming 'other spaces' – contre-espaces –, spaces in which symbols are constantly moving and the status is never fixed.

Kobe Matthys,
*Chats / Cats*
(source: Nouvelles Images S.A. et Cogis, 2000), researcher Fine Art 2007-2008 at the Jan van Eyck Academie. In 1992 Matthys founded Agency, an agency that constitutes a list of quasi-things, things that witness hesitation in terms of classification. Agency presents these quasi-things internationally, within various assemblies.



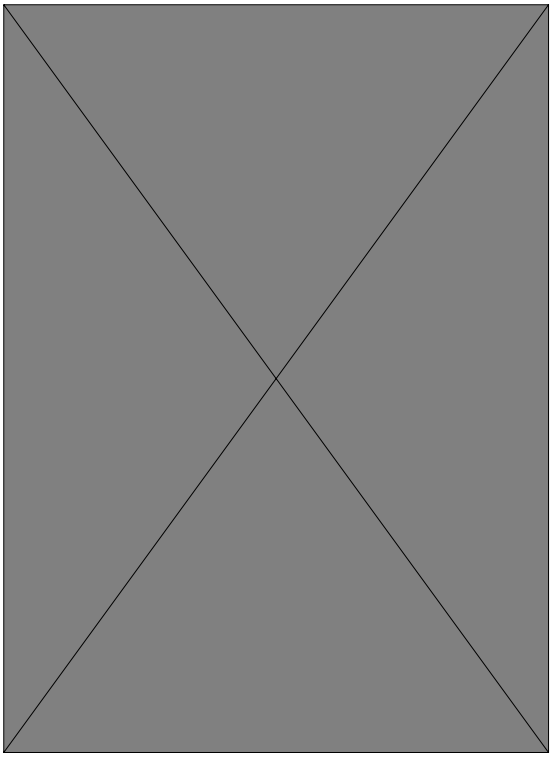
**Pour que leurs formations et diplômes soient reconnus aux grades universitaires, les écoles supérieures d'art européennes ne peuvent pas ne pas développer de la recherche. Cette obligation institutionnelle pose de lourds problèmes idéologiques, pédagogiques et théoriques: quels statuts, quelles fonctions, quelles pratiques, quelles reconnaissances de la recherche se dessinent?**

Appelées à s'harmoniser avec l'ensemble des établissements d'enseignement supérieur (universités, grandes écoles...), selon les critères édictés par la déclaration commune de ving-neuf ministres européens de l'éducation à Bologne le 19 juin 1999 (auxquels se sont adjoints, depuis, une vingtaine d'autres), les écoles supérieures des beaux-arts doivent intégrer dans leurs projets des programmes de recherche si elles veulent que leurs diplômes soient reconnus aux grades universitaires (Bachelor, Master, Doctorat). Hormis les cas de la Grande-Bretagne ou des pays scandinaves où, avant la déclaration de Bologne, les écoles des beaux-arts avaient obtenu le statut universitaire, les pays concernés ont commencé à partir de 2000 à réformer institutionnellement leurs écoles supérieures d'enseignement artistique dans tous les domaines (beaux-arts, architecture, musique, danse, théâtre...). Selon les situations, les réformes conduisent ces institutions soit à intégrer des universités, soit à demeurer autonomes (selon des modèles institutionnels divers) mais toujours soumises à l'évaluation d'agences (AERES pour la France, DORE pour la Suisse, AHRC pour la Grande-Bretagne) composées pour l'essentiel d'universitaires.

**Pataquès institutionnel**

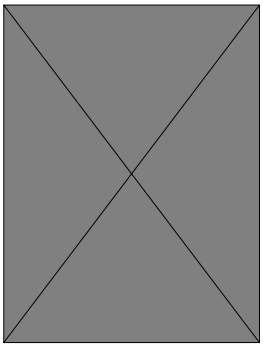
Cette obligation institutionnelle a été très mal acceptée dans certains pays, comme en Allemagne où certains Länder ont refusé de développer une politique d'intégration de leurs académies des beaux-arts au processus dit de Bologne, craignant de perdre les spécificités et qualités de celles-ci. En France, le rapport de l'aeres (agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur) consistant en une "évaluation prescriptive portant sur la possibilité d'attribution du grade de Master aux titulaires du DNSEP[1] par les écoles d'art", en date du 30 janvier 2009, a provoqué une levée de boucliers de la majorité des enseignants, étudiants et directeurs des écoles des beaux-arts. Il faut dire que ce rapport de six pages (!) qui engage l'avenir de ces institutions, signé par quatorze experts (universitaires, professeurs en écoles d'art et professionnels de l'art) à la suite de visites de sept écoles, est particulièrement caricatural. Il ne fait que prescrire des critères universitaires réducteurs dont, en premier lieu, la réalisation d'un mémoire de fin d'études selon le format universitaire (100.000 signes, conventions typographiques et bibliographiques...), incitant chaque étudiant à appréhender une problématique esthétique et/ou historique à distance plus ou moins grande de sa pratique, le tout sous la direction d'un professeur titulaire d'un doctorat et en vue d'une soutenance face à un jury spécifique composé pour moitié de docteurs. Les écoles d'art françaises revendiquent au contraire la nécessité de préserver une pluralité de formes, voire de supports ou de médiums (texte, images, son, vidéo...), au nom d'un principe pédagogique qui est au fondement de ces institutions: la construction d'un projet artistique personnel et individué pour chaque étudiant, lequel suppose la singularité poétique (au sens originel de production à la forme) de la langue déployée et de l'œuvre produite.

Autre problème posé par cette prescription, la séparation des jurys consacrerait un clivage entre pratique et théorie. Or, si dans la grille des enseignements pratiques sont distincts des cours théoriques, les dispositifs transversaux de workshops et/ou de plateformes réunissent artistes et théoriciens et, au quotidien, les professeurs des différentes disciplines évaluent collégialement le travail de chaque étudiant. Au-delà de tout débat sur la légitimité ou non de la réalisation d'un mémoire et/ou sur la forme qu'il devrait prendre, cette séparation des jurys (c'est-à-dire des compétences) constituerait une grave régression au regard des évolutions récentes des écoles d'art qui ont vu s'accroître les liens pédagogiques entre pratique et théorie, suite à des révisions critiques bienvenues des oppositions entre le sensible et l'intelligible, l'œuvre et le discours, la création et la recherche... Enfin, prescrire l'augmentation du nombre de docteurs dans les écoles d'art, leur attribuer un rôle semblable à celui des enseignants-chercheurs en leur demandant de diriger des recherches et d'adosser la formation à des équipes de recherche "au sens universitaire" (c'est-à-dire à des laboratoires), revient à redéfinir le statut des enseignants en écoles d'art, qu'ils soient théoriciens ou artistes. Ceci pose un problème économique fondamental assorti d'un impensé de base quant aux régimes économiques résolument différents dont relèvent les uns et les autres. D'une part, en France, les professeurs en écoles d'art (qu'elles soient territoriales ou nationales) sont soumis à une grille salariale de la fonction publique inférieure à celle des enseignants-chercheurs en universités, et cette grille ne risque pas de bouger en ces temps de réductions des dépenses publiques. D'autre part, en France comme partout, les enseignants en écoles d'art sont recrutés en fonction de leurs qualités pédagogiques mais aussi parce qu'ils sont d'abord artistes ou professionnels de l'art (critiques d'art, commissaires d'expositions) ou d'autres champs qui nourrissent les approches de l'art (sociologues, écrivains, philosophes...). On peut même dire qu'ils ont tous d'abord une vie d'artiste au sens économique, indépendante et libérale. Leurs créations et recherches, rémunérées ou rémunérables (leurs œuvres peuvent être vendues,



Richard Filipowski,
1946, *Space modulator,* student's work
Image extraite de : *L. Moholy-Nagy, vision in motion,* id book, Institute of Design, Chicago, 1947

leurs écrits payés en droits d'auteur...) sont destinées avant tout à des expositions publiques sans public préétabli — galeries, centres d'art, musées, magazines, livres... — qui ont peu à voir avec les dispositifs de diffusion de la recherche auprès d'une communauté de pairs — laboratoires de recherche, revues scientifiques avec comités de lecture, colloques... — qui impliquent très rarement une rémunération (travaux et publications faisant partie de leur charge d'enseignants-chercheurs).



Olivier Foulon,
*En coulisses, parfois, les artistes changent de costumes". Actualités*

**Économies de la recherche**

Cette critique rapide de l'application la plus caricaturale des critères de Bologne permet de pointer ce qui distingue idéologiquement et par tradition l'économie de l'art et celle de la recherche au sens universitaire. Cette distinction se manifeste d'emblée dans la forte propension des écoles d'art à inciter chaque étudiant à développer un rapport individué à la création par la définition progressive d'un territoire de recherche, de problématisation et de création, et ce dès les premières années d'études. Ceci implique non seulement que, à la différence des universités, la recherche en écoles d'art n'intervienne pas à l'étape Master car elle est une dimension inhérente de la pédagogie dès les années de Bachelor, mais que cette dimension définisse aussi idéalement la position des étudiants, des artistes et des théoriciens enseignants, lesquels seraient, par définition, des chercheurs. Par ailleurs, cette conception individuée de la création comme de la recherche s'oppose *a priori* radicalement (c'est-à-dire à la racine) à la relative harmonisation des axes de recherches des docteurs, doctorants et étudiants en Masters que suppose le modèle des équipes et laboratoires de recherche universitaires. À moins de considérer que la reconfiguration institutionnelle des écoles d'art sur le modèle de l'université ne les conduise à se spécialiser, c'est-à-dire à définir des axes de recherche spécifiques qui les distingueraient chacune des autres, sur un plan régional, national et international. C'est le cas en Suisse : la Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) de Genève développe un Laboratoire des Mondes Possibles, l'Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) se spécialise dans le design, la communication visuelle et les nouvelles technologies, l'Ecole Cantonale d'Art du Valais à Sierre (ECAV) se concentre sur des problématiques touchant aux questions du local et du global.

De nouveau, ce sont des impératifs institutionnels qui commandent ces évolutions, la spécialisation des axes de recherche soutenant une vision concurrentielle des écoles comme des universités[2], laquelle est indissociable de la question de leur survie : il faut que les écoles démontrent la légitimité de leur existence, à savoir qu'elles forment leurs étudiants à intégrer professionnellement le marché en définissant des axes de recherches propres à augmenter celui-ci de nouveaux produits ou services. Ainsi l'agence suisse de promotion pour l'innovation (CTI) soutient-elle les activités de la recherche "dans le cadre d'une application des résultats pour des produits commerciaux innovants" et encourage-t-elle la collaboration entre les Hautes Ecoles et l'économie dans les "domaines de la gestion d'entreprise, de la planification de l'espace, du tourisme, des technologies de l'information et de la communication, de l'architecture et du design"[3].

Cette dimension de recherche appliquée est compréhensible pour les sections design, communication, arts appliqués ou arts décoratifs des écoles supérieures d'arts. Par ailleurs, comme dans le champ de l'architecture, une "culture du projet" y est au travail, laquelle suppose une articulation, une mise en perspective et une transmission conceptuelles et contextuelles du projet : quelles destinations, quelles fonctions, quels matériaux, quelle économie, quels partenaires, quelles ambitions… ? Le travail textuel et la défense orale du projet complètent alors maquettes, prototypes, expériences, plans, etc. Dans les sections beaux-arts, quelque chose de cet ordre a également lieu, de façon moins systématique. Quand un étudiant défend son travail face à un jury, même en l'absence d'un mémoire[4], lui est toujours demandé de contextualiser sa pratique, de problématiser sa position au regard de la création contemporaine et de l'histoire de l'art, ainsi que d'enjeux culturels, politiques globaux. Dans les pratiques pédagogiques actuelles, le mémoire joue le plus souvent ce rôle de complément théorique de la pratique, d'après le modèle britannique mis en place au début des années 1990 : dossier de références en relation avec ce qui est produit en atelier (niveau Bachelor), mémoires articulés autour de problématiques liées à la pratique, du Master au *Practice-based PhD* (doctorat).

Appliquée au champ des beaux-arts, la recherche est, majoritairement et conformément à une vision universitaire réductrice (y compris par rapport à ce que les universités ont pu inclure de critique de ses propres critères), considérée comme un supplément de la pratique. Ainsi, dans le guide de la recherche publié par l'Arts and Humanities Research Council (AHRC) est-il postulé que la création ne peut être considérée comme de la recherche et que la pratique doit être accompagnée d'une documentation sur les processus de recherche et d'une analyse textuelle qui éclaire la position et démontre la réflexion critique du chercheur, qu'il soit étudiant ou professeur (dans le cadre de demandes de bourses de recherche)[5]. L'exégèse de sa propre œuvre par un artiste, l'écriture ou la réécriture de l'histoire de l'art, sans compter les manifestes, les écrits poétiques ou encore les entretiens font partie depuis longtemps de la panoplie des issues textuelles de pratiques artistiques. Ce qui est nouveau est l'institutionnalisation académique de la chose (la majorité des mémoires combinent ces formes textuelles), en tant que requis pour l'obtention d'un diplôme sanctionnant des études longues en écoles d'art, ainsi que la reconnaissance d'un statut d'artiste-chercheur. Pour être reconnu comme tel et pour que l'institution dans laquelle il enseigne soit validée comme lieu qualifié pour la recherche, des critères classiques d'évaluation

sont mis en place : qualité de la contribution à l'augmentation du savoir, rigueur méthodologique et conceptuelle du discours, coopérations transdisciplinaires, impact sur la communauté scientifique et artistique, nombre et qualité des publications et des expositions.
En Grande-Bretagne, chaque institution perçoit de l'argent de l'État en fonction des résultats de l'évaluation, somme que complètent les bourses liées à des projets de recherche spécifique et des apports de fondations privées[6]. La générosité de l'État britannique peut surprendre[7] au regard du libéralisme des politiques qu'il a pu mener sous gouvernement conservateur ou travailliste, mais cet investissement est de nouveau à mettre en lien avec une vision concurrentielle, une logique de promotion internationale du prestige culturel britannique[8]. Cette promotion de l'art comme arme symbolique et économique a-t-elle à voir avec l'idée d'un stade cognitif du capitalisme comme le définit le philosophe et économiste français Yann Moulier-Boutang, c'est-à-dire avec le développement d'un capitalisme de services qui confèrerait de plus en plus de valeurs aux savoirs et à leurs transmissions[9] ? Et/ou consolide-t-elle le modèle libéral de l'artiste comme entrepreneur mobile, flexible, sans cesse en quête d'expérimentations et de collaborations transdisciplinaires, tel que décrit par Pierre-Michel Menger, Luc Boltanski et Eve Chiapello[10] ? Au-delà, tous les pays concernés par le processus de Bologne vont-ils fournir les moyens financiers nécessaires à la recherche et selon quelles visions politiques ? Les acteurs concernés ne peuvent pas faire l'économie de ces questions s'ils veulent penser, problématiser leurs pratiques au regard d'une perception critique globale de la situation et se construire une position claire.

**Enjeux pédagogiques, tout de même**

De manière générale, la question de la recherche mérite d'être posée de façon plus sérieuse qu'elle ne l'est dans les prescriptions et modélisations académiques. Ne serait-ce parce que, parallèlement à la mise en place de ces réformes institutionnelles, la création de dispositifs de post-diplômes dans des écoles d'art (aujourd'hui envisagés comme des bases potentielles d'études doctorales) a montré que de nombreux jeunes artistes avaient besoin d'augmenter leurs formations initiales d'une ou deux années de recherches complémentaires, où l'expérimentation joue un rôle déterminant. Il en va de même de dispositifs post-académiques non diplômants comme ceux proposés, par exemple, par la Jan van Eyck Academie de Maastricht — où des bourses de recherche sont accordées à des artistes, des designers et des théoriciens de nationalités très diverses, appelés à développer leurs recherches personnelles tout en participant à des axes collectifs de recherches. Ce besoin signale certainement un manquement pédagogique dans les écoles d'art. Il est ainsi nécessaire de valoriser, dès les premières années de Bachelor, la dimension expérimentale pour des étudiants qui, désormais, sont tous passés par des études secondaires normalisées[11] et qui ont souvent un rapport très scolaire aux études (quels sont mes devoirs, que dois-je rendre ?...). Développer une attitude de chercheur sur un mode expérimental est fondamental pour accepter le risque, la perte, le ratage comme élément essentiel de l'économie du travail de l'art.
L'articulation entre la pratique et la théorie est par ailleurs fondamentale pour construire une problématique, une position singulière. Les plus fortes singularités se distinguent par leur capacité à intégrer de façon critique tout ce qui, du plus proche au plus lointain (conceptuellement, spatialement et temporellement), peut nourrir la problématique à l'œuvre. De même, les positions les plus fortes sont celles qui engagent les spectateurs à interpréter les résonances de tel travail avec une pluralité de problématiques esthétiques — mais pas seulement : politiques, économiques, culturelles, sociales… Ceci implique qu'il est nécessaire de penser la recherche comme un processus d'articulation d'une problématique de travail, et non comme un supplément de la pratique : l'articulation d'une problématique se joue d'abord dans la pratique (ce qui n'exclut évidemment pas des composantes textuelles). Ceci nécessite aussi de distinguer radicalement le concept de problématique de la notion de thématique, cette dernière étant souvent le prétexte à l'illustration conventionnelle et scolaire d'un sujet. Sur un plan pédagogique, de même que les étudiants ne devraient pas se contenter de constituer des dossiers de références, les enseignants de pratique et de théorie devraient engager ceux-ci à envisager toutes les implications du travail en cours, bref à soumettre leurs investigations plastiques et théoriques à l'épreuve du vaste (en termes de médiums mais aussi de champs de la pensée).
De cela, les pratiques d'atelier de Moholy-Nagy quand il était professeur au Bauhaus puis au New Bauhaus, ses livres conçus comme des lieux d'exposition et de déploiement de la recherche, nous entretiennent. Les photographies de ses expositions et l'organisation des reproductions de ses œuvres, de celles d'autres artistes et d'études de ses élèves dans ses livres montrent qu'il n'a cessé de favoriser une réception active et critique du travail et, pourrait-on dire, du travail du travail : c'est-à-dire de l'exposition des interrelations — particularités, rapports et différences — entre chaque objet conçue comme une enquête et une proposition ouverte. C'est-à-dire, aussi, du montage critique de toutes les résonances de ce travail avec des enjeux esthétiques, politiques, technologiques, économiques précis[12].
Ce travail témoignait, dans un contexte favorable à l'esprit de recherche et d'expérimentation, d'un engagement et d'une nécessité radicale d'augmentation de soi, de la collectivité au travail avec laquelle se partageaient réussites et échecs et d'une vaste communauté sans nom[13]. Cette dimension de partage doit aussi être encouragée comme une issue fondamentale du travail de création et de recherche en écoles d'art, encore une fois pas seulement en termes d'après-coup textuel mais en termes d'exposition. Après tout, c'est là le lieu privilégié de manifestation de la recherche, de la création et de la position esthétique des artistes.

Ces quelques pistes (il y en a d'autres, que je ne puis engager dans l'espace de cet article), issues de la pratique pédagogique et de discussions avec des collègues, inscrivent la question de la recherche dans le quotidien des écoles d'art qui est fait de nécessités et de projets pédagogiques et esthétiques à longs termes. Elles se situent hors de toute injonction à la rentabilité et à l'évaluation à court terme, comme elles s'opposent au plaquage irréfléchi, obtus et intellectuellement paresseux d'un modèle. Reste qu'au vu de l'avancée de ces réformes dans plus de quarante pays et de la pression exercée sur les écoles d'art concernant leur reconnaissance et leur survie, il est à parier que le travail des enseignants et des étudiants se trouvera sérieusement surchargé si ces derniers veulent préserver et augmenter qualitativement les spécificités de la recherche dans le champ artistique tout en aménageant de façon critique les modèles imposés.

< Tristan Trémeau >

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art, critique d'art (*Art 21, l'art même, ETC*) et commissaire d'expositions. Professeur d'histoire et théories de l'art à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles et à l'École supérieure des beaux-arts de Cornouaille à Quimper, il enseigne aussi l'histoire des expositions à l'Université Paris 1-Sorbonne.

**1** Le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP) intervient en cinquième année.

**2** En 2008, lors de la conférence annuelle des Recteurs des Hautes Ecoles Spécialisées Suisses, consacrée à "La recherche dans les Ecoles d'Art suisses", il a été souligné que les entités de recherche ont besoin d'un financement de base approprié pour "a. pouvoir développer en permanence les axes de recherche dans la concurrence internationale ; b. maintenir un savoir-faire et éviter la "fuite" des spécialistes (…) ; pouvoir prendre en compte les besoins de recherche de l'enseignement et des idées de projets innovants et pouvoir les tester dans des petits projets expérimentaux…" (http://www.kfh.ch/index.cfm?nav=1&pg=27&lang=f)

**3** ibid.

**4** Dans les départements Arts des universités américaines, un court *statement* textuel peut-être présenté en accompagnement de l'exposition (nommée *thesis*) d'un étudiant prétendant au Master of Art (MA).

**5** http://www.ahrc.ac.uk/FundingOpportunities/Documents/Research%20Funding%20Guide.pdf

**6** Ce qui implique que les institutions de recherche artistique ont du personnel pour chercher des financements privés.

**7** Par exemple, Central Saint Martins à Londres percevait ces dernières années deux millions de Livres par an de l'État (avant la récession économique) pour la recherche.

**8** On se souvient que lors de son installation au 10 Downing street, Tony Blair avait organisé un cocktail avec des stars des scènes de la musique pop et de l'art contemporain.

**9** Y. Moulier-Boutang, *Le capitalisme cognitif: La Nouvelle Grande Transformation*, Paris, éd. Amsterdam, 2007. L'auteur, professeur à l'Université de Technologie de Compiègne, est depuis récemment aussi professeur associé à l'Ecole supérieure d'art et de design de Saint-Étienne.

**10** L. Boltanski et E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999; P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002.

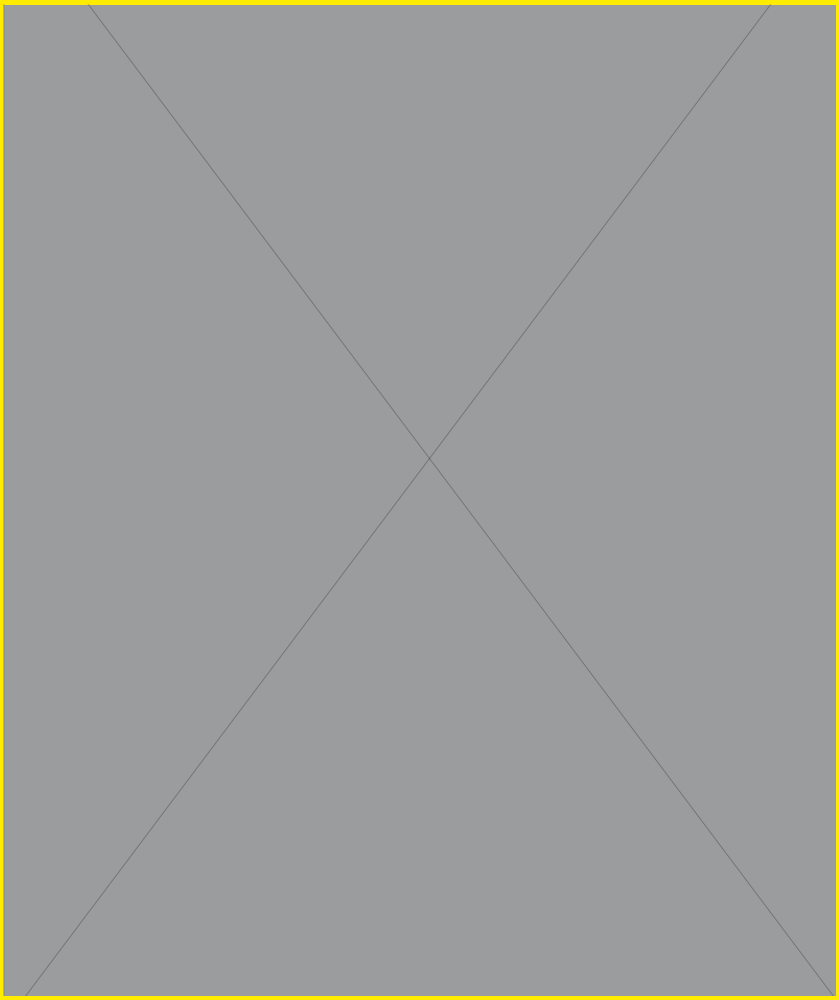
**11** Par exemple, jusqu'à récemment, il n'était pas nécessaire d'avoir le baccalauréat pour prétendre entrer aux beaux-arts en France. Il est désormais obligatoire d'avoir ce diplôme en raison de l'harmonisation institutionnelle. Résultat, on constate une moins grande diversité des étudiants. Dès lors, les enseignants sont souvent heureux d'avoir des étudiants sur le retour (revenant à des études après quelques années de travail salarié dans d'autres champs) ou changeant d'orientation après un Bachelor ou un Master dans d'autres disciplines, lesquels peuvent par leur maturité dynamiser un groupe et provoquer des prises de risque.

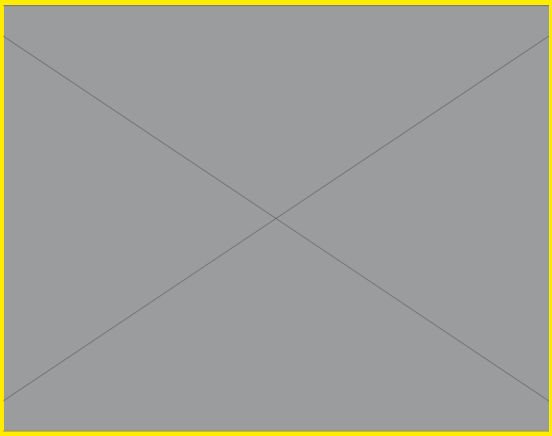
**12** Cf. L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, 1947.

**13** Même si, en l'occurrence, Moholy-Nagy parlait d'augmentation de l'homme.

# L'ORDRE DE BOLOGNE

# (2)





S'il faut poser la question de l'enseignement de l'art depuis une position juridique, en s'interrogeant sur l'effet des textes législatifs qui le régissent, il faudrait y inclure la question, plus vaste, de la relation entre l'art et le droit, de ce que l'art doit au droit et à ses fictions. La dette historique des artistes envers le droit est, depuis les travaux d'Ernst Kantorowicz[1], bien connue et les travaux de Judith Ickowicz[2] montrent l'utilisation récente par les artistes des possibilités offertes par les fictions juridiques. Duchamp en est un exemple. Entre l'art et le droit, il y a une circulation possible des places et des concepts qu'il faudrait sans doute préciser davantage. Surtout, il ne faudrait pas ne voir dans le droit que son aspect prescriptif.

Pour comprendre la situation actuelle de l'enseignement supérieur artistique en Communauté française, il est nécessaire de prendre en compte une histoire des législations, en n'oubliant pas l'existence d'une hiérarchie des textes : au niveau le plus élevé de cette hiérarchie se trouvent les lois constitutionnelles. Commençons donc l'histoire avec cette guerre, dite scolaire, qui fit rage durant une dizaine d'années. Elle se solda, en 1958, par le pacte scolaire, dont certaines dispositions furent transcrites dans la Constitution[3]. La liberté d'enseignement et l'égalité de traitement des élèves ou étudiants sont garanties. L'égalité de traitement est à comprendre, non seulement entre étudiants suivant une même formation dans des écoles de réseaux différents, mais aussi entre étudiants suivant des formations différentes dans des écoles d'un même réseau. Toute différence doit être

Jonas Locht,
in *Art Contest, Black Box,*
2009.
(Document ERG)
Photo A. Geronnez

Caroline Hiernaux,
*"(de)make up me",*
12 silhouettes, 2009
> Prix Coups de cœur 2009
(Document La Cambre)
© Photo J. Levy

Arthur Mouton,
*Sans titre,*
fibre de verre, résine, silicone et encre pour tatouage, 2009, 78x44x56 cm.
(Document ESAPV-Mons))
Photo: F.Gaillard

dûment justifiée. Cette notion sera primordiale pour la suite. Elle signifie donc obligation de l'égalité de traitement entre les domaines artistiques (musique, arts plastiques, cinéma, théâtre) ainsi qu'entre l'enseignement artistique supérieur et le reste de l'enseignement supérieur. Dorénavant, en Belgique, tout texte relatif à l'enseignement aura ce même horizon : l'objectivation des différences ou l'uniformisation.

Après avoir résisté plus de vingt ans à toute velléité de classement, et s'être retrouvé à la marge du système général de l'Enseignement supérieur, au point, par exemple, de ne pas voir reconnus les diplômes délivrés en son sein, l'Enseignement artistique supérieur fut convaincu de la nécessité d'une réforme. À la fin des années 90, au nom du respect des principes d'égalité de traitement évoqué précédemment, le Gouvernement de l'époque tenta, autoritairement, d'appliquer la législation des Hautes Ecoles à l'Enseignement artistique supérieur entraînant une mobilisation sans précédent du secteur. Face à ce qui fut compris comme le risque de la disparition de l'enseignement de l'art, de son absorption dans un système inadapté, on se parla entre écoles artistiques, y compris entre école de domaines différents. Et l'on s'organisa. Unis face à l'adversité, les artistes-enseignants tentèrent de prendre leur destin institutionnel en mains. Ce fut plus qu'une tentative. Ces artistes rédigèrent collectivement un arsenal de contre-propositions susceptibles de pouvoir être débattues telles quelles au Parlement. Entre le politique, le législatif et l'art des enseignants, les places s'échangent. En 1999, le texte qui résulta de ce travail fut voté puis promulgué[4]. Ce décret crée, au sein de l'enseignement supérieur de la Communauté française, à côté de l'enseignement en Universités et de l'enseignement en Hautes Ecoles, une troisième filière de même niveau : l'Enseignement supérieur artistique, doté d'une législation spécifique. Juridiquement, le décret est sommaire. Il affirme le classement des écoles, le niveau des diplômes, la durée des études, la multidisciplinarité, la nécessité de cours théoriques… mais n'explique pas comment (techniquement) ces affirmations seront mises en œuvre. Il devra être complété pour sortir ses effets[5]. Par contre, il est déjà programmatiquement ambitieux et détaillé par les missions qu'il assigne à cet enseignement : *"L'enseignement artistique dispensé dans l'enseignement supérieur se doit d'être un lieu multidisciplinaire de recherche et de création dans lequel les arts et leur enseignement s'inventent de manière indissociable. Les arts qui s'y développent sont non seulement envisagés comme productions sociales mais également comme agents sociaux qui participent à la connaissance, à l'évolution et à la transformation de la société. […]"*

Les conséquences pour les Ecoles sont importantes. D'emblée, la recherche est inscrite au cœur même de l'enseignement de l'art. Non pas sur le mode de l'antériorité de la recherche sur l'enseignement ; non dans le sens d'une recherche qui interviendrait dans un premier temps, constituant le savoir qui serait, dans un second temps, transmis, mais bien sous la forme d'un redoublement de la création. L'enseignement s'invente comme l'art s'invente. La réduction de l'enseignement de l'art à une transmission de savoir-faire telle qu'elle a pu être formulée naguère est dépassée ou, à tout le moins, déplacée. Bien sûr, cet alinéa ne fait que transcrire la pratique à l'œuvre dans les écoles, (ou la pratique que l'on souhaite à l'œuvre) ; ce n'est pas le texte qui la fit exister. Mais qu'il fut ainsi rédigé permit et permet toujours de le faire entendre institutionnellement, et apparaît comme une garantie face aux risques de réification de la transmission, face à la tentative toujours présente d'uniformisation.

Un des enjeux de la réforme qui fut âprement débattu concernait la place des disciplines artistiques au sein du futur système. Deux points de vue s'opposaient : l'un se qualifiant de moderne, posait la disparition des disciplines au nom de la réalité du terrain (les artistes sont de plus en plus multidisciplinaires ou interdisciplinaires), l'autre, refusant le qualificatif d'ancien, estimait que l'interdisciplinarité ne pouvait se penser que depuis l'exigence d'une discipline dont l' enseignement restait donc une nécessité. Ce débat s'est résolu dans la formulation suivante de la seconde mission de l'Enseignement supérieur artistique : *"§ 2. L'enseignement artistique dispensé dans l'enseignement supérieur participe à l'élaboration d'une pensée des arts et à la constitution critique d'un ensemble des connaissances de pratiques et d'attitudes qui définissent les disciplines artistiques et les possibilités de leurs rencontres."*

Autrement dit, loin de la position de pouvoir qui consisterait à décréter que telle discipline n'a plus de sens aujourd'hui ou n'est plus pertinente, ou au contraire, qu'elle est éternelle, il est précisé que les disciplines se définissent par les pratiques, les attitudes et les connaissances, que leurs limites sont en mouvement, que les rencontres sont possibles. Il n'est pas certain que l'enseignement ait toujours relevé le défi de cette exigence. Mais le mérite de la formulation est de ne pas clore la réflexion et d'en maintenir le tranchant au sein même des écoles. Que le législateur contraigne les écoles à penser continuellement leurs limites internes, voilà quelque chose qui vaut d'être relevé.

Après un paragraphe consacré à la recherche artistique qui précise la dimension forcément critique et le croisement des dimensions théorique, historique, culturelle et sociale, on trouve ceci : *"L'enseignement des arts renforce la dimension internationale des pratiques et des recherches par la mise en place d'initiatives et de programmes en collaboration avec les institutions d'autres pays en favorisant la mobilité et l'échange d'enseignants et d'étudiants à tous les niveaux des structures."* On croirait lire déjà la transcription de la déclaration de Bologne dans la législation nationale.

Il est vrai que les deux textes sont concomitants. C'est également en 1999 que la déclaration de Bologne est signée par 29 ministres européens de l'éducation.[6] Il s'agit essentiellement de l'engagement des états signataires à adapter leur législation respective afin d'adopter un système permettant de comparer les diplômes, d'adopter un système qui se fonde sur deux cycles, de mettre en place un système de crédits (ECTS), de promouvoir la mobilité des étudiants et des enseignants ainsi que la coopération européenne en matière d'évaluation de la qualité. A ces mesures, il faut encore en ajouter une qui n'a jamais été traduite dans le droit belge : celle qui demande que le premier cycle corresponde *"à un niveau de qualification approprié pour l'insertion sur le marché du travail européen"*. Cette mesure supprimant la possibilité de penser un programme sur deux cycles, aucun acteur de l'enseignement en Communauté française ne s'y est rallié.

Bien que rien ne les rendaient obligatoires, la plupart des engagements qui figurent dans la déclaration de Bologne étaient déjà contenus dans le décret de 1999 concernant l'Enseignement supérieur artistique. Il semble que ces recommandations correspondent à un mouvement général qui excède largement l'enseignement (de l'art) et auquel il est difficile de résister. Toutes les

**1** "La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance", in *Mourir pour la patrie - Et autres textes*, Fayard - Les quarante piliers 2004. Kantorowicz montre les liens entre certains concepts de la Renaissance (l'imitation de la nature ou la création artistique) et des démarches intellectuelles à l'œuvre dans le droit médiéval. La création était d'abord réservée à Dieu. Elle a ensuite été étendue par les juristes au pape, puis aux princes, et enfin, par la notion d'aequiparatio aux poètes et aux peintres. Ainsi, l'artiste était en quelque sorte préparé à recevoir ce pouvoir créateur, dépassant l'imitation de la nature.

**2** "L'activité artistique saisie par le droit, *Une analyse juridique de l'art contemporain*" Doctorat Européen d'Histoire Comparée, de Théorie et d'Anthropologie des Droits Européens (Dir. Prof. Yan Thomas, EHESS). Thèse sous la direction du professeur Thierry Revet, Paris I.

**3** Article 24 de la Constitution : § 1er. L'enseignement est libre; […]

§ 4. Tous les élèves ou étudiants, parents, membres du personnel et établissements d'enseignement sont égaux devant la loi ou le décret. La loi et le décret prennent en compte les différences objectives, notamment les caractéristiques propres à chaque pouvoir organisateur, qui justifient un traitement approprié. […]

**4** Décret relatif à l'Enseignement supérieur artistique D. 17-05-1999 M.B. 29-10-1999

**5** Il sera ainsi complété par le décret du 20 décembre 2001, "Décret fixant les règles spécifiques à l'Enseignement supérieur artistique organisé en Ecoles supérieures des Arts (organisation, financement, encadrement, statut des personnels, droits et devoirs des étudiants)" D. 20-12-2001 M.B. 03-05-2002, err. M.B. 10-07-2002, comportant 549 articles, puis par différents arrêtés d'application. Ces différents textes n'ont pu arracher leur différence par rapport au reste de l'enseignement supérieur qu'en trouvant la manière de les motiver solidement.

**6** 29 pays signataires : l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, la Bulgarie, le Danemark, l'Estonie, l 'Espagne, la Finlande, la France, la Grèce, la Hongrie, l'Irlande, l'Islande, l'Italie, la Lettonie, la Lituanie, le Luxembourg, Malte, la Norvège, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, le Royaume-Uni, la République tchèque, la Roumanie, la Slovaquie, la Slovénie, la Suède, la Suisse.

mesures citées concourent à créer un espace européen de l'enseignement supérieur ; à substituer à l'énumération fastidieuse des enseignements nationaux, l'appellation unique d'espace européen de l'enseignement supérieur. Il fallait éviter de parler "d'un enseignement supérieur européen" qui aurait malmené la souveraineté des Etats, tout en induisant que c'était pourtant bien de cela qu'il s'agit. D'où cette notion d'espace, qui a l'intérêt de son unicité, tout en permettant d'y maintenir une diversité (réelle ou de façade, l'avenir nous le dira). Certes, atténuer la référence aux Etats dans l'enseignement était nécessaire. On voit mal ce que serait une science nationale, ou un art national (sauf à Venise)[7]. Mais, ces découpages arbitraires avaient un intérêt : ils créaient de la différence. Aujourd'hui, dans le domaine de l'art et de son enseignement, où sont les garanties de maintien d'une diversité ?

*Créer* un espace, qui présente une caractéristique d'unicité, est d'ordre opératoire. Le modèle de cette création est connu : c'est celui du marché (avant que le processus européen ne s'appelle Union européenne, il s'appelait Marché commun). Le bénéfice symbolique de l'adoption d'un mot générique à la place d'une énumération est évident : grâce à elle il est possible de dire que l'UE est la première puissance économique de la planète. Ce qui est visé ici n'est pas différent : il s'agit de *"rechercher une meilleure compétitivité du système européen d'enseignement supérieur"* et de *"faire en sorte que le système européen d'enseignement supérieur exerce dans le monde entier un attrait à la hauteur de ses extraordinaires traditions culturelles et scientifiques"*[8].

Pour que les travailleurs circulent librement (comme le font les marchandises) il faut que leurs diplômes soient comparables. A cette libre circulation des travailleurs répond la libre circulation des étudiants et des enseignants, qui implique la comparabilité des cursus (d'où l'adoption des ECTS[9]) et des écoles (d'où la création de procédures d'évaluation). Dorénavant, en Europe, tout texte relatif à l'enseignement supérieur aura ce même horizon : compatibilité et comparabilité des systèmes en vue d'une meilleure compétitivité et d'un plus grand attrait.

Concrètement, certains effets sont déjà visibles. Ainsi, en termes de population, il y a de plus en plus d'étudiants non belges (européens et non européens) dans les écoles de la Communauté française ; en termes de mouvements, de plus en plus d'étudiants intègrent ou quittent une école en cours de cursus, créant une richesse et une dynamique vivifiante. La libre circulation voulue par Bologne est un fait. En ce sens, Bologne est une réussite. Mais qui a des implications.

Lorsqu'un artiste-enseignant assurait un cours artistique dit "principal de l'option", il travaillait avec les mêmes étudiants durant 4 ou 5 ans. Son enseignement artistique était donc pensé sur ce nombre d'années, en misant sur le temps nécessaire à l'élaboration d'un langage artistique, à la construction d'une singularité. Il était possible de confronter immédiatement l'étudiant à l'art dans toute sa complexité, en le faisant travailler avec les étudiants de différentes années d'étude, sur un programme se répartissant sur 4 ou 5 années. Au terme de ces années, l'ensemble du programme était parcouru. Avec la mobilité, le nombre d'étudiants qui ne suivent qu'une partie du cursus dans une même option et une même école va croissant. Souvent, ils ne participent qu'à un fragment d'enseignement qui ne prend sens qu'au bout d'un parcours qu'ils n'effectueront jamais. Pour éviter de n'enseigner que des fragments, l'enseignement doit s'adapter à cette réalité nouvelle. Il va devoir être découpé en unités plus petites, correspondant au rythme des allées et venues des étudiants. Ces unités devront pouvoir être pensées comme autonomes et comprises dans un ensemble structuré plus large. Comme elles doivent être comparables et compatibles, on voit bien le risque d'une réification des enseignements, ou à tout le moins le risque de s'écarter d'un *"lieu dans lequel les arts et leur enseignement s'inventent de manière indissociable"*. Actuellement, l'évaluation des cours artistiques porte non sur la production de l'étudiant, non sur l'objet produit, mais sur son parcours[10]. Un parcours ne peut évidemment s'évaluer que dans une certaine durée. Cette indication d'évaluation permet, voire favorise la prise de risque. Disposer d'un temps suffisamment long permet une relativisation du facteur risque par l'ensemble des travaux et attitudes. Lorsque le temps est plus court, les intensités de travail sont certes différentes, mais l'exigence d'un résultat est beaucoup plus forte. Repenser le rythme des enseignements sera une nécessité dans le cadre de l'effet engendré par la déclaration de Bologne. La place laissée au risque encouru et l'importance donnée aux résultats en constituent l'enjeu.

La manière dont Bologne inscrit l'enseignement supérieur dans le contexte international a pour corollaire la mise en concurrence des écoles. Elles sont concurrentes et partenaires. Les écoles sont donc tenues de rendre plus visible leur travail, là où sa qualité permet son exposition, soit au second cycle, voire, de manière encore très marginale, au troisième cycle. La valorisation accrue du second cycle est manifeste ; de plus en plus de travaux sortent des écoles, de plus en plus d'expériences sont partagées. On peut y voir le signe du dynamisme de l'enseignement, la marque de sa qualité, mais n'y a-t-il pas risque de ne plus envisager l'enseignement que comme production de visibilité ? Porter ainsi l'accent sur le second cycle engendre forcément un accroissement des tâches liées à ce cycle, donc un renforcement des moyens humains et financiers. Cependant, comme aucun ajustement budgétaire n'a accompagné ce nouveau contexte, le premier cycle ne peut que s'appauvrir. En plus de ce désinvestissement institutionnel, on entend déjà, ici et là, un désintérêt de certains enseignants pour le premier cycle. L'Enseignement supérieur artistique doit prendre garde à ne pas perdre sa capacité à s'occuper des étudiants qui sortent de l'enseignement secondaire, même si ce travail est plus ingrat et si rien, dans le système belge issu de Bologne ne le valorise, car il risque, déplaçant l'efficace de l'enseignement sur les 2e et le 3e cycles de prolonger la durée des études sans en améliorer la qualité.

Les dangers évoqués ci-dessus ne sont pas une fatalité. Leur évitement dépendra notamment de la qualité des évaluations que les écoles mettront en place, de la finesse de leurs analyses et de la manière dont elles arriveront à préserver leurs singularités tout en développant collaborations et synergies (territoriales, inter-réseaux, internationales, inter-domaines et avec les universités). Dans les années à venir, la recherche qui fait partie des missions de l'Enseignement supérieur artistique depuis le décret de 1999, sera certainement un des enjeux majeurs des écoles d'art. Assumée par les artistes et distincte des études doctorales, cette recherche et sa valorisation ne sont envisageables qu'en développant des réseaux sur le plan européen et en dégageant des moyens pour la financer. Ce qui reste un immense chantier.

La législation sur l'enseignement de l'art en Communauté française est bornée par deux grandes forces tendant vers l'uniformisation : l'égalité de traitement, contenue dans la Constitution d'une part, et la comparabilité des programmes, promue par Bologne d'autre part. Contre ces deux forces, il y a à imposer le maintien de la possibilité de la diversité afin de permettre la construction de la singularité des artistes de demain. C'est ce que promeuvent les textes et c'est une gageure.

< Bruno Goosse >
Artiste-enseignant à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
et président du Conseil supérieur de l'Enseignement supérieur artistique.

**7** Maïté Vissault, La séduction de l'intervalle, in *l'art même* 44 p 6 : *"A chaque biennale cette question évolue, s'efface, s'élargit, se réactive, se rétracte ou s'annule"*.

**8** La Déclaration de Bologne du 19 juin 1999.

**9** European Credits Transfer System. Une année d'étude est représentée par 60 ECTS.

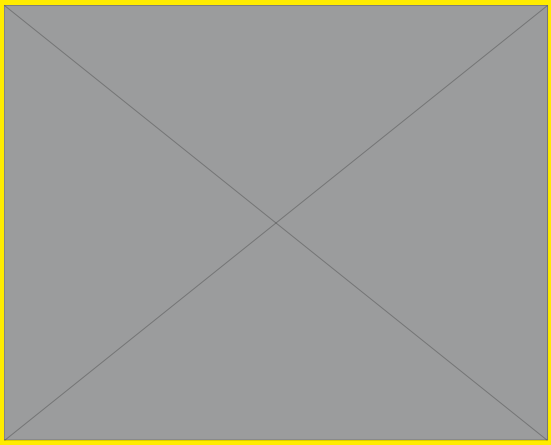
**10** Arrêté du Gouvernement de la Communauté française fixant l'organisation de l'année académique et portant règlement général des études dans les écoles supérieures des arts organisées ou subventionnées par la Communauté française A.Gt 17-07-2002 M.B. 24-09-2002.

# ÉTAT DES LIEUX ET PERSPECTIVES

## EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

# (3)

Gustavo Riego-Maidana ,
*Explosion #7049227,*
intervention sur la façade de l'ARBA-ESA,
2009, 479 x 678 cm,
impression jet d'encre sur toile
micro-perforée (image achetée sur
www.istockphoto.com),
> Prix Horlait-Dapsens 2008
(Document ARBA-ESA)



Maxime Brygo,
*Landscape #09-02-22/LE-222, The Hanseatic Company "Newland"*, tirages photographiques (5 + 2 ; 87 x 104 cm) et livre, 2009
> Prix Coups de cœur 2009
(Document La Cambre)
© Photo M. Brygo, 2009

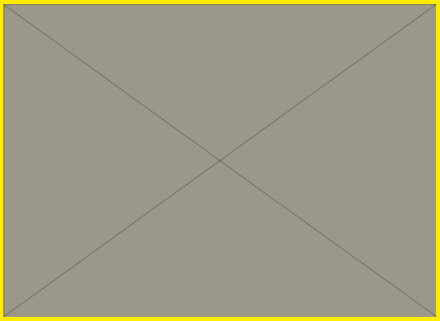
**Le positionnement des directeurs d'Écoles Supérieures d'Enseignement Artistique (ESA) face au processus de Bologne.**

Pour mieux comprendre l'impact des réformes issues du décret de Bologne sur l'organisation de l'enseignement supérieur artistique en Belgique francophone, nous avons interrogé les chefs de quatre établissements à Bruxelles et en Wallonie. Mise en place des Bachelors (BA) et des Masters (MA), développement de la recherche et spécificités de chaque institution ont constitué les principaux thèmes abordés lors de ces entretiens, dont nous rapportons ici la synthèse.

**Caroline Mierop,**
**École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre (ENSAV)**

Avant toute chose, Caroline Mierop souligne que le processus de Bologne n'est jamais que le troisième moment d'une suite de réformes, dont les deux premières vagues, en 1999 et 2001, avaient déjà bouleversé la réalité de l'enseignement artistique.[1] Le dotant –enfin– d'un cadre légal aboutissant à la reconnaissance du diplôme, ces décrets avaient alors révolutionné l'enseignement des arts, appelé à se doter d'un cursus et de règlements répondant à son nouveau statut. Par ailleurs, elle précise que la dynamique du processus de Bologne s'inscrit dans l'évolution même de La Cambre, constamment appelée à la prospection. Parmi les aspects positifs retenus par la directrice de l'ENSAV, la répartition du cursus entre le BA (les trois premières années d'étude) et le MA (4ème et 5ème années) a permis de fixer des objectifs intermédiaires, au terme du BA, et de renforcer l'autonomie des choix de l'étudiant au niveau des masters. La Cambre se caractérisant déjà par une formation en cinq ans préalablement au décret de Bologne, la durée des études n'a pas été modifiée par celui-ci. Les efforts se sont plutôt concentrés, pour le second cycle, sur la création de nouveaux cours résolument transdisciplinaires, en soutien aux cours à options (17 sont proposées au programme), ainsi que sur la diversification des offres de stages externes. Reposant sur des partenariats avec des acteurs publics ou privés du monde de l'art, à échelle locale, nationale ou internationale, ces stages contribuent à l'ancrage du projet artistique de l'étudiant. Tout comme la collaboration avec un réseau de pas moins de 31 écoles supérieures et universités internationales, dans le cadre du programme Erasmus, encourage la confrontation de ce projet à d'autres manières de faire et de penser.

Aussi, insiste Caroline Mierop, le décret de Bologne a-t-il été le déclencheur d'une série de réformes désirées et choisies, forgées de manière concertée au sein de La Cambre. De même, la décision d'appliquer l'ensemble des trois finalités possibles du MA a-t-elle été pleinement assumée. Distinguant la finalité *spécialisée* (artistique), *didactique* (intégration de l'agrégation au sein de l'enseignement artistique) et *approfondie* (préparation au doctorat), l'organisation des masters a souhaité maintenir les particularités de l'enseignement artistique, individuel et pratique.[2] Il ne s'agit donc pas de se fondre dans un système étranger, en l'occurrence universitaire, mais, à travers un partenariat libre et volontaire, de *"faire ensemble ce que l'on fait bien ensemble"*, en s'enrichissant de bénéfices réciproques. Par exemple, dans l'organisation de colloques, la mise en commun des ressources bibliothécaires, ou la mise sur pied de cycles de spécialisation.



Reconnaissant une parenté entre recherche scientifique et artistique (leur caractère non linéaire, individuel mais autorisant néanmoins la mise en commun, etc.), la directrice de La Cambre refuse dans le même temps une normalisation des méthodes et des savoirs, sur base d'une conception simplificatrice et économique de l'enseignement supérieur. C'est pourquoi, au sein du Pôle universitaire européen de Bruxelles-Wallonie,[3] elle a préféré valoriser les spécificités de l'enseignement artistique, y compris sur le terrain de la recherche. Aujourd'hui, La Cambre encadre trois doctorants issus de l'école, inscrits dans l'école doctorale ED 20 (Arts et Sciences de l'Art). Là aussi, il s'agit bien de reconnaître une valeur équivalente à un doctorat mené dans le domaine artistique, au regard de ceux conduits dans d'autres disciplines, en conservant une exigence à la fois dans le champ de la pratique artistique et de la théorie, cette dernière évaluée par les partenaires universitaires. Misant à l'heure actuelle sur l'encadrement bénévole des professeurs et la mise à disposition du matériel nécessaire par l'école, la mise en œuvre de ces doctorats nécessiterait des moyens supplémentaires, que la directrice de La Cambre appelle de ses vœux.

De cet état des lieux, dont elle retient globalement la dynamique positive, Caroline Mierop ne manque pas de pointer certains effets néfastes. Distinguant le strict décret Bologne de l'*esprit* de Bologne animé par des velléités de normalisation, voire de marchandisation de l'enseignement, elle constate néanmoins une tendance apparue chez certains étudiants de faire leur marché auprès des différentes institutions d'enseignement, tirant d'elles ce dont ils estiment avoir besoin, au détriment d'une continuité dans les apprentissages, alimentant une forme de culture du "zapping" des formations. Le système ECTS (European Credit Transfer System)[4] encourage la mobilité par la reconnaissance d'équivalences, mais il ne faut pas oublier que cette unité de mesure, ces crédits, se calculent en *temps*, celui passé par l'étudiant pour l'apprentissage des diverses matières. Il ne s'agit en aucun cas d'un critère qualitatif. Or, l'apprentissage artistique et le développement d'un projet personnel requièrent une durée dont le fractionnement entrave la bonne articulation du cursus, conçu dans son ensemble. Enfin, préférant l'émulation à l'esprit de concurrence qui peut aussi être perçu dans cet *esprit* de Bologne, La Cambre a choisi de s'associer, au sein du Pôle précité, avec le Conservatoire Royal de Bruxelles (musique et arts de la parole) et l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) (théâtre et cinéma), pour former la plate-forme transdisciplinaire *ARTes*. Toutes trois écoles supérieures des arts de la Communauté française, elles ont choisi de s'associer aux fins de favoriser l'interdisciplinarité des enseignements, le partage d'équipements ou encore l'organisation d'activités communes. Configurant une "Grande École des Arts à Bruxelles", cette plate-forme répond de manière affirmée et volontariste à *"la logique normative et concurrentielle du processus de Bologne"*, par une interdisciplinarité bien comprise et respectueuse des particularités des différents régimes d'acquisition des savoirs et des pratiques.

**Marc Partouche,**
**Académie royale des beaux-arts/**
**École supérieure des arts de Bruxelles (ARBA-ESA)**

Marc Partouche, entré en fonction à la tête de l'Académie il y a un an, estime que les effets de l'application des décrets ne sont pas encore tout à fait perceptibles. Il s'agit à ses yeux d'un processus en marche qui laisse la place à toute une série de réformes ou d'innovations, que chaque école est libre d'instaurer ou non. La vocation des accords de Bologne est celle de partager un langage et des outils communs, à l'échelle européenne. Ce qui se traduit par le système ECTS, mais aussi, souligne-t-il, par la semestrialisation, c'est-à-dire la possibilité pour l'étudiant de quitter l'école après six mois, pour poursuivre son cursus ailleurs. Potentialité qui reste en contradiction à ce jour avec le rythme annuel effectif.

Dans ce nouveau cadre, l'Académie s'est fixée un certain nombre d'objectifs : concrétiser la semestrialisation ; introduire des procédures d'évaluation, tant du projet développé par l'étudiant que des enseignements ; placer l'étudiant au centre du dispositif, en favorisant la transversalité ; concevoir un projet pédagogique qui articule les uns aux autres les trois niveaux d'études/de recherche (3 ans –BA/ 5 ans– MA/ 8 ans- Doctorat) ; regrouper les options au sein de trois grands champs : Design, Arts, Média. L'organisation d'une cinquième année d'études (soit un MA à finalité spécialisée, didactique ou approfondie), dans un cursus qui n'en comprenait que quatre, a dû se réaliser au détriment du budget global de l'Académie, dans un contexte de diminution des heures d'encadrement. Cette première étape franchie, il reste encore à concevoir la troisième année du BA comme une véritable articulation de cycle, aussi bien d'un point de vue professionnel, que dans la perspective d'une poursuite d'étude, ce qui n'est pas tout à fait le cas aujourd'hui. Par ailleurs, la recherche artistique doit pouvoir être mise en valeur dès cette troisième année, et garantir l'acquisition d'un esprit de recherche, appelé à s'épanouir dans les années ultérieures. La mise en place d'une véritable transversalité demande sans doute le plus grand effort. D'abord parce qu'elle se heurte au poids de l'histoire académique, dont l'école est, de fait, l'héritière. Ensuite parce qu'elle se confronte au système traditionnel des options (au nombre de 14 à l'ARBA). Selon Marc Partouche, il s'agit de dégager de ces options un projet d'école à même de fédérer cette diversité, tout en conservant leurs spécificités respectives. Mais si l'on souhaite qu'une école soit le reflet de son temps, cela ne pourrait aller sans transversalités et croisements. L'histoire de l'art du siècle écoulé démontre que ni le savoir-faire, ni même le faire, ne sont plus des conditions pour devenir artiste. C'est pourquoi se concentrer d'abord sur le projet artistique de l'étudiant, l'aider à le construire, doivent être au centre des préoccupations. Face à un tel objectif, la subsistance d'un certain nombre d'options trop spécialisées dans leur intitulé brouille encore la lisibilité de la transversalité, pourtant concrétisée par les ateliers transdisciplinaires. Former aux outils reste bien sûr une exigence minimum, mais en amenant l'étudiant à leur compréhension historique, l'autorisant à assumer sa position à la fois par rapport à l'histoire et par rapport au temps dans lequel il vit.

Le programme de recherche (années 6 à 8) proposé par l'Académie participe du même esprit, à la fois de transversalité et de prospective. Organisés en workshops et séminaires, ces différents modules de recherche devront tous s'associer à un partenaire (public ou privé) extérieur,[5] ce mode de fonctionnement permettant d'éviter l'imposition des seuls critères universitaires de la recherche, telle qu'elle s'exprime au niveau du doctorat. On notera enfin le partenariat de l'ARBA avec 26 établissements, dans le cadre du programme Erasmus, ainsi que son inscription dans le réseau ELIA (European League of Institutes of the Arts). Souhaitant développer des échanges à échelle intercontinen-

**Stéphane Ebner,**
***Répétition de la même pièce, de "à l'intérieur",***
acrylique sur papier, 30 X 42 cm. 2008
**> Prix Serrure 08**
**(Document ARBA-ESA)**

**1** Pour rappel, ces réformes découlent des deux décrets suivants :

17/5/1999 : "Décret relatif à l'enseignement supérieur artistique" ;

20/12/2001 : "Décret fixant les règles spécifiques à l'Enseignement supérieur artistique organisé en Écoles Supérieures des Arts (organisation, financement, encadrement, statut des personnels, droits et devoirs des étudiants)".

Ces textes peuvent être consultés sur le site www.gallilex.cfwb.be.

**2** On mentionnera également la création d'un programme post-master, soit une sixième année de spécialisation, d'une part en restauration du livre, de l'autre en restauration des intérieurs historiques modernes (19ème et 20ème siècles).

**3** En Belgique francophone, le processus de Bologne a engendré la création de trois pôles d'enseignement :

-le Pôle universitaire européen Bruxelles-Wallonie, regroupant l'Université Libre de Bruxelles, 5 Hautes Ecoles, 2 Instituts d'Architecture, l'École Royale Militaire et 4 Écoles Supérieures des Arts (ESA) (École Nationale Supérieure des Arts Visuels-La Cambre, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles-ESA, Conservatoire Royal de Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts de la Scène et Techniques de Diffusion) ;

-le Pôle Louvain, associant l'Université Catholique de Louvain, les Facultés Universitaires Catholiques de Mons, les Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, les Facultés Universitaires Saint-Louis (Bruxelles), 9 Hautes Ecoles, une école de promotion sociale, 2 Instituts supérieurs d'Architecture et 6 ESA (Institut des Arts de Diffusion (Louvain-la-Neuve), Saint-Luc (Bruxelles), École de Recherche Graphique (Bruxelles), Saint-Luc Liège, Saint-Luc Tournai, Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie (Namur) ) ;

-le Pôle mosan d'Enseignement supérieur et universitaire, réunissant l'Université de Liège, la Faculté universitaire des Sciences agronomiques (Gembloux), 10 Hautes Ecoles, 2 Instituts Supérieurs d'Architecture, 8 Écoles de l'Enseignement supérieur de promotion sociale et 3 ESA (Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, Institut Supérieur des Beaux-Arts Saint-Luc, Conservatoire Royal de Musique de Liège).

**4** Les trois années de Bachelor comptabilisent 180 crédits. Limité à une année, un Master compte 60 crédits, et un master à finalité (1 + 1 an), 120.

**5** À l'heure actuelle, ce programme s'articule autour de 5 champs : Art-topologie-psychanalyse ; Design textile ; Design culinaire ; Design et efficacité énergétique ; Art et handicap.

Membre fondateur d'une chaire de recherche en Création et Créativité, basée à Paris, Marc Partouche a aussi inscrit l'ARBA dans ce programme.

tale, Marc Partouche ne néglige pas pour autant les réseaux à échelle locale, comme en témoigne son initiative visant à engager des projets coopératifs (en particulier dans le domaine de la recherche) avec les Écoles supérieures des Arts de Tournai, de Liège, avec Le 75 et l'École Supérieure des Arts du Cirque, l'ensemble de ces établissements partageant avec l'ARBA la particularité de dépendre directement de l'autorité des villes dans lesquelles elles s'inscrivent (au sein du réseau CPEONS).

**Yvan Flasse,**
**École de Recherche Graphique (Erg)**

Parmi les Écoles supérieures en Communauté française du domaine des arts plastiques, visuels et de l'espace, l'Erg est la plus jeune, sa création remontant à 1972. Cette particularité se marque dans la dimension expérimentale qui lui a d'emblée été assignée par les Instituts Saint-Luc, desquels elle a émané.
Or, c'est précisément cette vocation expérimentale qui se trouve mise à mal par le canevas classique dominant imposé par le décret de Bologne, à la suite de ceux de 1999 et 2001, estime Yvan Flasse. Ce qui a défini l'Erg, depuis ses origines, est le refus du cloisonnement par option, en instaurant la pluridisciplinarité comme fondement même de l'apprentissage. Ce sont donc toujours les questions transversales qui ont structuré l'enseignement. Thierry de Duve, revenant sur l'évolution de l'Erg,[6] rappelle qu'à l'origine de l'école, plutôt que des ateliers conçus par discipline, des "studios" ont été organisés selon quatre axes : Structure, Geste, Image et Couleur. L'Erg a depuis toujours tenté de garder présente cette idée de décloisonnement des disciplines au sein de sa pédagogie. Au cœur de l'école, cette transversalité est aussi le fait des professeurs, qui eux-mêmes travaillent ensemble au sein d'ateliers pluridisciplinaires.[7] Elle s'exprime jusque dans l'architecture du lieu, invitant elle aussi à cette mise en commun. Elle se prolonge dans des séminaires regroupant l'ensemble des étudiants, notamment en art contemporain, qui reste le dénominateur commun à toutes les options organisées.
C'est ainsi à des réformes contre-nature que l'Erg a été amenée à procéder, la question étant de savoir comment et pendant combien de temps encore elle pourra maintenir ses spécificités. Car si le décret de Bologne entend encourager un type de pluridisciplinarité, c'est dans le cadre du système des options qu'il impose comme référence commune. Le dialogue entre disciplines et la réelle transversalité n'interviennent dans cette logique que dans un second temps, tandis que pour l'Erg ils sont au cœur de l'évolution du projet de l'étudiant et de l'apprentissage, dès la première année. Il a donc fallu habiller —pour ne pas dire masquer— la structure du programme de l'école, par des appellations types qui correspondaient aux terminologies décrétales. Aussi l'Erg offre-t-elle 13 options, mais en les organisant autour de 3 pôles (Art, Communication, Narration). Sous l'appellation "soutien à l'option" se cache en réalité l'atelier pluridisciplinaire (donnant lieu à l'acronyme SOAP). Les SOS (*sic*) (cours de soutien à l'option spécifique) permettent aux étudiants de BA1 de suivre des enseignements extérieurs au pôle artistique dans lequel ils sont inscrits, en tant qu'option complémentaire. Cette pluridisciplinarité se prolonge notamment par le stage interne en BA2 et BA3, qui consiste à choisir une autre option, par le biais de propositions communes à différents ateliers d'options, tandis qu'un stage externe est proposé en MA.
Les aménagements requis ont donc été réalisés, y compris dans l'organisation d'une cinquième année d'études comprenant trois finalités recommandées par Bologne, mais non sans réticences à observer ce retour de l'option comme marque prioritaire de l'organisation de l'enseignement artistique. La pertinence du modèle transversal qui préside à l'existence de l'Erg a pourtant fait ses preuves, et c'est donc à regret qu'Yvan Flasse se voit contraint d'appliquer une forme de normalisation qui risque à ses yeux de figer d'emblée la réflexion et le travail artistiques… même si l'école y résiste en grande partie, par le maintien des spécificités mentionnées plus haut. Ce risque provient aussi du rapprochement forcé avec le monde universitaire et ses méthodes de recherche qu'Yvan Flasse juge, en tant que telles, difficilement compatibles avec celles de la recherche artistique, fondée pour sa part sur une pratique en atelier et une recherche théorique moins normative, davantage soumise aux réorientations. D'où sa crainte que les futurs docteurs en Arts et Sciences de l'art ne constituent les seuls enseignants du réseau artistique de demain, uniques titulaires du diplôme requis. Il défend farouchement le système des "artistes-enseignants" mis en place par le décret de 2001.
Ceci n'empêche pas les collaborations ponctuelles avec le milieu universitaire, comme en témoignent les MA à finalité approfondie et les doctorats en cours, auprès d'universités belges et étrangères. Mais dans l'état actuel du rapport de force entre Universités et Écoles supérieures des Arts, le directeur de l'Erg estime plus pertinent d'encourager les post-masters au sein d'autres écoles d'art, qui rencontrent mieux les besoins et attentes de la formation artistique. N'est-ce pas eux qu'une réforme bien comprise aurait d'abord dû rencontrer ?

**Jean-François Octave, Michel Cleempoel,**
**professeurs titulaires à l'École Supérieure**
**des Arts Plastiques et Visuels de Mons (ESAPV)**

Le sentiment qui prévaut à l'ESAPV est que l'application des directives liées au décret de Bologne s'est passée en douceur. L'organisation du cursus, déjà structuré en cinq ans, et la mise sur pied progressive des MA ont favorisé cette transition. À l'heure actuelle, seuls les MA à finalités didactique et spécialisée sont proposés, tandis qu'un MA à finalité approfondie se trouve encore à l'état de projet. Ce qui ne veut pas dire que les préoccupations liées à la recherche soient absentes, loin de là. Elles s'inscrivent concrètement dans le renforcement des enseignements théoriques, confiés à des spécialistes, ainsi que dans des partenariats ponctuels, associant par exemple l'atelier d'Arts numériques avec les Facultés polytechniques de Mons. De manière générale, l'ouverture vers l'extérieur est encouragée, comme l'illustrent les liens tissés avec le Manège (Maison Folie) ou avec l'asbl City Sonics. Enfin, la transdisciplinarité recommandée par le décret de Bologne s'actualise dans les stages internes, ou encore dans des ateliers transversaux, tel que "Image dans le milieu".
Ce bilan somme toute positif invite tout de même à certaines critiques. L'administratif occupe désormais une plus grande place, les tâches s'étant formalisées, ce qui passe par exemple par la rédaction de fastidieux rapports. L'objectif de mobilité poursuivi au travers du programme Erasmus se heurte à une paupérisation de la population estudiantine, le nombre d'étudiants qui se voient contraints de travailler pour pourvoir à leurs études allant en s'accroissant. Face à ce constat, les bourses dérisoires mises à disposition réservent les échanges Erasmus à une minorité.[8] Par contre, la situation géographique de l'ESAPV continue d'attirer un contingent important d'étudiants français. Sur le plan national enfin, le passage d'une école d'art à l'autre est soumis à l'appréciation de chaque direction, là où il serait souhaitable de travailler dans des régimes de véritables équivalences. Homogénéiser la situation sur le territoire belge s'avèrerait utile, et devrait aussi passer par la systématisation du MA en deux ans, certaines écoles appliquant encore la possibilité d'un diplôme de MA après une ou deux années au choix.

< Danielle Leenaerts >

Chargée de cours, Département Histoire, Histoire de l'Art et Archéologie Université Libre de Bruxelles. Chargée de cours à l'IHECS (Institut des Hautes Etudes en Communication Sociale) et conférencière à l'Académie royale des Beaux-Arts et à l'ISELP.

**6** Voir : de Duve, Thierry, "Retour critique sur les premières années de l'Erg", à consulter sur le site internet de l'école : http://www.erg.be/erg/spip.php?article 264.

**7** On notera qu'une spécificité de l'Erg est de ne travailler pour l'instant qu'avec des professeurs, sans l'encadrement d'assistants.

**8** Ce constat est formulé par l'ensemble des directeurs des ESA (*ndlr*).

**WWW.LACAMBRE.BE**
**WWW.ARBA-ESA.BE**
**WWW.ERG.BE**
**WWW.ESAPV.BE**

# (4)

# LIÈGE - BOLOGNE - LIÈGE

**Forte de quelques nouvelles et gigantesques structures qui lui donnent, sur le plan de l'Euregio et de l'Europe tout entière, une importance et une visibilité accrue, Liège vise aussi à aiguiller les retombées du décret de Bologne en matière artistique sur les meilleurs rails possibles ...**

Certes, la métaphore grossière et ferroviaire est convenue, et de saison. Mais les paradoxes et les pierres d'achoppement sur les voies sont pourtant nombreuses et familières ; et cette adaptation ne fait le plus souvent qu'actualiser d'anciennes questions : quel rôle pour la professionnalisation dans le secteur artistique ? Comment équilibrer la part artistique et – sur le modèle anglo-saxon ? – la part "universitaire" ? La démarche d'un créateur singulier, enseignant ou étudiant, peut-elle s'accommoder d'une manière de standardisation, d'uniformisation des programmes et des visées ? Comment "juger" l'art, et comment promouvoir un modèle humaniste d'un type nouveau[1] – inspiré tout de même, dans ses principes, de celui d'Erasme – auprès d'un public étudiant dont les idoles et les stars (prenons Koons, Hirst et McCarthy, comme pointes au hasard d'un triangle post-moderne suffisamment écarté) ne cadrent précisément plus avec ce système de référence, parfois difficile à dépoussiérer ? Et puis, ajouteront certains : comment mettre à l'heure européenne une cité ardente dont on dit qu'elle cultive parfois sa marginalité et en tout cas une forme d'esprit d'indépendance, en matière artistique particulièrement ? Qu'en est-il des clichés, toujours à la fois fondés et douteux, qui collent malgré elles aux deux Hautes Ecoles principales : l'ESA (Ecole supérieure des Arts) Saint-Luc, drapée dans la solidité et la stabilité de ses principes pédagogiques et de ses enseignements de base, et l'ACA (Académie des Beaux-Arts, devenue l'ESA de la Ville de Liège), censée héberger un vivier d'artistes remuants, une ruche qui fait son miel – et forme – de fortes, bourdonnantes et inclassables personnalités ?...

Posées, ouvertes, les directions de chacun des deux établissements remettent, vite et bien, de l'ordre dans cet apparent chaos : *"La professionnalisation n'est pas notre priorité et elle ne le sera pas,* affirme Daniel Sluse, directeur de l'ACA. *La formation artistique passe avant toute chose, et il faut y entendre une position dans le monde, l'apprentissage de façons de voir. Mais nous refusons l'étiquette, si souvent collée aux écoles d'art, 'd'établissement pour futurs chômeurs' ! Les diplômes que nous délivrons fournissent des compétences et donnent accès à des emplois dans diverses disciplines, avec des barèmes conformes."* Même tonalité dans les propos d'Eric Van den Berg, directeur de l'ESA : *"Outres ses principes forts (participation démocratique, interdisciplinarité, dynamisme, ouverture…), St-Luc défendra, de concert avec les autres ESA, les spécificités de l'enseignement des Arts : statut des profs, pédagogie adaptée, projets spécifiques... Nous souhaitons poursuivre la politique de partenariats avec l'Université et les Hautes Ecoles (formations communes, échanges d'étudiants et d'enseignants...), mais certainement pas être intégrés tels quels à une université."* En vertu d'un accord de collaboration, les étudiants qui font là l'agrégation et le Master didactique suivent une moitié de leur cursus avec ceux des facultés de l'ULg. *"Une convention lie aussi l'ESA avec la fac de philo et lettres dans le cadre du Master approfondi en Conservation et restauration des œuvres d'art. Un autre accord est conclu avec la fac de Gestion HEC-ULg pour l'organisation d'un master spécialisé en gestion*[2]*. Enfin, des cours sont suivis à l'institut d'architecture (en passe d'être intégré à l'ULg)."* L'ESA Saint-Luc compte quelques doctorants (trois, selon toute vraisemblance, l'année prochaine), trois formations de type long (Design industriel, Archi d'intérieur et CROA (Conservation et restauration des œuvres d'art), la seule où existe un master approfondi), incluant des masters didactiques ou spécialisés. Un projet de type long en Communication visuelle et graphique – qui fait cruellement défaut dans le bassin pédagogique mosan – devrait, si une conscience politique favorable l'y aide, très prochainement aboutir. A l'ACA, qui s'est associée pour la partie pédagogique à la Haute Ecole de la Ville de Liège Jonfosse, toutes les orientations sont d'ores et déjà en type long, certaines ont conquis une incontestable réputation[3] et l'on insiste, aux fins d'éviter trop de situations absurdes, sur un principe de non-rivalité et de non-redondance : *"Il est important que les propositions soient complémentaires. A cet égard, le décret de Bologne rationalise pas mal de choses,* poursuit Sluse*, mais il n'empêche pas les établissements d'avoir leur ligne, de conserver leurs spécificités, leur personnalité."* Bref, si l'esprit Bologne est déjà bel et bien en route dans l'organisation concrète (Bacs, Masters, ECTS, etc.), voire dans les principes (stabilité, flexibilité, transversalité), restent à lever quelques ambiguïtés de langage (les "bacheliers" français savent de quoi on parle là, tout comme les détenteurs d'un master, pardon, d'une méprise, ou d'une traîtrise !) et à expérimenter certaines nuances, qui demeurent et demeureront – c'est très bien ainsi – de l'ordre de l'intuitif et du flou… artistique !

< Emmanuel d'Autreppe >

Professeur à l'ESA Saint-Luc Liège (option photographie)

Marie Zolanian,
*Sans titre,*
Feutre sur papier, 21.5 x 15 cm,
2008
(Document ESA de la Ville de Liège)
© Galerie nadja Vilenne

Elodie Ledure,
*Vollendam (NL),*
extrait de la série "Passer la Frontière",
2009
(Document ESA - Saint-Luc Liège)

**WWW.ACADEMIEROYALEDESBEAUXARTSLIEGE.BE**

**WWW.SAINTLUC-LIEGE.BE**

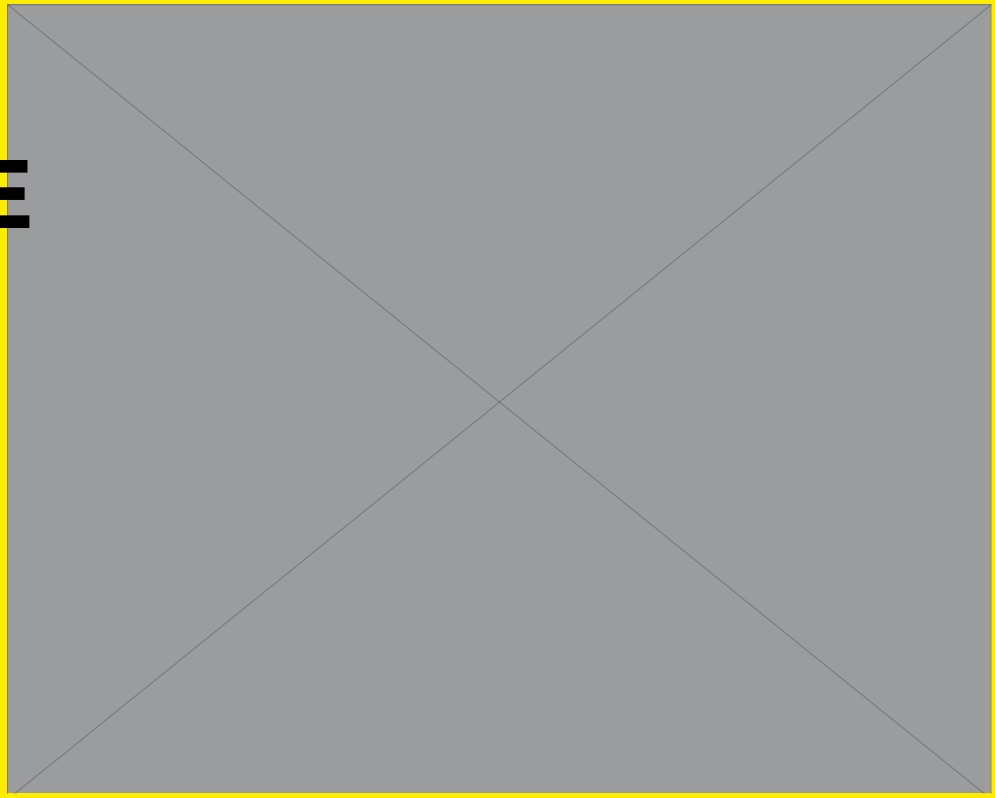
**1** Sur ces questions, et sous le titre "L'art de transmettre", la revue *Mouvement* consacre dans son dernier numéro (53) un dossier consistant à l'enseignement artistique et à ses nouveaux enjeux, prolongé par un forum-débat sur son site : www.mouvement.net.

**2** Les étudiants de Design industriel et Architecture d'intérieur peuvent suivre un module de 30 ECTS avec des étudiants en Ingénieur civil, informaticiens et mathématiciens qui suivent la même finalité.

**3** Et notamment les plus fréquentées : illustration, peinture, vidéo et publicité.

# VU DE FLANDRE

# (5)



Geert Goiris
extrait de la série *"Whiteout" (The Traverse)*,
2009

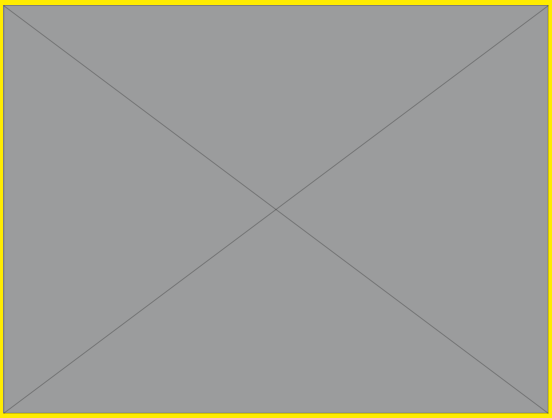
**Entretien avec Willem De Greef,**
**Directeur des Études et de la Recherche,**
**Sint-Lukas, Bruxelles.**

Du point de vue flamand aussi, le processus de Bologne s'inscrit dans la suite de changements préexistants. Willem De Greef revient sur la grande réforme de l'enseignement supérieur qui, en Flandres, a organisé en 1994 les Hautes Ecoles au travers de regroupements d'institutions en ensemble multidisciplinaires, dans lesquels les écoles d'art ont été intégrées. Celles-ci changèrent alors de tutelle, passant du ministère de la Culture à celui de l'Enseignement. À l'intérieur de ce nouveau régime, les écoles supérieures furent réparties entre type court, professionnalisant, et type long, de niveau académique.
En Flandre, l'application du décret de Bologne a conservé cette distinction, en proposant, d'une part, des BA professionnalisants, qui ne peuvent conduire à un MA et constituent donc un diplôme en soi, et d'autre part des formations de type académique, dans lesquelles les BA préparent aux MA qui les prolongent. Les écoles d'art, déjà reconnues depuis 1994 de niveau académique, ont naturellement opté pour cette deuxième voie. On notera, outre la classification claire de cette répartition, une spécificité du système flamand : la plupart des MA se limitent à une année, même si les discussions évoluent vers l'idée de MA en deux ans.
Reste encore à définir, remarque Willem De Greef, ce que l'on entend par "académique". Notre interlocuteur se propose de distinguer deux aspects : celui des institutions et celui du cursus. Sont qualifiées d'académiques les institutions qui produisent de la recherche, à travers des structures telles que les laboratoires ou les groupes de recherche dans lesquels s'inscrivent les professeurs. Pour répondre à cette définition, les écoles d'art doivent nécessairement créer ce type de structures, sans pour autant nier la primauté de la pratique. Il ne s'agit en aucun cas de transformer des praticiens en théoriciens, mais de favoriser les échanges entre eux, de mutualiser les ressources et de permettre à des projets artistiques innovants de voir le jour, dans l'interaction avec des disciplines universitaires diverses. Du point de vue institutionnel, certains considèrent donc légitime l'intégration des écoles d'art au sein de pôles universitaires, au-delà des associations qui les lient aujourd'hui. À titre d'exemple, la Katholieke Universiteit Leuven souhaiterait ainsi créer une Faculté des Arts, intégrant notamment Sint-Lukas, qui lui est à l'heure actuelle associée.
Si l'on considère à présent la question académique en termes de cursus, là encore le processus de Bologne n'est venu que confirmer les aménagements issus de la réforme de 1994, engageant à considérer le 2e cycle comme un cycle d'approfondissement, par exemple à l'aide de séminaires traduisant les recherches en cours menées par les professeurs. Le mémoire de fin d'études, en sus des jurys artistiques, est destiné à mettre en perspective le travail plastique de l'étudiant, à l'aide des connaissances et méthodes acquises, mais aussi grâce au suivi de son promoteur. La nouveauté concerne bien plus le doctorat en arts. Par définition, un doctorat valide une capacité de recherche de haut niveau. Or, la recherche artistique dispose d'autres outils que ceux de la recherche scientifique. Certes, elle peut s'en inspirer, mais sa finalité reste avant tout pratique. C'est donc cette particularité que Willem De Greef invite le milieu universitaire à prendre en compte. Il appelle dans le même temps à l'ouverture de l'enseignement artistique à l'ensemble du champ universitaire, et pas seulement aux disciplines liées au domaine de la philosophie et des lettres, ou encore des sciences humaines, auxquelles il est traditionnellement associé. Et de mentionner le projet en cours de Geert Goiris,[1] en collaboration avec la plateforme de recherche emmenée par la Belgique en Antarctique…
< Danielle Leenaerts >

**1** Geert Goiris intervient en tant que tuteur au sein de l'atelier de Photographie de Sint-Lukas.

# QUAND ARTS ET SCIENCES SE REN-CONTRENT

# (6)



Honoré d'O,
dans le cadre de son travail
avec l'archéologue Marc Bie.
Courtesy : Honoré d'O

Si la réforme de Bologne a restructuré le cursus de l'enseignement artistique, elle a aussi introduit une nouveauté : le doctorat en arts. *l'art même* ayant déjà consacré un article à cette question[1], il s'agit de voir maintenant ce qui se passe réellement sur le terrain.

**Universités et Écoles d'art**

Puisque notre enseignement est communautarisé, les choses se passent de façon (un petit peu) différente au Nord et au Sud du pays.

Du côté francophone, le "doctorat en arts et sciences de l'art" est régi (comme tous les doctorats suite au décret Bologne) par une école doctorale officielle auprès du FNRS[2], organisme qui en a créé les règlements et modalités dans les universités[3]. Il est accessible aux porteurs d'un master en arts à finalité approfondie[4] ou à toute personne porteuse d'un diplôme jugé équivalent. Il a la particularité de comprendre un volet pratique (une réalisation artistique) et un volet théorique (une réflexion approfondie prenant la forme d'un travail écrit), les deux devant être liés. Étant donné que seules les universités sont habilitées à décerner des doctorats, mais qu'elles ne possèdent pas l'infrastructure nécessaire à la pratique des arts, le doctorat s'organise en collaboration avec une École supérieure des arts. Le doctorant choisit, en fonction de son projet, deux promoteurs, l'un appartenant à une université, l'autre à une ESA. Le jury de thèse réunit, quant à lui, des spécialistes appartenant aux deux domaines. La plupart des écoles d'art n'ont pas les moyens d'organiser les cours spécifiques qui préparent à la recherche scientifique, c'est pourquoi l'ERG, l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles ou Saint-Luc à Liège collaborent sur ce point avec les universités. Seule La Cambre a mis en place un séminaire de "méthodologie de la recherche", plus spécifique et qui se donne pour objectif d'interroger les rapports entre l'art et la science.

On le voit, ce doctorat est très cadré. Il répond à la logique du processus de Bologne : une mise en place extrêmement rapide qui fait l'impasse sur un débat public et qui impose une logique gestionnaire comme mode d'organisation. On remarque aussi que le modèle universitaire l'emporte — la formation doctorale consacrée à des séminaires et à la diffusion de résultats de recherche constitue au minimum les deux tiers du cursus, la part exigée de l'accompagnement du travail artistique au sein d'une ESA n'est que de un sixième. Cela ne met pas fin pour autant aux controverses qui accompagnent l'idée même de doctorat en arts depuis son annonce. Outre les difficultés financières liées à l'instauration d'une nouvelle structure, la méfiance de (certains) universitaires vis-à-vis des artistes demeure, tandis que les artistes et le monde de l'art portent à ce doctorat peu d'intérêt et craignent qu'il ne génère la (re)naissance d'un académisme normatif. J'y ajouterai un certain étonnement sur la structure très "scolaire" de ce doctorat qui se présente surtout comme un cycle supplémentaire de formation plutôt que comme l'aventure difficile et passionnante d'une confrontation du chercheur à son

objet de recherche, où il s'agit moins de décrocher un titre que de changer profondément son regard sur les choses.
Si la mise en place du doctorat s'est faite de façon un peu trop pragmatique et discrète, à Louvain-la-Neuve, à Liège et à Bruxelles des doctorats sont en cours. Il y a un an, une journée d'étude intitulée "À la recherche de peintres pharaoniques. Enquête conjointe d'égyptologues et de restaurateurs d'art" a eu lieu à l'ULG et en avril prochain, à Louvain-la-Neuve, se tiendra le premier séminaire de l'École doctorale avec un thème très prometteur : "L'art en valeurs". Organisé en collaboration avec l'école doctorale de philosophie, il se propose d'examiner la valeur de l'art dans tous ses états : artistique, esthétique, marchande, absente, morale, politique, historique… Le processus mis en place commence à produire ses fruits et à aborder les vraies questions de ce début de XXI° siècle.
Du côté néerlandophone, l'organisation des études supérieures est différente. Depuis une quinzaine d'années, les écoles d'art ont rejoint les Hautes Ecoles pour faciliter le regroupement en pôles académiques[5] et cinq associations[6] ont été créées pour organiser et coordonner les doctorats. Comme du côté francophone, les écoles supérieures des arts doivent donc collaborer avec une université. Mais la situation peut différer d'une association à l'autre : la KUL (Leuven) contrôle strictement les doctorats tandis qu'à Gand et Anvers une plus grande autonomie est laissée aux écoles d'art.
L'Associatie Universiteit Hogeschole Antwerpen a organisé, il y a trois ans, un colloque au Muhka (Anvers) intitulé "Enseigner, étudier, recherche et interdisciplinarité dans l'enseignement de l'avenir" qui réunissait, sur le mode du débat et de la discussion, des étudiants, des professeurs et d'autres acteurs autour de questions portant sur la place et le statut de l'art dans notre monde. Les différents aspects de l'art ont été abordés : son enseignement, la notion de recherche, etc.
Quelques doctorats sont déjà terminés — il y en a un en photographie à Louvain, deux en arts plastiques et un en musique à Anvers. Si dans un premier temps, ce sont des artistes plus âgés et déjà confirmés qui se sont lancés dans l'aventure, ils sont actuellement suivis par des artistes plus jeunes.

**Le modèle bruxellois**

L'approche de la Plateforme[7] mise en place par l'Universitaire Associatie Brussel et coordonnée par Hans De Wolf est tout autre. Puisque la création d'un doctorat en arts n'est pas un choix, mais un élément imposé par la réforme de Bologne, il peut aussi se transformer en une opportunité passionnante : construire des ponts entre le monde universitaire et le monde de l'art. À partir de là, il s'agit de dépasser le débat pragmatique et de mettre sur la table des questions plus larges et plus importantes. Celle de la place de l'art dans le vingt-et-unième siècle, celle aussi de l'éloignement entre le monde de l'art et le monde universitaire (liés à la Renaissance) depuis environ deux siècles. La Plateforme constituée il y a trois ans se compose de "Membres universitaires" et de "Membres artistiques". Les premiers appartiennent, bien sûr à la VUB, mais aussi aux autres universités belges flamandes et francophones, aux Hautes Ecoles et à des universités étrangères (Suisse, France, Pays-Bas, Etats-Unis, etc.). Les seconds, les doctorants, sont des artistes issus de diverses disciplines — arts plastiques, musique, arts audiovisuels et dramatiques — et réunissant un certain consensus autour de leur œuvre. Parce qu'un doctorat est la traduction d'une forme d'excellence et que les universitaires ne peuvent pas déterminer ce qu'est l'excellence en arts, les artistes qui travaillent actuellement dans la plateforme sont des artistes reconnus, histoire de placer d'emblée la barre très haut. La plateforme consiste à engager dans un projet commun un artiste et un scientifique. Les deux doivent sortir de leurs structures habituelles — l'amphithéâtre, le laboratoire de recherche, l'atelier, le théâtre — pour s'engager dans un projet commun où les risques sont partagés. Le rapprochement entre arts et sciences voulu par la Plateforme ne se limite pas aux historiens de l'art et aux musicologues, elle inclut des biologistes, des ingénieurs, des économistes, n'importe quelle discipline peut être concernée. Actuellement, Ann Véronica Janssens travaille avec Irina Veretennicoff, une physicienne ; elles viennent de champs de références différents et pourtant le contact s'est établi très vite. Comme le dit Hans De Wolf : *"lorsqu'on crée des ponts entre ces mondes, les gens développent une curiosité nouvelle les uns pour les autres. Il en sort une sorte de symbiose, d'énergie particulière. C'est intéressant parce que là on touche au paradigme, là on crée à chaque fois une espèce de matériel critique avec lequel on peut travailler par la suite, avec lequel on peut créer quelque chose."* Cette manière de travailler suppose aussi de respecter le travail et la temporalité de chacun, de fonctionner dans des structures très souples. On ne peut pas demander à un artiste de mettre son œuvre entre parenthèses pour écrire une thèse de doctorat.
Bien sûr la Plateforme rencontre les mêmes blocages de mentalité que les autres institutions universitaires : les méthodes de recherche ne sont pas les mêmes en sciences et en arts. Le champ des connaissances scientifiques est immédiatement accessible tandis que celui de l'art est plus dispersé, il n'est pas structuré et ne doit pas l'être. Mais les vingt-cinq projets en cours prouvent chaque jour que la rencontre entre les deux mondes est possible et qu'elle génère peut-être un peu plus d'humanité.
La richesse de cette rencontre entre arts et sciences est l'objectif principal de la Plateforme, mais, au-delà, elle entend aussi contribuer à l'ouverture de perspectives quant à l'enseignement de l'art, à offrir des possibilités méthodologiques nouvelles et à enrichir la réflexion sur le rôle et la place de l'artiste aujourd'hui. À l'heure actuelle, les deux doctorats décernés l'ont été à deux musiciens, Barthold Kujkens et Peter Swinnen, peut-être parce que les musiciens, par la rigueur de travail nécessaire à leur art sont plus proches de la logique universitaire. Le prochain défi auquel la Plateforme va s'atteler est de s'ouvrir à de plus jeunes artistes. Dans quelques mois, Simona Denicolai et Ivo Provoost vont accompagner Nico Koedam, un éminent biologiste spécialiste des Mangroves, au Kénya.

Cette expérience passionnante et ouverte démontre que la rencontre de la pensée artistique et de la pensée scientifique est possible, qu'elle est une petite pierre dans la fabrication d'un nouvel humanisme dont notre époque a grand besoin. À condition d'y mettre de l'intelligence, de l'audace, de la ténacité et de l'énergie.

< Colette Dubois >

Professeur de cours généraux aux ESA Saint-Luc Tournai et Saint-Luc Bruxelles, collaboratrice scientifique auprès de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège

**1** Magali Parmentier, "Un doctorat en arts ou la fusion espérée de la pratique et de la théorie", *l'art même*, # 34, 2007.

**2** Pour tous renseignements : http://www.artetsciencesdelart.frs-fnrs.be

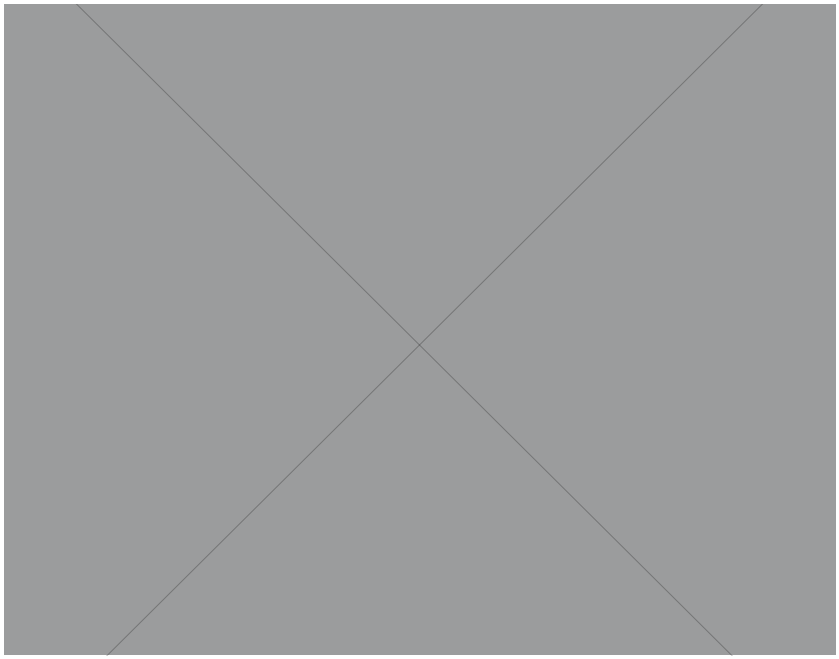
**3** Il s'agit des trois pôles académiques : l'ULG (Liège), l'UCL (Louvain-la-Neuve) et l'ULB (Bruxelles).

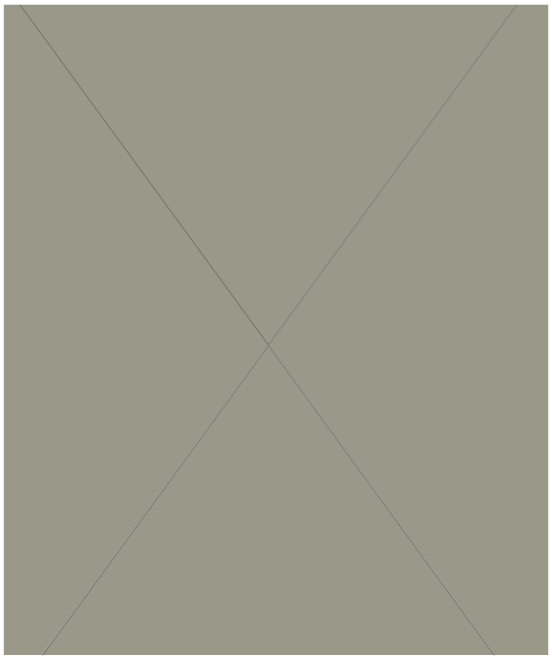
**4** Cela concerne les arts plastiques, visuels et de l'espace, la musique, le théâtre et les arts de la parole, les arts du spectacle et technique de diffusion et de communication

**5** Actuellement en cours de réalisation dans la partie francophone.

**6** Louvain, Bruxelles, Anvers, Gand et Hasselt.

**7** Elle réunit la VUB, le RITS, le Koninklijk Conservatorium Brussel, la Cinémathèque, le Wiels, la Monnaie et Bozar.





# ARCHITECTURE ET BOLOGNE : DISCIPLINE VERSUS PROFESSION[1]

# (7)

Paul Mouchet,
*Bigboxness,* projet théorique sur l'usage des icônes dans la société hypercapitaliste, développé dans l'Unité Space Speculation
(enseignants: Geoffrey Grulois, Cédric Libert, Isabelle Doucet),
Master 2, Institut Supérieur d'Architecture – La Cambre, 2008-2009

Radim Louda,
projet portant sur la Bibliothèque des Sciences d'André Jacquemain à Louvain-la-Neuve,
dans le cadre d'un atelier consacré aux années 70 revisitées
(Laboratoire Histoire Théorie et Critique, enseignants: Vincent Brunetta et Jean-Didier Bergilez),
Master 2, Institut Supérieur d'Architecture – La Cambre, 2007-2008

L'enseignement de l'architecture a fait l'objet, depuis son apparition dans le cadre officiel des études en Belgique en 1936, et avant cette date déjà, sous l'impulsion notamment des unions professionnelles, de nombreux débats et réformes. Ces débats culminent aujourd'hui avec le processus d'uniformisation mis en place par l'Union Européenne sous le nom de "processus de Bologne", processus qui coincide en Communauté française avec l'adoption du décret organisant le passage à l'université des écoles d'architecture. Ces deux processus en cours condensent les questionnements sur les rapports entre "discipline" et "profession", consacrant aujourd'hui implicitement l'hégémonie de la première sur la seconde par le passage à l'université.

On peut faire remonter aux années 30 du siècle passé le premier pas vers cette séparation entre "discipline" et "profession" dans le contexte belge. Le cadre légal organisant l'enseignement de l'architecture (1936) s'accompagna logiquement de l'adoption de la loi créant le titre légal d'architecte (1939). Si ce double cadre légal répondait aux attentes des unions professionnelles[2] qui réclamaient depuis longtemps une protection de la profession, il constituait dans le même temps le premier pas vers une autonomisation de la discipline (dont l'enseignement était jusqu'alors intimement lié à celui des autres disciplines artistiques, que ce soit tant dans l'enseignement délivré par les écoles Saint-Luc, que dans ceux, académique, des Beaux-Arts, et résolument "anti-académique" de La Cambre.) Dans ce cadre, l'enseignement de l'architecture se professionnalisait, d'une part, mais acquérait aussi une dimension scientifique distincte. À propos de la manière dont cette première réforme avait affecté l'école de La Cambre, France Van Laethem souligne que le fondateur même de l'école, Henry Van de Velde, architecte autodidacte, «*reste indifférent au diplôme, alors qu'il est un opposant farouche à son corollaire, le développement de cours théoriques, un "fatras de connaissances inutiles et par suite aussitôt oubliées"…*»[3]. On le voit, le débat entre discipline et profession ne date pas d'hier.

Un deuxième pas sera franchi en 1977, avec le vote de la loi qui institue l'enseignement de l'architecture comme enseignement supérieur de type long, de *niveau universitaire* (et donc pas universitaire, c'est nous qui soulignons). La durée des études est fixée à 5 ans, deux de candidature débouchant sur un titre de

candidat en architecture, suivis de trois années de grade débouchant sur un diplôme d'architecte (l'accès à la profession étant conditionné, depuis 1963 et la loi instituant l'Ordre des Architectes, à la réalisation d'un stage dans un bureau d'architecture). Cette loi de 1977, qui introduisait une discrimination entre les architectes, titulaires d'un diplôme de niveau universitaire, et les ingénieurs-architectes, titulaires eux d'un diplôme pleinement universitaire leur donnant notamment accès à un niveau barémique plus élevé dans la fonction publique, sera l'objet d'une longue lutte de la part des instituts supérieurs d'architecture. Leur revendication s'orientera vers l'option du passage à l'université, principalement pour, au-delà des questions barémiques, obtenir l'accès à la recherche (et notamment aux financements FNRS qui leur sont actuellement fermés) et l'accès direct au doctorat et aux formations qui y sont liées (3e cycle).
Cette revendication ne fait pas pour autant l'unanimité au sein des instituts, qui restent attachés à la "spécificité" de l'enseignement de la discipline, notamment autour d'une forme de transmission de maître à élève au sein de l'atelier. Néanmoins, le passage à l'université s'impose rapidement aux instituts d'architecture comme la seule issue possible pour défendre l'enseignement de l'architecture et le maintien de son niveau, poussés dans le dos par les universités (qui n'ont pas attendu pour développer des formations d'ingénieurs-architectes et des formations de type doctoral, hors du contrôle des architectes[4]) et par la concurrence avec les autres institutions européennes, dans le cadre du "grand marché européen" qui se forme autour des accords de Bologne.
Dans le cadre des études d'architecture, dans le contexte belge, la Réforme de Bologne implique le passage du système "2 + 3" à un système "3 + 2", deux années de *master* suivant trois années de *bachelor*. L'adoption de cette terminologie anglo-saxonne a impliqué de nombreux malentendus, principalement en raison de la confusion qu'elle créait entre les nouveaux *master*, de deuxième cycle, et les master préexistants, de troisième cycle (les DEA dans la terminologie française…). Cette confusion s'est notamment exprimée au moment de définir les *master* de deuxième cycle – ceux que l'on appelle aujourd'hui "master Bologne", pour les reconnaître et les distinguer des autres, que l'on appelle parfois "master post master", ou MPM... Ces *master Bologne* ont ainsi pu être pensés comme "spécialisants", ouvrant vers des "domaines" distincts de la profession (d'approches plus historiques ou théoriques, directement liées au doctorat, à d'autres liées aux métiers de la restauration et conservation du patrimoine ou de l'urbanisme, par exemple), qui faisaient jusqu'alors l'objet de masters de 3e cycle mais se trouvaient, par la vertu de Bologne, "rapatriés" en 2e cycle. A la base de cette confusion, se cache en réalité un problème plus vaste, lié précisément au passage de l'enseignement d'une *profession* à celui d'une *discipline*.
En effet, si Bologne vise à uniformiser l'enseignement (avec toutes les critiques que cela suscite, en termes de "nivellement culturel" et d'imposition implacable de la "loi du marché" aux institutions que la réforme impose de mettre en concurrence)[5] pour en augmenter la qualité, elle vise aussi paradoxalement à pallier le problème du déphasage croissant entre enseignement et vie professionnelle, déphasage qui se traduit souvent par une prolongation sensible de la durée des études et une "surdiplomation" contre laquelle Bologne entend lutter. Paradoxalement, car on constate qu'en réalité Bologne favorise l'allongement des études. Le passage au système de "3 + 2" peut en effet entraîner les institutions d'enseignement de l'architecture à envisager, du moins théoriquement, la concentration de l'enseignement de la profession dans les trois premières années (avec le développement du débat sur le fameux "socle de compétences"), les années de master étant présentées comme des années d'approfondissement menant de manière presque "naturelle" vers le troisième cycle et le doctorat, menaçant ainsi d'une part de favoriser l'augmentation de la durée réelle des études (de 5 à 8 ans, ce qui n'est d'ailleurs peut-être pas un mal en termes de qualité de l'enseignement), mais aussi, d'autre part, de renforcer le déphasage entre les études et l'exercice de la profession. Cette évolution a été soulignée par Alessandro Fubini, en référence aux effets de la réforme de Bologne sur l'école doctorale en urbanisme du Politecnico de Turin, dans un système où Bologne a été adopté très tôt (dès 2000) : *"le modèle appelé 3+2 (+3) n'a pas amélioré le rapport entre théorie et pratique, avec d'évidents effets sur le doctorat. Le résultat est que les deux premiers cycles, et surtout le premier, sont enclins à produire des étudiants qui, dans le meilleur des cas, sauront faire certaines (rares) choses, sans cependant pour autant être munis des outils nécessaires pour affronter la complexité d'un réel composite, et d'un marché du travail en constante mutation. Quant au doctorat, (…) on assiste au passage d'un modèle orienté sur la théorie et la recherche spéculative (le modèle anglosaxon de longue tradition) à un autre, plus orienté sur les pratiques, tant par nécessité que par opportunité, non plus destiné à nourrir les parcours académiques, mais bien plutôt les politiques, le marché et les institutions publiques. Seule une minorité de doctorants arrive à rester dans les écoles, et pas toujours les meilleurs"*.[6]
En Belgique, si la réforme entend renforcer "l'efficacité" des structures d'enseignement et la qualité de celui-ci, elle va dans un certain sens à l'encontre d'une opinion partagée dans le milieu de l'architecture, qui voit la difficulté d'envisager une diminution de la durée des études. Cinq ans est un minimum pour entendre "approcher" l'architecture dans toute sa (croissante) complexité. Leo Van Broeck estime ainsi que *"le contenu du métier est devenu tellement complexe que la formation devrait durer 7 ans plutôt que 5"*[7]. Cette réflexion rejoint implicitement un projet de l'Ordre des Architectes visant à instaurer un troisième cycle professionalisant, intégrant le stage pratique obligatoire, aujourd'hui trop peu encadré, dans une structure didactique ad-hoc, qui mènerait à un examen d'habilité à accéder à la pratique professionnelle. Ce projet est contesté par les instituts d'architecture, qui y voient une critique voilée de leur capacité à former des professionnels compétents, et une tentative de la part de l'Ordre de contrôler les institutions pédagogiques à leur détriment. Pour les instituts, une telle proposition, si elle est fondée, doit nécessairement être pensée dans un cadre pédagogique, et non professionnel, et est donc de leur ressort – le risque étant de voir se marquer une scission irrémédiable, et dommageable, entre la *profession* et la *discipline*.
Le passage à l'Université et l'homogénéisation imposée par la réforme de Bologne doivent permettre un saut qualitatif de l'enseignement de l'architecture en Belgique, principalement par l'apport que représenteront les possibilités offertes par le 3e cycle et le doctorat, et donc le développement d'une véritable culture académique et pédagogique de la discipline. Il importe que ce saut s'appuie sur la reconnaissance de la diversité croissante des pratiques professionnelles (par exemple, par l'intégration des autres disciplines artistiques au sein de facultés des arts), et non sur une radicalisation d'une opposition stérile entre une *pratique* réduite à la seule figure de l'architecte comme professionnel libéral, et une *discipline* scientifique détachée des implications pratiques et, en termes d'outils, peu armée pour se confronter à des disciplines historiquement plus consolidées, comme peuvent l'être celles des sciences humaines et des sciences dites "dures". On le voit, la question passe aussi par un débat en profondeur avec l'Ordre des Architectes.

< Victor Brunfaut >
Architecte - Chargé de cours à l'ISACF - La Cambre

**1** Le présent article entend rendre compte des débats relatifs aux rapports entre enseignement et pratique professionnelle dans le domaine de l'architecture en Belgique, à l'heure des réformes dites de Bologne ; il se base sur le contexte plus connu de son auteur, celui de l'Institut d'Architecture de La Cambre, à Bruxelles, et prend appui sur certains des débats qui agitent cette institution dans l'actualité, à savoir la fusion de cette (petite) école bruxelloise d'architecture avec une autre "petite école", l'Institut Victor Horta, et leur intégration au sein de l'Université Libre de Bruxelles par la création d'une faculté d'architecture ; les implications multiples de ces changements ne seront qu'effleurés ici ; je remercie Patrick Burniat pour sa relecture.

**2** La Fédération Royale des Sociétés d'Architectes de Belgique est fondée en 1906 par une série d'unions professionnelles, dont la SCAB (Société Centrale d'Architecture de Belgique) ; voir le site de la FAB : http://www.fab-arch.be/

**3** France Van Laethem, "La citadelle minée", in *La Cambre a 60 ans*, Les Cahiers de La Cambre Architecture, n.4, Bruxelles, 1987, p.15

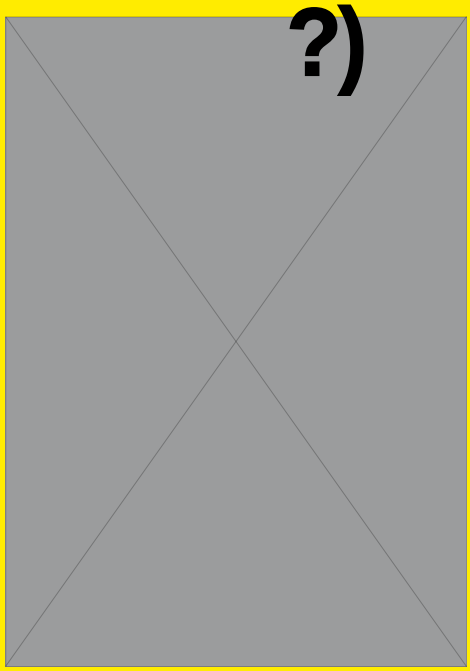
**4** On ne rentrera pas ici dans les difficultés propres à la réalité belge, rencontrées lors des négociations relatives aux différents "réseaux" d'enseignement et au principe de partage territorial des institutions universitaires qui ont longtemps empêché un accord

**5** Voir à titre d'exemple l'article de Benjamin Pestieau sur le site de l'APED (Appel Pour une Ecole Démocratique), intitulé *"Bologne, à quelle sauce serons-nous mangés ?"*, 11 juin 2006 - http://www.skolo.org/spip.php?article323

**6** Alessandro Fubini, *Dottorati al bivio? Lettera aperta agli allievi del Dottorato*, document interne du Dottorato in Urbanistica du Politecnico di Torino daté du 16 juin 2008, traduction personnelle ; sur la question du Doctorat en architecture et sur les liens qu'il propose entre enseignement et pratique professionnelle en Belgique, nous renvoyons au colloque du NeTHCA, "The Unthinkable Doctorate", Sint Lucas Brussels, 14-15-16 avril 2005 - http://users.swing.be/nethca/index2.htm

**7** Cité in "Opinion", A+, n°211, avril-mai 2008

# FAIRE ÉCOLE (OU LA REFAIRE ?)

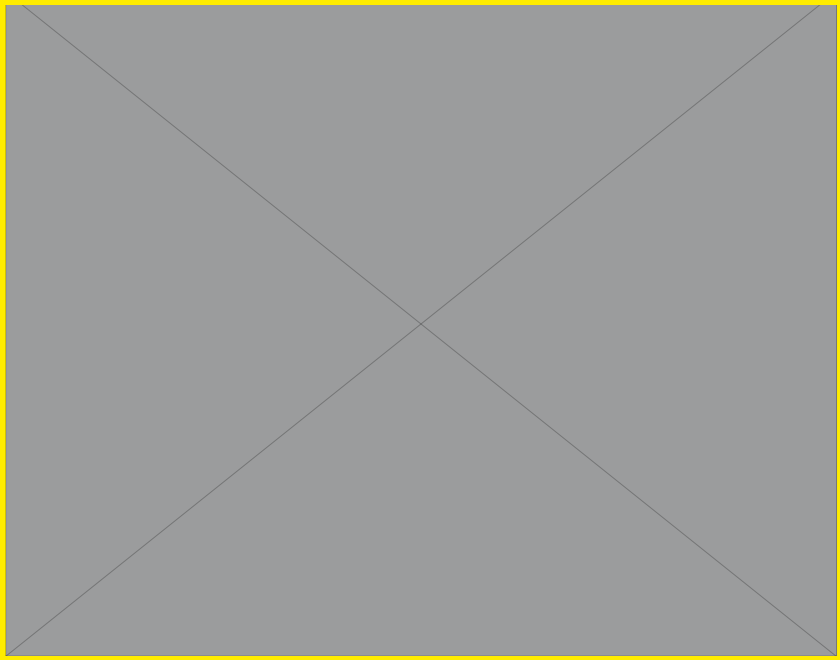


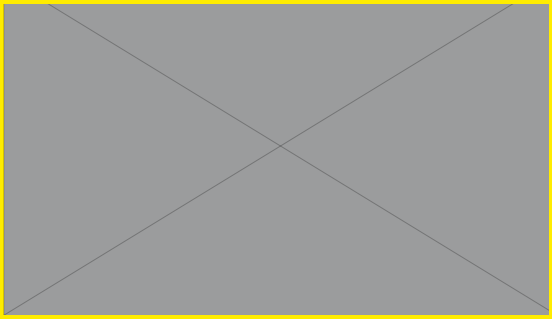
Simon Lagneaux & Benoît Lemoine, *WarGame,* 2008, mixed media, in expo *Complément d'objet indirect,* DIB, Bruxelles, sous commissariat de Renaud Huberlant, cours de typographie, Erg. (Document ERG)

# (8)

Thierry de Duve
*Faire école (Ou la refaire ?)*
Nouvelle édition revue et augmentée
Les Presses du réel (Dijon)–
Mamco (Genève), 2008

Laurent Dupont-Garitte, *Atelier 00h49'10'05, septembre, 2008* (Document ERG)





**Les ouvrages consacrés à l'enseignement de l'art ne sont pas nombreux. En 1992, Thierry de Duve publiait *Faire école,* le projet pédagogique de l'École des beaux-arts de la Ville de Paris décidée par Jacques Chirac. Ce petit livre est la seule trace de ce projet mort-né et pourtant dûment préparé. Ce n'était pas la première aventure pédagogique de de Duve : en 1972, il avait créé l'Erg (avec Jean Guiraud) et, en 1988, avait travaillé à la réforme du département d'Arts visuels à l'Université d'Ottawa. Ce ne fut pas non plus la dernière : entre 2002 et 2005, il mena une expérience transdisciplinaire à Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent dans le cadre de l'académisation de l'école.**

Toutes les réflexions qui ont présidé à ces projets et toutes ces expériences se voient désormais rassemblées dans *Faire école (ou la refaire ?)*, un ouvrage publié aux éditions Les Presses du réel dans la collection éditoriale du Mamco de Genève. Il s'adresse aux enseignants, étudiants et responsables des écoles d'art, aux artistes, historiens et critiques, aux fonctionnaires et décideurs de l'État qui ont l'enseignement artistique dans leurs attributions et à tous ceux que la question intéresse.

**L'art ne s'enseigne pas, il se transmet**

*Faire école (ou la refaire ?)* est en même temps une histoire critique de la formation des artistes, une proposition pédagogique, une analyse fine et complète de la situation actuelle de l'enseignement de l'art et le récit d'expérimentations concrètes réalisées sur le terrain. *"Si mon projet a quelque chose d'original, c'est qu'il n'est pas parti du tout de la question 'comment peut-on améliorer l'enseignement artistique ?', mais de la question : 'comment la tradition artistique se transmet-elle aujourd'hui ?'"*[1] souligne l'auteur. Et de commencer ainsi par l'analyse des deux modèles principaux de l'enseignement de l'art : l'Académie et le Bauhaus.

Tel le rappelle de Duve, le modèle académique repose sur le triple socle du talent, du métier et de l'imitation. Si le talent ne peut pas s'acquérir, le métier repose sur l'expérience et il se transmet, l'imitation reproduit et vise à la continuité. Même s'il reste des traces du modèle académique dans l'organisation de certaines écoles d'art, il n'est plus, aujourd'hui, revendiqué par personne.

Le modèle du Bauhaus, poursuit l'auteur, repose sur la créativité, le médium et l'invention. Il a été soutenu par une vision utopiste de la société que l'histoire du vingtième siècle a mis à mal. La créativité est un concept profondément égalitariste qui implique que l'enseignement artistique peut être ouvert à tous et que l'art s'enseigne, le médium se découvre et se questionne, l'invention vise à produire de la nouveauté.

Ce modèle est en déclin mais, faute de mieux, il est encore appliqué dans la plupart des écoles d'art. Il a perdu son support idéologique depuis longtemps et, postmodernisme aidant, l'attitude a pris la place de la créativité, la pratique celle du médium, la déconstruction celle de l'invention, un triplet équivalent à celui du Bauhaus, *"la foi en moins, l'angoisse et le soupçon en plus"*[2].

Aujourd'hui, être artiste n'est plus un générique qui réunit les peintres, les sculpteurs ou autres tenants de disciplines spécifiques. Les pratiques nouvelles de la performance ou de l'installation, les nouveaux médiums comme la vidéo ou l'image de synthèse sont apparus et l'on peut être un artiste qui utilise la photographie sans être pour autant un photographe, l'on peut aussi utiliser plusieurs médiums ou, pour employer les mots de l'auteur, *"on peut faire de l'art avec n'importe quoi".* On fait donc de *"l'art-en-général"*.

C'est un état de fait que les écoles ont mal évalué et auquel elles préparent mal les étudiants. Thierry de Duve constate que l'enseignement artistique est dans un état navrant : incohérences, conflits entre pratique et théorie, entre professeurs, etc. L'étudiant est pris entre tous ces éléments, renvoyé à lui-même et à l'expression d'un "moi" qui va mettre l'enseignant mal à l'aise. Il en résulte un grand gâchis social. Les étudiants qui, chaque année, sortent des écoles d'art sont insuffisamment formés. Les artistes talentueux et reconnus sont peu attirés par l'enseignement. De façon plus générale, dans le domaine de l'art, comme ailleurs, le processus de transmission passe désormais plus souvent par les médias que par le geste pédagogique. Cette situation amène l'auteur à proposer un nouveau triplet : jugement, tradition, simulation.

**Jugement, tradition, simulation**

Le *jugement* prend ici la place du talent ou de la créativité, car si l'art ne s'enseigne pas, le jugement se forme. Il le fait tant au contact des œuvres du passé qu'à celui des œuvres actuelles. *"Le seul point commun à toutes les techniques de l'artiste, et le seul qui compte si on veut les appeler art, est que tous les savoir-faire se ramènent à du savoir-juger"*[3]. En lieu et place du métier (qui relève d'une forme d'artisanat) ou du médium (épuisé), il faut poser la *tradition*, car *"on n'enseigne pas pour l'avenir, mais on enseigne pour qu'un avenir soit possible"*[4]. Quant à la *simulation*, ce n'est pas un but, mais une méthode d'apprentissage : on n'apprendra pas aux étudiants à faire semblant d'être artiste, mais à faire comme s'ils étaient tel ou tel artiste, vivaient à telle ou telle époque, appartenaient à telle ou telle culture pour qu'en simulant, ils assimilent. Cela consiste à organiser des voyages dans le temps et dans l'espace au cours desquels l'enseignant se fait animateur, *"la simulation est au fonctionnement de l'art en général ce que la copie était au tableau de maître"*[5]

Ce programme est destiné aux premières années. S'il semble simple, il exige toutefois que l'enseignement théorique et la pratique en atelier collaborent et que, partout, le jugement esthétique soit valorisé. L'enseignant doit évaluer les œuvres, déclarer ses choix, et l'étudiant doit être encouragé à faire de même. L'expérience que propose de Duve *" prend son départ dans les perversités du modèle existant et, les renversant comme par une prise de judo, veut en faire des atouts"*[6].

Un autre aspect de l'ouvrage porte sur les finalités de l'école d'art. Il s'agit, bien entendu, d'y former à la profession d'artiste, c'est-à-dire à une profession qui a pour objet la transmission esthétique. C'est une profession particulière, qui ne réclame aucun diplôme et repose sur un consensus social qui valorise l'art. Un artiste, *"c'est quelqu'un qui fait quelque chose à partir de son désir, et non à partir de la demande sociale (…) Et devenir artiste, c'est apprendre (…) à être le porte-flambeau d'une éthique de la liberté et du désir qui n'est peut-être réalisable que dans le champ de l'art mais qui devrait servir de boussole à la société tout entière"*[7].

**De Bordeaux à Gand**

L'intérêt de *Faire école (ou la refaire ?)* tient aussi dans les expériences menées sur le terrain par l'auteur et les exemples qu'il propose. Le scénario d'une école fictive (et idéale) se prolonge dans une expérience menée à l'Ecole des beaux-arts de Bordeaux en juillet 1993. Cette expérimentation en grandeur nature du projet parisien s'est déroulée dans des conditions exceptionnelles (et presque impossibles à rencontrer au quotidien) : un budget généreux, l'infrastructure de l'école et la proximité du CAPC, une trentaine d'étudiants motivés, des intervenants, artistes et intellectuels remarquables (Jean-Hubert Martin, Lynn Cohen, Jean Rouch, Hubert Damisch, Sylvie Blocher, e.a). Elle prouve la justesse du modèle, pas son réalisme.

L'évolution des choses, du processus de Bologne aux réformes concoctées par les pouvoirs publics, creuse encore davantage le fossé entre les convictions de de Duve et la réalité de l'enseignement artistique. L'ouvrage aurait pu se terminer sur une note amère si l'expérience de Gand ne venait montrer qu'il est possible, sans toucher profondément aux structures d'une école, de dynamiser son enseignement. Pendant trois années académiques, l'expérience s'est inscrite dans la réalité quotidienne de l'école, y mêlant pratique et théorie et réunissant des étudiants et des professeurs de toutes les options. Pendant six semaines, les étudiants ont été détachés de leurs ateliers pour réaliser un travail pratique et chaque année, une exposition et un catalogue ont couronné le tout.

Cette expérience permet aussi à Thierry de Duve de dégager quelques principes qui valent pour l'enseignement artistique en général : pour dynamiser, il faut décloisonner, mettre à profit les compétences spécifiques des professeurs au sein d'un projet commun sur une base volontaire, favoriser la circulation des étudiants entre les ateliers et encourager la parole critique libre, il faut mélanger les étudiants de toutes les années, leur laisser l'initiative, faire faire des travaux collectifs déterminés par un sujet plutôt que par une forme ou un médium. Des principes qui vont sembler évidents à certains, mais tout qui fréquente assidûment les écoles d'art sait combien d'énergie et de force de persuasion cela demande !

*Faire école (ou la refaire ?)* manque peut-être d'une réflexion approfondie sur l'esthétisation du monde qui caractérise notre temps et sur les relations entre notre société et le monde de l'art (même si ces questions y sont abordées). Le livre est néanmoins un outil indispensable et incontournable pour tout qui réfléchit à l'enseignement de l'art aujourd'hui. Il offre les éléments nécessaires à l'approche de ce sujet et suscite des débats qu'il conviendrait de toute urgence d'organiser et de rendre publics.

< Colette Dubois >

**1** Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire ?) Nouvelle édition revue et augmentée*, Dijon, Les Presses du réel, collection Mamco, 2008, p. 92

**2** Id., p. 39.

**3** Id., p. 98

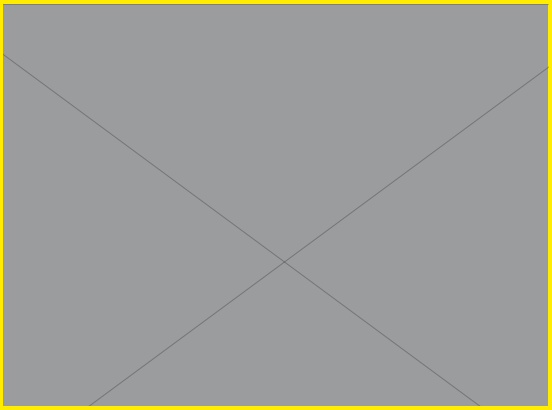
**4** Id., p. 43

**5** Id., p. 87

**6** Id., p. 49

**7** Id. p. 217-218

# THE PUBLIC SCHOOL



# (9)

Capture d'écran du site :
http://brussels.thepublicschool.org/fr

Par un curieux détour du langage, *public school* désigne, en Angleterre, des écoles privées parmi les plus élitistes et coûteuses qui soient (Eton, Westminster, Saint Paul, …). Une conception à l'exact opposé du projet "The Public School" initié à Los Angeles par l'artiste américain Sean Dockray, et qui arrive aujourd'hui à Bruxelles – après Chicago, New York, Philadelphie et Paris –, par l'intermédiaire du collectif Komplot[1]. Une école sans lieu ni programme fixe, sans diplôme, largement gratuite, et qui repose sur le principe de l'offre et de la demande ("Je veux apprendre ceci" ou "Je veux enseigner cela").

Comme l'Université populaire de Caen fondée par Michel Onfray, "The Public School" entend élargir la notion d'enseignement, et réfute l'idée que celui-ci doive obligatoirement être sanctionné par l'obtention d'un diplôme. Mais là où le philosophe français s'inscrit dans une tradition héritée du XIXème siècle visant à démocratiser la culture et l'accès au savoir, Sean Dockray envisage son projet de manière plus globale. La dynamique née du fonctionnement de "l'école" occupe à ses yeux une place aussi importante, sinon plus, que l'enseignement qui s'y trouve dispensé : *"C'est un peu comme si les cours qui sont proposés étaient des mots dans une conversation, mais ce qui compte vraiment, c'est la conversation."* Il admet toutefois que les deux soient indissociables – pas de conversation sans mots, et réciproquement…[2] La construction de ce discours n'est pas entièrement laissée au hasard, mais élaborée par un comité de quelques personnes, qui change tous les trois mois. Leur rôle est de s'assurer de l'intérêt des cours demandés, ou proposés – non pas de leur pertinence en soi, mais de leur positionnement par rapport à "The Public School" (pourquoi offrir un cours de yoga alors qu'il en existe des milliers à L.A. ? A l'inverse, que peut-on proposer qui soit introuvable ailleurs ?).

"The Public School" est indissociable de la pratique artistique et théorique de son fondateur. Conférencier à l'UCLA en "design/media arts", directeur de Telic Arts Exchange – un centre spécialisé dans la promotion de l'art des médias et des questions liées à l'urbanisme –, programmeur informatique, Sean Dockray porte un intérêt particulier à tout ce qui peut composer un système social. L'Internet occupe naturellement une place centrale dans son projet – il en constitue même la pierre d'angle. S'inscrire à un cours, en proposer, voir le calendrier : tout se passe en ligne[3]. Remarquables de clarté et de simplicité, les différents sites (un par ville) sont interconnectés et offrent un choix de langues correspondant aux pays représentés (actuellement : l'anglais, le français et le néerlandais – ce dernier devant encore être développé). Technologie et esthétique se rejoignent : c'est en survolant les intitulés des cours proposés ou demandés d'un côté à l'autre des Etats-Unis, de l'Atlantique ou de notre frontière avec la France, que l'on perçoit la dimension sociologique de "The Public School", qui offre un état des lieux subjectif des préoccupations d'individus issus de sphères très différentes, réunis autour d'un même désir d'apprendre ou de diffuser. Le postulat de départ étant que tout ce qui peut s'apprendre constitue le savoir, même les idées en apparence les plus farfelues ont droit de cité. Si le site parisien propose plusieurs cours théoriques sur l'art qui tous rencontrent un franc succès, il est aussi question d'apprendre à sourire (à L.A., un cours est consacré à l'art de se plaindre), ainsi qu'à faire sa propre bière. Actuellement, Bruxelles propose notamment une classe de franglais – clin d'œil ironique à l'anglicisation galopante de la capitale européenne –, ainsi qu'une session intitulée "Pourquoi avons-nous besoin des objets ?".

La dernière biennale de Lyon a vu le retour des tendances qui ont fait les beaux jours de l'esthétique relationnelle, avec des œuvres calquées sur un modèle d'échange entre l'artiste et le spectateur (Carlos Motta, Lee Mingwei, Bik van der Pol, …), portées par un cadre et un discours théorique adéquat (les "ambassadeurs" des œuvres, le "service après-vente" pour obtenir des réponses à ses questions sur l'art contemporain, …). Initié par un artiste, le projet "Public School" est relayé par le monde de l'art contemporain (Bétonsalon à Paris, Komplot à Bruxelles, Telic Art Exchange à Los Angeles, …), et constitue une forme de performance relationnelle pour l'ère des nouveaux médias. Mais son utopie n'a besoin d'aucun artifice pour parvenir à créer du "lien social".

< Pierre-Yves Desaive >

**HTTP://LA.THEPUBLICSCHOOL.ORG/**

RÉSIDENTS DANS LE CADRE DU PROJET À NADINE (BRUXELLES) :

CURATEURS: Damien Airault (Le Commissariat, Paris), Barbara Buchmaier (Berlin), Grégory Castéra (Laboratoires d'Aubervilliers, Paris), Dorothée Dupuis (Triangle, Marseille), Isabelle Le Normand (Mains d'Œuvres, Paris), Raimundas Malasauskas, Mai Abu ElDahab et leurs invités (…), Oliver Martinez Kandt et ses invités (London), Elena Sorokina (Bruxelles), Natasha Petresin (Laboratoires d'Aubervilliers, Paris), Ronald Van de Sompel (Bruxelles)

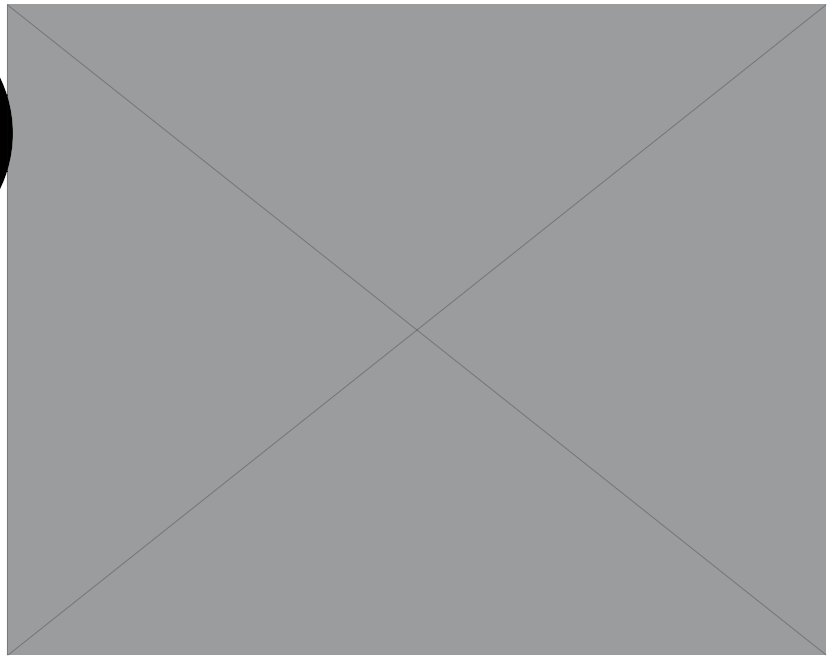
ARTISTES: Aymeric Hainaux (France), Nina Beier (London), Lene Berg (Pays-Bas), Marco Bruzzone (Italy), Francisco Camacho (Bogota), Etienne Chambaud (Paris), Christodoulos Panayiotou (Chypre), Sean Dockray (Los Angeles), Ehsan Fardjadniya (Amsterdam), Jacques Halbert et ses invités (Bruxelles), Marie-Aude Leledy (Paris), NG, Aude Pariset (Berlin), Lidvine Prolonge (Paris), Jim Skuldt (Los Angeles), Derek Sullivan (Toronto)

**1** Dans le cadre de la résidence de Komplot chez Nadine : http://www.kmplt.be/ et http://www.nadine.be

**2** "Now, from my perspective, what I see The Public School being about is working out the dynamics of how a school operates and less about the particular individual classes that are offered. It's almost like the classes that are offered are words in a conversation, but the conversation is what it's all about. You can't have the conversation without the words, though; and frankly, you wouldn't be using the words without the conversation. You know, they go hand and hand." David Elliott : *Interview with Sean Dockray*(http://hadto.net/category/sketchbook/public-school-interview)

**3** http://la.thepublicschool.org/

Laurent Friob,
de la série *Étoiles sans lendemain,*
tirage chromogénique,
60 x 50 cm, 2008.



Extra Muros

# POÉTIQUE DES ÉLÉMENTS

**LAURENT FRIOB**

EXPOSITION DE TIRAGES EXTRAITS DE LA SÉRIE *ÉTOILES SANS LENDEMAIN* ACCOMPAGNÉE D'UNE PROJECTION D'IMAGES
REYKJAVIK MUSEUM OF PHOTOGRAPHY, TRYGGVAGÔTU 15, 101 REYKJAVIK, ISLANDE.
www.ljosmyndasafnreykjavikur.is

**DU 17.12.09 AU 9.02.10**

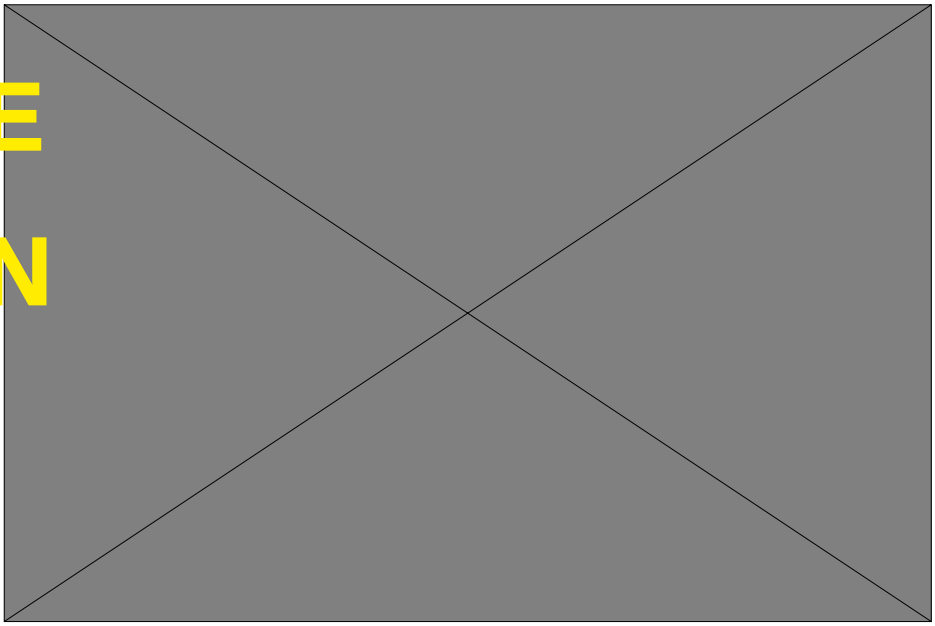
**LAURENT FRIOB (né en 1971 au Grand-Duché de Luxembourg, vit à Bruxelles) développe un travail en séries qui se relaient autour d'une investigation de la matière, de la lumière, du temps et de l'espace.**

Trois ensembles d'images intitulés *Les matières du temps, La science de la vie courante* et *Étoiles sans lendemain*, s'attachent tous à des sujets qui, s'ils sont lisibles, résistent toutefois au regard rapide et nous amènent à les considérer avec une attention soutenue. La première série, *Les matières du temps* (2005-2009), composée de photographies de murs saisis dans l'environnement urbain, nous place face à des surfaces usagées ou parcourues de diverses traces, c'est-à-dire face à la densité de la matière mais aussi face à la relativité du plan. La distance de la prise de vue est ici fondamentale de même que le cadrage qui détache le sujet de tout lien avec la réalité banale et permet la virtualité des échelles, faisant osciller notre perception entre proche et lointain, entre infiniment petit et infiniment grand.
Le cadrage, à nouveau prépondérant et occasionnant ici par sa régularité un effet quelque peu typologique, établit le rythme d'une autre série, *La science de la vie courante* (2004-2009), centrée sur des portraits comme différés car pris de 3/4 dos. Les crânes, rasés pour la plupart, sont prolongés par la *"lisière du profil"*[1], ce qui rend possible à la fois la lecture au premier plan d'une peau exprimée dans ses moindres détails mais aussi d'un profil qui s'enfonce dans la profondeur de l'image. Laquelle offre ainsi les deux pôles de la proximité et de l'infini, du physique et du mental, telle une image rébus, d'une abstraction troublante qui rend magnifiquement sensible l'essence humaine en tant qu'intrinsèque conjonction du charnel et de l'idéel.
Une série d'images, *Étoiles sans lendemain* (2008), est venue s'ajouter au corpus suite à un voyage en Islande, terre remarquable tant pour ses paysages rudes et fascinants que pour ses volcans, rivières, glaciers, lacs, geysers ou cascades... Les chutes d'eau, dont le bouillonnement fait songer aux origines du monde, sont l'objet d'une série de 21 images, dont une sélection est exposée en cette fin d'année au Musée de la Photographie de Reykjavik. Bien qu'on puisse l'évoquer, c'est moins l'abstraction qui est en jeu dans ces images couleur que l'incertitude, l'hésitation quant à l'identification des composantes. L'ambivalence des *éléments* - entre eau, vapeur et brouillard - amène à une vision prolongée du mystère qui s'y déploie, favorisé par l'*iconostase* brumeuse qui nous tient à distance et empêche le décryptage immédiat - à l'œuvre dans tant d'autres photographies quotidiennes.
Ces images se situent à un point de convergence entre la recherche formelle et la quête symbolique, voire spirituelle, assez emblématique de tout le travail de Laurent Friob.
L'artiste est physicien de formation et, s'il ne transpose pas directement la "science de la nature" dans son travail, celle-ci imprègne bel et bien toute l'œuvre. De fait, chaque série repose sur l'observation des grandes composantes de la vie, y compris de paramètres très relatifs, tel le temps. Chaque image porte en elle la marque de la physique, celle qui rejoint la philosophie, celle qui s'impose à nous, dans notre vie quotidienne, qui touche tous les domaines de la vie courante. Et la série *Étoiles sans lendemain* en est un nouvel exemple : on peut quasiment y lire la quête, tant formelle que spirituelle, de ce que la physique appelle le "point triple" c'est-à-dire, en résumé, la coexistence de trois états (gazeux, solide et liquide) d'un corps, l'eau en l'occurrence.
La prise de vue est ici coupe dans le temps, la chute d'eau ne s'arrêtant jamais et faisant référence, dans son débit aléatoire, au mécanisme même de la vie.
A l'instar des autres travaux, la force de cette série provient notamment de son statut : elle est au point d'équilibre entre la forme, tellement prégnante, totalement photographique en ce travail de et par la lumière et l'idée, voire le concept, qui nous arrive par voie de scrutation, de contemplation, de réflexion, de méditation.
Une persévérance du regard, la recherche de la quintessence sont les caractères principaux de l'œuvre, au même titre que cette mise en conjonction de la forme et de l'idée, délivrant une émotion qui dépasse le dépouillement et le caractère retenu des images.

< Anne Wauters >

**1** Voir à ce sujet l'interview de l'artiste publiée dans le magazine "View" de décembre 2009.

# À L'ÉPREUVE DU QUOTIDIEN



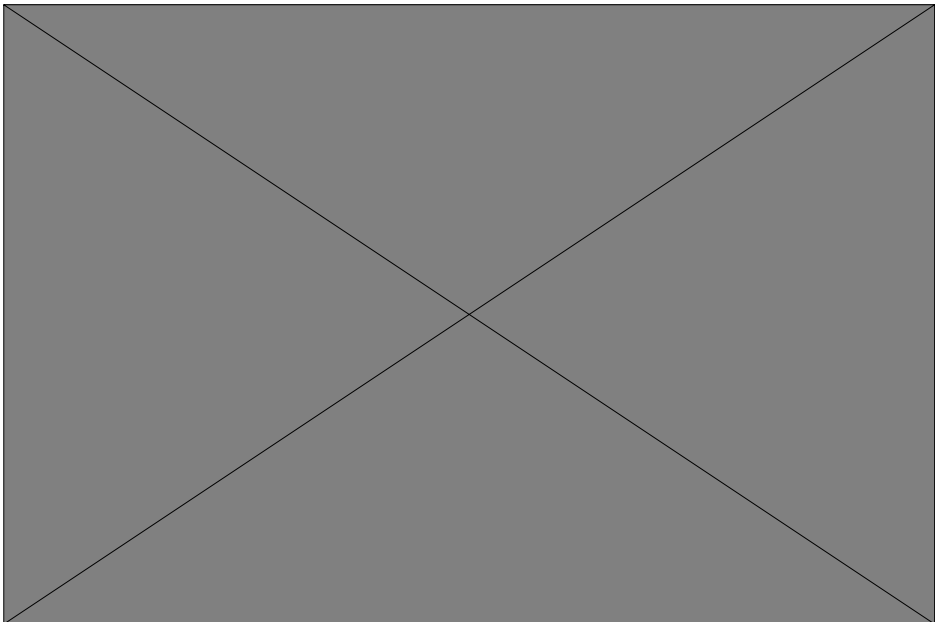
Sarah SZE, *untitled (Portable Planetarium)*, 2009, Matériaux divers, rétroprojecteur, photos
Courtesy de l'artiste et Victoria Miro Gallery, Londres.
Photo : Blaise Adilon

**Sur fond de crise du modèle des biennales dont quelques-unes semblent toutefois amorcer une réflexion bienvenue sur leur évolution[1] et de la spectacularisation de l'art à laquelle celles-ci concourent trop souvent, la Xe Biennale de Lyon, confiée au commissaire d'origine chinoise Hou Hanru, se veux proposer un espace de résistance à l'hégémonie consumériste en invitant une soixantaine d'artistes et de collectifs dont le travail, pour certains, procède d'une vision du monde esthétiquement et politiquement engagée.**

Que l'on ne s'y méprenne pas, *Le spectacle du quotidien*, énoncé générique de la manifestation, ne relève ni d'une quelconque thématique dénonciatrice ou apologisante, ni d'une énième déclinaison sur les dérives prescriptives ou instrumentales de l'art. Son fil rouge, qui choisit de mettre en lumière des œuvres en résonance avec un certain état du monde où pointent parfois des postures esthétiques de résistance façonnées au contact d'un quotidien réinvesti, emprunte à un courant de pensée philosophique, avéré et pluriel, qui va d'Henri Lefebvre et Michel de Certeau à Boris Groys, Gilles Deleuze et Jacques Rancière pour ne citer qu'eux. Aux antipodes du banal, le quotidien est ici à appréhender tel un espace nécessairement politique de praxis et de tactiques où, selon Hou Hanru, *"il est non seulement possible de préparer des stratégies de résistance efficaces contre l'ordre social imposé installé dans la société actuelle du spectacle, mais également de parvenir à une nouvelle liberté en poussant plus loin la vision de ce que la société pourrait être"*[2]. Si, dans la foulée de la reconstruction économique d'après la seconde guerre mondiale et de l'essor du capitalisme, Lefebvre et ensuite de Certeau avaient déjà envisagé ce nécessaire potentiel de résistance et de réinvention que recèle le quotidien, si, en ce sens, ce dernier porta un vif intérêt aux stratégies situationnistes de Debord et de ses émules visant à saisir et galvaniser l'espace public, Hou Hanru, nourri des *Cultural studies* de l'école de Birmingham[3] estime, reprenant en cela la thèse d'Arjun Appadurai dans la *Géographie de la colère : La violence à l'âge de la globalisation* (2007), que cette époque de globalisation est plus que jamais propice à un travail sur le quotidien à travers lequel l'art aurait à retrouver une pertinence sociale et intellectuelle. Ce postulat, bien moins simpliste qu'il ne pourrait y paraître à première vue, puise à la question complexe de la définition de l'art à la fois autonome et fait social, en cela même, dernier lieu de résistance au monde administré, tel le souligne déjà en 1970 Theodor W. Adorno dans sa *Théorie esthétique* restée inachevée. Ce lien entre esthétique et transformation politique articule nombre d'essais philosophiques un temps marqués par les thèses marxistes dont également celui produit par Jacques Rancière dans *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000). Ainsi, comme le souligne à propos Nikos Papastergiadis dans le catalogue de la manifestation : *"Rancière y définit l'esthétique comme la reconfiguration de l'ordre perceptif par la reconfiguration imaginaire des objets du quotidien et des relations qui mènent à la création de nouveaux modes de subjectivités politiques"*[4]. Plus tard, dans un entretien qu'il accorde sur son concept de partage du sensible, le philosophe poursuit : *"La surface des signes "peints", le dédoublement du théâtre, le rythme du chœur dansant : on a là trois formes de partage du sensible structurant la manière dont des arts peuvent être perçus et pensés comme arts et comme formes d'inscription du sens de la communauté. Ces formes définissent la manière dont des œuvres ou performances "font de la politique" quels que soient par ailleurs les intentions qui y président, les modes d'insertion sociaux des artistes ou la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux"*.[5] On le comprend aisément à travers cette dernière assertion, Rancière met en exergue la nature complexe et consubstantiellement politique de l'esthétique en évitant bien toute instrumentalisation de l'œuvre et de la pratique artistique. Et, à Lyon, dans la perspective plus politiquement engagée, voire activiste, de Hou Hanru, ce sont précisément les œuvres dont la charge sociale et la vision humaniste se conjuguent à un réel propos esthétique qui sont les plus convaincantes. En effet, si, au sein de la Biennale comptant quelques fort bonnes pièces principalement dans l'espace de la Sucrière de même qu'au MAC l'installation vidéo de Sylvie Blocher (*A More Perfect Day*, 2009), toutes les œuvres ne parviennent pas à délivrer la charge de résistance escomptée ou, à l'inverse, quelques-unes pêchent à coller trop littéralement au sujet, en ces temps de spectacularisation à l'envi du monde (de l'art) où le quotidien esthétisé et *designé* à outrance se livre comme un artefact permanent, une telle tentative de repositionnement de la pratique artistique au sein d'un quotidien à réinvestir avec la plus grande vigilance, ne constitue pas le moindre des intérêts de cette vision curatoriale.

< Christine Jamart >

**1** voir, à ce propos, la "pause réflexive" engagée, selon les dires de son directeur, par la Biennale de São Paulo en 2008 dont l'objectif était de "créer une plate-forme d'observation et de réflexion sur le système et l'économie des biennales internationales" ou le passage du commissariat confié non à des associations montées de personnalités artistiques mais à des collectifs de terrain comme ce fut le cas pour l'édition 2009 de la Biennale d'Istambul (collectif "What, How and For Whom ?" dirigeant la Galeria Nova à Zagreb depuis 2003) ou prochainement pour Manifesta 2010 (3 collectifs curatoriaux : Alexandra Contemporary Arts forum, Chamber of Public Secrets et Tranzit.org). A lire également sur le sujet l'intervention de François Piron "XS-XL. Quelques relations entre biennales et espaces indépendants" in *Le spectacle du quotidien*, catalogue de la Xème Biennale de Lyon, éd. Les Presses du réel, 2009 **2** In *Le spectacle du quotidien*, catalogue de la Xème Biennale de Lyon, éd. Les Presses du réel, 2009, p. 18 **3** portant, dans un contexte de politique conservatrice thatchérienne, sur une approche transversale des cultures populaires, minoritaires et contestataires. **4** "Le spectacle et l'imaginaire cosmopolite", in *Le spectacle du quotidien*, catalogue de la Xème Biennale de Lyon, éd. Les Presses du réel, 2009, p. 89 **5** *In Multitides, revue politique, artistique, philosophique*, 2007 – www.multitudes.samizdat.net/Le-partage-du-sensible



Maria Thereza ALVES,
*Iracema (de Questembert)*,
2009, Film
Courtesy de l'artiste. Avec le soutien de la Villa Medici, Rome. Photo : Blaise Adilon

**Xe BIENNALE DE LYON**
***LE SPECTACLE DU QUOTIDIEN***

COMMISSAIRE: HOU HANROU
WWW.BIENNALEDELYON.COM

**JUSQU'AU 3.01.10**

LYON EST DÉSORMAIS ACCESSIBLE EN TGV À MOINS DE 4H30 DE BRUXELLES.
WWW.TGV-EUROPE.BE
T +32 (0)70 79 79 79

Si, comme Guy Debord nous l'a démontré, le concept de "spectacle" est le moyen de propagande de l'emprise du capital sur les vies mais aussi un rapport social entre des personnes médiatisées par des images, l'ambition annoncée de la biennale de Lyon est la mise en question du "dehors" de cette société du spectacle. Et, par delà, la mise en lumière de nouvelles stratégies pour lutter contre la servitude spectaculaire et, de la sorte, s'engager à appréhender, comme Hou Hanrou en est coutumier, les effets politique de l'art sur, ici, un quotidien qui, suivant ses propos, est *"précisément le lieu où se produisent les choses les plus incroyablement inventives, où elles se révèlent et se développent"*... Pour ce faire, quatre axes programmatiques interconnectés sont déclinés en autant d'accents pouvant apparaître par trop démagogiques.

Le premier, intitulé *La magie des choses ou la réinvention du quotidien engage* la pratique artistique à transformer, selon les propos du commissaire, *"'comme par magie'* (!) *un objet, un environnement ou un événement du quotidien en quelque chose de nouveau à la fois en termes d'esthétique et de signification sociale"*[1].

Tel un jalon dans le parcours de cette biennale , les *Chair Events* (1960-1986) de Georges Brecht (New York, 1926 – 2008, Cologne) - acteur principal du mouvement Fluxus et inventeur de la notion d'"Event" (unité minimale (ou maximale) d'exposition) - jouent magistralement des coïncidences et des associations poétiques pour illuminer les détails du quotidien tout en, et c'est là le véritable enjeu de cette proposition, n'esquivant point une véritable critique de la représentation artistique classique. Et de délimiter autant de gestes de résistance à l'aliénation subjective : *9 Event Glasses* (1960-1986), 9 plaques de verre à hauteur d'yeux siglées du mot *Event* et, autant d'événements possibles vus derrière la vitre par chacun des spectateurs.

Epinglons encore entre autres propositions convaincantes de ce chapitre, tant sur le plan esthétique que sur le plan de son inscription à une réflexion sur le chaos contemporain, l'intervention in situ de Sarah Sze (Boston, 1969). Métaphore vertigineuse d'un cybermonde en dispersion ou en désintégration, *Untitle (Portable Planetarium),* 2009 tient d'une structure complexe, labyrinthique, d' une écriture de la répétition, du contraste des textures, de l'unité des couleurs qui n'est pas sans rappeler l'art de l'Ikebana, lequel serait poussé à un degré de tension conférant à la structure et à l'individualité de chaque élément du quotidien qui y est rapporté, une nervosité voire un soupçon de menace.

*L'éloge de la dérive*, second volet de ce parcours inspiré des pratiques situationnistes de la dérive urbaine, convoque son lot d'interventions questionnant le rapport problématique entre l'individu et le collectif. *One Day* (2006-2009) de l'artiste chinois Lin Yilin (Guangzhou, 1964) suit un homme le poignet attaché à la cheville par une paire de menottes et déambulant sur les Champs-Elysées sans que personne ne réagisse à son sort, dénonçant par là, l'absurdité des relations humaines, non sans évoquer en filigrane le rapport ambigu de l'acteur/spectateur de telles situations quotidiennes. En un registre cinématographique saisissant, Mark Lewis poursuit son exploration des paysages urbains pour illustrer, ici, une scène hivernale, image à la fois familière et insaisissable; puissante narration tout autant que représentation banalisée du réveil d'un sans abri s'efforçant de mettre un peu d'ordre dans son environnement (*Cold Morning*, 2009). On relèvera également, la contribution décalée mais néanmoins pertinente du collectif HeHe (Helen Evans, Grande-Bretagne, 1972 et Heiko Hansen, Allemagne, 1970) en une jubilante mise en abîme de l'irruption du domaine du jeu dans sa confrontation d'avec le réel (*Toy emissions (My Friends all drive Porsches)*, 2007). Quant à l'artiste pakistanaise Bani Abidi (1971, Karachi), en écho lointain à l'œuvre de Becket, elle explore au travers des préparatifs et de l'attente d'une visite officielle qui n'arrivera jamais, la manière dont les nationalismes et autres idéologies politiques sont intériorisées par les individus et les domaines connexes de la société civile, et participent à la création de l'histoire.

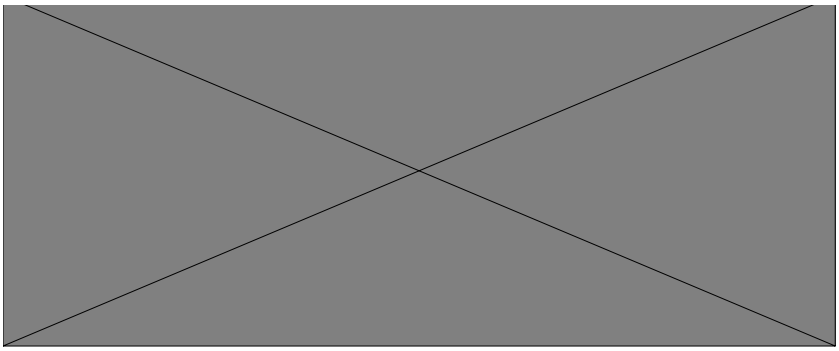
Derniers chapitres à l'œuvre, *Vivons ensemble et Un autre monde est possible* s'apparentent à des slogans par trop éculés mais convoquent pourtant quelques travaux d'importance telle *EU Green Card Lottery* de la coopérative artistique Société Réaliste (collectif créé en 2004 à Paris par Ferenc Gröf, Pecs, 1972 et Jean-Baptiste Naudy, Paris, 1982). Pastiche ou détournement parasite en ligne de la loterie gratuite organisée chaque année sur internet par le gouvernement américain, ce projet investit la problématique de l'immigration et propose d'en pousser les concepts au seuil de leur perversité. En proposant d'inverser le flux migratoire vers les USA et, pour ce faire, d'offrir en substance une carte verte permettant de fuir vers l'Europe, de véritables candidats à l'immigration ont pris d'assaut le site dès son lancement, prouvant l'efficacité du collectif à (dé)construire les symboles. Enfin, comment ne pas évoquer le document/fiction de l'artiste brésilienne Maria Theresa Alves ( Sao Paulo, 1960)[2] qui offre une percutante actualisation du thème du bon sauvage en contant l'épopée d'une indigène *Iracema (de Questembert)* effectuant le voyage depuis son village natal pour "conquérir" l'héritage paternel et batailler face aux autorités locales françaises pour garder ce qui lui appartient et, plus tard, créer l'Institut de Questembert pour l'Art et la Science. Interrogée à la fin de sa vie, elle déclarera être "*Française par choix et non par les hasards de la naissance*", phrase qui résonne, cinglante, dans le contexte particulièrement inhumain dans lequel sombre une partie non négligeable de notre humanité...

< Pascale Viscardy >

**1** in *Le spectacle du quotidien*, catalogue de la Xe Biennale de Lyon, éd. Les Presse du réel, 2009 **2** Par ailleurs, l'artiste a reçu le Prix de l'artiste francophone de la Biennale. Ce prix, décerné pour la première année, récompense une œuvre (par ailleurs produite par la Biennale) affirmant que, dans ce spectacle mondialisé du quotidien, la différence reste le meilleur passeport pour demain.

# L'HÔTEL ROBIN SON

**Après une formation en arts plastiques et une pratique de la photographie documentaire, François Martig a exploré la dimension sonore pour l'intégrer dans sa démarche itinérante où le regard sur le socio-signifiant rejoint une profonde écoute. Il parcourt depuis les villes et les campagnes les lieux culturels ou insolites pour révéler les marges et les caches de notre contemporain.**



C'est à Nice, en suivant l'enseignement de Yannick Dauby, arpenteur des milieux urbains et naturels, alors assistant à l'audio lab de la Villa Arson, que François Martig a commencé à prendre des sons comme il capturait des images documentaires. L'usage intensif du médium sonore lui a permis de renforcer sa réflexion photographique sur la notion de parcours via la marche et d'opter pour une pratique active du paysage. Dans l'œuvre de cet artiste belge volontiers transfrontalier, le paysage ne s'envisage pas dans "*un rapport esthétique*" mais plutôt comme "*un corps qui traverse un endroit et un contexte*". "*Je ne m'intéresse pas au lointain comme le représentent par exemple les peintres romantiques, mais au déplacement qui entraîne une modification du regard*" précise-t-il. L'intégration du son permet au créateur/promeneur de jouer avec une autre notion du temps que l'instantané propre au médium photographique avec deux dimensions complémentaires, celle d'une pièce sonore "*avec un début et une fin*" et celle de l'installation où il tente toujours, selon ses propos, de"*travailler dans le continu pour permettre à l'auditeur de s'installer dans une tranche temporelle*".

A partir d'une balade sonore entre les bretelles d'autoroute strasbourgeoises, s'est construit *Abri*, un dispositif d'enregistrement puis de diffusion en forme de tente de campeur habitée par des flux de véhicules et leur traitement par la synthèse informatique. *Abri* qui a ensuite campé, pendant l'été 2006, sur la pelouse du site des Abattoirs à Mons dans le cadre du festival des arts sonores *City Sonics*, est né de *Hôtel Robinson*, un titre générique[1] pour un projet à long terme qui selon l'artiste "*questionne les espaces abandonnés ou marginaux au sein du maillage urbain ainsi que leur réappropriation".* On retrouve cette dimension *"géo-psychologique*" dans la plupart des projets menés par François Martig et notamment dans *Zone rouge*[2]. Ce mixte de documentaire et de pièce électroacoustique emprunte son nom à un territoire de la Meuse française sauvagement bombardé pendant la guerre 14-18, champ de bataille peuplé de milliers de cadavres et de millions de munitions non explosées. Aujourd'hui encore, dans un village mosan vidé de ses habitants, le maire entretient la mémoire du lieu par une signalétique et une chapelle commémorative… C'est dans ce mélange d'abandon, de survie, de brisure et de perte que se matérialisent les différentes représentations aussi imaginaires que sur/réelles de cet *Hôtel Robinson*, à la fois invisible et omniprésent, qui inspire un insatiable Crusoé.

Pour son nouveau projet, François Martig s'est infiltré dans un camp de migrants afghans, iraniens, irakiens,…attendant désespérément de pouvoir passer illégalement à bord de camions embarqués sur les ferries, à Loon-Plage, dans la banlieue de Dunkerque, où il a réalisé un entretien avec un militant des droits de l'homme algérien. Ces paroles recueillies sont au coeur d'une installation créée pour une galerie dunkerquoise (La Plateforme), qui prend la forme d'un abri en bâche abritant des radios portatives. Ce matériel de survie diffuse un montage auquel se mêlent des sons de camions et de bateaux enregistrés lors de cette"traversée rêvée" vers la "Grande-Bretagne salvatrice". En contre-point ironique, des cris de mouettes et des moteurs de navires s'échappent d'une minuscule fenêtre percée pour l'occasion dans le mur de la galerie.

Cette pratique d'audio cueilleur/installateur va à l'encontre de celle d'un archiviste, préférant le sonnant vivant et interpellant à l'enregistrement estampillé et consigné. "*Comment traverser un 'paysage' (c'est-à-dire un lieu et des émotions) et en ramener des traces. Comment en garder le ressenti ?*" Telle est la question/obsession qui sous-tend les pérégrinations de François Martig qui nourrissent une œuvre résolument contextuelle. Soucieux de ne pas modifier les milieux où il établit sa résidence temporaire, il tente de les révéler via un art du déplacement des signes et des dispositifs qui n'excluent pas l'humour.

Dans ses collaborations avec Philippe Petitgenêt, notamment pour l'installation sonore *Nois-ette* présentée entre autres lieux à *City Sonics*, qui détourne joyeusement le décor du bal musette ou avec Pierre Redon pour *Deepest*, une marche sonore sur le plateau des Milles Vaches dans le Limousin et récemment avec la créatrice radiophonique Els Viaene lors d'une performance post-concertante dans une serre horticole au festival *Happy New Ears*, mais davantage encore dans son travail en solitaire, François Martig rend visible et audible cette différence à la fois proche et sensible de ce qui est aujourd'hui rejeté dans le hors-champ du globalisant.

< Philippe Franck >

François Martig,
*La Zone Rouge,*
projet contextuel et sonore en Meuse
(projet en cours)
© François Martig

**FRANÇOIS MARTIG**
***LA PLAGE***

LA PLATE-FORME
67-69 RUE HENRI TERQUEM
F-59240 DUNKERKE
DANS LE CADRE DE *WATCH THIS SPACE #5*
www.laplateforme1.com
http://laplate-forme.blogspot.com
www.50degresnord.net/spip.php?article1927

**DU 15.10 AU 16.11.09**

**1** à partir d'une photographie d'un hôtel à vendre prise par l'artiste sur la côte belge

**2** Produit, dans un premier temps de résidence, par le FRAC Lorraine puis par le festival *Le vent des forêts*

# LE REGARD ENGOUF-FRÉ

**“À la reproduction en masse correspond une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c’est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd’hui l’appareil de prises de vues, la masse peut se voir elle-même face-à-face. (...) Les mouvements de masses, y compris la guerre, représentent une forme de comportement humain qui correspond tout particulièrement à la technique des appareils”.**

Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*, dernière version de 1939

**ROBERT SUERMONDT, *RÉTRIBUTION DES PIÈCES***

GALERIE BRIOBOX
67 RUE QUINCAMPOIX F- 75003 PARIS
T +33 (0) 1 42 74 80 80

**JUSQU’AU 9.01.10**

Il est des textes qui, longtemps après leur parution et malgré la congruence de leur propos avec une situation datée, demeurent des réservoirs essentiels pour penser ce qui a lieu dans des pratiques actuelles en raison de leur extraordinaire faculté d’analyse critique et articulation d’enjeux tant esthétiques que politiques. Ainsi, face aux tableaux, collages et maquettes de Robert Suermondt (°1961), qui ont pour base iconographique des photographies de mouvements de foules dans des contextes sportifs, guerriers et politiques, n’ai-je pu que songer à ce que Benjamin écrivait, dans une note en bas de page au début de l’épilogue de son inépuisable *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*. Ce qui frappe d’abord dans de nombreux tableaux de Suermondt est l’accumulation de bras et de mains tendus vers des objectifs, en l’occurrence des figures médiatiques, dont on perd toute identification possible (à moins d’être un fan de ces personnalités ou un accro aux images médiatiques) en raison de l’effacement de leurs visages. L’attention se fixe alors sur ces gestes anonymes d’individus faisant foule, d’autant plus que le reste de leurs corps est coupé, rejeté hors champ *(La gagne*, 2008, *Fin de règne*, 2009, *Feu au canard*, 2009). Des gestes synonymes d’adulation, d’acclamation ou de communion qui, ainsi focalisés et accumulés, peuvent traduire et générer de l’angoisse, laquelle se nourrit également de l’appréhension que peut provoquer la conscience d’une accumulation massive de ce type d’images.

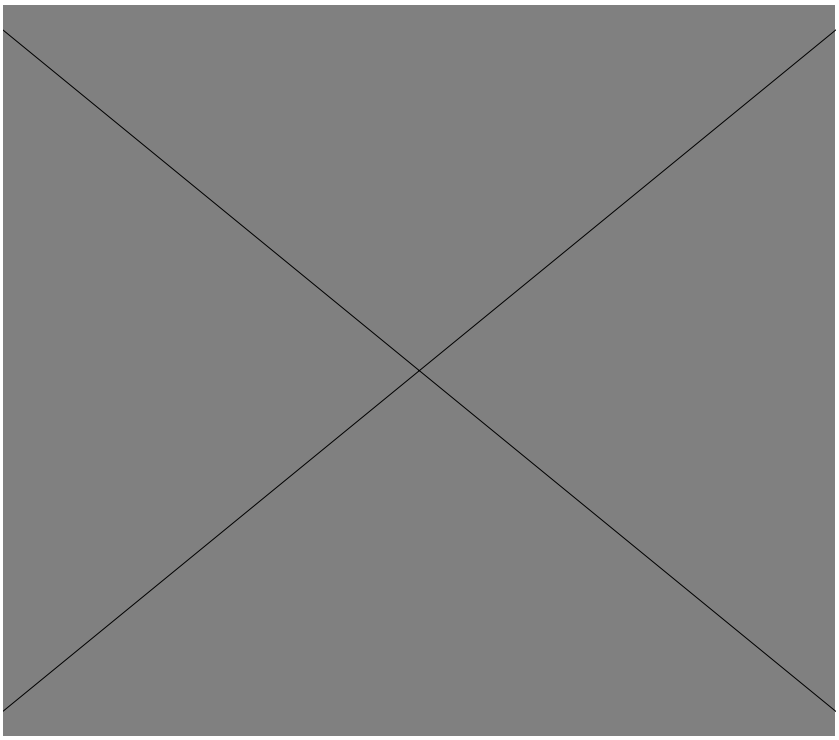
À la masse figurée correspond, comme l’écrivait Benjamin, la masse des images — que découpe et archive l’artiste — et des appareils. Ces derniers apparaissent dans les œuvres de Suermondt : appareils photos, caméras, micros tendus peuvent même devenir le motif de vastes compositions picturales, au point d’engloutir la face du sujet visé (*Exe*, 2006). On devine là une problématique récurrente du travail de Suermondt. Benjamin évoquait le face-à-face de la masse avec elle-même comme base d’un processus d’esthétisation fasciste du politique mais aussi et contradictoirement comme potentialité d’émergence d’une politisation de l’esthétique (tout dépend, du point de vue du philosophe, du dispositif d’exposition de la masse à elle-même). Loin de la dialectique en laquelle Benjamin voulait croire[1] — le vrai peuple faisant politiquement visage malgré la masse, versus l’ordonnancement esthétique de la masse vers un guide comme point de fuite —, toutes les figures perdent la face dans les œuvres de Suermondt, qu’elles soient célèbres et qu’autour d’elles s’orchestrent des dispositifs de fascination, ou qu’elles soient anonymes, prises dans la foule par l’artiste à l’aide d’un appareil photo.

Ces dernières photographies, qui constituent des documents de travail pour l’artiste à l’instar des coupures de presse qu’il collecte, intègrent depuis peu des diptyques, mi-picturaux, mi-photographiques (*La pensive* ou *Avant Mars*, 2009), où tout joue sur les effets de continuité et d’écarts entre les images fragmentées. Quelque chose de l’ordre du désir passe dans ces frottements et ces différences, qui opposent leur caractère énigmatique à la violence des images d’appareils et de membres en masse. Dans le même temps, ces diptyques continuent de traduire des mouvements de plongée dans les détails et fragments non seulement de corps, de gestes, de vêtements, d’objets, mais plus encore de peinture. De fait, les continuités et espacements définissent ce qui a lieu à l’intérieur de tous les tableaux, ils témoignent d’un processus qui, une fois passée une étape de plongée jusqu’à l’aveuglement (on devine que Suermondt n’y voit plus grand-chose à certains moments), implique un travail sensible sur les passages entre les fragments, pour que l’ensemble respire. De ce double mouvement d’engouffrement et de distance du regard, témoignent les maquettes de mise en espace des tableaux, conçues par Suermondt. Tout ceci concourt à solliciter visuellement et tactilement le regardeur, qui éprouve à son tour appréhension et désir pour ce qui a lieu picturalement dans ces œuvres, au-delà de ce qui s’y identifie comme problématique sur les images.

< Tristan Trémeau >

**1** J’ai toujours interprété cette dialectique comme un forçage chez Benjamin : il lui fallait absolument définir des positivités dans un contexte tragique où la question des dispositifs de manipulation et d’exposition des masses était au centre des politiques tant fascistes que soviétiques.

Robert Suermondt,
*La pensive,*
huile sur toile et photographie
sur aluminium, 71x81cm, 2009
© photo : Philippe Degobert



Xavier Noiret-Thomé,
*Caducus*,
technique mixte sur toile, 170 x 140 cm,
2009.
© Galerie Les Filles du Calvaire, Paris. Photo : XNT

**XAVIER NOIRET-THOMÉ :**
***LA PARADE DES CANNIBALES***

GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE,
PARIS
17, RUE DES FILLES DU CALVAIRE,
F-75003 PARIS
WWW.FILLESDUCALVAIRE.COM

**DU 28.11.2009 AU 16.01.2010**

*STANZE*, INSERT DE L'ARTISTE PARU DANS SEMAINES, BIMESTRIEL POUR L'ART CONTEMPORAIN N°18, FORMAT 17 X 24 CM, 288 PAGES, BROCHÉ, SEPTEMBRE 2009

# LA PARADE DES CANNI-BALES

**Pour sa prochaine exposition parisienne à la Galerie Les filles du calvaire, XAVIER NOIRET-THOMÉ (1971, vit et travaille à Bruxelles), étire et densifie encore son langage pictural. Sans compromis aucun, son exposition témoigne d'une posture éminemment courageuse au service d'une œuvre en perpétuel devenir dont la diversité formelle n'a d'égale que la force poétique qu'elle déploie.**

Soucieux des règles de la méthode picturale mais conscient de l'asservissement iconique qu'implique généralement la relation entre le spectateur et le tableau, Xavier Noiret-Thomé a, dès le départ, cherché à affranchir sa peinture de toute tentative de réification. Celle-ci se déploie dans une hétérogénéité de formes, de figures ou de formats afin d'éviter la reproduction d'un programme dont les variations sérielles en constitueraient l'unité. En conséquence, son travail n'est jamais rassurant. Aussi parce qu'il cultive, contre toute notion de goût, une forme de radicalité dont la brutalité exquise et la sensibilité exacerbée concourent à la fois à ébranler l'espace contraignant qu'est la toile et à pervertir les certitudes esthétiques à travers lesquelles le spectateur est censé reconnaître ou justifier la qualité d'un tableau (et donc, forcément, son regard). Le risque d'une telle entreprise serait de glisser vers le kitch, cette provocation guimauve récupérant de manière amusée et cynique les formes du vulgaire, et qui finit toujours par trahir le petit esprit de celui qui y croit. Rien, chez l'artiste, ne doit à cette logique. S'inscrivant dans l'histoire de la peinture sous le mode d'une filiation bâtarde ayant cannibalisé à la fois l'élitisme le plus pointu et les formes d'expressions les plus populaires (de l'huile à la bombe), Xavier Noiret-Thomé étend un univers rhizomique dont l'objectif serait de générer l'altérité – dont on sait depuis Claude Lévi-Strauss, qu'elle fut toujours un scandale.

Le corpus d'images produites par l'artiste relève presque du cabinet de curiosité, où logeaient la diversité et l'enchantement du monde. Celui d'Auguste premier contenait par exemple une série de portraits d'Empereurs exécutés par Titien qui voisinaient, d'égal à égal, avec un alligator et un phoenix empaillés[1]. Génial syncrétisme dont Xavier Noiret-Thomé serait en quelque sorte l'héritier. Sa prochaine exposition inclura d'ailleurs une curiosité ethnographique "readymadisée" : un fétiche produit par des faussaires camerounais, artificiellement patiné, représentant un être encerclé d'un maillage d'acier à l'intérieur duquel l'artiste a inséré des tapes mouches en forme de toile d'araignée. Outre une métaphore de notre monde contemporain, cette œuvre peut aussi se lire comme l'écho d'une démarche picturale désireuse d'intégrer tous les éléments susceptibles d'en étendre la portée.

Car l'enjeu n'est pas qu'iconoclaste. Si les tableaux tiennent si bien au mur, c'est que la poésie qu'ils dégagent finit toujours par se substituer à la provocation. Une poésie qui se soutient d'une violence électrisante, d'une densité inépuisable de formes et de tonalités presque abrasives mais qui, au-delà de la rigueur offensive, inspire aussi une sorte de féerie crépusculaire dont le charme ne semble jamais se tarir.

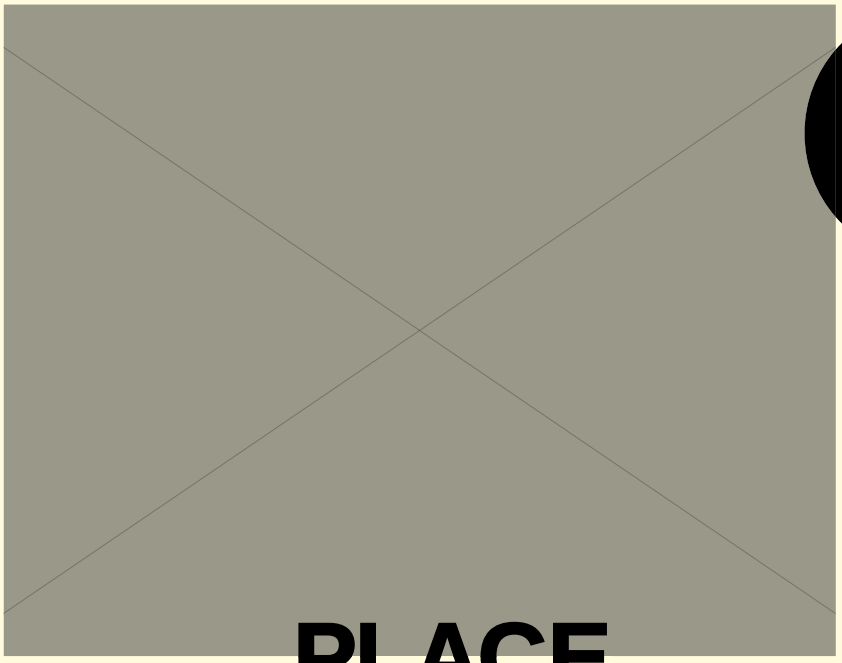
La parade à laquelle l'artiste nous convie intègre une douzaine de toiles. Celles-ci se télescopent, se saturent et se répondent, aspirant et débauchant sans cesse le regard. On y retrouvera quelques motifs chers au peintre : la toile d'araignée notamment, qui, outre le fétiche, se décline encore sous l'aspect d'un très grand format de couleur chrome accueillant le spectateur au rez-de-chaussée de la galerie. Cette peinture voisinera avec une série de tableaux inédits, réalisés ces cinq derniers mois et qui, contre toutes facilités, bataillent presque les uns contre les autres – ou se dévorent, comme le suggère le titre de l'exposition.

Le plus surprenant, c'est le grand équilibre qui se dégage de l'ensemble. Et l'on se dit en fin de compte que le dépareillement stylistique qui caractérise l'artiste œuvre aussi à faire de ses accrochages de véritables installations, dont la cohérence, toute en dé-composition, est encore servie par les sculptures articulant les déplacements de tableaux en tableaux.

La place manque ici pour les décrire tous. Il le faudrait pourtant si l'on voulait rendre justice à une démarche qui se refuse à toute approche globalisante. Disons seulement qu'on retrouvera dans chacun d'eux ces petites étincelles qui, débordant la toile, ne cessent de résister à la pensée, s'échappent de tout enjeu formel pour délier et embraser les réserves symboliques qui se disputent à les contenir. A l'image du fétiche camerounais, au spectateur d'en capter l'éclat et d'étreindre le monde des sentiments muets d'où émergent les véritables expériences.

< Benoît Dusart >

**1** Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu Circé*, 1996.



Daniel Buren, *"Bleus sur jaune"*, travail *in situ* et permanent, Place de la Justice, Bruxelles, 2004-2009, avec l'assistance de Bruno Corbisier, architecte pour JNC. Détail.
© D.B – ADAGP. Photo Serge Brison.

# PLACE BUREN BLEUS SUR JAUNE

**DANIEL BUREN**
***BLEUS SUR JAUNE***

PLACE DE LA JUSTICE
1000 BRUXELLES

**Depuis le 24 juin, grâce à DANIEL BUREN, la Place de la Justice à Bruxelles existe enfin. Ce nom vient du Palais de Justice érigé là en 1823 et démoli après l'édification de celui, pharaonique, de Poelaert (1883). Avec un reliquat d'habitat traditionnel, cet espace est aussi un produit des transformations du Mont des Arts et de la Jonction Nord-Midi dans l'incidence de l'Expo 58 ; le viaduc du boulevard de l'Empereur date ainsi de 1955. Malgré les raccommodages urbains et la gentryfication, l'endroit a peu à peu été jugé sans identité, non digne de la promenade entre la Grand-Place et le Sablon, entre institutions et antiquaires.**

Dans le contexte d'un projet intitulé "Les chemins de la ville" (1991), son réaménagement a été confié au paysagiste Jean-Noël Capart. Après la mise en place par l'échevin Henri Simons du Comité des Arts urbains (1996), l'intégration d'une œuvre d'art s'est avérée utile pour améliorer l'image du secteur. Les grandes lignes ont toutefois été définies avant l'appel à un artiste. Le plan terrier modifié, avec inscription de traces d'anciennes fortifications, et la pose d'un faux plafond acoustique à l'intrados du viaduc, sont donc antérieurs à la commande passée à Buren en 2004. L'architecte Bruno Corbisier a mené à bien le processus, avec trois objectifs : occuper l'ensemble de l'espace excepté les dessertes, faire écran aux façades, proposer un nouveau repère à l'échelle du Pentagone. Sur le thème connu de la correction des erreurs du passé, Daniel Buren s'en est donc pris au "*chaos visuel ambiant*", son dispositif contribuant à "*gommer quelque peu l'environnement en attirant l'attention et les regards sur lui-même au détriment des maisons et autres obstacles visuels environnants.*"[1] Sur une trame régulière de carrés, ont ainsi été implantés 89 mâts de hauteurs variables, de 7m50 à 12m20, leurs sommets dans un même plan horizontal, tous pourvus de LEDs. Ce principe vise à une perception forte de l'intervention tant du bas de la rue Lebeau que depuis le viaduc. À ces mâts sont fixées des bannières dont les potences pivotent au gré des courants d'air. Comme son titre l'indique, le projet "impacte" grâce à un rapport de couleurs voulu subjectif par Buren : "*À partir du moment où j'ai décidé de travailler dans les bleus (j'aurais pu décider de travailler sur les rouges bien sûr), j'ai immédiatement choisi d'utiliser différents bleus [cinq], jusqu'à tirer vers le turquoise qui, à côté d'un bleu peut paraître vert. La masse de ces couleurs proches (tel un camaïeux) bougeant dans le vent et vue d'une certaine distance, en se mélangeant visuellement, nous donne une sorte de bleu spécifique, qu'il serait impossible d'obtenir si un seul bleu était choisi*"[2] Le jaune tranchant des mâts est là pour un contraste maximum avec l'irrégulière fluidité des bannières dont le motif sérigraphié résulte de l'interférence de grands triangles avec les bandes verticales alternées couleur/blanc de 8,7 cm, la marque de fabrique de Daniel Buren[3]. Curieusement, cet "outil visuel" sur lequel repose toute sa démarche, est quasiment passé sous silence dans les descriptions et les commentaires. Comme s'il était inutile d'aborder la question spécifiquement artistique, l'artiste étant arrivé précédé de sa réputation. Comme si l'air de fête, la signalétique et le spectaculaire suffisaient à expliquer ce déploiement.[4] Il est vrai que la concurrence des murs de BD est rude. Il ne s'agissait pas, comme l'a écrit Buren par ailleurs, du "*trois cent cinquante sept millième manneken-pis*"[5], mais d'ajouter un élément à un ensemble d'art public au diapason par exemple des interventions de Jean Glibert à la Gare du Midi ou de Peter Downsbrough au boulevard Jacqmain, voire du bowl de skate de Recyclart. Quoi qu'il en soit, c'est à du Buren hyperclassique qu'on a ici affaire, avec un côté très "attendu". Et la partie architecturale du projet (design du sol, forêt de mâts, faux plafond "fraise écrasée") ajoute à la cacophonie, au point qu'on se demande si on ne s'est pas trompé de radicalité en préférant celle de la surenchère à celle de la critique. Cette réalisation tire aussi parti d'une configuration urbaine plus intéressante qu'on veut bien le dire, même si les bâtiments alentour ne sont pas tous des chefs-d'œuvre. Avec la métaphore du pont, ce cas d'espèce renvoie même étrangement à un concept comme celui du *quadriparti* de Heidegger, mais c'est à une perception plus circonstanciée, de type *city branding*, que les choix ont ici obéi. < Raymond Balau >

**1** Extraits du descriptif du projet de Daniel Buren, 23 février 2006. **2** Courriel Daniel Buren / Raymond Balau, 23 septembre 2009. **3** Un contrat d'entretien prévoit de remplacer les bannières tous les semestres durant six ans. **4** Un peu plus d'1 million d'euros (+ 2,4 millions avec les travaux de voirie). **5** Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens & Tonka, éditeurs, 1998.

# VIE, MORT ET RENAISSANCE DU FIGURANT

## NOUVELLES EXPLORATIONS DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE

Intra Muros

**ACTORS & EXTRAS**

ARGOS
13 RUE DU CHANTIER, 1000 BRUXELLES
WWW.ARGOSARTS.ORG

**JUSQU'AU 19.12.09**

"L'idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de fait, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais l'invisible **de** ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Etre de cet étant."

Merleau-Ponty,
"*Le visible et l'invisible*"

Dans *Life and Death of 9413 : a Hollywood Extra* en 1928, Robert Florey et Slovko Vorkapich imaginaient le parcours tourmenté et tragique d'un figurant sous la forme engagée d'une représentation poétique ; un homme débarque à Hollywood pour devenir une star mais échoue et, déshumanisé, le front arborant son numéro d'extra, finit par mourir et rejoindre un Paradis où l'on efface son matricule, le libérant de son destin. Ce court-métrage, emblématique des recherches plastiques de l'avant-garde expérimentale de la fin des années 20, plaçait au centre de sa représentation filmique la figure jusque-là accessoire du figurant. Il posait également, d'une façon éminemment réflexive, des questions qui hantaient l'industrie cinématographique depuis ses débuts, et principalement depuis le développement de l'avant-garde soviétique (structurée sur l'idée d'une démultiplication des visages d'un collectif politique et social) face au cinéma américain de la fin des années 10 (déjà ancré dans une perspective de starification). Témoin d'un cinéma qui se scrute et s'analyse minutieusement, le film de Florey & Vorkapich mettait à jour la question des travers de l'industrie, des illusions et de l'anonymat. Mais il épinglait surtout (et déjà) la nature paradoxale du figurant – un être visible invisible – ainsi que la possibilité de le considérer comme une figure ironiquement centrale de la production cinématographique.

L'exposition *Acteurs & Figurants (Actors & Extras)* proposée par ARGOS – Center for Art & Media, cristallise, dans toute sa complexité et son actualité, ces questions posées par un figurant rendu de plus en plus insaisissable par sa récupération dans le cadre des films expérimentaux et de l'art contemporain. Tributaire du verbe 'figurer' (apparaître, représenter), le figurant n'est pourtant, à l'origine, présent que comme accessoire. Comme l'établit Paul Willemsen, curateur de l'exposition, le figurant est une *"figure sans voix, qui se noie dans la masse à l'arrière-plan : un corps sans incarnation"* posant la question de l'anonymat, de la désubjectivation et de la place de l'individu dans la société.[1] Profondément ancré dans toutes les formes de représentation, il touche aussi aux limites de la visibilité. Si l'on voit ou reconnaît l'acteur, le figurant fait par nature et par essence partie du paysage, lui-même décor, à savoir un corps toujours identifiable mais *défiguré*, fondu dans l'image. Mais le figurant ne répond pourtant pas à une définition constante ; l'évolution des configurations historiques et artistiques du 20ème siècle a profondément transformé la donne. Si la fracture entre acteur et figurant a persisté au travers des décennies, les innovations technologiques ont permis à de nouvelles pistes d'exister. Comme le note Jean-Louis Comolli, l'apparition de la télévision dans les années 50, mais aussi le développement des caméras 16 mm dans les années 60, ont marqué un tournant dans les rôles entendus entre les personnages et les spectateurs.[2] Plus encore, l'entrée dans une postmodernité philosophique et artistique, ainsi qu'une capacité accrue du cinéma à se penser, a entraîné l'histoire du spectacle vers un lieu où les rôles sont définitivement instables, modifiables, ou renversés. Le pas est franchi au travers de représentations fantaisistes, dans lesquelles les foules de figurants des péplums classiques sont réduits à une démultiplication informatique et virtuelle. Nées de cette reconfiguration des choses, les œuvres contemporaines de l'exposition chez ARGOS nous apprennent que le figurant hollywoodien décrit par Florey & Vorkapich n'existe plus réellement. Au cœur d'une société de réseaux et de démantèlement des hiérarchies, il est également à présent susceptible d'être questionné, revisité et catapulté au centre de l'attention à tout instant et dans des circonstances variables.

Ressuscitant la figure, c'est dans cette nouvelle poétique du figurant que s'ancrent les artistes de l'exposition. Les œuvres explorent ses définitions multiples et démontrent que l'emploi d'autres supports permet véritablement d'articuler, à distance ou par la bande, une réflexion sur la matière et l'industrie filmiques et de le révéler ; ainsi l'identité même du figurant est remise en question, articulant son interaction distanciée avec l'acteur selon des variations contextuelles et parfois temporelles. Partant de la surface et de l'évidence, le figurant est d'abord traité ici dans son acception cinématographique. La majorité des artistes de l'exposition renversent le point de vue convenu entre l'acteur-incarnation et le figurant anonyme, proposant ce dernier non pas dans son rôle de *support, d'extension* mais dans celui de *centre*. Ainsi, dans *Remote Ressemblance* (2005), **Krassimir Terziev** étale sur un mur les photographies des visages et des numéros de figurants possibles pour un film hypothétique. **Joâo Onofer**

fait d'un casting le sujet même de son film (*Casting*, 2000) dans lequel des figurants viennent répéter sans relâche et sans âme la phrase d'Ingrid Bergman dans *Stromboli*, "Che io abbia la forza, la convizione, ed il coraggio" (Puis-je avoir la force, la conviction et le courage). Dans son extraordinaire (*Spielberg's List,* 2003), **Omer Fast** choisit quant à lui d'interviewer les figurants du *Schindler's List* de Steven Spielberg et de les placer au centre du discours, tout comme Krassimir Terziev (*Background Action*, 2007-2008 sur les figurants du péplum *Troy* de Wolfgang Petersen) ou **Christian Jankowski** (*This I played Tomorrow*, 2003), ce dernier proposant même aux figurants de jouer, dans une production-simulacre, le rôle qu'ils rêvent d'incarner. Ce qui frappe, dans ces œuvres, est le fait que, malgré la position inversée, le processus est finalement marqué par son caractère éphémère ; ces visages mis au devant de la scène demeurent néanmoins anonymes, toujours dépourvus de la reconnaissance impartie aux véritables acteurs. Aussi anecdotique qu'elle soit, la présence de la star continue d'être l'axe d'articulation central, même si elle se perd parfois dans la mise en scène (comme en témoigne, dans l'installation multimédia de Terziev, cette image floue et tremblante de Brad Pitt dans *Troy* projetée dans le viseur d'une caméra HD).

La reconnaissance du figurant comme point de référence devenu central dans ces œuvres, pose automatiquement la question de la réflexivité ; ce n'est pas simplement l'invisible devenu visible, mais aussi la construction même de l'œuvre rendue flagrante et explicite. Les séquences du film de propagande allemand sur le faux village juif construit par Hitler (*Der Führer Schenkt den juden eine stadt,* 1944) ramènent à l'avant-plan la douloureuse question de la *fabrication* documentaire dans tous ses excès et celle de figurants comme point de départ d'une allégorie sociale. Des œuvres contemporaines complexifient encore le propos ; les témoignages recueillis par Omer Fast désignent clairement la mise en scène de Spielberg, la précision des gestes, des attitudes et la position des corps. Mais ils mettent aussi l'accent sur une dangereuse confusion entre le modèle et la copie. Montés par Fast dans l'idée de créer le trouble, certains témoignages refusent de délimiter clairement la réalité des camps et celle de la recréation (comme cette phrase sidérante d'une figurante qui écrit ses mémoires et déclare qu'elle pourra affirmer qu'elle a "*à une mini-échelle, vécu l'expérience des camps*"). L'idée du double (acteur/figurant, modèle/copie) est centrale à la problématique et ce n'est pas un hasard si plusieurs œuvres (notamment celles de Fast, **Aernout Mik** ou **Julika Rudelius**) proposent une représentation en deux écrans. Cette idée s'articule aussi chez **Irina Botea** dans *Auditions for a Revolution* 2006, œuvre dans laquelle elle confronte les images télévisées de la révolution roumaine de 1989 et leur re-enactment par des étudiants de la Chicago Theatre School. Très proches des expérimentations d'un Peter Watkins, **Jeremy Deller et Mike Figgis** choisissent quant à eux, avec *The Battle of Orgreave*, 2002, de reconstituer, à l'aide des personnes réelles, l'affrontement au milieu des années 80 des mineurs en grève contre les forces de l'ordre d'une Angleterre Thatchériste. Dans la reconstitution des images de la révolution ou de la manifestation, les participants deviennent acteurs ("*car sans acteurs, il ne peut y avoir de reconstitution historique*" selon Guy Gauthier), et le dédoublement entre l'original et la copie se dessine à nouveau.[3] Ces œuvres s'articulent sur la reconnaissance de l'illusion et non plus sur la captation de la réalité, "*cela veut dire*", selon François Niney, "*qu'il n'y a pas à chercher une vérité cachée derrière l'illusion trompeuse, mais à prendre en compte l'illusion comme une nécessité vitale, notre manière de faire un monde, de la partager, de nous exposer et de nous protéger à la fois*".[4]

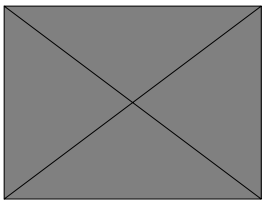
Toujours selon l'idée d'un étalage des possibilités, le figurant apparaît également dans les *Rites of Passage* de Julika Rudelius (2008). Articulée cette fois dans son sens purement politique et social, l'œuvre de Rudelius propose de s'intéresser aux rapports de pouvoir entre des leaders politiques et ceux qui remplissent leurs rangs de staff tout en rêvant d'accéder à leur statut. Même si l'on peut penser à un point de vue métaphorique de la relation acteur/figurant, basée elle aussi sur des trafics d'influences, ces rites de passages s'éloignent sensiblement de la perspective proposée par les autres œuvres.

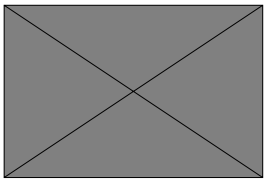
Si on ne peut que déplorer les effets désastreux d'une superposition sonore qui déstabilise la vision de ces œuvres et qui repose une nouvelle fois la question des modes d'exposition de telles installations, il va sans dire que la richesse de la réflexion à l'origine de l'exposition, ainsi que dans le choix des œuvres, ne fait aucun doute. Néanmoins, plusieurs pistes restent pourtant presque inexplorées. Ainsi, la distinction entre le 'figurant' francophone et l''extra' anglo-saxon, qui porte en lui tout son poids et ses variations sémantiques ; si l'un renvoie à l'idée de figurer, d'être, l'autre s'inscrit dans sa définition périphérique, d'appendice. De même, malgré le titre de l'exposition et ses intentions, "*l'antagonisme entre acteur et figurant dans le film*" qui constitue selon le catalogue le point de départ du projet est finalement peu déconstruit ; c'est le figurant qui s'inscrit à l'écran et dans les photographies, et non l'acteur. L'initiative aurait sans aucun doute gagné à proposer un engagement similaire aux œuvres exposées, en radicalisant le propos ; pourquoi ne pas faire de cette figure le centre affirmé de l'exposition, jusqu'à la faire exister dans toute l'étendue de ses paradoxes et, si possible, en dehors de sa relation problématique à l'acteur ou au modèle ? Car la question est pourtant finalement posée par *Raw Footage* (2006) ; le figurant peut-il avoir une vie en dehors d'un système d'organisation, avec un centre, quel qu'il soit ? Dans l'œuvre de Aernout Mik, il ne reste plus que les chutes de scènes captées au cœur de conflits armés dans lesquelles n'apparaissent que des figures secondaires perdues dans l'insignifiance de non-actions.

Placé à l'entrée de l'exposition, le court-métrage de **Mark Lewis**, *The pitch* (1998), cristallise enfin, d'une façon brillante et humoristique, l'ensemble des problématiques proposées. Lewis continue ici son travail de 'cinéma en pièces', interrogeant les stratégies et les illusions de l'industrie, s'appropriant les éléments marginaux (les génériques, les décors, les figurants) dans le but de les réorganiser selon les principes d'une œuvre autonome. Se mettant volontairement et inhabituellement en scène, Lewis, debout au milieu d'un lieu public (on devine une gare), une feuille à la main, face à une caméra qui dézoome progressivement, déclare son amour aux figurants, ceux qui s'affirment ou qui s'ignorent, ceux qui l'entourent et circulent sans savoir devant l'œil de la caméra. En 3 minutes 59, et un effet filmique, tout est dit : la présence/absence du figurant, sa capacité à rendre l'espace prégnant, sa mutité identitaire et son lien avec la configuration du monde imaginaire ou réel ("*extras are the silent proletarians of the film set ; their job is to be quiet and in the background of History*"). Ce que Lewis articule est un double discours (entre lui-même, figure centrale du film déclamant son ode, et les personnes anonymes qui l'entourent), qui relève une nouvelle fois d'un caractère paradoxal puisqu'il démontre l'impossibilité intrinsèque de réaliser un film ("*Extra extra*") qui ne mettrait en lumière que les figurants. Malgré tout, il exprime, comme la plupart des œuvres de l'exposition, la possibilité d'aller plus loin que la dualité visible/invisible puisque "*il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir".*

< Muriel Andrin > Université Libre de Bruxelles

Mark Lewis
*The Pitch*
1998, 35mm transferred to video, 3'59", colour, English spoken.
Courtesy and copyright the Artist and Galerie Serge le Borgne (Paris)





Krassimir Terziev
*Remote Resemblances*
2005, photography series, 30x40 cm.
Courtesy the Artist

Jeremy Deller & Mike Figgis
*The Battle of Orgreave.*
A television documentary by Mike Figgis of an artwork by Jeremy Deller (2001).
Co-commissioned by Artangel and Channel 4.
2002, video, 61', colour, English spoken

**1** Paul Willemsen, *Actors & Extras*, brochure éditée par ARGOS, Bruxelles, 2009, p.1.

**2** Jean-Louis Comolli, "The Passing of Actor: Sketch of a Renaissance", à paraître dans *Actors & Extras*, Bruxelles : ARGOS Editions & Siemens Arts Program, 2009.

**3** Guy Gauthier, *Le Documentaire – un autre cinéma*, Paris: Nathan, p.6.

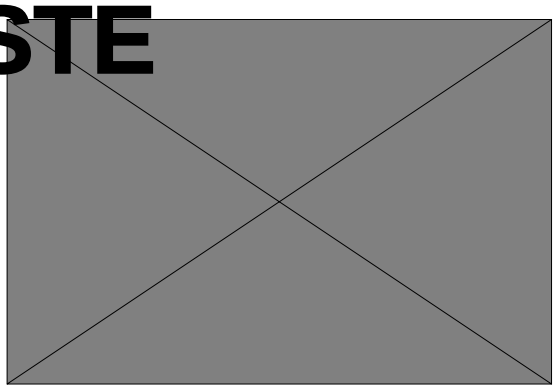
**4** François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire,* Bruxelles: De Boeck, 2002, p.297.

**5** Maurice de Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p.18.

**Dans le cadre du *Festival Temps d'Images*, les Halles de Schaerbeek accueillent les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (nés en 1969 à Beirut), pour une lecture-performance articulée sur leur travail filmique, photographique et d'installation dans lequel ils déclinent la présence ou la disparition des traces laissées par la guerre sur des paysages urbains et humains.**

# BEIRUT N'EXISTE PAS

## OU L'ESTHÉTIQUE NOSTALGIQUE DE LA RECONSTRUCTION

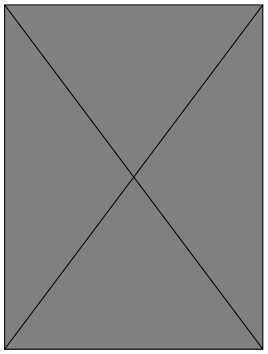


© Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, (Journal Amale Sauve-moi, 2009)

**JOANA HADJITHOMAS ET KHALIL JOREIGE**

LECTURE-PERFORMANCE DANS LE CADRE DU *FESTIVAL TEMPS D'IMAGES*
HALLES DE SCHAERBEEK,
22 RUE ROYALE SAINTE-MARIE,
1030 BRUXELLES
WWW.HALLES.BE

**LE 10 ET 11.12.09**



Affiche du film de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *"Je veux voir"*, 2008, Liban/France

Depuis leur premier film de fiction en 1999, *Autour de la maison rose* (dans lequel un palace est menacé d'être détruit et remplacé par un centre commercial dans un Beirut en reconstruction), à *Je veux voir* en 2008 (film à mi-chemin entre fiction et documentaire où Catherine Deneuve, de passage pour un gala, découvre Beirut et ses environs dans une voiture conduite par l'acteur libanais Rabih Mroué), en passant par les photographies, installations et même les textes écrits, la quête artistique et humaine du couple Hadjithomas/Joreige semble la même ; saisir les enjeux d'une topographie en constante reconfiguration, se désolidarisant progressivement du souvenir ancré dans la mémoire, dont on a perdu le sens et qui offre pourtant, sans relâche, les cicatrices d'un traumatisme toujours présent.

Ancré dans ce que Christine Buci-Glucksman désigne comme le développement d'une nouvelle *folie du voir*, le travail d'Hadjithomas et Joreige repose sur une double articulation du réel et du virtuel, ou plus précisément sur "*une circulation permanente de flux et d'informations, qui double le réel, le métamorphose ou le détruit*".[1] *"Je ne sais pas si je comprendrai grand-chose, mais j'ai envie de voir"* explique Catherine Deneuve dans *Je veux voir.* Tout est en effet question de vouloir voir, l'*omnivoyance* cherchant à s'articuler aussi bien sur l'espace (la ville qu'est Beirut, ou la campagne), que sur le temps (passé, présent ou futur). Comme l'un des cinéastes le précise lui-même, *"A Beirut, j'ai le sentiment d'être constamment entouré d'images latentes, parfois tournées vers le passé et d'autres vers le futur, ou au contraire, coincées dans un présent perpétuel".*[2] Cette co-existence constante mêle vision effective, mémoire et projection, conditionnée par la peur de la disparition. Une disparition matérielle (celle de l'oncle de Khalil Joreige, point de départ du récit de *A Perfect Day* et de *180 secondes* sur base de films de photographies de l'oncle non développés pendant 15 ans et à présent fantomatiques), progressive (avec le projet *Wonder Beirut,* à partir de cartes postales d'immeubles modernes systématiquement brûlées pour rendre compte des traces imposées par la guerre), ou le lent effacement des preuves (l'installation *Khiam 2000-2007* sur le camp de détenus, ouvert au public puis réduit à un champ de ruines), sous-tendent cette nécessité d'ouvrir les yeux et surtout de témoigner d'une existence avant l'oubli.

Loin d'offrir une image pétrifiée de ces constants refaçonnages, Hadjithomas et Joreige les ancrent dans l'idée de mouvement. Symbolisées par la présence répétée des voitures dans leurs œuvres, les déambulations sont essentielles dans cette quête, soulignant les méandres mais aussi les impasses, celles qui mènent à la dérive, la mort ou à la reconstruction. Figures emblématiques de leurs films, ou encore de *Rondes* (une œuvre vidéo de 2001 où un homme au volant d'une voiture décrit ce qu'il voit de Beirut, sans que le hors-champ ne se matérialise jamais), les personnages enfermés dans des voitures bloquées dans les embouteillages ou glissant sur les routes, ont vue sur un paysage urbain et rural meurtri. Au travers des vitres, barrière transparente et fragile entre eux et la vision, ils constatent ce qui devient, devinent ce qui se dessine, mais ne peuvent s'empêcher, comme nous le rappellent les rétroviseurs, de revoir ce qui existait. Ainsi, dans *A Perfect Day,* Malek, symbole de la génération d'Hadjithomas et Joreige qui oscille entre passé, présent et futur, déambule dans la ville, s'endormant inopinément comme pour ne pas prendre de décision. La trajectoire semble tout aussi aléatoire dans *Je veux voir* ; face au défilement des immeubles, des trous béants, des routes, des paysages sereins, des lieux où toute cartographie préalable a été soigneusement déconstruite (rendant Rabih Mroué totalement démuni face à son propre village), Deneuve et son reflet dans la vitre finissent par s'endormir. Pourtant, le chemin mène droit à la blessure, là où les ruines de Beirut sont amassées. Dans un instant touchant au sublime horrifique, la mémoire des lieux est évacuée, dans une valse des camions qui déversent sans relâche leurs contenus sur des plages devenues dépotoirs, bouchant l'horizon et toute perspective.

La (re)construction est toujours visible, s'appuyant sur le réel et les artifices (filmiques, photographiques). La fragmentation est intrinsèque aux œuvres, expliquant le sentiment de perte de sens systématique laissé par la guerre. Dans *Je veux voir*, la fabrication même du film est mise en scène, dans la confusion constante entre fiction et documentaire (les personnages portant leur propre nom, les réalisateurs apparaissant à l'image), les séquences refaites, interrompues, la présence de la caméra. L'artifice, le simulacre font partie des œuvres, comme les traces de brûlures sur les cartes postales de *Wonder Beirut,* ou comme en témoigne encore *Circle of Confusion*. Dans cette installation dévoilant une vue aérienne de la ville coupée en 3000 pièces collées sur un miroir, chaque visiteur en prenant un morceau, reconfigure l'ensemble de l'image et voit apparaître à la fois son propre reflet et le lieu d'exposition. Ce véritable puzzle oscille entre présence et absence, chaque fragment numéroté portant l'inscription "Beirut n'existe pas".

Même si elle est déclinée au cœur d'un ensemble de sentiments (dont la confusion et le désarroi), la nostalgie semble finalement essentielle aux œuvres d'Hadjithomas et Joreige, renvoyant à l'idée que *"Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu."*[3]

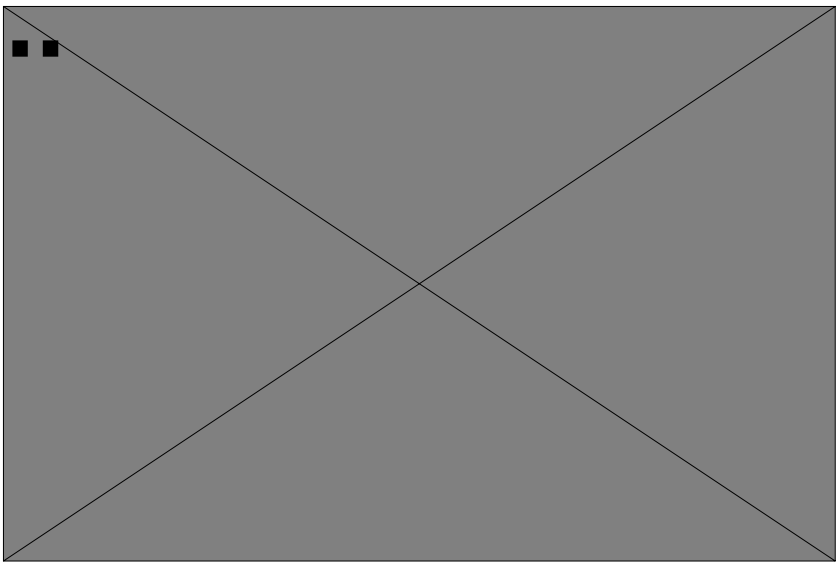
< Muriel Andrin > Université Libre de Bruxelles

**1** Christine Buci-Glucksman, *La folie du voir – une esthétique du virtuel,* Paris : Galilée, 2002, p.227.

**2** Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, "A State of Latency" dans *Iconoclash*, ZKM & MIT Press, 2001, à consulter sur leur site http://www.hadjithomasjoreige.com

**3** Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p.17.

# FLY AWAY...



**Le plasticien suisse DAVID DE TSCHARNER, par ailleurs, directeur artistique de la revue *Code* et performeur et musicien à ses heures sous le pseudo de David Ghetto, est invité avec le collectif Hell'O Monsters à réaliser une exposition dans le cadre du programme annuel de Wolu-culture *Monographies Arts 00+*. L'occasion pour l'artiste d'activer un dispositif qui, tout à la fois, revisite ses productions récentes, répondant en cela au caractère rétrospectif de l'invitation et questionne, au travers du souvenir, les limites faites au désir.**

*"Le caractère monographique de l'exposition de la Médiatine me donnait l'occasion de me souvenir et j'ai donc logiquement décidé de mettre le meuble au centre de cet exercice".*[1]

Suivant en cela cette assertion, le meuble semble, ici, chez David de Tscharner (°1979, vit et travaille à Bruxelles) engagé comme support statique de fantasmes et de désirs, symbole d'expériences du monde, ou bien encore, acteur au service d'infléchissements personnels.
Il est aussi et tout autant, le moyen par lequel il accède à des représentations de lui-même et du monde, voire le médiateur de cette rencontre.
Au centre du dispositif, une installation *in situ* réalisée à partir d'objets du quotidien de l'artiste ancrés dans des ballots de pailles (*Fly Away,* 2009). A y regarder de plus près, tous révèlent un fantasme d'exotisme et de voyage lequel est comme retenu, contraint par les ballots à la fois socles et métaphores des plus communs d'une éternelle entrave ou, précise l'artiste, "*métaphore de mon propre corps à la fois ivre de liberté mais incapable de s'éloigner de ses racines que je donne à montrer*".
Une architecture au pouvoir évocateur de ses multiples désirs "d'ailleurs", une géographie mentale comme pour remonter aux sources d'une "Odyssée" sublimée qui, en 1998, s'apparenta pour l'artiste à une dérive en forêt vierge australienne dans laquelle il faillit se perdre corps et âme. Cette expérience des limites est rapportée par le biais du télé journal australien contant les mésaventures de ce touriste suisse "*lost in the virgin forest*".
Palmier, bibliothèque centrée sur une collection d'éditions de voyage, platine proposant à l'écoute une série de vinyles jamaïcains... complètent cette cartographie délimitant une soif de rupture qui serait autant construction que possible création.
A quand le dépassement de cette quête mythique forgeant le passage à l'acte ? Partir, pourquoi ? Pour en finir? Se perdre? Ou tenter de se donner un monde à la mesure de son désir "d'ailleurs".
Mis a distance de ce premier dispositif, se dresse *Hôtel Autel* (2007), une maquette de ville calcinée au fort pouvoir évocateur. Territoire sinistré à l'échelle nécessairement rétrécie comme l'était davantage encore l'écart suggéré par la sculpture *Boum* (2006) ( Prix du Public, lors du Prix Médiatine 2006), qui figeait le champignon atomique d'Hiroshima dans la ouate ou, comme le suggère l'artiste, sur un parasol ! "*J'utilise la catastrophe universelle comme métaphore de la tragédie personnelle*"[2]. Et de nous proposer une mise en abîme particulièrement réussie de ses déboires amoureux sous la forme d'un extrait de son exposition *Next*[3] qui déroulait en une dizaine de dessins d'accidents mortels et une sculpture, une figuration particulièrement truculente de ses différents échecs amoureux où pointe, comme l'évoque Laeticia Chauvin, "(...) *un effet de miroir entre le destin individuel et l'histoire des hommes en général*". Ce faisant, poursuit-elle, "*la vie de chaque individu porterait en elle à échelle réduite, les drames des peuples*".[4]

Au final, David de Tscharner choisit, ici, d'y inscrire sa sculpture *House by the road* (2008), lit double dont une moitié a été réduite en petits morceaux pour reconstituer ensuite à l'angle de la structure la maison de Norman Bates dans *Psychose* d'Hitchcock. Figure archétypale s'il en est de l'angoisse jouant des codes ancestraux des châteaux hantés des nos contes de fées, elle active l'imminence d'un danger dans la construction amoureuse...
Danger qui, semble-t-il, peut paraître désamorcé par la proximité de son ensemble titré *Série Z* qui voit gravée au fer chaud une collection de meubles aux titres de films de série Z. Référence à une contre-culture, à tout un pan d'un cinéma oublié, méprisé, voire diabolisé, qui permet de la sorte la projection de possibles fictions, d'histoires virtuelles sur ces meubles glanés ça et là.
Résolument ancré dans une iconographie qui brasse l'ensemble des paradoxes de nos sociétés entre analogie et ambivalence, David de Tscharner y pointe les indices de contradiction jouant caustiquement du personnel à l'universel.
Son dernier projet en cours revisite son vieux fantasme sur les filles d'Aubonne (CH), un docu/fiction qui à n'en point douter promet son lot de digressions. < Pascale Viscardy >

**1** extrait de l'entretien mené par Laeticia Chauvin avec l'artiste dans *Monographies d'artistes Arts 00+9* accompagnant l'exposition (48 p., 18,5x24cm, 12 euros) **2** ibidem **3** Galerie Baronian-Francey (Bruxelles) du 9.01 AU 19.03.09 **4** ibidem

David de Tscharner,
*House by the road,*
lit en bois redécoupé, 170 x 210 x 100cm, 2008

**DAVID DE TSCHARNER/ MONOGRAPHIES D'ARTISTES ARTS 00+9**

LA MÉDIATINE
45 CHAUSSÉE DE STOCKEL,
1200 BRUXELLES
WWW.WOLUBILIS.BE

**JUSQU'AU 20.12**
EN DUO AVEC HELL'O MONSTERS
(VOIR L'ART MÊME #36, P.39)

MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS DE LAUSANNE (MCBA)
PALAIS DE LA RUMINE
6 PLACE DE LA RIPONNE,
CH-1014 LAUSANNE
WWW.BEAUX-ARTS.VD.CH

**DU 5.12 AU 26.12**

Yang Fudong
*Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, Part 4, 2007
Still from the film, 35 mm B&W film transferred to DVD, 76 minutes
Courtesy the artist and Galerie Marian Goodman, Paris / New York

Yang Fudong
*Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, Part 5, 2007
Still from the film, 35 mm B&W film transferred to DVD, 90 minutes
Courtesy the artist and Galerie Marian Goodman, Paris / New York

# L'ART CHINOIS DANS TOUS SES ÉTATS

**INTERNATIONAL ARTS FESTIVAL *EUROPALIA.CHINA***

DIVERSES VILLES ET INSTITUTIONS CULTURELLES ET MUSÉALES BELGES
TOUTE LA PROGRAMMATION SUR : WWW.EUROPALIA.BE

**JUSQU'AU 14.02.10**

Si l'engouement pour l'art en Chine s'est quelque peu atténué avec la crise financière, celle-ci n'a en rien ralenti le dynamisme culturel dans cette partie du monde. Car la Chine qui concentre à la fois des centres d'intérêts commerciaux et culturels - *Dashanzi* à Pékin en est un – s'est engagée par la voix de ses plus hautes autorités, dès le XVII$^{ème}$ congrès du Parti Communiste en 2007, à valoriser la culture comme moyen d'affirmer sa puissance. Ce *"soft power"* encourage l'essor des biennales, la construction d'antennes de musées et d'institutions prestigieuses (comme le Ullens Center for Contemporary Art - UCCA) par tout le pays. Afflux d'argent, initiatives collectives ou individuelles ont fait voler en éclat la dualité qui opposait Pékin (la capitale du pouvoir) à Shanghai (la ville de l'argent), ville laboratoire qui accueillera d'ici quelques mois l'Exposition Universelle. D'autres conurbations telles que Chengdu et Chongqing (gigantesque agglomération de 32 millions d'habitants), dans la province occidentale du Sichuan, sont des centres artistiques importants[1]. Chaque ville chinoise tendra à terme vers la définition de sa propre politique culturelle. Plusieurs indicateurs nous le montrent : un profond changement des rapports entre le centre et la périphérie d'une part, une réhabilitation du patrimoine industriel d'autre part; enfin une tendance idéologique forte qui est à l'origine d'un très riche et profond renouvellement des études non seulement marxistes et kantiennes mais aussi confucéennes. Ainsi, en Chine, les réflexions de Li Zehou et, dans une moindre mesure, celles du Japonais Kojin Karatani ont ouvert un champ de perspectives

très vaste à l'esthétique comme condition d'une renaissance de la subjectivité et du devoir moral. La question des limites éthiques de l'art et de l'esthétique occupe un champ essentiel de la critique idéologique et sociale entreprise par ces deux auteurs. Des dirigeants politiques comme Hu Jintao et Bo Xilai ne sont pas indifférents à ces évolutions d'ensemble.

Dans cette optique, il est un fait que l'artiste contemporain est de plus en plus sollicité, tout comme un nombre croissant d'acteurs (responsable associatif, universitaire ou médiateur) pour, selon la belle formule de la sociologue Claire Moulène, *"produire du lien social"* [2]. Ici comme ailleurs, artistes et cinéastes (l'exemple respectif de Liu Xiaodong et de Jia Zhangke est significatif) se penchent sur le vecteur de sociabilité que constitue l'entreprise. Les manifestations artistiques mobilisant les artistes sur le terrain de l'entreprise sont donc aussi symptomatiques d'un intérêt croissant du secteur culturel pour les problématiques liées aux organisations (innovation, travail, mondialisation, production…). Ces manifestations émanent le plus fréquemment d'initiatives privées. Ces dernières sont univoques et isolées: l'entrepreneur contribue à l'organisation d'un événement / une exposition / une performance en répondant à un souci de modernité ou, plus conventionnellement, parce que l'évergétisme[3] est au cœur d'un dispositif social et clanique où l'art du paraître, de la dépense sociale et de la geste s'inscrivent dans une logique globale et relationnelle qui inclut uniment l'affect, l'intérêt et le lucre; logique que les Chinois appellent le *"guanxi xue"* [4]. C'est là un phénomène en plein essor. Il se juxtapose aux prérogatives qui sont celles de l'Etat, ce dernier disposant traditionnellement en Chine d'une très grande légitimité d'action.

L'art contemporain chinois qui est au départ une invention des galeristes occidentaux (américains et, dans une moindre mesure, européens) aura connu, depuis la décennie écoulée, de profonds bouleversements. La source d'inspiration exotique - le maoïsme dans sa version pop en est une - de cet art s'est à présent tarie. Les grands acteurs de la diaspora (Gu Wenda, Xu Bing, Huang Yongping, Chen Zhen, Zhang Hongtu…) qui avaient largement contribué à poser les jalons d'un rayonnement nécessaire aux différents courants artistiques nés en Chine, ont laissé place à d'autres sensibilités. La génération des artistes qui avaient participé aux mouvements de 1985 (*Bawu Yundong*) - lame de fond des milieux avant-gardistes que la censure et les répressions de 1989 ont brisé[5] - a en effet engendré de nouveaux courants développés depuis lors par de plus jeunes. Ces courants se caractérisent notamment par l'abandon partiel / partial de la peinture (la peinture nous renvoyant tant sur le plan historique que symbolique au mythe du lettré, haut fonctionnaire, dépositaire d'une culture d'Etat) au profit d'autres pratiques d'innovation artistique et sociale – toujours justifiées par une culture vitaliste et notamment taoïste…: la vidéo, la photographie, le Body Art, la performance ou, comme le critique d'art Gao Minglu se plaît à la qualifier, l' *"avant-garde des rues" (Jietou Qianwei)*[6]. Chen Qiulin, Liu Bolin, Hei Yue sont sans doute aujourd'hui les performeurs les plus intéressants en Chine. Ils aspirent à devenir ou sont déjà, dans le meilleur des cas, d'un genre nouveau en ce qu'ils oublient le *pathos* d'un actionnisme violent - tel que le pratiquait la génération précédente[7] – et s'expriment d'une manière à la fois ludique et ironique. L'une des figures les plus complexes et les plus emblématiques de cette évolution est le pékinois Ai Wei Wei[8]. Artiste, militant très actif en faveur des sinistrés du Sichuan, architecte (il a participé à la conception du *Bird's nest* au stade national des Jeux Olympiques de Pékin), marchand, galeriste, collectionneur, éditeur, il incarne à un niveau, jusqu'à présent inégalé, les fonctions les plus diverses qui répondent aux axiomes clefs du régime de la communication en art. Sa démarche artistique, son attitude libertaire font de lui un artiste se situant à la frontière du monde de l'art, d'une dissidence poétique revendiquée, de l'opportunisme marchand et de l'*aristocratie* lettrée. L'idée de lettré possède une dénotation particulière[9]. A la fois homme d'action et homme de lettres, le lettré est un médiateur culturel autant qu'un passeur essentiel de la production et de la transmission du savoir.

Mais pour la génération d'Ai Wei Wei qui se situe à mi-chemin entre la revendication d'une modernité et l'idéal désabusé du lettré / paysan qu'incarnait Mao Zedong sur le mode révolutionnaire et iconoclaste, la voie à suivre est celle de la consommation et, venant d'elle, de l'inauthenticité des œuvres et de leur réductibilité au niveau du langage (publicitaire, classique, universel ou cryptique…) devenant le moteur d'une réalité à charge d'être réinventée. La posture d'un artiste tel que Ai Wei Wei rompt avec une vision téléologique de l'art et rejoint en cela les partis pris politiques d'un grand nombre d'intellectuels tournant le dos et à la Révolution et à l'héritage marxiste d'un point de vue de ses interprétations en art notamment[10]. Cette posture se définit par la revendication de ses emprunts faits à la Chine et à l'Occident sans jamais abandonner la double acception de l'art comme affaire (médiatique, marchande) et de l'artiste comme homme des affaires de l'art. Ce chargé d'affaires très spécial et à la fois banal – en ce qu'il ne se distingue pas de ses homologues bureaucrates marchands – et que favorise le système mis en place par Deng Xiaoping, ne peut paraître cynique qu'aux yeux de ceux – Occidentaux et Chinois – pour qui l'art a encore quelque chose à voir avec l'esthétique: le goût, le beau et l'unique d'une part; le rapport sous le mode de *l'imitation (mimesis)* de la création avec la *nature*, de l'autre. Le nouveau système de l'art favorise une approche opportune (s'adapter aux conditions du marché) revendiquant sa part d'une reconnaissance identitaire centrée à la fois sur l'individu (l'artiste) et le nivellement d'un espace de discussion public qu'induit le développement des nouveaux moyens de communication. Ce phénomène a pour effet d'ignorer les lieux d'autorité légitime, de délégitimer les anciens et les savants et d'échapper, peu ou prou, aux contraintes de la censure. Il équivaut à établir sur le plan de la temporalité et de son appréhension ce que François Hartog appelle un *"régime d'historicité"* [11] où se confondent en une même contemporéanité un progressisme parfois réfuté et ce qui, dans son déni, peut tout aussi bien être un alibi au non changement. La vidéo de Yang Fudong intitulée *"Sept intellectuels dans une forêt de bambous"* qui reprend l'un des thèmes les plus récurrents de la peinture chinoise de l'époque impériale est, à ce titre, significatif[12]. D'autres exemples pourraient appuyer cette démonstration y compris dans la manière de concevoir de nouvelles formes d'exposition. A ce sujet, l'une des expositions expérimentales les plus novatrices demeure à ce jour *Ye Sheng (Vie sauvage).* Réunissant en 1997, sous l'égide de l'artiste-commissaire Song Dong, 27 artistes de Pékin, Shanghai, Canton, Chengdu, ce projet d'une durée d'un an se donnait pour objectif de soustraire le travail des participants à l'espace des musées et des galeries. La réalisation des œuvres s'inscrivit par conséquent dans des *"espaces non-exhibitifs"* [13]. Pour Song Dong, il s'agissait de saper le système artistique institutionnel en décentralisant l'art contemporain chinois. Le but étant aussi de créer une rencontre non préméditée entre l'œuvre d'art et son public. Loin de la prévoir et d'en prédire les conséquences, *Ye Sheng* la faisait *advenir.* On peut aisément imaginer le sens libertaire d'un tel procédé. Il n'a en rien perdu de son actualité.

< Emmanuel Lincot >

Emmanuel Lincot est spécialiste d'histoire culturelle chinoise contemporaine. Il dirige la Chaire des Etudes Chinoises Contemporaines de l'Institut Catholique de Paris et a notamment publié *Arts, propagandes et résistances en Chine contemporaine* (Paris, You Feng, 2008), *Regard sur la Chine* (Paris, You Feng, 2008) et *La figure de l'artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine* (Paris, You Feng, 2009). Son dernier ouvrage – à paraître en novembre aux éditions Koutoubia – portera sur les arts visuels en Chine musulmane. Il s'intitule *Carnets ouïghours de Chine.*

**1** Toutefois, peu d'étrangers y prêtent attention à l'exception notable de la galerie *Feizi* et de sa responsable Irène Laub ayant exposé, sous l'intitulé *New vision of China,* 7 de ses artistes au WE project, 20 rue Emile Regard, 1180 Bruxelles, du 15 au 31.10.09

**2** Claire Moulène, *Art contemporain et lien social,* Paris, éditions Cercle d'art, 2006

**3** Dans sa définition originale dérivant du Grec, l'évergétisme signifie, pour les notables, faire profiter la collectivité de leurs richesses

**4** Stéphanie Balme, *Entre soi. L'élite du pouvoir dans la Chine contemporaine*, Paris, Fayard, 2004

**5** Emmanuel Lincot, *L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping,* Perspectives Chinoises, mars-avril 2004, p. 67

**6** Gao Minglu, *'Street Avant-garde' in Chengdu,* A Thousand Plateaus (catalogue *Echoes.* Publié dans le cadre de la *Chengdu New Visual Art Documentary Exhibition 1989-2007*). Remerciements auprès de Marijke Drijbooms.

**7** Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China,* Hong Kong, Timezone 8 limited, 2006 ; Emmanuel Lincot: recension critique de l'ouvrage dans: *Perspectives chinoises*, n° 2008 : 1, p. 125

**8** Ai Wei Wei partage, avec l'artiste belge Luc Tuymans et le directeur du National Art museum of China Fan Dian, le commissariat de l'exposition d'art contemporain *The State of Things. Brussels/Beijing*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, jusqu'au 10.01.10

**9** Yolaine Escande, *L'art en Chine*, Paris, Hermann, 2001

**10** Chen Yan, *L'éveil de la Chine. Préface de Léon Vandermeersch*, L'Aube, 2002 ; Anne Cheng (dir°), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio, 2007; Xudong Zhang, *Whither China ? Intellectual politics in Contemporary China*, Duke University Press, 2001 ; Yijiang Ding, *Chiese democracy after Tiananmen*, Columbia University Press, 2002; Marie Holzman, Chen Yan, *Ecrits édifiants et curieux sur la Chine du XXI° siècle*, L'Aube, 2003

**11** François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003

**12** Les citations à partir des Sept sages de la forêt des bambous sont très nombreuses. Lire à ce sujet : Daniel Holzman, *La vie et la pensée de Hi K'ang*, Brill, Leyde, 1957 ; Zhang Anzhi, *A history of chinese painting*, Beijing, Foreign Languages Press, 2002

**13** L'historien Wu Hung a été le premier à commenter la spontanéité et la simultanéité d'un tel dispositif qui transgresse en temps réel les contraintes censoriales imposées par le régime. Voir : Wu Hung, *Exhibiting experimental art in China,* The David and Alfred Smart museum of art, The University of Chicago, 2000

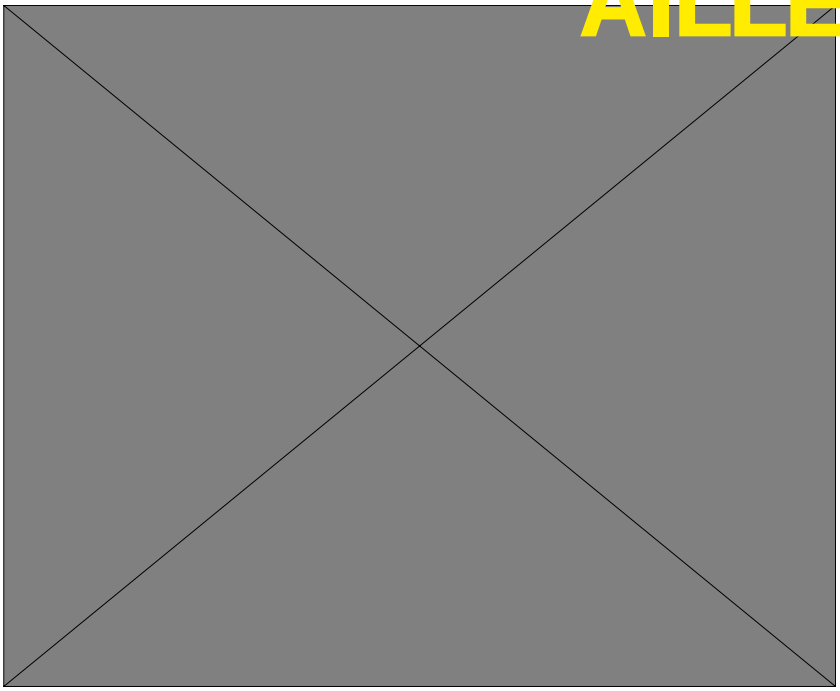
**Entre critique institutionnelle et formalisme laconique, empathie et humour distancié, l'œuvre de SOPHIE NYS (°1974) ne cesse d'osciller. Non par hésitation ou goût pour l'entre-deux, mais, comme un métronome, par nécessité dynamique. S'en dégage un air entêtant, têtu, obtus, et pourtant léger, presque désinvolte, comme une rengaine de Bartleby sans son coefficient de refus.**

# LA TÊTE AILLEURS

**SOPHIE NYS / ERIC BAUDELAIRE**

GALERIE GRETA MEERT
13 RUE DU CANAL
1000 BRUXELLES
WWW.GALERIEGRETAMEERT.COM
MA.-SA. DE 14H30 À 18H00

**JUSQU'AU 30.01.10**



Sophie Nys,
*The Room*
*5', b/w, no sound, english subtitels,*
2009, image extraite du film.
Courtesy: Galerie Greta Meert (Bruxelles)

Pour sa seconde exposition en la galerie Greta Meert[1], l'artiste n'hésite pas à convoquer une pléiade de personnalités, rien moins que Louis XVI, Atatürk, Tolstoï ou les Rolling Stones. Un prestigieux parrainage dont l'artiste s'avère en réalité assez coutumière : on se rappelle la vidéo *Lénine en pensant* (2005) dont l'objet d'attraction n'était autre qu'une monumentale tête en bronze, celle du révolutionnaire russe, juchée sur un piédestal non moins massif au milieu du square d'une ville de Sibérie, attendant en vain depuis des décennies qu'on daigne compléter son anatomie pour en faire la plus haute statue jamais dédiée à sa personne. On songe aussi à *Die Hütte* (2007), inspiré par Thomas Bernard, portrait incisif de la modeste habitation occupée par Martin Heidegger en Forêt Noire, où il rédigea l'essentiel de son œuvre. Ou encore le livre *Profilo Continuo* (2007) qui voit l'artiste exploiter une sculpture du futuriste Renato Bertelli représentant, non sans ambiguïté et comme son nom l'indique, le profil de Mussolini "en continu" : que l'on tourne la tête du Duce à 360° et c'est toujours la même silhouette symétrique qui apparaît, pareil à un Janus des temps modernes ou quelque casque fasciste assez peu réglementaire.
Si cette manière de circuler autour de figures incarnant la puissance et l'autorité revient souvent à *tourner* celles-ci en dérision, on y décèle aussi, dans le même temps, une forme de compassion amusée. Car il s'agit bien en l'occurrence de figures déchues ou conspuées, abandonnées ou contestées, parfois même déjà solitaires à l'époque de leur gloire. Comme titre à l'une de ses nouvelles pièces, réalisée à partir de plaques de faux marbre, Sophie Nys a retenu cette inoubliable formule inscrite par Louis XVI dans son journal intime, un certain 14 juillet 1789 : *"Aujourd'hui… rien"*. Ou comment la solitude des cimes peut s'avérer fatale… Une lecture "politique" du travail de l'artiste – avec toute la prudence requise – devrait en effet reposer sur l'examen de cette subtile ironie avec laquelle elle vient signaler le caractère authentiquement morbide de toute désignation d'un *chef*, de tout isolement d'une *tête*. Son entreprise ne consiste pas dans l'atteinte à l'intégrité du Guide ou la dénonciation de ses crimes et défauts ; elle réside plutôt dans l'investigation poétique de ce qui l'exclut de son environnement, de cette clôture qui en garantit le pouvoir – souvent provisoire. Une telle démarche est encore à l'œuvre dans son dernier film intitulé *The Room* (2009), tourné en 8mm. Ici, point de figure historique mais un monument naturel, solennel s'il en est : Fuji-san, l'illustre volcan japonais dont le caractère sacré lui vaut une particule finale nominative. Ce qui retient l'attention de l'artiste, ce sont ici les marges de la montagne, à savoir la forêt primitive d'Aokigahara qui s'étend au bas des pentes et voit s'échouer depuis plus de trente ans les candidats au suicide, venus chercher dans cette "mer d'arbres" impénétrable un lieu où s'évanouir. Si cette sinistre destination s'explique par certains livres populaires ayant fait de la forêt le lieu de dénouements fatals, la proximité d'un symbole de puissance tel que le mont Fuji n'y est pas pour rien. Tant qu'à laisser son âme errer éternellement – comme le veut la croyance – autant lui accorder une aire de jeu prestigieuse. C'est dès lors à l'exploration d'une face *nécessairement* obscure que nous sommes conviés, cette ombre que tout Monument jette sous lui, malgré lui.

< Olivier Mignon >

**1** Sophie Nys et Eric Baudelaire présenteront leur travail indépendamment l'un de l'autre, chacun occupant un étage de la galerie. On pourra toutefois discerner une commune inspiration japonaise, qui relève de la pure coïncidence.

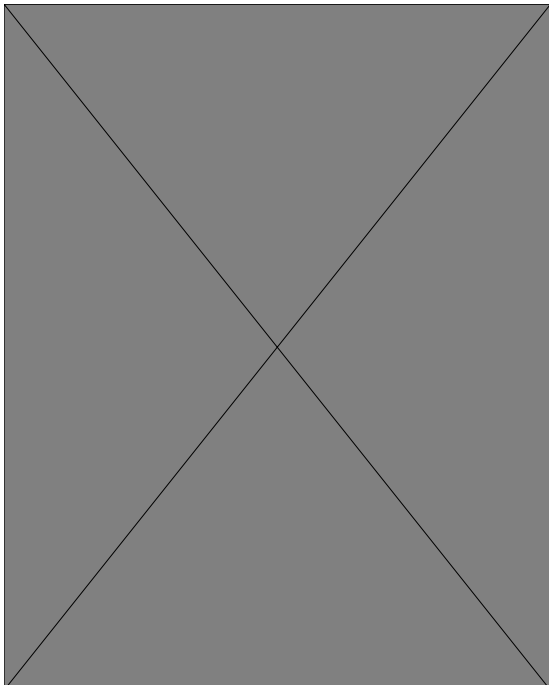
**JEAN-PASCAL FÉVRIER aime autant que Picasso le fit naguère et dans des circonstances différentes les arènes saisies par la fièvre, les soleils qu'ensanglantent des rougeurs, les surprenantes dorures dont se parent aujourd'hui encore les mille choses d'une religiosité bénéficiant jusqu'aux abords des moindres rues d'Avila ou de Salamanque d'un engouement resté authentique.**

# L'ESPAGNE À PAS PRÉCIPITÉS

**JEAN-PASCAL FEVRIER**

CENTRE CULTUREL D'ENGHIEN
MAISON JONATHAS
EXPOSITION ORCADRE
7 RUE MONTGOMERY
7850 ENGHIEN

**DU 16.01 AU 14.02.10**



Jean-Pascal Février,
sans-titre,,
huile sur toile, 73x92 cm, 2009

Parfois aussi, et bien qu'il n'ait personnellement connu les faits notoires de cette iniquité, il se souvient, documents à l'appui, de la République espagnole en proie à des démons échappés du gouffre auxquels seul un Goya aurait pu prêter un visage avec le talent et le savoir de celui pour qui regarder signifie témoigner, peindre signifie brûler à l'unisson de la douleur commune. L'invitation au voyage n'est pas tout, ni l'exotisme – fût-il issu de ce Sud proche qui incite à des mutations au niveau des couleurs, des goûts, des parfums – une longue suite de joies petit à petit découvertes derrière la superficialité qu'encourage l'industrie du tourisme, graffité d'images lisses, clinquantes, où le sublime cesse d'exister, où il semble même ne jamais avoir ému, ébloui, converti quiconque sur terre.

Les débuts d'une carrière d'artiste démentent presque toujours, cela se montre dans un nombre incroyable de cas et laisse apparaître clairement la dictée du hasard dans nos vies, les ambitieux programmes éducatifs des écoles où, durant des années, il se sera plus d'une fois démuni de soi. C'est ainsi que Jean-Pascal Février (Bruxelles 1964, vit et travaille à Paris) est passé, en effet, du geste cauteleux à l'égard de la tradition picturale à quoi il a cru pouvoir se résumer quand il fréquentait les cours de Daniel Dezeuze à celui, simple et déclos, qui ne cherche pas à augmenter la distance entre les formes comme elles ont essaimé, de la première Renaissance à la fin du XIX$^{e}$ siècle, et l'esprit de ce temps. Soulignons ici qu'en ce qui regarde ce dernier, il s'emploie à saturer l'aire du langage au maximum, à échauffer le doute sur les pouvoirs, les interactions du signe, mais surtout pour faire dire au réel – invraisemblable paradoxe – qu'il ne se confond plus désormais qu'avec un château hanté, qu'il conspire à la perte de l'être qu'il avait précédemment élu et soutenu, l'être que l'homme cultivé comme l'homme moins averti, pauvre, et soumis à l'injonction d'avoir à gagner son pain, vénéraient.

Un art s'est tu, et définitivement, aura-t-on raison d'estimer, et nul n'ergotera en rien sur l'accession des référents picturaux au statut de miroir soustrait à l'emprise des ombres portées et des perspectives émises par les réseaux de sens ayant eu il y a peu nom de croyance, ou principe, illusionnisme ou idée. Mais c'est de la conscience du bouleversement en quelque sorte intérieur que produit pareil constat que, sortant de l'apprentissage, Jean-Pascal Février a tiré l'essentiel de la mise en œuvre qui est la sienne. Après avoir entendu la leçon qui lui enjoignait de quitter le monde ancien, il a été prêt, soudain, à quitter le nouveau formalisme dont un flot impressionnant de polémiques – sur l'art et la Cité, sur l'échec, voire l'absurdité, de l'acte de peindre plus avant – érodait le caractère d'électron libre, indéfiniment en contradiction avec ses propres présupposés. Et il a saisi ceci de certain, que la palinodie aura trempé de ses pires effets plus de conceptions récentes qu'on ne saurait le penser. Il lui fallait donc non, ainsi que le proclame une triste formule, occuper la place – non : juste le contraire. Il lui fallait, pour reprendre une expression de Michel Foucault, opter pour *"l'utopie d'un corps incorporel"*.

L'Espagne, d'abord, marqua ce grand écart. L'occasion d'une optique vivifiée au contact des matières – artefacts et paysages – que l'on y fouille des yeux en s'abandonnant à leurs zébrures, leur toison de paille et de cuir repoussé. La déconstruction, le déni de la fiction, de la représentation, ces avantages qu'un créateur se donne dès que monte en lui le sentiment du crépuscule, de l'agonie des fondamentaux qui furent les étaiements de la civilisation blanche, voici qu'un rapport retrouvé, fusionnel, quoique peut-être uniquement pressenti, entre les symboles et l'intuition les place sous le boisseau. Le déplacement du corps sera double, d'emblée : il inscrira l'ordre des départs dans l'ordre des lieux qui sont l'autre des lieux dont il s'éloigne ou dont il se détache : mais il évoquera bien plus encore une translation physique que la peinture, dès qu'elle choisit de se dédier à un contenu sensoriel, aura souci de traiter comme un en-dedans d'elle-même. Se promenant en Espagne, visitant les lieux d'Espagne, les musées d'Espagne, Jean-Pascal Février fait le point sur l'image, sur les coutumes s'emparant de l'image, sur la tension entre la forme et le fond peint, sur celle entre le temps "compensé" que nourrit une photographie dont il veut qu'elle inspire son tableau et le temps "désaffecté" dont les rites techniques et compositionnels de la peinture ont besoin afin d'abolir les urgences du corps.

Et puis le choc de Tolède, des toiles du Gréco, de l'extrême supériorité de celui-ci sur la plupart de ses contemporains. Février développe à son endroit une admiration inconditionnelle : avec les statues étrusques d'initiés à la villa Giulia de Rome, avec les hautes réussites de l'Académie de Venise, avec les films de Pasolini, avec Pierre Huyghe en France de nos jours comme auteur d'une remédiatisation du sensible à travers des structures de synthèse, le Gréco relève pour lui d'un patrimoine idéal, vraiment rêvé. Il s'est plu à déchiffrer le foisonnement des touches laissées en apparence à l'état d'oubli, au bord de ses surfaces les plus somptueuses, par l'observateur de corps exsangues, de firmaments d'apocalypses pouvant ressembler à une écorcherie de peaux bleues et glabres. Depuis et à son tour, et comme à toute vitesse souvent, il accumule des traces de couleur hors sujet, les alignant, les chahutant, à la périphérie de portraits où s'affirme la pulsion à prendre congé du corps. Il détaille à l'aide de ces taches et hachures délavées mais fortement pigmentaires un lointain intime, dans ses virtualités d'absence et de présence. < Aldo Guillaume Turin >

# ENTRE AFFECT ET CONCEPT

**Qu'elle relève d'une fascination pour l'hétéroclisme du cabinet de curiosités en des propositions personnelles et poétiques, ou qu'elle sous-tende une critique de l'autorité institutionnelle en de subtiles mises en abyme, la référence à la collection traverse tout l'art du XXe siècle, en une grande multiplicité d'approches. Initiée par l'historienne de l'art Julie Bawin et présentée en l'espace des Brasseurs à Liège, l'exposition *L'œuvre-collection (Propos d'artistes sur la collection)* appréhende ce rapport complexe et ambigu entre artiste et collection. Une relation génératrice d'un vaste champ réflexif, comme en attestent les œuvres des huit artistes représentés.**

Jeanne Susplugas,
*La Maison malade*, 2002,
installation aux dimensions variables

Karen Knorr,
*High Art life after Deluge*,
série "Sanctuary",
2000, photographie couleurs

## DE L'ARTISTE-COLLECTIONNEUR À L'ŒUVRE-COLLECTION[1]

L'idée initiale de ce projet expositionnel était d'appréhender la figure de l'artiste-collectionneur, une thématique généralement ignorée de l'histoire de l'art ou de la critique, en ce que collection et création semblent a priori antinomiques. Pourtant, les artistes sont naturellement des récolteurs et conservateurs d'objets divers (dont leurs propres œuvres) et leurs collections constituent souvent une voie d'accès privilégiée à la perception de leur travail. Ainsi l'atelier est-il amené à se transformer en lieu de conservation ou de monstration, quand il ne devient pas une œuvre en soi. L'esthétique hétéroclite des cabinets de curiosités a d'ailleurs inspiré nombre de démarches artistiques, dont les pratiques collagistes ou celles basées sur l'incorporation d'objets trouvés (voire de rebuts), du dadaïsme au Nouveau Réalisme, en passant par les *ready-mades* duchampiens et le surréalisme. Détournées et transposées à l'œuvre, les logiques accumulatives, taxinomiques ou scénographiques propres à la collection induisent une remise en cause des critères de valeurs et des systèmes de pouvoir qui régissent le cadre institutionnel. L'appropriation des modes de présentation muséaux recouvre une part importante de l'œuvre-collection et inspire de nombreux plasticiens au cours des décennies 60 et 70, en des approches d'objectivisation ou de déconstruction parodique des dispositifs muséographiques. Le musée personnel ou musée d'artiste devient alors un véritable concept, notamment après qu'Harald Szeemann y consacre une section de la *Documenta V* (1972). La présentation d'une *Boîte-en-valise*[2] de Marcel Duchamp érige celui-ci en figure tutélaire du questionnement quant au statut de l'œuvre d'art, de sa monstration et de sa réception dans le cadre institutionnel. Avec cette sorte de musée portatif contenant l'essentiel de son œuvre en réduction, Duchamp assume une synthèse des principales fonctions du champ artistique : artiste, collectionneur, commissaire et conservateur. Parallèlement, cinq musées personnels y sont présentés par Ben Vautier, Herbert Distel, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri et Marcel Broodthaers. Avec son *Musée d'Art moderne. Département des Aigles,* ce dernier est sans doute celui qui pousse le plus loin la critique de l'institution muséale, la stigmatisant comme pourvoyeuse

d'illusion. Le *Musée sentimental* de Spoerri, les inventaires de Christian Boltanski ou les *Albums-collections* d'Annette Messager sont autant de propositions qui participent de ce concept du musée d'artiste. Fondées sur la transposition des dispositifs de la collection, ces œuvres présentent généralement la caractéristique commune de faire sens au sein du contexte en fonction duquel elles ont été créées : l'espace d'exposition. Initialement objet du discours critique, cet espace devient au final l'une des composantes essentielles de l'œuvre. De son côté, l'institution intègre des pratiques artistiques originellement conçues pour critiquer ses mécanismes, notamment par la sollicitation de l'artiste en tant que curateur. Après quelques premiers exemples fournis par l'avant-garde dadaïste, futuriste ou surréaliste, la figure de l'artiste-commissaire se déploie au cours des années 70 et impose son autorité à l'institution, tandis que l'exposition devient une œuvre en soi.

## UNE HISTOIRE PERPÉTUELLEMENT RENOUVELÉE

En tant que commissaire de sa propre exposition, **Laurent Dupont-Garitte** (Chênée, 1976 – Vit et travaille entre Liège et Bruxelles) s'inscrit clairement dans cette filiation historique et critique quant au cadre expositionnel, à la légitimation de l'art et à sa perception par le public. C'est en 2007 que l'artiste dévoile sa collection personnelle de peintures anonymes glanées sur les marchés aux puces, lors d'une exposition intitulée *La collection Dupont-Garitte* (galerie Flux). Acquis sans idées préconçues, ces tableaux laissés-pour-compte se sont progressivement imposés à lui comme les éléments constitutifs d'une collection dont il devenait de fait le conservateur. Un rôle auquel s'est greffé celui de défenseur et de commissaire, par la valorisation de ces rebuts de la collectivité sur la scène artistique. Lors de cette première présentation, la collection est absente de l'espace de monstration. Elle était là, mais elle a disparu, comme en témoigne une projection vidéo où l'on distingue vaguement les tableaux accrochés, derrière un écran de fumée. De par son invisibilité, cette collection de croûtes se pare désormais d'un mystère insoupçonné. La présentation aux Brasseurs développe le propos par l'ajout d' "images tableaux" extraites de ce film. La pluridisciplinarité et la distanciation ironique de ce travail renvoie à un maître du genre : **Jacques Charlier** (Liège, 1939). Sacralisation de l'œuvre, légitimation de l'art, pouvoir de la critique, autorité du commissaire ou célébration de la signature constituent autant de questionnements soulevés par son œuvre inclassable. Pour l'occasion, l'artiste présente sa collection personnelle d'objets, livres et images dédiés à celle qui le protège dans ses paris impossibles : Sainte Rita, patronne des causes désespérées. L'appropriation et la transposition parodique de modèles muséographiques sous-tendent également la démarche critique et poétique de **Joan Fontcuberta (**Barcelone, 1950). Se jouant constamment du vrai et du faux en une réflexion sur l'ambiguïté des images, il donne naissance à des personnages et animaux imaginaires plus vrais que nature. Savamment présenté et documenté, son travail a de faux airs de véracité historique et scientifique, à l'instar des *Sirènes de Digne*. Conçue pour le lieu, cette immense installation rassemble la collection (fossiles, objets, ouvrages, carnets...) du paléontologue Jean Fontana consacrée à sa fabuleuse découverte. Cette collection pseudo-scientifique teintée de merveilleux évoque immanquablement l'univers du cabinet de curiosités. A la fois lieu d'entrepôt et de présentation, le cabinet de curiosités consiste en une juxtaposition de collections d'objets rares ou étranges, représentatifs des trois règnes (animal, végétal et minéral) et de réalisations humaines. S'il est l'ancêtre du musée, le cabinet de curiosités préfigure aussi l'œuvre-collection. Microcosme poétique où pierres, coquillages, animaux empaillés, squelettes et œuvres d'art se côtoient en un joyeux hétéroclisme, il ressemble à une vaste entreprise collagiste ou installative. Chefs-d'œuvre artistiques, figures humaines et animales entretiennent une relation étrange dans les compositions photographiques de l'artiste américaine **Karen Knorr** (Francfort, 1954 – Vit et travaille à Londres). Fables mystérieuses savamment mises en scènes, ses représentations de lieux patrimoniaux empreints de théâtralité interrogent notamment la représentation, l'univers de la collection et l'aura dont bénéficie le contexte académique. C'est encore à l'univers du cabinet de curiosités ou plus précisément à celui de la chambre des merveilles que semble se référer l'intervention de **Joëlle Tuerlinckx** (Bruxelles, 1958), avec la présentation de sa collection personnelle de pierres, initiée dès l'enfance. Une proposition chargée d'affect et offerte au travail de la mémoire. Difficile à circonscrire de par son caractère protéiforme, l'œuvre de la plasticienne s'articule en une multiplicité de supports (projections diverses) et de matériaux (objets créés ou récupérés). Ses installations reposent sur des dispositifs visuels (jeux de lumière...) et spatio-temporels (mouvement dans l'espace, temps minuté...) qui questionnent le lieu de l'exposition et l'exposition elle-même. Dans la filiation du concept du musée d'artiste, sa démarche ne prend son sens que dans le cadre expositionnel. L'espace physique de monstration y est à la fois la base de la réflexion et le matériau principal de l'œuvre. L'espace donné devient un grand laboratoire dont l'artiste se saisit et qu'elle transforme à l'aide de procédés (compilation, archivage, scénographie) inspirés de l'univers scientifique ou académique. En tant que cadre de recherche et de travail en cours, le lieu d'exposition devient aussi une extension de l'atelier de l'artiste. Le renouvellement de sens de cette œuvre semble inépuisable, en ce que chaque projet résulte d'une prise en compte des spécificités du lieu et d'une réactualisation de travaux antérieurs. C'est également sur la récolte et l'archivage que repose le travail de ***Denmark*** (Anvers, 1950), Marc Robbroeckx de son vrai nom. Au sortir de ses études d'histoire de l'art, celui-ci entreprend le découpage systématique de tous les livres de sa bibliothèque. Ces premières œuvres déconstructives relèvent de la mémoire d'une prolifération textuelle et informative disparue. Depuis, l'artiste développe une démarche cohérente, avec le papier usagé comme matériau, le découpage, le pliage, le tranchage et la compression comme procédés. Ambigües, ses œuvres procèdent à la fois de l'annihilation et de l'accumulation taxinomique propre au monde muséal. La collection présentée à Liège se compose de bocaux renfermant des documents détruits et compressés (pour l'essentiel des revues d'art), désormais conservés en une réalité figée et hermétique. Un archivage stérile. C'est dans une même logique de critique de la prolifération et de la consommation que s'inscrit **Jeanne Susplugas** (Montpellier, 1974 – Vit et travaille à Paris et à Berlin) en des œuvres inspirées du monde de la pharmacopée. Vouée à la destruction, l'installation éphémère de milliers de boîtes de médicaments vides accumulées aux Brasseurs stigmatise une société occidentale malade, aliénée à la surproduction et à la surconsommation. Enfin, le peintre et illustrateur liégeois **Paul Mahoux** (Kabgayi, 1959) investira l'Annexe (centre de documentation) des Brasseurs. Si son œuvre ne relève pas strictement de la collection, le principe d'accumulation est toutefois inhérent à la méthode de travail de l'artiste. Lieu de création, mais aussi de récolte et d'archivage (œuvres, outils, matériaux, souvenirs), l'espace de l'atelier revêt une dimension essentielle dans le processus créatif et fournit une clé de lecture de l'œuvre. En une installation composée de divers éléments issus de son atelier, mais aussi de ses œuvres, c'est ce processus qu'a choisi d'explorer Paul Mahoux dans le cadre de cette exposition qui s'annonce riche et multiple. Entre distanciation critique et imaginaire poétique. < Sandra Caltagirone >

***L'ŒUVRE-COLLECTION***
***PROPOS D'ARTISTES SUR LA COLLECTION***

LES BRASSEURS
6 RUE DES BRASSEURS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 221 41 91
WWW.BRASSEURSANNEXE.BE

**JUSQU'AU 30.01.10**

UN CATALOGUE D'EXPOSITION EST PUBLIÉ AUX ÉDITIONS YELLOW NOW. CET OUVRAGE ILLUSTRÉ COMPORTE UN TEXTE INTRODUCTIF DE JULIE BAWIN ET HUIT CARNETS RÉALISÉS SUR BASE D'UNE CARTE BLANCHE DISTRIBUÉE À CHACUN DES EXPOSANTS. L'EXPOSITION ET SON CATALOGUE SONT RÉALISÉS AVEC LE SOUTIEN DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE ET DE LA PROVINCE DE LIÈGE.

PARALLÈLEMENT À L'EXPOSITION *L'ŒUVRE-COLLECTION*, SE TIENDRA UNE VASTE MANIFESTATION CONSACRÉE AU COLLECTIONNEUR ET AU MÉCÈNE LIÉGEOIS FERNAND GRAINDORGE. ORGANISÉE AUX MÊMES DATES À LA SALLE SAINT-GEORGES DU MUSÉE DE L'ART WALLON À LIÈGE, CETTE EXPOSITION A POUR COMMISSAIRE DOMINIQUE MATHIEU, DIRECTRICE DES BRASSEURS ET FILLEULE DE FERNAND GRAINDORGE, ET FRANÇOISE DUMONT, CONSERVATRICE DU MUSÉE DE L'ART WALLON. ELLE EST ORGANISÉE EN PARTENARIAT AVEC LA VILLE DE LIÈGE ET LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE.

**1** Afin d'éviter une surcharge de notes en bas de pages, l'auteur de l'article tient à signaler d'emblée que la rédaction de celui-ci s'inspire largement de l'excellent texte écrit par Julie Bawin pour le catalogue de l'exposition.

**2** Fruit d'un travail initié dès 1936, la première *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp paraît en 1941. Seuls les 24 premiers exemplaires sont appelés *Boîte-en-valise* ou plus simplement *Valise*. Les 280 exemplaires suivants ne sont que des *Boîtes*, même ceux fabriqués en 1952 et 1954 et qui furent effectivement fournis dans une valise.

# INQUIÉ-TANTE ÉTRANGETÉ

**Le dossier d'autopsie de Laetitia B.[1] semblait clôturé, mais BÉNÉDICTE HENDERICK n'avait pas fini de fouiller minutieusement les tréfonds de l'âme et les tourments du corps de cette enfant anonyme et sans visage. Ainsi, Laetitia nous revient-elle, hors-jeu mais toujours vivante, en un troisième et dernier volet. Un parcours physique et psychique intense, en résonnance avec l'espace du Triangle Bleu et avec les œuvres de MARIE ROSEN, présentées en une petite pièce intimiste. Faussement naïfs, ses tableautins évoquent à leur manière les tourments enfuis.**

Il est des œuvres vives et obsessives qui semblent s'imposer à l'artiste en dehors de sa volonté, à l'instar du cas Laetitia B., alter ego fictif de **Bénédicte H.**, au cœur du cheminement de la plasticienne depuis plusieurs années en une exploration sensible de l'être pour en atteindre les fibres les plus intimes. Une œuvre puissante et remuante dont la distanciation pudique permet d'esquiver le piège du pathos. Des structures rigides et épurées suggèrent des fragments d'habitat ou des pièces de mobilier. Leur nature familière disparaît sous la blancheur plâtreuse qui les transforme en simulacres pétrifiés dont la froideur inerte contraste avec la charge émotionnelle du rouge écarlate des vêtements qui disent le corps, l'absence, la filiation... Pour le dernier volet de son triptyque autopsiste, la plasticienne déploie un parcours cathartique initié dans la maison d'enfance de Laetitia, visible en modèle réduit. Reflet des paysages intérieurs de son être et théâtre quotidien du psychodrame familial, elle est le lieu originel de traumas à exorciser. Désormais inhabitée, elle n'est plus qu'une enveloppe vide, aux murs inertes, hormis le grenier où se trame une scène violente, un acte non consenti, une mort mentale. Une grande structure tridimensionnelle reconstitue une chambre et dessine les contours de l'intime, de la vie émotionnelle, du sensible. Surmonté d'une antenne parabolique, cet espace vide est une caisse de résonnance active, un déclencheur d'expériences sensorielles, un réceptacle à projections. Un fragment de réel indéfini et fantasmé où l'univers de Laetitia se confond avec celui de la chambre parentale, zone interdite où se joue la scène primitive. Hors-cadre, un guéridon aux courbes féminines couvert d'une nappe/jupe/burqa évoque tout à la fois le giron maternel, la soumission et la cachette d'où l'on peut voir sans être vu car, pour percer l'opacité du monde des adultes, Laetitia extirpe les informations qui lui sont refusées par le trou de la serrure. Laetitia est-elle réellement hors-jeu ? Assurément, elle affectionne le hors-champs, le non-dit, ce qui se dissimule dans les pointillés. Moins pudiques car davantage pulsionnels, les dessins aux traits incisifs ouvrent les corps et les feuillètent dans leurs moindres recoins pour dresser une cartographie intérieure d'une fabuleuse précision. Désarticulé ou démultiplié, le corps devient le lieu de manipulations et de métamorphoses inouïes, érotiques ou angoissantes, semblables à celles opérées par Hans Bellmer sur sa *Poupée*. De ces oripeaux de l'enfance sortis de l'ombre en un cri silencieux, sur un fil tendu entre l'animé et l'inanimé, émane une *inquiétante étrangeté*, telle que définie par Freud. Jusqu'alors verrouillé dans les méandres de l'inconscient, cet univers trouble et secret revient frapper à la porte et agit comme un puissant révélateur d'affects.

Corps et intimité, climat familier et objets quotidiens transposés agissent également au cœur de l'œuvre de **Marie Rosen** (°1984 – Vit et travaille à Bruxelles). On imagine d'ailleurs sans peine ses petites peintures oniriques accrochées aux murs de la chambre de Laetitia. Après s'être essayée à l'exploration du féminin en des objets et installations qu'elle estimait trop consensuels, l'artiste a trouvé en la peinture à l'huile le médium approprié à son propos. Une technique exigeante qu'elle appréhende dans les règles de l'art, depuis la préparation des supports jusqu'au mélange des couleurs. De petit format, les œuvres sont réalisées sur panneaux de bois aux angles arrondis. L'influence des Primitifs flamands est prégnante dans la minutie du traitement pictural, l'immédiateté visuelle du monde physique, la gracilité des corps représentés, la luminosité et les effets de transparence. Référées à la quotidienneté et formulées dans un langage teinté d'une certaine naïveté, ces œuvres trahissent aussi le goût de Marie Rosen pour *l'art modeste* ou l'art populaire, des ex-voto aux *folk paintings* des Primitifs américains de la fin du XVIII$^{ème}$ siècle. Elles relèvent d'une même appréhension de la quotidienneté, en des compositions et des environnements qui confèrent une âme aux éléments les plus ordinaires. Des représentations non élitistes, intelligibles par tous et génératrices d'impressions sensorielles, d'affects poétiques. A la fois empreints d'humilité et de préciosité, ces tableautins se distinguent toutefois des influences dont ils se nourrissent, en ce que toute volonté interprétative achoppe à leurs faux airs de lisibilité immédiate. Au-delà de la narration ou de l'illustration, ces images sont des énigmes sourdes et muettes. Bribes d'intimité, résurgences de souvenirs ou de traumas refoulés, elles se livrent avec pudeur et leur mystère frappe l'imaginaire. Comme chez Laetitia, l'intérieur de la maison devient le lieu d'extériorisation de l'inconscient. Décontextualisés et transposés en une temporalité figée, les éléments familiers acquièrent un caractère trouble et indéterminé. Parfois, la surface picturale s'évanouit sous l'action d'un ponçage pulsionnel révélateur de repentirs, d'images enfouies, de sens secrets. Dans un jeu de cache-cache, la représentation semble hésiter entre apparition fantomatique et disparition, révélation et dissimulation, réel et surréel. Bien moins antinomiques qu'il n'y paraît, les œuvres introspectives et anagrammatiques de Bénédicte Henderick et de Marie Rosen composent des paysages psychiques générateurs d'une charge émotionnelle étrangement inquiétante. < Sandra Caltagirone >

**BÉNÉDICTE HENDERICK**
***OFFSIDE BUT ALIVE. (AUTOPSY, FINAL SHOT)***
**PROJECT ROOM : MARIE ROSEN**

GALERIE TRIANGLE BLEU
5 B COUR DE L'ABBAYE, 4970 STAVELOT
T / F: +32 80 86 42 94
WWW.TRIANGLEBLEU.BE

**JUSQU' AU 20.12.2009**

Marie Rosen,
Sans titre,
2009, huile sur bois, 15 x 20 cm

Bénédicte Henderick,
Dessin, 2009

**1** *Laetitia B. : autopsie (I) et (II).* Dossier révélé au public en 2005 au Triangle Bleu. Rouvert un an plus tard et enrichi de nouvelles pièces présentées à l'ISELP.

*"L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le dérange mortellement : dieu, et avec dieu, ses organes. Car liez moi si vous voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers, comme dans le délire des bals musette, et cet envers sera son véritable endroit."*
A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Œuvres complètes*, tome VIII, Gallimard, 1974, p.104.

# TROUBLE DÉSIR

**A l'heure d'écrire ces lignes, il est difficile de préfigurer ce que seront les expositions de PAULINE CORNU (°1980, vit et travaille à Stambruges) dans les semaines et les mois qui viennent. Tout juste peut-on dire, suite à la visite de son atelier, que l'artiste, entrevue notamment aux précédentes éditions du Prix du Hainaut, donne plus de clarté et d'ampleur, de sécheresse et de tension, à un travail plastique soulevant la question du corps et du désir.**

Pauline Cornu,
*Mange mon amour,*
croquis préparatoire à l'exposition de l'ISELP, 2009

Un corps qui s'appréhende ici sous la forme de silhouettes diaphanes au contour continu, comme suspendues à la surface du papier, dégagées de l'identité que leur conféreraient un genre, un contexte. Univers asexué, lissé, presque enfantin, parfaitement troublant parce que posant la question du désir de manière crue, voire cruelle, à rebours d'une technique et d'un univers esthétique qui, a priori, pourrait apparaître comme inoffensif. C'est que l'artiste distille la suggestion avec pudeur, avance pas à pas, tisse de fils de soie rose la trame secrète de tourments intimes qui, fébrilement contenus, sont néanmoins appelés à s'affranchir, à s'épancher d'un corps définitivement trop étroit et trop dressé. Ayant conquis sa dignité à grand renfort d'interdits, emmailloté par la morale, mécanisé, tenu comme à distance, mais, paradoxalement, support privilégié d'une quête identitaire infinie et rétive à toute mesure, le corps ne serait-il qu'une machine montée contre elle-même, un cul de sac, un corset social lesté par des organes, une fenêtre condamnée derrière laquelle le désir n'aurait d'autres choix que de pactiser avec *"le monde sourd des entrailles"* ? Emporté par la question, Origène s'émascule ; Foucault, entre deux tomes de son histoire de la sexualité, expérimente le sado-masochisme ; Artaud, Deleuze et Guattari élaborent l'idée d'un corps sans organes et, en lointain écho, Pauline Cornu installe, sculpte et dessine. Exercice obsessionnel et cathartique qui évoque, sous une forme palliative de tendresse, une expérience de l'intime se révélant aussi douloureuse que sensuelle. Emprunts de suave délicatesse, les personnages de Pauline Cornu offrent leur cœur en pâture, s'enfoncent un doigt dans la tête, se déshabillent de leur chair, se "dés-organisent" ou, comme en attente, semblent flotter, encore en équilibre. L'espace du dessin est celui d'une chorégraphie, d'une mise en scène qui, si elle évoque parfois une sorte d'ordalie érotique, n'a rien de macabre, de sadien. Seul les yeux vides des silhouettes échappent à la candeur, témoignent d'une indicible fêlure, d'un danger latent.

Il y a dans l'atelier de Pauline Cornu des boîtes dans lesquelles sont rangés des doigts en plâtre. Recouverts de fils de soie rose, leurs bases accueillent la tête d'une clef. Chez Good Friday, l'artiste les avait suspendus en grappe. Fétichisés, hors de portée, n'étaient-ils vraiment là que pour *"séparer le monde des innocents et des coupables"*[1] ? L'univers de Pauline Cornu me semble beaucoup plus équivoque. Il est un miroir toujours trouble. Comme l'illustre l'esquisse en médaillon, dessin préparatoire à sa prochaine exposition à l'Iselp, l'artiste interroge notre propre rapport au désir, nos propres secrets. Tout comme ces doigts suspendus, notre regard est pris en otage. Il est aussi une clef. Une clef qui recèle le danger de tout pouvoir ouvrir, sans jamais ne pouvoir refermer. On peut se délecter du piège. On peut aussi y sombrer. < Benoît Dusart >

1 *Jeux de mains, jeu de vilains,* exposition collective, galerie Good Friday, Christophe Veys, commissaire, Bruxelles, 2007.

**PAULINE CORNU**
ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO,
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 504 80 70
ISELP@ISELP.BE – WWW.ISELP.BE

**DU 1.12.09 AU 1.01.10**

L'ARTISTE A EXPOSÉ DERNIÈREMENT À L'ERBA DE DUNKERQUE (DU 22.10 AU 7.11.09) DANS LE CADRE DE LA 5ème ÉDITION DE *WATCH THIS SPACE*, BIENNALE DE LA JEUNE CRÉATION DU RÉSEAU 50° NORD.
HYPER ACTIF AU NORD DE LA FRANCE ET DANS LA PROVINCE DU HAINAUT, 50° NORD EST UNE PLATE-FORME RÉUNISSANT UNE TRENTAINE DE STRUCTURES DÉDIÉES À LA PRODUCTION ET À LA DIFFUSION DE L'ART CONTEMPORAIN. DANS CE CADRE, TROIS ARTISTES PROPOSÉS PAR LE BPS 22 ONT L'OCCASION DE PRÉSENTER LEURS TRAVAUX HORS DE NOS FRONTIÈRES. OUTRE PAULINE CORNU, FRANÇOIS MARTIG ET BORIS THIÉBAUT EXPOSENT RESPECTIVEMENT À LA PLATE-FORME DE DUNKERQUE ET AU MUSÉE DES BEAUX-ART DE TOURCOING.
LE BPS 22 ACCUEILLERA, QUANT À LUI, JÉRÔME BOHÉE, À PARTIR DU 12.12.09, LORS DE LA PROCHAINE ÉDITION DU PRIX DU HAINAUT.
PROGRAMME COMPLET : WWW.50DEGRENORD

# HEUREUX QUI COMME FRANÇOIS

**MICHEL FRANÇOIS, *PLANS D'ÉVASION***
SMAK CITADELPARK, GAND
WWW.SMAK.BE
**JUSQU'AU 10.01.10**

***Plans d'évasion*: le titre de l'exposition orchestrée au S.M.A.K. par MICHEL FRANÇOIS (°1956) nous renvoie irrésistiblement au personnage incarné par Steve McQueen dans *La Grande Évasion*. "The Cooler King", pilote américain incarcéré dans un camp allemand, prend irrépressiblement la poudre d'escampette pour être à chaque fois repris et calé dans une cellule où il mûrit d'autres projets, méditant sur le mouvement et le son répétés de la balle de base-ball qu'il fait rebondir sur le sol et le mur du cachot. Tac- tac- tac, tac- tac- tac: moments clefs du film, moments de condensation de la tension narrative, de maturation physique et cérébrale d'une entreprise plus vaste (l'échappée collective).**

Risquons ce portrait de l'artiste en décontracté "Roi du Frigo": Michel François, sans trêve hélé hors de l'enceinte du Temple, butinant aux fleurs du vivant, mais ramené au placard où il sédimente son propos, fait son miel de grandeurs insignifiantes, se concentre sur le potentiel libérateur d'actes rudimentaires (marcher, souffler, lâcher, prendre, frapper…), expérimentés sur des matières premières (encre, argile, eau…) et des objets anodins (chaises, bouteilles, assiettes, moquette…).
On doit le concéder, la ficelle est un peu grosse, mais vraiment trop tentante. Du reste, elle s'avère apte à imager une démarche irriguée des enseignements de Fluxus (l'art c'est la vie entière, même ses "presque rien") mais happée par les clôtures labellisées parce que mobilisée par la nécessité de représenter, de produire des pièces, des formes, de la sculpture... Effet de balancier, en somme, entre la dissémination dans le réel et le désir de construction par le vécu. Dans un article d'une éclairante actualité, Paul Ardenne énonçait ce besoin de *"convertir de la présence (exister) en signe (représenter l'exister)".* Et de désigner le corpus de Michel François comme un *"bazar d'objets artistiques, ce lieu (…) où le vivant devenu le vécu plie devant ses représentations (…)"*[1].

**Sortie de crise**

Tension entre l'existence et sa représentation, oscillation de l'une à l'autre, c'est à ce point précis que semble opérer Michel François dont les procédés de glanage, nous rappelle encore Paul Ardenne, offrent *"l'occasion de penser le point sans doute central du mécanisme créatif, celui du transfert, du moment de la conversion entre abandon de la réalité et abandon au matériau décrété artistique"*[2]. Denis Gielen ajoute: *"Plus que les objets finis, ce sont les actes producteurs qui retiennent l'attention de l'artiste, et peut-être plus que ces actes mêmes, les moments de détente ou de tension qui les suspendent entre deux temps"*[3].
Collecte d'objets donc, de situations, de gestes, livrés tels quels ou transposés dans une matière pour naviguer ensuite vers d'autres supports: on se refusera cependant à élire Michel François au rang de x$^{ème}$ héraut de l'élargissement des frontières de l'art. Non, lorsqu'il entre en scène, au début des années 1980, la cause est entendue (ou aurait dû l'être): l'art est partout où on le désigne, au ciel comme sur terre … Et la singularité est ici d'avoir pris acte de cet héritage, non pour le commenter dans des propositions citationnelles, moins encore pour le rejeter au profit de résurgences historiques, mais bien pour "faire œuvre".
Bref, pour François, le legs des avant-gardes n'est ni un désert, ni un champ de ruines, ni une somme théorique; mais une oasis, une carrière, une boîte à outils. Pour échafauder une œuvre disions-nous. Pulsionnelle, énergique, jubilatoire, orgiaque. C'est ce que l'exposition du S.M.A.K. permet de vérifier, plus, d'expérimenter.

**Maxi bazar**

D'allure rétrospective, l'exhibition s'interdit pourtant toute forme d'inventaire, de construction narrative ou de commentaire analytique. Dépourvues de tout étiquetage autorisant la traçabilité d'un parcours, pièces anciennes, récentes et nouvelles se fondent dans un organisme unique et tentaculaire , traversé de flux multiples qui se dilatent, se contractent, s'élèvent, s'effondrent, se dispersent pour se grouper à nouveau… Cascade de chaises, pluie de bouteilles, chute d'eau, bris de verre, projections de pâtes ou de bandes aimantées, goutte-à-goutte d'encre, billes de polystyrène ou pissenlits en suspens… c'est l'énergie qui traverse et soude ce magma, l'énergie dans ses états d'expansion ou d'arrêt, de déploiement ou de pur potentiel.
Vitalité proliférante, impérieux besoin d'activité, activisme presque, qui s'exercent toujours au plus proche, avec "ce qui se présente": actions, gestes, situations, images, matières et objets immédiatement disponibles, qui s'offrent comme supports à l'exploration de cette irrépressible et insondable nécessité créatrice. On suppose que Michel François y trouve une plénitude, à la manière de Francis Ponge, *"très heureux de tout ce qui [lui] arrive et particulièrement d'avoir (ça s'est trouvé comme ça) eu le temps d'observer un peu attentivement un petit morceau de savon"*[4]. < Laurent Courtens >

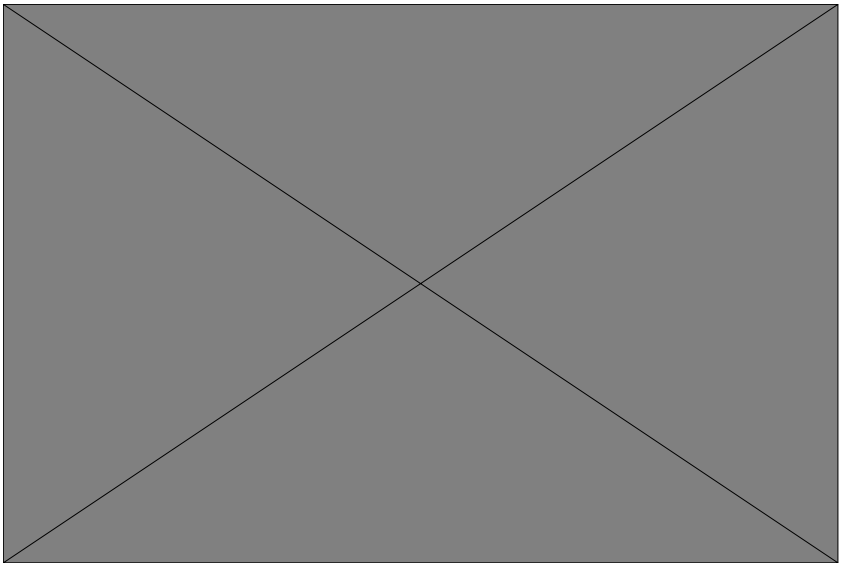
**1** Paul Ardenne, "Michel François, bazar de l'existentialité", in *Art Press*, n°245, avril 1999, p.35

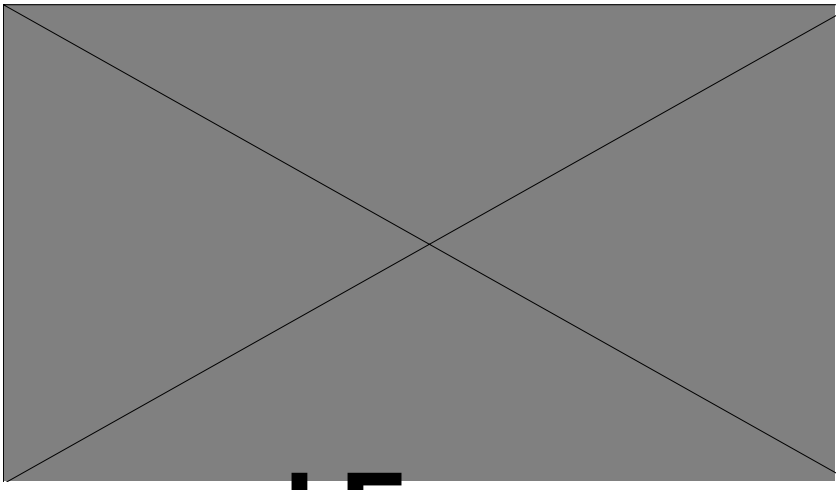
**2** Ibidem

**3** Denis Gielen, "Les comptoirs d'échange de Michel François", in *l'art même*, n°1, 4e trimestre 1998, p.12

**4** Francis Ponge, *Le savon*, Gallimard, Paris, 1967 (1ère édition). Gallimard / collection L'Imaginaire, 2003, p.89

Michel François,
*Souffles dans le verre*
2002
ballons de verre soufflé, fil de nylon – Collection privée
Copyright photos: S.M.AK. - Dirk Pauwels





# LE SPECTRE DES ARMATU-RES

**“Il y aura une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.”**

Marguerite Duras, *Ecrire*.

Dans ce *paysage d’événements* qu’est l’exposition *Les ondes de Love* d’Edith Dekyndt (°1960) au MAC’s, le diamant d’un tourne disque frotte du velours en émettant un son sourd (*Grey Song*, 1996/2009), une couverture de laine fait entendre le crépitement de l’électricité statique (*Static Sound,* 2004), un verre se déforme puis explose par sa propre résonance amplifiée (*End*, 2009), de la limaille de fer bouge continuellement sur une table de verre (*Martial 0*, 2007), un texte décrit les particules de poussières qui flottent sur nos yeux (*Myodésopsies*, 2003), un long drapeau noir ondule (*Les ondes de Love*, 2009), une sculpture de lumière se constitue par des particules en suspension (*Discreet Piece,* 1997), des sons naturels et humains qui furent envoyés par la sonde *Voyager* sont ici diffusés (*Voyager*, 2008), un ballon flotte délicatement dans l’espace (*Major Tom*, 2009). Cet espace d’exposition est lui-même modifié, altéré, par le résultat du travail d’un radiesthésiste qui analysa les vibrations du lieu pour que les néons des salles soient ensuite remplacés par des lampes colorées (*Radiesthesic Hall,* 2009) ; tandis que dans l’une des salles des ondes sonores sont diffusées, des ondes stationnaires, qui s’additionnent et génèrent des interférences (*Waiting Room*, 2009). Edith Dekyndt fonde un champ expérimental d’hypothèses sur l’espace, la matière (isolante, conductrice, vaporeuse…), le son (audible/inaudible), le temps, le mouvement avec des moyens et des outils élémentaires. *“Je n’invente rien*, dit-elle, *je ne fais qu’isoler ou bien associer des phénomènes quotidiens. Je tente toujours de dépouiller le plus possible les objets pour qu’ils soient vus dans une sorte de nudité, de manière à laisser seulement apparaître les transformations qu’ils subissent de par leur nature en fonction de l’espace où ils se trouvent.*”

“*Mon médium, c’est peut-être l’économie de moyens*”, souligne Edith Dekyndt. Par cela, elle s’abstrait de toutes anecdotes spectaculaires. Elle utilise le mineur comme forme adéquate véhiculant une vision singulière du monde ; l’inframince comme outil de préhension du réel. “*Ce que je propose,* note-t-elle*, est absolument simple et cette simplicité doit être dosée à ‘une certaine température’, en dessous et au delà de laquelle, il ne se passe vraiment rien*.” Elle offre l’expérience de petites actions, d’*actions-peu*, car, comme le rappellent les architectes Lacaton et Vassal, “*le minimum ce n’est pas le moins*.” Par des matériaux pauvres, fragiles, périssables, des actions et interventions low-fi, ténues, elle produit une esthétique de la migration et de la dispersion de données en *basse définition* dans laquelle elle expose les objets tels qu’ils sont, dans “*l’existence fascinante des choses*”. Un parti pris des choses.

C’est une forme de poésie, celle de l’instabilité, du fugace, de l’éphémère, qui est moins une échappatoire à la réalité, que son mode d’accès par altération perceptive. Un mode cognitif hasardeux, pour celle qui parle d’une “*gestion du hasard”. “Diriger du hasard, ça demande de suivre tout, c’est très délicat de déléguer cela à quelqu’un, ou alors la personne fait partie elle-même du hasard.*” Même lorsqu’elle travaille avec des chercheurs ou des scientifiques, ses œuvres ne deviennent pas l’illustration des résultats de ces enquêtes, mais répondent à des subjectivités et des particularismes incontrôlés, que seul le domaine esthétique peut offrir.

Par sa fascination pour les expérimentations “*premières, primaires*” de nos lois physiques, Edith Dekyndt propose des expériences à des objets, à des spectateurs, sans que l’on puisse déterminer si c’est aux uns ou aux autres de produire ces expériences, de s’animer. En effet, certains objets deviennent sujets, ils ne sont pas passifs, ont une puissance d’agir, un mode d’existence hors de leurs fonctions d’usage. Edith Dekyndt organise des conditions d’inventions, d’actions, de découvertes où les choses ont une activité parallèle, hors de ce qu’elles sont supposées faire ou permettre en premier lieu, pour en être déviées. Sa production s’attache à être une forme de concentration, une attention particulière, comme neuve, dirigée vers des expériences basiques, comme s’il fallait nettoyer son regard, pour voir naître une image par inspection de la vision. Elle souhaite éclairer différemment, sous un autre angle, des objets et actions devenus ordinaires et furtifs. Ces *objets vivants* – qui portent en eux les notions de changement – sont mis en activités et quittent un *état de minorité* (Kant), un état prédéterminé et automatisé dans lequel ils étaient, pour adopter un comportement inhabituel - mais non pas inapproprié. Cela fonde une pratique des quotidiens qui sauve ces objets d’un déficit pour ne pas être de simples images passives de ce qui arrive, voire pour “*apprendre à se laisser instruire par les transformations qu’ils nous proposent*”, note Vinciane Despret (psychologue et philosophe (B)). Ici, des processus culbutent d’autres processus pour attendre l’imprévisible, fondant une vision haptique du défilement et des variations du temps, des modifications, des dégénérescences qu’ils entraînent et provoquent. < Timothée Chaillou >

**EDITH DEKYNDT, *LES ONDES DE LOVE***

MAC’S SITE DU GRAND-HORNU
82, RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE

**JUSQU’AU 24.01.10**

Edith Dekyndt,
*Ondes de Love,*
Projection vidéo, en boucle,
muet, dimensions variables, 2009.

**ANNE BOSSUROY**
**ERIC VAN DE GEER**
***BLIND SPOTS***

GALERIE IN SITU
108/110, ARBEIDSTRAAT
9300 ALOST
WWW.INSITUGALLERY.BE

**JUSQU'AU 6.12.09**

# ESPACES PAYS-AGERS

Anne Bossuroy,
*Paysage,*
photo 19,5 x 35,5 cm,
2009

**Lorsque j'eus l'occasion de voir, pour les premières fois, le travail d'ANNE BOSSUROY, ce fut lors d'un jury de fin d'année à l'Erg, en 2006, et, l'année suivante, à Cransac (Aveyron), alors qu'elle participait à un atelier d'été organisé par Joëlle Tuerlinckx. Je fus frappée par la relation étroite qu'il entretenait avec le paysage, quel que fût le sujet, s'il en était, des peintures exposées. Il est question en effet d'une entreprise picturale, mais le médium peut varier (photographie, vidéo, objets) et la mise en espace participe du processus. C'est tout le dispositif qui se fait paysage, dans sa spatialité, mais aussi parce qu'il met à profit des éléments intrinsèques de la nature, la lumière surtout, ou de l'architecture: la configuration d'un lieu, adopté ou fabriqué, la texture d'un mur, etc.**

Anne Bossuroy,
*Inconnu assis,*
huile sur toile, 18 x 25 cm,
2008

A Cransac, elle avait élu comme atelier provisoire une classe de l'école du village, joliment désuète. Le travail en cours prenait place dans le temps même de sa réalisation. Il s'agit bien, pour Anne Bossuroy, d'une procédure et non d'un accrochage a posteriori. Des petites peintures, qui pouvaient évoquer les forêts environnantes, trouaient l'opacité du mur. Une vidéo leur faisait écho. Placé discrètement au dessus du tableau noir, un autre petit format redoublait le motif fleuri du papier-peint. En accord avec les projections du soleil sur les surfaces, l'agencement du mobilier d'école, parfois maculé de matière picturale en abstractions paysagères, reconfigurait les lieux, avec l'intervention modeste et poétique d'objets trouvés: une bobine de fil jaune, un insecte mort (sujets de deux peintures ultérieures), des miroirs et rétroviseurs qui reflétaient ou réfractaient la lumière, rendant visible son irisation colorée, ou encore une visionneuse stéréoscopique accrochée à la vitre d'une fenêtre pour accentuer la relation intérieur/extérieur. L'ensemble multipliait les "points de vue", notion picturale que l'on rencontre dans tout son travail. Elle donne titre, d'ailleurs, à un diptyque de 2008, où deux paysages circulaires, en léger décalage (celui du stéréoscope), se découpent chacun sur leur rectangle noir. Elle se retrouve dans le décentrement d'une vue peinte avec son cadre, sur un fond brossé de blanc aux coins arrondis (*En mouvement*). Elle est explorée d'une autre façon dans le diptyque *Intermédiaire,* par le choix de l'orientation verticale d'un des tableaux, alors que le motif, un chien et son ombre, figuré à l'horizontale, est renversé - y répond un carré de ciel, barré d'un fil avec une branche suspendue, en relation formelle avec l'ombre (écart spatial, rapport visuel). Le point de vue, il est aussi photographique et fait de la fenêtre d'une construction de type HLM un *Paysage* presque bucolique, ou de la tête d'un poisson un sommet rocheux, *Phasmes*. Ce titre, non descriptif comme c'est souvent le cas, renvoie cependant à l'idée du jeu mimétique.

Des "images" d'apparence moins figuratives s'intercalent sans faire disjonction. Photographiques ou peintes à partir de captures d'écrans vidéo, elles évoquent la perception de la lumière, sa blancheur opaline ou nacrée, dans une confusion de la forme et du fond; elles instillent un doute quant au statut de la représentation. Le geste pictural et la figure, soit-elle géométrique et irrégulière, se fondent dans une évanescence parfois à la limite de la monochromie grise.

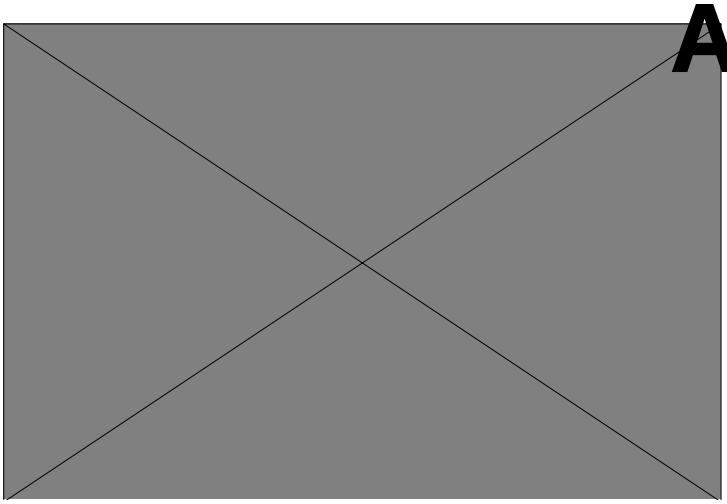
La relation de la peinture et de la photographie existe dans la confrontation des deux techniques, mais aussi dans les effets picturaux de flou ou de "filé" qui imitent, tout comme l'aspect figé et précis des personnages ou de certains animaux, les qualités intrinsèques de l'appareil. Par l'aspect lisse et brillant de la matière, par le choix des formats intimistes, par le cadrage, par les titres, par des thèmes relatifs à l'optique, elle s'immisce encore dans des dispositifs qui font appel au miroir (le bien nommé *Angle de vue*, tableau posé sur une surface réfléchissante). La très photographique *Apparition*, la peinture d'une femme agenouillée, en prière, affirme pourtant la toile du support, par son bord inférieur effrangé.

"L'entre-deux" semble obséder Anne Bossuroy (°1968, vit et travaille à Bruxelles). Celui observé dans la mixité des médiums, apparaît aussi dans le *Pélican*; cette peinture "*à la limite du kitsch*", selon l'artiste, suggère "*la colorisation d'un film en noir et blanc*". Mais l'état intermédiaire concerne également l'idée récurrente de déplacement et les sujets, en particulier celui des *Dormeurs*, retranscrits d'une vidéo de Stan Douglas et inspirés par le texte de Marcel Proust qui l'accompagne. Il y évoque la tension entre la veille et le sommeil ("*...la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillant*").

L'hétérogénéité cohérente des sujets et des motifs, le choix judicieux des formats, divers malgré leur petite taille, le traitement des angles et des profils, les variations de textures et du geste, les dispositifs de monstration en appellent à une expérimentation permanente. Rien n'est laissé au hasard dans ces tableautins qui explorent méthodiquement leurs conditions formelles et matérielles, si économes soient-elles. Ils paraissent suspendus dans leur propre silence, entre émergence et disparition, alors que l'artiste n'a de cesse d'envisager les frontières entre absence et présence, visible et invisible, fixité et mouvement, conscience et rêve. < Catherine Mayeur >

Christian Carez,
*Ostende. À l'aube du 10 mai 1940, un biplan d'observation allemand survole l'estacade.*
60 x 86 cm. Archival pigment print

# DERNIÈRES BALISES AVANT…



**CHRISTIAN CAREZ, *MISHMASH OU LA CONFUSION***

ISELP,
31 BD DE WATERLOO ,
1000 BRUXELLES
WWW.ISELPS.BE

**DU 18.12.09 AU 16.01.10**

**L'un des aspects les plus attachants du travail de CHRISTIAN CAREZ est probablement sa faculté iconoclaste d'apparaître à chaque fois un peu au-delà – ou plus exactement un peu à-côté – du cercle des attentes, du pré carré des genres, des modes, des principes, des convenances, des théories. Une cohérence dans la diversité qu'on ne saurait mieux ni plus simplement exprimer qu'à travers le titre de son projet le plus récent: *Mishmash ou la confusion*.**

Si Christian Carez (Bruxelles, 1938) a toujours été inclassable, cela ne risque pas d'aller mieux depuis qu'il a décidé lui-même de rebattre les cartes (géographiques, historiques, biographiques, et évidemment photographiques) pour mieux les brouiller. De tout temps, il ne s'est pas contenté d'emmêler les pistes entre les genres. À l'intérieur de chaque genre (photo de pub foireuse, de studio anachronique, militance à rebrousse-poil, photo de famille conceptuelle ou recyclages apocryphes…), il a toujours eu soin de déjouer les diktats esthétiques, de les contourner, de les renouveler. C'est encore le cas de son nouveau projet, *Mishmash ou la confusion*, une *"sorte de chronique courant tout au long d'un XX^e^ siècle tronqué et prolongé, des années '20 à nos jours"*, en 35 photographies et une installation qui brassent *"le vrai, le faux, la mise en scène mais aussi la réalité, pas toujours là où on croit la trouver"*. Rarement, même… Mais *Mishmash*, c'est aussi un mot yiddish[1], un mot qui d'emblée évoque et signifie la confusion ; un mot qui mâche et mastique, fait le bruit d'une panade qu'on dépêtre sous le palais (de quel roi ?) ou de cette glaise approximative où l'on plonge les mains, mélange d'eau et de terre avec lequel les enfants des rues de Bruxelles jouaient encore, il n'y a pas si longtemps, à reconstruire le monde. Exactement ce que fait le photographe qui, l'âge aidant, entre peut-être dans la sagesse de la maturité, mais que la spontanéité grave des jeux de gosse n'a jamais quitté. Un père prisonnier de guerre, une enfance tapissée de présences féminines, des souvenirs aigus très précoces, de l'engagement, des hauts, des bas, l'ironie du sort et l'appel de la photographie presque au bout du tunnel : chez cet artiste né le jour où Hitler entrait dans Vienne, la Grande Histoire et sa petite histoire à lui n'allaient jamais pouvoir se dissocier.

Aussi ce travail nous projette-t-il en même temps dans un siècle et dans une existence, comme le souligne Caroline Lamarche[2] en introduction : *"L'étonnant est que ce siècle si riche en événements dramatiques, cette existence si secrète et engagée à la fois, trouvent à se dire avec une telle économie et tant d'éclat. Un éclat qui ne nous aveugle pas, un clin d'œil, plutôt, vigoureux et fraternel, une invitation à entrer dans cette marelle d'images, à y sauter de case en case et, ce faisant, à pénétrer par la porte du jeu dans un univers fait de guerres, de résistances, de voyages, de deuils, de réparations et de joies*[3]"…

Un joyeux bordel de vie, en somme, puisé dans la malle à souvenirs captés et dans le grenier à images construites de ce *"pessimiste noir qui aime bien rigoler"*, historiographe de l'actuel qui concède *"voir et vivre plutôt en arrière qu'en avant"*. Certes, on retrouve ici le côté touche-à-tout dans la forme et stable dans le propos, qui s'est manifesté tout au long du parcours de celui qui a, longtemps, été une figure marquante de l'enseignement de la photographie à l'Ensav La Cambre, de projet loufoque en entreprise titanesque (souvent les deux à la fois[4]), au gré d'une pédagogie et d'un sens de l'histoire qui semblent progresser par secousses. Certes, *Mishmash* dépasse de loin, et fort heureusement, le cadre enlisant d'un énième projet ombilico-cocardier sur l'infinie belgitude de notre petit pays et gnagnagna[5]. Certes, on retrouve des souvenirs de guerre précis (l'absence du père ; un long conflit intérieur avec l'image de l'Allemagne, que la culture finira par réparer peu à peu ; l'amour de la simplicité des classes populaires d'antan, que Carez dit d'ailleurs ne plus retrouver – ou presque – que dans cet "arm aber sexy" Berlin moderne, bigarré[6]). Il n'empêche, même si elle est annoncée haut et clair dès le début, la confusion voulue, patiemment instruite et construite, ne va pas sans semer le trouble. Notamment parce que ce tableau anarchique et fantaisiste touche à des angles douloureux, extrêmes de l'histoire (déportations, Camps, génocides…, dont la mémoire filtre parfois dans des images d'archive ou d'actualité), qui ne se laissent pas toujours aisément… manipuler. Et aussi parce que ce *Mishmash* laisse au final, dans la bouche, une touche un peu plus amère au fil du temps, signature d'un homme généreux qui *"tente de ne pas devenir misanthrope mais ne sait pas trop comment s'y prendre*[7]". La curiosité, jamais démentie, pour les frasques et les errements de ses sapiens sapiens (ou prétendument tels) de contemporains, semble alors se doubler, chez le photographe, d'une impossibilité tragique, celle de réécrire l'histoire, celle aussi d'atteindre à l'illusion – plus qu'à la confusion – du temps retrouvé, ou de l'ère des utopies tangibles…

Qui sait ?, s'il n'en reste qu'un, malgré tout, qui ne se prenne pas (trop) au sérieux, ce sera peut-être celui-là… Mais ce serait une grave erreur, pour autant, de le tenir pour un rigolo. Car il est aussi, de notre époque foisonnante et terne, l'une des consciences visuelles fortes, une conscience éclairée, et même un peu allumée sur les bords d'une Histoire sans cesse à deux doigts de chavirer. *Mishmash* tient bon la barre – mais l'océan des images finit toujours par gagner. < Emmanuel d'Autreppe >

**1** Culture avec laquelle Carez a toujours entretenu de grandes affinités électives, tout comme avec le *Bund*, mouvement ouvrier et révolutionnaire juif qui sera décapité par le régime nazi. **2** Avec qui Carez a le bon goût d'être de mèche depuis au moins *Voies libres*, leur projet commun aéré et vivifiant mené au long des fleuves et des canaux (MET, 2005). **3** Texte d'introduction au dossier de *Mishmash*. **4** Outre *Voies libres*, dans un ordre tout relatif et loin d'être exhaustif : *Attention, un Nikon peut en cacher un autre, Chroniques immigrées* et Concours belges (toutes deux en collaboration avec Michel Vanden Eeckhoudt), *Le jour se rêve* et *C'est la vie, chérie*, qui ont pour la plupart donné lieu à des publications. **5** Voir le petit dossier, *Y a-t-il un Belge dans la photo ?*, que nous avons consacré à ce sujet dans *l'art même* n°43. **6** Entretien avec Christian Carez, octobre 2009. **7** *Idem.*

# SYLVAIN WILLENZ, OPEN GROUNDS

Sylvain Willenz,
vue de l'exposition,
Grand-Hornu Images,
2009
© photo : Julien Renault

**SYLVAINWILLENZ.
DESIGNER
OF THE YEAR 2009.
"OPEN GROUNDS:
PRODUCTS, PROJECTS
AND PROTOTYPES"**

GRAND-HORNU IMAGES,
SITE DU GRAND-HORNU,
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU,
WWW.GRAND-HORNU-IMAGES.BE

**JUSQU'AU 3.01.10.**

**Né en 1978, le Belge SYLVAIN WILLENZ étudie le design de produits au Royal College of Art de Londres entre 2001 et 2003. Deux projets réalisés dans le cadre de sa formation, un tabouret composé de tronçons de bambous trempés dans un bain de caoutchouc (*Dr Bamboozle*, 2002[1]) et une étagère inspirée de simples équerres (*Brackets Incl.*, 2003, édité par Vlaemsch), attirent déjà l'attention du monde du design. En 2004, il ouvre officiellement son bureau à Bruxelles. Et, sans oublier son goût pour l'expérimentation, se mue progressivement en un véritable designer industriel. Pour Sylvain Willenz, l'année 2009 semble être celle de la consécration: sa lampe *Torch*, éditée par la très "branchée" firme britannique Established & Sons, a été élue meilleur produit de l'année aux UK Grand Designs Awards, tandis que le disque dur *xxs* qu'il a conçu pour (et avec) l'entreprise allemande Freecom a été couronné aux prestigieux prix de design Red Dot et iF. Pas étonnant, donc, que lui revienne également le titre belge de "designer de l'année"[2] et l'honneur d'une exposition personnelle à Grand-Hornu Images.**

La lampe *Torch* est emblématique du travail de Sylvain Willenz. Moulée en une seule pièce par trempage de Plastisol souple, elle déplace ce binôme matière/technique plutôt low tech dans l'univers du design haut de gamme. L'"intelligence" de l'objet vient de la malléabilité quasi organique de sa matière plutôt que d'une ingénierie constructive sophistiquée[3]. Inspirée par la typologie de la lampe torche, la forme tend quant à elle vers une abstraction archétypale, soulignée encore par la couleur noire et la texture mate du produit.
Depuis ses débuts, Sylvain Willenz manifeste un profond intérêt pour les matériaux, et en particulier pour les matières souples. Dans certains de ses premiers projets, tels le tabouret Dr *Bamboozle* et la lampe *Milk*, il laisse même les comportements de la matière, en l'occurrence le caoutchouc liquide, dicter la forme (ou l'antiforme, pour citer Robert Morris)[4]. Ce qu'on pourrait interpréter comme une délégation de la création formelle se traduit aussi, différemment, dans le recours récurrent que le designer fait à des modèles archétypaux. Son dernier projet, une ligne de sièges éditée par la marque belge Feld, se base sur une chaise anonyme, de fabrication assez brute mais "fascinante de simplicité". Davantage que de copie, il faudrait parler de célébration de l'évidence. A ce sujet, Sylvain Willenz, évoquant (sans rancœur) une copie chinoise de son disque dur *xxs* – selon lui, plus réussie que l'original –, explique que la notion culturelle de plagiat n'est pas implantée en Chine, où prévaudrait encore en quelque sorte l'éthique artisanale de la transmission d'un patrimoine collectif anonyme: *"Si un objet est bien conçu, pourquoi ne pas faire le même ?"* A méditer… Dans la lignée du concepteur britannique Jasper Morrison, et comme en réponse à la "crise" souvent dénoncée d'un design dont le système engendrerait la prolifération cacophonique de formes "nouvelles", Sylvain Willenz semble se retirer du flux en puisant dans l'existant. Une délégation qui ne s'apparente pas pour autant à de la passivité, car le processus de retournement de valeur inhérent à la célébration du banal porte bien sûr du sens.
Avec les années, le travail de Sylvain Willenz a quitté le terrain de la seule expérimentation pour s'enfoncer toujours davantage dans celui du "produit". De son propre aveu, ses objets sont aujourd'hui moins démonstratifs mais plus "réels": honnêtes et discrets, ils sont pensés pour répondre aux besoins de leurs utilisateurs plutôt que pour satisfaire son égo de créateur. Si ses premiers prototypes tendaient à "faire du bruit", ses produits les plus récents s'imposent par leur silence. A ce titre, la série de lampes *Landmarks* (dont la forme dérive de matériel de signalisation) semble exemplaire: dans le show-room de Established & Sons au dernier Salon de Milan, nombreux sont les visiteurs qui ne les ont pas aperçues. Cela ne vexe pas Sylvain Willenz, qui affiche son admiration pour les objets donnant l'impression "d'avoir toujours avoir été là" et ne révélant leur spécificité qu'au deuxième regard (et à l'usage).
C'est avec modestie, et même une certaine distance, que Sylvain Willenz aborde sa "rétrospective" à Grand-Hornu Images, une consécration qu'il juge d'ailleurs plutôt prématurée[5]. Se posant la question du sens des expositions muséales consacrées au design, en regard de ces autres types d'expositions que sont le magasin, le show-room et le stand de salon, il veut avant tout éviter de fétichiser les objets comme des marchandises du désir. La scénographie qu'il a conçue vise donc à les désacraliser en les décontextualisant. Dans l'aile nord du Grand-Hornu, s'étend un long monticule composé de 3,5 tonnes de granulat de caoutchouc noir – un hommage au terril, peut-être[6]. Une masse informe, organique et fluide, qui semble enliser les objets, comme pour les soustraire pudiquement au regard du visiteur.

< Denis Laurent >

**1** Créé en collaboration avec James Carrigan.

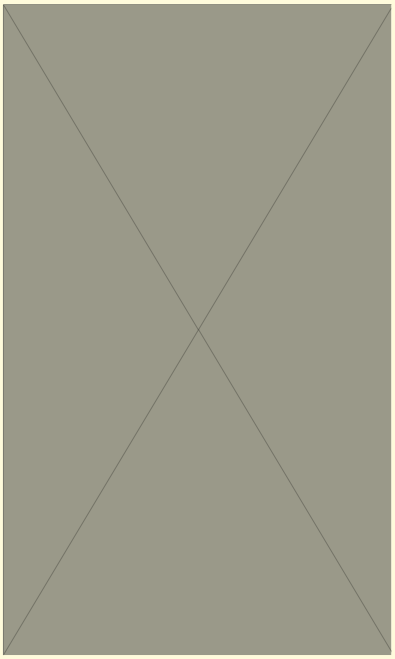
**2** Le titre de "designer de l'année" est attribué depuis quatre ans par la Fondation Interieur de Courtrai, le Design Museum de Gand et Grand-Hornu Images, en collaboration avec deux magazines belges. Sylvain Willenz succède à Alain Berteau, Nedda El-Asmar et Stefan Schöning.

**3** Evoquant le caractère organique de ses créations, Sylvain Willenz relève que sa mère est biologiste travaillant en dermatologie et son père, chercheur en zoologie et plongeur. Dans son travail, l'organicité se marque encore dans le soin accordé à l'interface entre l'objet et l'utilisateur. Souvent produite en matières souple – le caoutchouc est "vivant", affirme-t-il –, la surface de ses objets est, davantage qu'une frontière, un épiderme sensible.

**4** C'est aussi, d'une certaine manière, le principe de la collection *Candy* où Sylvain Willenz donne un rôle de générateur formel au fer à béton, matériau de construction bon marché et habituellement non destiné à être exposé.

**5** Sylvain Willenz exprime une certaine frustration vis-à-vis de l'organisation du titre de "designer de l'année": le jury ne prenant sa décision qu'en juillet, pour une exposition à inaugurer en octobre, les délais sont trop courts pour penser celle-ci comme un projet à part entière, surtout dans le cas de designers débutants – et travaillant donc à peu près seuls.

**6** Une friche aussi, lieu de tous les possibles, comme le suggère le titre donné par Sylvain Willenz à son exposition.



Napoléon Sarony (1821-1896), *Portrait d'Oscar Wilde,* 1882
Tirage numérique d'après le tirage conservé à la Library of Congress de Washington - Musée de l'Élysée, Lausanne

# CONTRO-VERSES À SUCCÈS

**L'exposition *Controverses* au Botanique connaît un réel succès de foule qui peut étonner. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il ne lui a pourtant pas été consacré plus de publicité que d'habitude, si ce n'est que les médias -et c'est probablement une partie de l'explication- s'y sont intéressés d'emblée et massivement.**

Il est vrai que le sous-titre *Une histoire éthique et juridique de la photographie*, peu attirant en soi, avait de quoi piquer la curiosité des journalistes. Nombre de débats suscités par la photographie en un siècle et demi d'existence ont en effet pris de l'ampleur précisément à cause des rapports que celle-ci a très tôt entretenus avec la presse. Il est vrai que le fait d'être un enregistrement technique fit que, du début du 20e siècle et jusqu'à l'avènement de la télévision, on a pu dire "c'est vrai, je l'ai vu en photo dans le journal !".

Ce lien précoce entre image technique et médias de grande diffusion aurait pu avantageusement remplacer le parti pris chronologique adopté par Daniel Girardin, conservateur du musée de l'Elysée à Lausanne et Christian Pirker, avocat spécialisé en droit de l'art, les curateurs de cette exposition. Le fil du temps est un artifice qui ne parvient pas à donner au visiteur un point de vue pour tirer des conclusions sur cette drôle d'image apparue au 19e siècle. Au contraire même, il souligne la disparité déconcertante de cette centaine de polémiques présentées au Botanique. Une disparité qui tient justement à la spécificité de la photographie, à savoir que toujours elle retranscrit quelque chose d'unique puisque, ni les circonstances de la prise de la prise de vue ne se représentent jamais.

En fait, le visiteur aurait pu y gagner en visibilité en concentrant son attention sur ces notions de technique, de vérité et d'esthétique si intimement liées à la photographie.

De cette façon il aurait pu comprendre que ce qui a créé une confusion et donc toute une série de polémiques dès l'invention de Daguerre, résidait dans le fait de savoir si un enregistrement physico-chimique pouvait être de l'art. Une indécision qui fit qu'à l'exposition universelle de 1851, on se crut obligé de créer un emplacement réservé aux photographes à mi-chemin entre le salon d'art et celui de la technique. Cette ambiguïté de statut -typique de l'académisme du 19e siècle et qui s'est en fait poursuivie jusqu'à ce qu'on ait des difficultés à définir l'Art lui-même - est un premier fil rouge à suivre dans cette exposition. Il relie entre autres toute une série de cas où les tribunaux ont dû se prononcer sur la validité artistique de la photo. Ceci notamment pour dédouaner (ou non) un certain nombre de créations du caractère licencieux qu'on leur reprochait ou pour trancher à propos de droits d'auteur. On en a un bel exemple dans une affaire de 1883 où, avant de reconnaître à Napoléon Sarony des droits d'auteur sur son portrait d'Oscar Wilde, le tribunal fédéral de New York s'obligea à débattre d'abord du caractère artistique de la production photographique en général.

Un deuxième fil rouge réunit de nombreuses controverses engendrées par la confusion entre la réalité de la prise de vue et ce que l'on accepte comme la vérité.

C'est le cas des *Amoureux de l'Hôtel de Ville* criante de vérité et pourtant si bien mise en scène par Doisneau. C'est aussi le cas de cette photo qui nous montre la mort en direct d'un soldat républicain et dont on se demande depuis une quinzaine d'années si elle a bien été prise sur le vif par Capa ou bien si elle a été posée à sa demande. On ne va pas trancher ici, mais il faut avoir conscience que bon nombre de photographies de presse des années 30 étaient posées. A l'instar du cinéma documentaire de l'époque, l'idée était de refaire dans des formes acceptables (c'est-à-dire "léchées") ce qui s'était passé. En guise de vrai, on acceptait le vraisemblable. De quoi contourner la double contrainte de la photographie de reportage : celle d'être en prise directe avec une réalité particulière et en même temps de symboliser, à partir de cette singularité, une idée générale[1]. On touche là à l'esthétique qui, en tant que telle, est également au centre de diverses polémiques. Lorsque la photo se présente comme un support d'information, sa beauté peut devenir dérangeante. Comme on peut le voir notamment chez Salgado, elle est alors en contradiction avec la réalité représentée et nous tire vers la délectation plutôt que vers la répulsion. Ce que par ailleurs l'on aurait volontiers accepté dans la photographie publicitaire.

Précisément, le fait que l'on puisse accepter ou rejeter comme amorales certaines images selon leur usage souligne que la source principale de confusion à l'origine de la plupart des polémiques vient de ce que, le plus souvent, la photographie est perçue comme une activité unique. En réalité, on le sait, elle recouvre une multiplicité d'utilisations de types aussi différents que documentaire, familial ou artistique… Et comme chacune de celles-ci appelle une éthique particulière, il n'y a pas loin de la confusion à la controverse. < Jean-Marc Bodson >

**Éditions**

***CONTROVERSES. UNE HISTOIRE JURIDIQUE ET ÉTHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE***

BOTANIQUE
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
ME.-DI. DE 12H À 20H
WWW.BOTANIQUE.BE

**JUSQU'AU 3.01.10**

**ÉDITION D'UN CATALOGUE:**

DANIEL GIRARDIN ET CHRISTIAN PIRKER, AVEC LA COLLABORATION DE YANIV BENHAMOU, CHRISTOPHE BLASER, CHARLOTTE MAILLER ET PAULINE MARTIN, *CONTROVERSES. UNE HISTOIRE JURIDIQUE ET ÉTHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE*, ÉDITIONS ACTES SUD/MUSÉE DE L'ELYSÉE, AVRIL 2008, 22 X 28 CM, 320 PAGES, ISBN 978-2-7427-7432-6, 45 EUROS

**1** Bergson voyait dans un beau raccourci l'image comme *"…un terme médiateur qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse plus toucher."*

EXPOS
EXTRAMUROS

**49-50**

EXPOS
INTRAMUROS

**51-53**

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE

**54-57**

PRIX
& CONCOURS

**58**

BIBLIO

**59-60**

DU CÔTÉ
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE

**61-63**

# AGENDAS ETC

L'ART MEME

# EXTRA MUROS

## ONT EXPOSÉ :

**ISABELLE ARTHUIS**
In ***Surface to Air***
OBJET DE PRODUCTION,
115/117 RUE LA FAYETTE, F-75010 PARIS
WWW.OBJETDEPRODUCTION.COM
**Du 1.09 au 3.10.09**

**STEPHAN BALLEUX**
In ***The last session***
Sous commissariat
de Jan Van Woensel
DE BRAKKE GROND, NL-1012 AMSTERDAM
WWW.BRAKKEGROND.NL
PUBLICATION + PROGRAMME FILMIQUE (KOMPLOT)
**Du 18.09 au 18.10.09**

**JEAN-BAPTISTE BERNADET**
In ***Let's talk about painting!***
En Résonance avec la Biennale
de Lyon
LE STAND, 19 RUE BURDEAU,
F-69001 LYON - WWW.LE-STAND.COM
**Du 14.09 au 10.10.09 (*)**

**PASCAL BERNIER**
In ***Animals. Contemporary visions***
Sous commissariat de Patricia Bottallo
NAVE GALLERY, PARCO CULTURALE LE SERRE,
GRUGLIASCO, TORINO (I) – WWW.MARTINART.IT
**Du 17.10 au 15.11.09**

**MAREN DUBNICK**
In ***La nature morte – n'est pas morte!***
Sous commissariat de Beat Zoderer
MUSÉE LANGMATT, 30 RÖMERSTRASSE,
CH-5401 BADEN – WWW.LANGMATT.CH
**Du 13.09 au 15.11.09**

**DAVID LELEU**
***Scribbled eggs***
Accrochage/rencontre
LE BUREAU D'ART ET DE RECHERCHE,
11 RUE DU GRAND CHEMIN
F-59100 ROUBAIX – HTTP://LE-BAR.FR
**Les 12 et 13.09.09**

**ISABELLE LINOTTE**
IN ***3EcktAn***
MUSEUM BURG FRANKENBERG,
68 BISMARCKSTRASSE, D-52066 AACHEN
WWW.AACHENERKUNSTROUTE.DE
**Les 3 et 4.10.09**

**VINCENT MEESSEN**
In ***Unknown territory***
MUSEUM DE PAVILJOENS, 3 ODEONSTRAAT,
NL-1325 AL ALMERE – WWW.DEPAVILJOENS.NL
**Du 21.08 au 8.11.09**

In ***Splav Meduze***
CENTER FOR CONTEMPORARY ART CELJE,
SLOVÉNIE
**Du 3 au 23.09.09**

In ***KunstFilmBiennale***
COLOGNE/BONN (DE) –
WWW.KUNSTFILMBIENNALE.DE
**Du 28.10 au 1.11.09**

**FRED MICHIELS**
In ***Fracture***
"FACTURA", CHÂTEAU DE MONDÉSIR,
F-24610 VILLEFRANCHE DE LONCHAT
WWW.FESTIVAL-FACTURA.ORG
**Du 9 au 25.10.09**

**ANNE PENDERS**
***L'Hiver ailleurs*** (2006)
In ***Avez-vous vu l'horizon récemment?***
***22èmes Instants vidéo***
LA TRAVERSE, 28 RUE TASSO,
F-13002 MARSEILLE
WWW.INSTANTSVIDEO.COM
**Du 2 au 19.11.09**

**GWENDOLINE ROBIN**
Performance ***Parcours n° 6899***
In ***Festival Viva ! Art Action***
LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE,
460 RUE SAINTE-CATHERINE O., # 506,
MONTRÉAL QUÉBEC, H3B 1A6
WWW.LACENTRALE.ORG
WWW.VIVAMONTREAL.ORG
**Du 17 au 19.09.09 (*)**
In ***Fuse***
VANCOUVER ART GALLERY, 750 HORNBY STREET, VANCOUVER BC V6Z 2H7 CANADA
WWW.VANARTGALLERY.BC.CA , DANS LE CADRE DE *LIVE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART BIENNALE IN VANCOUVER 2009*
**Performance le 23.10.09 (*)**

**JULIEN ROUVROY**
In ***Spirits***
Exposition collective de 23 créateurs contemporains, à l'initiative de *La chose*, collectif créé en 2009 par l'artiste – www.lachoseprojects.com
STADTBAD WEDDING, 65 GERICHSTRASSE,
BERLIN-MITTE (D)
**Du 24 au 27.10.09**

**MIRA SANDERS**
***Bemused***
BELETAGE, 138 DEUTZ-MÜLHEIMSTRASSE,
D-51063 COLOGNE
WWW.BELETAGE-COLOGNE.BLOGSPOT.COM
**Du 7 au 15.11.09**

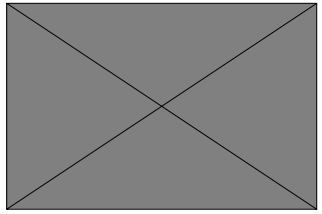
**ERIC VAN HOVE**
In ***3rd Riwaq biennal Ramallah. A Geography: 50 villages Programme "Palestine International Gatherings"***
Sous commissariat de Reem Fadda
et Charles Esche
UNIVERSITÉ DE BIRZEIT ET AUTRES LIEUX
WWW.RIWAQBIENNALE.ORG
**Du 12 au 16.10.09 (*)**

**BOB VERSCHUEREN**
***Destins***
GALERIE LUCIEN SCHWEITZER, 4 RUE
DES JONCS, L-1818 HOWALD/LUXEMBOURG
WWW.LUCIEN-SCHWEITZER.LU
**Du 25.09 au 7.11.09**

**FRANCOISE VIGOT**
In ***Toys***
Une organisation de l'association
L'Art et la Manière
ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART
D'AUBUSSON, PLACE VILLENEUVE,
F-23200 AUBUSSON
**Du 12.10 au 14.11.09**

**ISABELLE ARTHUIS, MARIN KASIMIR**
In ***L'ombre, le reflet, l'écho***
Œuvres récentes du Fonds
communal d'art contemporain de la
Ville de Rennes
LA CRIÉE, PLACE HONORÉ COMMEUREC,
F-35000 RENNES - WWW.CRIEE.ORG
**Du 23.10 au 22.11.09**

**ANNE-MARIE KLENES, BOB VERSCHUEREN**
In ***Crisis of the genre. International Sculpture Triennial***
CENTRE CULTUREL ZAMEK, POZNAN, POLOGNE
**Du 3.10 au 11.11.09**



Maren Dubnick,
*Needlebook I*, 2007
pochette d'aiguille, aiguilles, fil métallique, 40x30 cm,
25 éléments

**MARIE-JOSÉ BURKI, JACQUES CHARLIER, MICHEL FRANÇOIS, JACQUES LIZENE, EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, ERWAN MAHEO, JOHAN MUYLE, BENOÎT PLATEUS, CHRISTOPHE TERLINDEN, JOËLLE TUERLINCKX, MITJA TUSEK, ANGEL VERGARA, IVO PROVOOST & SIMONA DENICOLAI, …**
In ***Jeugdzonde. Over opus één en opus min één***
HEDAH, CENTRUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST,
7 SINT-NICOLAASSTRAAT,
NL-6211 MAASTRICHT WWW.HEDAH.NL
**Du 5.09 au 4.10.09**

**MANUEL ALVES PEREIRA, ISABEL BARAONA, DAVID CLEMENT, MAREN DUBNICK, JACQUES DUJARDIN, BENOÎT FELIX, MIKKO PAAKKOLA, JUAN PAPARELLA, JEAN-MARIE STROOBANTS**
***By Office***
Sous commissariat de Jean-Marie
Stroobants (Office d'art contemporain,
Bruxelles)
GALLERIA MAARET FINNBERG, 20100 TURKU,
FINLANDE
**Du 7 au 25.10.09**

**ERIC ANGENOT, MARCEL BERLANGER, BORIS THIEBAUT**
PARTICIPATION AU BERLINER KUNSTSALON,
STAND DE LA GALERIE IN SITU (ALOST)
**Du 22 au 27.09.09 (*)**

**JACQUES LIZENE, ORLA BARRY, JACQUES CHARLIER, EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, CAPITAINE LONCHAMPS**
PARTICIPATION À LA *FIAC PARIS*, STAND DE LA
GALERIE NADJA VILENNE (LIÉGE)
**Du 22 au 25.10.09 (*)**

**CHARLOTTE BEAUDRY, WALTER SWENNEN, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST**
PARTICIPATION À LA *FIAC PARIS*, STAND
DE LA GALERIE ALICEDAY (BRUXELLES)
**Du 22 au 25.10.09 (*)**

**DAVID CLAERBOUT, PATRICK CORILLON**
In ***Voyage Sentimental 1***
Sous commissariat d'Hubert Besacier
MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS,
2 PLACE LÉON GONTIER, F-80000 AMIENS
**Jusqu'au 28.10.09**

**MO RAMAKERS & ROMAIN VAN WISSEN**
***Mo Ramakers meets Romain van Wissen***
Sous commissariat de Francis Feidler
(Ikob, Eupen)
FORUM FÜR KUNST UND KULTUR
HERZOGENRATH, EURODE-BAHNHOF,
15 BAHNHOFSTRASSE
D-52134 HERZOGENRATH –
WWW.FORUM-HERZOGENTATH.EU
**Du 11.10 au 15.11.09**

## EXPOSENT :

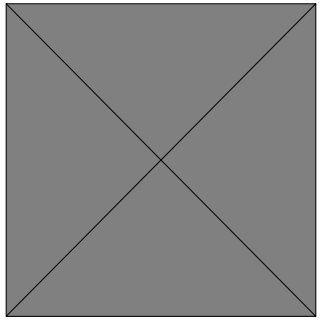
**LAURETTE ATRUX-TALLAU**
In ***Art et sciences***
Œuvres du FRAC Languedoc-
Roussillon, Lycée Loubatières
BOULEVARD DES HELLÈNES, F-34304 AGDE
**Jusqu'au 15.12.09**

**CATHY COEZ**
In ***6th Biennale of Ceramics***
GALERIE DES KULTURZENTRUM, KAPFENBERG,
AUTRICHE
**Jusqu'au 29.11.09**

**EDITH DEKYNDT**
In ***Silence, a composition***
HIROSHIMA CONTEMPORARY ART MUSEUM,
JAPON – WWW.HIROSHIMA-MUSEUM.JP
**Jusqu'au 11.01.10**
Avec **Michael Stevenson**
GALERIE MEYER RIEGGER, 22
KLAUPRECHSTRASSE, D-76137
KARLSRUHE – WWW.MEYER-RIEGGER.DE
**Du 20.11 au 23.12.09**

**DORO**
In ***Sur le fil. Déviances textiles***
Sous commissariat de Barnabé Mons
et Pascal Saumade
MAISON FOLIE WAZEMMES,
70 RUE DES SARRAZINS, F-59000 LILLE
**Jusqu'au 22.11.09**
MUSÉE INTERNATIONAL DES ARTS MODESTES,
23 QUAI MARÉCHAL DE LATTRE DE TASSIGNY
F-34200 SÈTE – WWW.MIAM.ORG
**Du 12.12.09 au 19.04.10**

**OLIVIER FOULON**
***Prisma pavillion***
Sous commissariat d'Anna Loporcaro
et Christophe Gallois
MUDAM LUXEMBOURG, MUSÉE D'ART MODERNE
GRAND-DUC JEAN, 3 PARK DRÄI EECHELEN
L-1499 LUXEMBOURG – WWW.MUDAM.LU
**Du 10.10.09 au 3.01.10**



Bernard Gilbert,
*Number 65,*
médiums acryliques sur toile polyester,
125 x 125 cm, 2009

## DORA GARCIA
***Where do characters go when the story is over ?***
Sous commissariat d'Eva González-Sancho

CGAC, RÚA RAMÓN DEL VALLE INCLÁN S/N, ES-15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA
WWW.CGAC.ORG

**Jusqu'au 31.01.10**

## BERNARD GILBERT
***Haunting the visible***

PIEKARY GALLERY, UL. PIEKARY 5, 1 PIETRO, 61-823 POZNAN (POLOGNE)
WWW.GALERIA-PIEKARY.COM.PL

**Du 5 au 29.01.10**

## STEPHANE GILOT
***La forêt d'os*** (installation)

AU TERME D'UNE RÉSIDENCE/PRODUCTION, 3ÈME IMPÉRIAL, 164 RUE COWIE, GRANBY (QUÉBEC)
WWW.3E-IMPERIAL.ORG (DU 19 AU 31.10.09)
BIBLIOTHÈQUE PAUL-O-TRÉPANIER, 11 RUE DUFFERIN, GRANBY (QUÉBEC)

**Jusqu'au 14.12.09**

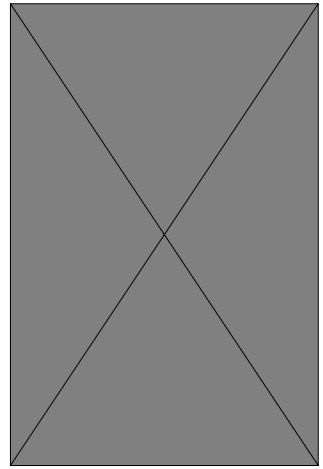
## PHILIPPE HERBET
Résidence et exposition dans le cadre de *Pecs 2010 Ville européenne de la Culture* et d'un échange d'artistes en résidence entre Contretype (Bruxelles) et le Közelités Múvészeti Egyesület de Pécs (Hongrie)

**Du 15.11.09 au 15.01.10 (*)**

## GUDNY ROSA INGIMARSDOTTIR
In ***Volcano lovers. From Iceland and Japan***

ISE CULTURAL FOUNDATION, SOHO, NEW YORK – WWW.VOLCANOLOVERS.NET
WWW.ISENY.ORG

**Jusqu'au 2.01.10**



Philippe Lavandy
*Lignes Intérieures*

## ANN VERONICA JANSSENS
In ***Sphères 2***

GALLERIA CONTINUA/ LE MOULIN, 46 RUE DE LA FERTÉ GAUCHER, F-77169 BOISSY-LE-CHÂTEL
WWW.GALLERIACONTINUA.COM – VE.-DI. DE 12H À 18H

**Jusqu'au 30.05.10**

## LAURENCE LEONARD
***Mémoire de corps*** (gravures)

FANTOM E.V. HEKTORSTASSE 9-10, D-10711 BERLIN, T + 49(0) 43 20 93 68
MA.-DI. DE 16H À 21H OU SUR RDV

**Du 6 au 28.11.07**

## CHANTAL MAES

VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE, 1211 BD SAINT-LAURENT, MONTRÉAL H2X 2S6, QUÉBEC
WWW.VOXPHOTO.COM

**Du 16.01 au 27.02.10**

## MICHAËL MATTHYS
***Famille de sang***
En dialogue avec des images de la série *Royal Blood* d'Erwin Olaf

FONDATION FRANCÈS, 27 RUE SAINT-PIERRE, F-60300 SENLIS
WWW.FONDATIONFRANCES.COM

**Jusqu'au 15.02.10**

## JOHAN MUYLE
***Sioux in Paradise***

GRIMALDI FORUM, 10 AVENUE PRINCESSE GRACE, MC-98000 MONACO

**Du 12 au 20.12.09**

## PHILIPPE LAVANDY
***Lignes Intérieures***

CHÂTEAU DE SUZE-LA-ROUSSE (DRÔME) (F), T + 33 (0)4 75 04 83 65
TS LES JS SAUF MA., DE 9H30 À 12H00 ET DE 14H À 18H

**Du 11.12.09 au 28.02.10**

## FRANCOISE SCHEIN
***Les Murmures***
Œuvre participative pour la Médiathèque

RUE DES BOUGIMONTS, F- 78000 LES MUREAUX
INAUGURATION DU BÂTIMENT LE 10.09.09 – WWW.INSCRIRE.COM
Intervention monumentale pour le parvis et la façade de la nouvelle Médiathèque des Mureaux créée "comme un arbre cartographique dont les multiples feuilles sont l'expression de la multiplicité des pensées des habitants et reflètent aussi le contenu de la nouvelle bibliothèque de la ville".

## LAURENCE SKIVEE
In ***Livre et enfance entrecroisements***

LE CHÂTEAU DE SAINT-PRIEST, 2 RUE DE L'EGALITÉ + MÉDIATHÈQUE FRANÇOIS MITTÉRAND, F-69800 SAINT-PRIEST, T + 33 (0)4 78 21 25 58

**Jusqu'au 3.12.09**

## BORIS THIEBAUT
***With Hendrik Goltzius***
Sous commissariat de Yannick Courbès et dans le cadre de *Watch This Space*

MUSÉE DES BEAUX-ARTS EUGÈNE LEROY, 2 RUE PAUL DOUMER, F-59200 TOURCOING
T + 33 (0)3 20 28 91 60, TS LES JS SAUF MA. DE 13H30 À 18H00

**Jusqu'au 18.01.10**

## ERIC VAN HOVE
In ***1er Festival International d'Art Contemporain d'Alger***
Sous commissariat de Mohammed Djehiche

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN D'ALGER, ALGÉRIE

**Jusqu'au 28.02.10**

In ***(Re-)Cycles of Paradise***
Sous commissariat de Corinne Erni

(ARTPORT, NEW YORK)
WWW.ARTPORT-PROJECT.ORG
UN CLIMATE CHANGE CONFERENCE, COPENHAGEN, DANEMARK

**Du 7 au 18.12.09**

## XAVIER NOIRET-THOME & KELLY MASON

GALERIE TANIT, 45 MAXIMILIANSTRASSE, D-80538 MUNICH
WWW.GALERIETANIT.COM

**Jusqu'au 5.12.09**

## EMMANUELLE VILLARD
***Sotto i lustrini***

ARTEMA, 34 CORSO CANALCHIARO, I-41100 MODENA – WWW.SPAZIOARTEMA.COM

**Jusqu'au 13.12.09**

## FELTEN-MASSINGER
***Embrasser le paysage. Se dévisager***
***Œuvres Caravana Obscura 1991-2007***

GALERIE MICHÈLE CHOMETTE, 24 RUE BEAUBOURG, F-75003 PARIS, T + 33 (0)1 42 78 05 62
ME.-SA. DE 14H À 20H

**Jusqu'au 19.12.09**

## RAFAËL SANCHEZ ET ANTONIN DE BEMELS
Performance

MONKEY TOWN, 58 N 3RD STREET, WILLIAMSBURG, BROOKLYN 11211, NEW-YORK, USA – MONKEYTOWNHQ@GMAIL.COM

**Le 12.11.09 (*)**

## MARCEL BERLANGER, DAMIEN DE LEPELEIRE
In ***Picturesque-New Perspectives on Landscape Painting***
En collaboration avec le SMAK de Gand (Philippe Van Cauteren)

MARTA HERFORD, 4-10 GOEBENSTRASSE, D-32052 HERFORD
WWW.MARTA-HERFORD.DE

**Jusqu'au 10.01.10**

## FLORENCE RASSON ET PIERRE PETRY

ESPACE POINT BARRE, 65 RUE DE LA BARRE, F-59800 LILLE – WWW.ESPACEPOINTBARRE.FR

**Du 12.11.09 au 15.01.10**

## PETER DOWNSBROUGH, ANN VERONICA JANSSENS, MARTHE WERY
In ***Speed-dating***

GALERIE COMMUNE, 36 BIS RUE DES URSULINES, F-59200 TOURCOING, T + 33 (0)3 20 01 07 20
LU.-VE. DE 12H30 À 17H30, SAUF MA.

**Jusqu'au 4.12.09**

"Cette exposition propose une relecture d'une sélection d'œuvres de la collection du Frac Nord-Pas de Calais à travers un jeu de symétrie et un système de reflets, ou de "faux frères" en référence à l'exposition *Faux Jumeaux* présentée au SMAK de Gand cette année. A cette occasion, une œuvre de MICHEL FRANCOIS coproduite par la Galerie Commune et le SMAK sera réalisée".

## STEPHAN BALLEUX, EDITH DEKYNDT, FABRICE SAMYN & DIRK BRAEKMAN, KOENRAAD DEDOBBELEER, PHILIP METTEN, WILLEM OOREBEEK, ELS OPSOMER, PIETER VERMEERSCH
***Avec le temps – in time***

SOUS COMMISSARIAT DE TIM GOOSSENS, ROBERT MILLER GALLERY, 524 WEST 26TH STREET, NEW YORK, NY 10001, USA

**Jusqu'au 23.12.09**

## ATELIER D'ARCHITECTURE PIERRE HEBBELINCK ET PIERRE DE WIT
***Méthodologie du sensible***
Une invitation de l'association "La Première Rue", sous commissariat de Cédric Libert

LA GALERIE BLANCHE, 131, UNITÉ D'HABITATION LE CORBUSIER, BRIEY-EN-FORÊT (F)
LU.-JE. DE 9H00 À 12H30 ET DE 14H00 À 17H30, VE. DE 9H00 À 12H30

**Jusqu'au 17.12.09 (*)**

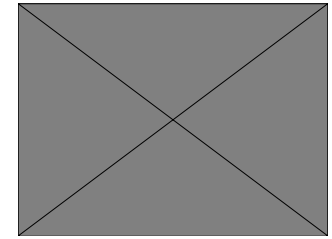
# RÉSIDENCE

Chaque année, la Fondation Künstlerdorf Schöppingen (Rhénanie-Westphalie) (D) accorde jusqu'à 12 bourses à destination des plasticiens et jusqu'à 6 bourses à destination des artistes travaillant dans le champ des nouveaux médias et des projets pluridisciplinaires. La bourse s'élève à 1.025 €/mois pour une période de résidence limitée à 4 mois maximum.

LE FORMULAIRE D'INSCRIPTION DE MÊME QUE TOUT RENSEIGNEMENT COMPLÉMENTAIRE SONT CONSULTABLES ET TÉLÉCHARGEABLES SUR LE SITE : WWW.STIFTUNG-KUENSTLERDORF.DE

**La date limite d'introduction de candidature est fixée au 15.01.10**

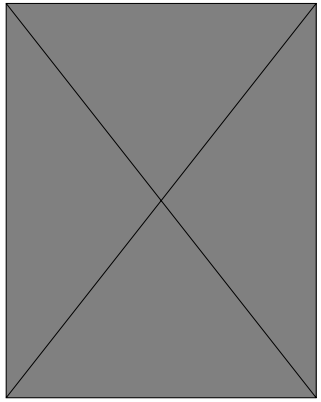
Pierre Petry,
*Lapin au volant d'une automobile,*
polyester, métal, 2008, 105x43x59 cm



(*) Avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International (WBI)

# INTRA MUROS

Les dates, voire les événements ici annoncés, peuvent être modifiés. *l'art même* invite donc le lecteur à les vérifier auprès des organisateurs aux numéros de téléphone et sites web renseignés.



Agnès Geoffray
*Profond silence,*
éd. La Lettre volée

## ISABELLE DE BORCHGRAVE
***I Medici/ Une renaissance de papier d'Isabelle de Borchgrave***

MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE DU CINQUANTENAIRE, 10 PARC DU CINQUANTENAIRE, 1000 BRUXELLES
WWW.KMKG-MRAH.BE
MA.-VE. DE 9H30 À 17H00, SA.-DI. ET JS FÉRIÉS DE 10H00 À 17H00

**Du 20.11.09 au 18.04.10**

## JEAN-PAUL BROHEZ
***Là où naissent les nuages***

KIOSQUE CAMAUËR, AVENUE DELCHAMBRE + CLOÎTRE DU COUVENT DES FRÈRES MINEURS, MUSÉE COMMUNAL, RUE VANKEERBERGHEN, 4500 HUY, T + 32 (0)85 21 12 06
WWW.ACTE2.BE – WWW.VOYONSVOIR.BE
TS LES JS DE 10H À 18H

**Jusqu'au 30.11.09**

## ANDRE-PHILIPPE CLIP
***Géométries dérobées*** (photographie)

GALERIE CAFÉ CLASSÉ, 196 RUE EDITH CAVELL, 1180 BRUXELLES, T + 32 (0)2 372 94 23
LU.-JE. DE 10H À 15H, NOCTURNE LE VE.

**Jusqu'au 28.12.09**

## MICHEL COUTURIER
***Un bois sur l'autoroute***

GALERIE ROSSICONTEMPORARY, 690 CHAUSSÉE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
T + 32 (0)486 31 00 92
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE
JE.-VE. DE 13H À 17H, SA. DE 14H À 18H

**Du 14.01 au 6.03.09**

## KIKIE CRÊVECOEUR
***Comme une ride à la surface de l'eau*** (Estampes)

LE SALON D'ART, 81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 537 65 40
MA.-VE. DE 14H00 À 18H30, SA. DE 9H30 À 12H00 ET DE 14H À 18H

**Jusqu'au 24.12.09**

## PETER DOWNSBROUGH
***Déplier les espaces du livre***
**+ ARTISTS AND PHOTOGRAPHS**
Sous commissariat d'Alexander Streitberger,
Musée de Louvain-la-Neuve

1 PLACE BLAISE PASCAL, 1348 LOUVAIN-LA-NEUVE, T + 32 (0)10 47 48 41
WWW.MUSE.UCL.AC.BE
MA.-VE. DE 10H À 18H, SA.-DI. DE 14H À 18H

**Jusqu'au 6.12.09**

Cette double exposition invite à découvrir la richesse des relations qui se nouent dans la création artistique contemporaine entre la photographie et le livre.
"Dans un certain sens, l'exposition *Artists and Photographs* relève d'un paradoxe. Publiée en 1970 par Marian Goodman, directrice de la galerie Multiples à New York, cette boîte a été réalisée pour accompagner une exposition réunissant dix-neuf artistes parmi les plus importants du Pop Art, de l'Art minimal, de l'Art conceptuel et du Land art tels que Sol LeWitt, Dan Graham, Ed Ruscha, Andy Warhol, Robert Morris, Robert Smithson et Bruce Nauman. Cette boîte serait, dès lors, le catalogue d'une exposition qui, selon le texte d'introduction du critique d'art Lawrence Alloway, *'éclaire avec une intensité nouvelle les usages de la photographie, selon un éventail allant de la documentation à des œuvres conçues pour elles-mêmes'*. De ce point de vue, l'exposition du Musée de Louvain-la-Neuve ne présenterait pas d'œuvres d'art "originales", mais de simples reproductions d'un catalogue. En donnant ainsi à la documentation un statut d'œuvre, l'exposition inverserait donc la relation établie entre création et documentation, entre œuvre d'art unique et sa reproduction".

## PHILIPPE DUBIT

LIBRAIRIE QUARTIERS LATINS, 14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 227 34 00
WWW.CFC-EDITIONS.BE - MA.-SA. DE 10H À 18H

**Du 14.01 au 27.02.10**

## ANDRE EIJBERG
***Sculptures et dessins***

GALERIE ABC, RUE LEBEAU, 1000 BRUXELLES
MA.-SA. DE 10H30 À 12H30
ET DE 14H30 À 1830

**Jusqu'au 24.12.09**

## GUY GIRAUD
***Dans la chute, la lumière***

GALERIE ROSSICONTEMPORARY, 690 CHAUSSÉE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
T + 32 (0)486 31 00 92
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE
JE.-VE. DE 13H À 17H, SA. DE 14H À 18H

**Du 26.11.09 au 9.01.10**

## AGNES GEOFFRAY
***Victims*** (photographie, texte, vidéo et impressions)

DE GARAGE, 12 ONDER DEN TOREN, 2800 MALINES, T + 32 (0)15 29 40 00
WWW.CULTUURCENTRUMMECHELEN.BE
JE.-DI. DE 11H À 18H

**Jusqu'au 3.01.10**

Présentation de l'ouvrage *Profond silence* publié aux éditions de La Lettre volée

## JEAN-LUC HERMAN
***Peintures-Poésie***

CABINET DES ESTAMPES ET DES DESSINS, 3 PARC DE LA BOVERIE, 4020 LIÈGE

WWW.CABINETDESESTAMPES.BE
MA.-SA. DE 13H À 18H, DI. DE 11H00 À 16H30

**Jusqu'au 14.02.10**

## MICHAËL DE KOK
***Après-images***

GALERIE FRED LANZENBERG, 9 AVENUE DES KLAUWAERTS, 1050 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 647 30 15
WWW.GALERIEFREDLANZENBERG.COM
MA.-SA. DE 10H À 12H30 ET DE 14H À 19H

**Jusqu'au 19.12.09**

## ERIC LAMBE
***Trois pièces en enfilade*** (illustration)
Cette exposition qui s'inscrit dans le cadre de *Bruxelles 2009, l'année de la bande dessinée !* s'accompagne également de travaux des étudiants de la section BD de l'Académie des Arts Jean-Jacques Gaillard de Saint-Gilles (*Entre les traits, à demi-mots*)

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK, 94 CHÉE DE WATERLOO, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 538 90 20
WWW.CCJACQUESFRANCK.BE

**Jusqu'au 3.01.10**

En guise de finissage de ces deux expositions, un "kamishibaï musical" (40'), spectacle intimiste et narratif, né de la rencontre d'images dessinées par **Mathieu Vandermolen** et des pièces musicales composées et jouées par la pianiste **Maï Ogawa** le 3.01 (horaire encore à déterminer)

## EMILIO LOPEZ-MENCHERO
***MUR XL***
Œuvre en collaboration avec la poétesse espagnole **Chantal Maillard**, 4ème intégration artistique dans le cadre du parcours poétique bruxellois *Vers Bruxelles, poésie en ville*
www.versbruxelles.be

MUR D'ENCEINTE DU CIMETIÈRE D'IXELLES, CROISEMENT CHAUSSÉE DE BOONDAEL ET AVENUE DE LA COURONNE, 1050 BRUXELLES

**Inaugurée le 28.10.09**

## CELINE MARIQUE
***Portrait des interstices*** (photographie)

THÉÂTRE MARNI, 25 RUE DE VERGNIES, 1050 BRUXELLES, T + 32 (0)2 639 09 80
WWW.THEATREMARNI.COM
LES SOIRS DE SPECTACLE DÈS 19H30

**Jusqu'au 18.12.09**

## JULIE MENUGE
***Alimentation générale de fantasmes folkloriques***

LES DRAPIERS, 68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE, T + 32 (0)4 222 37 53
WWW.LESDRAPIERS.BE
TS LES JS SAUF MA., DE 14H À 18H OU SUR RDV

**Jusqu'au 14.02.10**

## ISABELLE MERTENS
***Tourist*** (photographie)

ARTHUS GALLERY, 33 RUE SIMONIS, 1050 BRUXELLES, T + 32 (0)2 544 07 25
WWW.ARTHUSGALLERY.COM – MA.-VE. DE 14H00 À 18H30, SA. DE 11H00 À 18H30

**Jusqu'au 5.12.09**

## THIERRY MORTIAUX
(estampes)

LE SALON D'ART, 81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 537 65 40
MA.-VE. DE 14H00 À 18H30,
SA. DE 9H30 À 12H00 ET DE 14H À 18H

**Du 11.01 au 6.03.10**

## GUDNY ROSA INGIMARSDOTTIR

GALERIE KORA ALBERG, 5 POURBUSSTRAAT, 2000 ANVERS, T + 32 (0)3 226 06 30
WWW.KORAALBERG.BE – ME.-SA. DE 14H À 18H

**Du 4.12.09 au 16.01.10**

## MICHEL PAVLOU
***Chronikon***
Dans le cadre du cycle *Une image n'est jamais seule*

LA VÉNERIE, 3 PLACE GILSON, 1170 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 660 49 60 – WWW.LAVENERIE.BE
ME.-SA. DE 15H À 18H, DI. DE 10H À 13H

**Jusqu'au 20.12.09 (projection de films expérimentaux le 5.12)**

## CAROLINE PEKLE
***Autour d'Oujda, Maroc***
***Place des Congrès, Bruxelles***

INSTALLATION,
PLACE DU CONGRÈS, BRUXELLES

**Jusqu'en janvier 2010**

## SYLVIE PICHRIST
***Le dé***

B-GALLERY, GALERIE BORTIER,
55 RUE DE LA MADELEINE, 1000 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 279 64 35 WWW.BRUPASS.BE
ME.-SA. DE 13H À 18H

**Du 27.11 au 19.12.09**

(VERNISSAGE LE **26.11** AVEC UNE "PETITE CÉRÉMONIE DU DÉ" (WORKSHOP) À 18H30 ET UNE ACTION PAR JOUR OUVRABLE À 16H DANS L'ESPACE)

## MAJA POLACKOVA
***Collages***

GALERIE DIDIER DEVILLEZ, 53 RUE EMMANUEL VAN DRIESSCHE, 1050 BRUXELLES
T + 32 (0)2 215 82 05 – WWW.GALERIEDIDIERDEVILLEZ.BE
JE.-SA. DE 14H00 À 18H30

**Du 20.11 au 19.12.09**

Le **5.12** à **15h**, rencontre avec l'artiste à l'occasion de la parution de la monographie *Maja Polackova*, 128 p. couleurs, Didier Devillez Editeur, Bruxelles, 2009

## ROBERT QUINT
***Tout est pardonné ?***
(peinture, sculpture, dessin)

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK,
94 CHÉE DE WATERLOO, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 538 90 20
WWW.CCJACQUESFRANCK.BE

**Du 9.01 au 7.02.10**

## SOPHIE RONSE
***Dessins*** (encre sur papier)

BIBLIOTHÈQUE SOLVAY, PARC LÉOPOLD,
137 RUE BÉLLIARD, 1040 BRUXELLES,
T + 32 (0)473 33 20 51, SUR RDV

**Jusqu'au 31.12.09**

En duo avec **Kathleen Van Houtte**

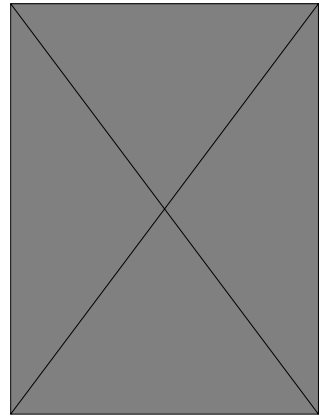
GALERIE LABO ART, 221 HEURNESTRAAT,
9700 HEURNE, T + 32 (0)477 68 36 71
SA.-DI. DE 15H À 19H, OU SUR RDV

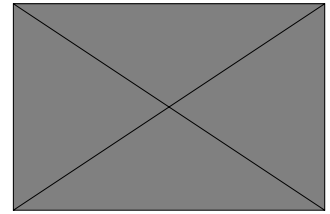
**Jusqu'au 15.12.09**

## DAVID RUSSON
***It's a sad and beautiful world***
(peinture)

GUEST # 5, GUEST ROOM, CONTEMPORARY ART/PROJECT ROOM, 5 RUE RENIER CHÂLON,
1050 BRUXELLES, T + 32 (0)472 21 62 22 -
WWW.GUESTROOM.BE
ME. + SA. DE 14H À 18H OU SUR RDV

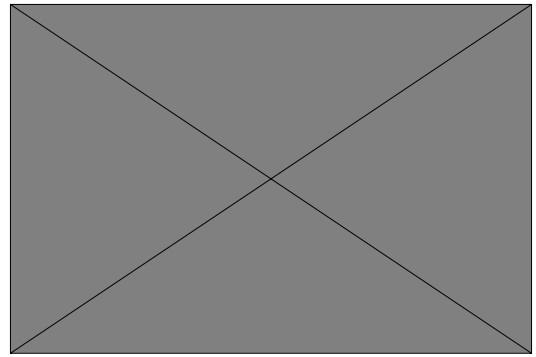
**Du 19.11.09 au 31.01.10**





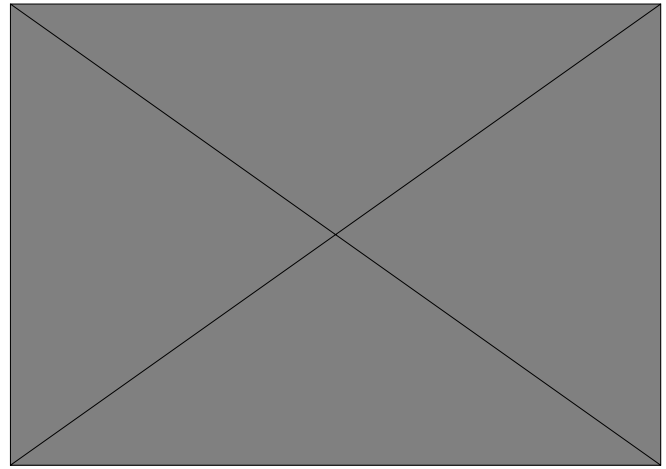
Jean-Baptiste Sauvage,
*Sans Titre 2001,*
60 x 80 cm, Saint-Etienne, France

Sylvie Pichrist,
*dé d'or,*
2009



Caroline Pelke,
*Autour d'Oujda, Maroc*
*Place du Congrès, Bruxelles,*
2009

David Russon,
*It's a sad and beautiful world,*
2008, 140 x 198 cm, acrylique sur toile



## FABRICE SAMYN
***Je est un hôte***
(photographie et installation)

GALERIE MEESSEN DE CLERCQ,
2A RUE DE L'ABBAYE, 1000 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 644 34 54
WWW.MEESSENDECLERCQ.COM
MA.-SA. DE 11H À 18H

**Jusqu'au 5.12.09**

## VADIM SAMOLUK (ALIAS POLAROÏD)

ESPACE V2, LE VECTEUR,
31 RUE DE MARCINELLE, 6000 CHARLEROI,
T + 32 (0)71 27 86 78
WWW.VECTEUR.BE
ME. + SA. DE 14H À 18H, JE.-VE. DE 14H À 17H

**Jusqu'au 19.12.09**

## JEAN-BAPTISTE SAUVAGE

GALERIE JACQUES CERAMI, 346 ROUTE DE PHILIPPEVILLE, 6010 COUILLET,
T + 32 (0)71 36 00 65
WWW.GALERIECERAMI.BE
ME.-VE. DE 14H À 19H, SA. DE 11H À 18H

**Jusqu'au 19.12.09**

"Jean-Baptiste Sauvage travaille presque essentiellement sur des formes in situ, au travers de résidences. Son champ d'application n'est autre que son espace environnant, qu'il soit urbain, industriel ou architectural. D'infimes mises en scène du réel, glissements et décalages parfois imperceptibles viennent interroger et reformuler le lieu de l'intervention".

## FRANCESCA SCARITO

GALERIE VERTIGE, 60 RUE DE VEEWEYDE,
1070 BRUXELLES, T + 32 (0)2 523 37 68
WWW.GALERIEVERTIGE.BE
LU.-VE. DE 10H À 16H

**Du 20.11 au 16.12.09**

## CHANTAL TALBOT
***Seascape***

GALERIE FAIDER, 12 RUE FAIDER,
1050 BRUXELLES, T + 32 (0)2 538 71 18
WWW.GALERIEFAIDER.BE

**Jusqu'au 19.12.09**

## ROLAND TOPOR
***Linos, lithos, litotes***

CENTRE DAILY-BUL & C°, 14 RUE DE LA LOI,
7100 LA LOUVIÈRE, T + 32 (0)64 22 46 99
WWW.DAILYBULANDCO.BE
MA.-DI. DE 13H À 17H

**Jusqu'au 15.01.10**

"Constituée de linogravures et de lithographies originales provenant en grande partie des collections de Pierre Alechinsky et de l'Atelier Clot (Paris), l'exposition est enrichie de documents issus des archives du Daily-Bul qui a conservé précieusement, au fil du temps et des rencontres avec Roland Topor, photographies, dessins, textes, lettres, livres dédicacés, affiches, illustrations, chansons…"
A l'occasion de cette exposition, lancement des deux premiers numéros de la collection du Centre Daily-Bul & C°: *Naissance d'une pensée: la pensée bul* et *Roland Topor. Randonnées péripathétiques.*

## TRUC-ANH
***White Spirit, part 2***

105 BESME, 105 AVENUE BESME,
1190 BRUXELLES, T + 32 (0)475 29 98 73

**Du 29.01 (vernissage) au 12.02.10**

## GENEVIEVE VASTRADE
***Histoire verte***
(œuvres sur papier et sculpture)

ESPACE B, 33 A RUE HAUTE, 1473 GLABAIS,
T + 32 (0)67 79 08 11 – WWW.ESPACEB.BE
SA.-DI. DE 14H À 18H OU SUR RDV

**Du 28.11 au 6.12.09**

## LIONEL VINCHE
***Le quartier déménage***
(peintures et dessins)

ESPACE B, 33 A RUE HAUTE, 1473 GLABAIS,
T + 32 (0)67 79 08 11 – WWW.ESPACEB.BE
SA.-DI. DE 14H À 18H OU SUR RDV

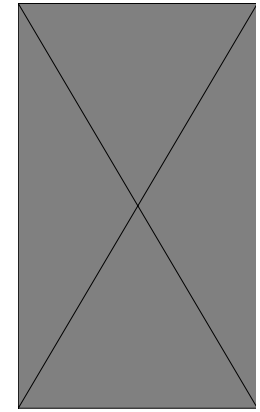
**Du 30.01 au 7.02.10**

## LIN YAO KAI
***Encre***

QUARTIERS LATINS, 14 PLACE DES MARTYRS,
1000 BRUXELLES, T + 32 (0)2 227 34 00
WWW.CFC-EDITIONS.BE
MA.-SA. DE 10H À 18H

**Du 20.11 au 31.12.09**

Geneviève Vastrade,
techniques mixtes sur papier, 25x15cm



**YVES ZURSTRASSEN**
***Grid paintings***

IKOB, LOTEN 3, 4700 EUPEN,
T + 32 (0)87 56 01 10 – WWW.IKOB.BE
**Jusqu'au 10.01.10**

**SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST**
***Fins de série et modèles d'exposition***

GALERIE TATJANA PIETERS,
40 BURGGRAVENLAAN, 9000 GAND,
T + 32 (0)9 324 45 29
WWW.ONETWENTY.BE – ME.-DI. DE 14H À 18H
**Jusqu'au 6.12.09**

**GENEVIEVE VAN DER WIELEN**
**Jusqu'au 10.12.09**

**NADINE FIEVET**
***Que la couleur soit !***

GALERIE HORS-CHÂTEAU, 30 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE, T + 32 (0)484 77 33 60
JE.-DI. DE 14H À 18H
**Du 17.12.09 au 20.01.10**

**ANNE WOLFERS**
(gravures),
**MIREILLE LIENARD**
(sculptures)

GALERIE PIERRE HALLET, 33 RUE ERNEST ALLARD, 1000 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 512 25 23
WWW.GALERIEPIERREHALLET.COM
MA.-JE. + SA. DE 14H30 À 18H30,
DI. DE 11H30 À 13H30
**Jusqu'au 10.12.09**

**JEAN-GEORGES MASSART, ANNE-MARIE KLENES**
***Double mixte***

H 8X12, SPACE FOR CONTEMPORARY ART,
37 HORENWEG, 3390 TIELT-WINGE
T + 32 (0)16 63 27 54 – WWW.H8X12.BE
**Jusqu'au 29.11.09**

**SARA BOMANS, ROBERT QUINT, TAMARA VAN SAN**

EXIT 11, 129 RUE DE PETIT-LEEZ,
5031 GRAND-LEEZ, T + 32 (0)81 64 08 66
WWW.EXIT11.BE
**Jusqu'au 20.12.09**

**CAPITAINE LONCHAMPS, JACQUES LIZÈNE, OLIVIER FOULON, RAPHAEL VAN LERBERGHE, SYLVIE MACIAS DIAZ, EMILIO LOPEZ MENCHERO, ANGEL VERGARA, BENOIT ROUSSEL**
***Département des Coqs***
Sous commissariat de la Galerie nadja Vilenne

DE WARANDE, 42 WARANDESTRAAT,
2300 TURNHOUT
**Du 31.01- 14.03.10**

**BIRGIT THEUNISSEN**
***Russia a roadmovie***

**CHRISTIAN ROOSEN**
***Bouffeur d'asphalte***

PHOTOGRAPHIE, GALERIE VERHAEREN,
7 RUE GRATÈS, 1170 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 662 16 99
ME.-SA. DE 14H À 18H, DI. DE 10H À 13H
**Du 16.12.09 au 24.01.10**

**MARIE CHANTELOT, LAURENCE DEWEER, NATHALIE DOYEN, CLAIRE KIRKPATRICK, AKASHI MURAKAMI, SOPHIE RONSE, ANIMA ROOS, LYDIA WAUTERS**
***Singuliers/Pluriels***
Dans le cadre de *Via Ceramica*, une carte blanche à Marie Chantelot

MAISON DE LA CULTURE FAMENNE-ARDENNE,
74 CHÉE DE L'OURTHE, 6900 MARCHE-EN-FAMENNE, T + 32 (0)84 31 46 89,
LU.-VE. DE 10H À 18H, SA.-DI. DE 14H À 17H
**Du 7.12.09 au 10.01.10**

**GE ORTHOF, NOEMIE GOLDBERG**

ARS 117, ARTIST-RUN SPACE,
117 CHÉE DE VLEURGAT, 1000 BRUXELLES
WWW.ARS117.BE, LU.-VE. DE 12H À 15H ET DE 17H À 23H, SA. DE 17H À 23H
**Jusqu'au 3.12.09**

**CHARLOTTE BEAUDRY, MON COLONEL & SPIT, MICHAËL DANS, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST, CHRISTOPHE TERELINDEN, AURELIE SALAVERT, WALTER SWENNEN**
In ***Bande annonce II***

GALERIE ALICEDAY, 1B RUE DES FABRIQUES
(1ER ÉTAGE), 1000 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 646 31 53 WWW.ALICEDAY.BE
JE.-SA. DE 14H À 18H
**Jusqu'au 19.12.09**

**BENJAMIN MONTI, MARIE ZOLAMIAN, AUDREY FRUGIER, ELENI KAMMA**

GALERIE NADJA VILENNE, 5 RUE COMMANDANT MARCHAND, 4000 LIÈGE
T + 32 (0)4 227 19 91
WWW.NADJAVILENNE.COM
JE.-SA. DE 14H À 18H
**Du 27.11.09 au 10.01.10**

**FRÉDÉRIC PLATÉUS**
***Apollo diagonal***

ESPACE UHODA, 14 RUE LÉON FRÉDÉRICQ,
4020 LIÈGE, WWW.ESPACEUHODA.BE
**jusqu'au 24.12.09**

**MUT-ART**

BIBLIOTHÈQUE DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES, PLACE DES SCIENCES,
1348 LOUVAIN-LA-NEUVE
WWW.UCLOUVAIN.BE/CULTURE
LU.-JE. DE 9H À 18H, VE. DE 9H À 17H,
SA. DE 9H À 12H
**Jusqu'au 6.12.09**

**DANIEL PELLETTI, CYR FRIMOUT, JEAN-MARIE MATHOT**
***Expo X3***

**Jusqu'au 20.12.09**

**LINDA VACCARELLO, OLIVIER DURIAUX, FREDERIC BLIN, PHILIPPE DECRESSAC, DAVID GREUSE, SEBASTIEN HUTSE, PASCAL MARLIER, GIONATAN SICILIA, CLAUDIO FORGIONE (LES LAIDS BIDULES)**
***Les laids bidules entrent au musée en 2010 après Jésus-Christ***

MUSÉE IANCHELEVICI, 21 PLACE COMMUNALE,
7100 LA LOUVIÈRE, T + 32 (0)64 28 25 30
WWW.MUSEE.IANCHELEVICI.BE
MA.-DI. DE 14H À 18H
**Du 22.01 au 21.02.10**

"'Les laids bidules', collectif constitué de comédiens, de plasticiens, de photographes et vidéaste, s'illustre depuis une dizaine d'années au travers d'interventions décalées, de performances et expériences vidéo. (...) Au jeu des similitudes, on peut dénoter une même malice à la nécessité du médiocre et une faveur au régionalisme du cœur prônés par le Daily Bul. Un souci pareil pour la démonstration par la légèreté absurde, un culte égal du dérisoire au service de la dérision. Un goût semblable, peut-être, de saisir l'occasion de l'éphémère, de le porter à l'immortel pour mieux l'engloutir dans l'oubli relatif".
"Sorte de work in progress, l'exposition se penchera avec humour sur la valeur marchande de l'art. 'Les laids bidules' créeront à cette occasion la LB compagny : s.a. de l'absurde qui proposera sa propre logique commerciale (www.lb-compagny.com)"

***La photographie n'est pas un art***
**Chefs-d'œuvre de la photographie des avant-gardes à nos jours. Collection Sylvio Perlstein**
Sous commissariat de David Rosenberg et Régis Durand

MUSÉE D'IXELLES,
71 RUE JEAN VAN VOLSEM, 1050 BRUXELLES
WWW.SYLVIOPERLSTEIN.MUSEEDIXELLES.BE
MA.-DI. DE 11H30 À 17H00,
NOCTURNE LE 10.12 JUSQU'À 22H
**Jusqu'au 10.01.10**

***ART ACTUEL & INSTALLATION***, la journée d'étude organisée par le Département d'Histoire de l'Art et Archéologie des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix et soutenue par le Fonds de la Recherche Scientifique, se déroulera le **12.12.09** AU 1 RUE GRAFÉ, 5000 NAMUR.

PARTICIPATION GRATUITE ET INSCRIPTION SOUHAITÉE. PROGRAMME AU FORMAT PDF : HTTP://WWW.FUNDP.AC.BE/FACULTES/LETTRES/DEPARTEMENTS/ARCHEOLOGIE/ARTACTUEL

**PIETER LAURENS-MOL**
**Jusqu'au 4.12.09**

**HRAPPUR MAGNUSSEN IS**
**Du 9.12.09 au 10.01.10**

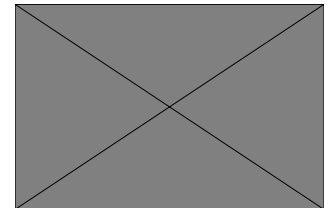
**FABRICE SAMYN & HANS OP DE BEECK**
(WE paper)
**Du 9.12.09 pour une durée de 3 mois**

WE PROJECT, 20 RUE EMILE REGARD,
1180 BRUXELLES – WWW.WEPROJECT.BE
TS LES JS DE 13H À 17H ET SUR RDV

***FEUX CONTINUS***
***La manufacture nationale de Sevres au Grand-Hornu***

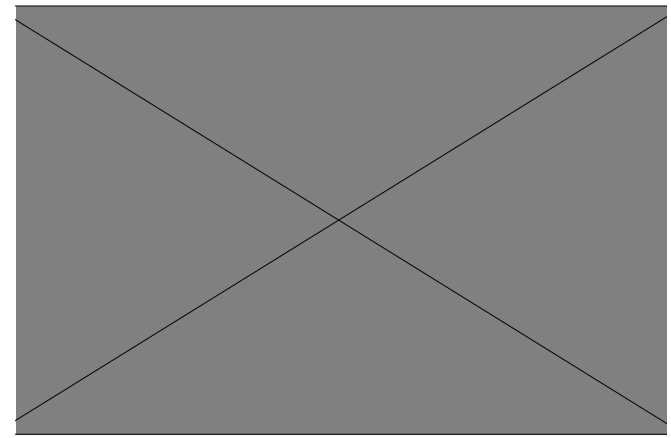
GRAND-HORNU IMAGES,
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU,
T + 32 (0)65 65 21 21
WWW.GRAND-HORNU-IMAGES.BE
MA.-DI. DE 10H À 18H
**Jusqu'au 17.01.10**

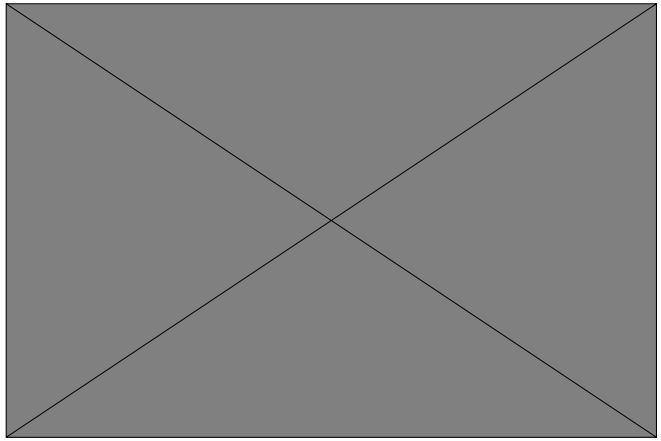
Exposition consacrée à la production contemporaine de la Manufacture, dans une scénographie conçue par Adrien Rovero. Parution d'un catalogue aux éditions Archibooks (www.archibooks.com)



*Traineau*,
Nathalie Talec,
2008, coédition avec le MacVal,
© Marc Domage

Clarisse Ambroselli et Piera Grandesso,
*Coupes O'Bodoni*,
2005,
© G. Jonca - Manufacture nationale de Sèvres

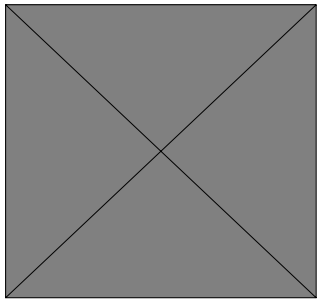




Delphine Quirin,
bonnet et mitaines, laine, collection
hiver 2008/2009
© Leslie

# LIEUX D'ART CONTEMPORAINS SOUTENUS PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

Juanma Gonzalez
*Sans titre*
Technique mixte sur semelle
Collection art & marges musée



## CENTRE CULTUREL DE BASTOGNE

195 RUE DU SABLON, 6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 65 30

- **Ah...L'amour !**
  "Traiter du corps, de la sensualité, des rapports homme/femme et de toute la symbolique que ces sujets évoquent à travers des œuvres allant de la vidéo à la sculpture, de la peinture à la création textile"
  **Du 6 au 28.02.10**

## ART&MARGES MUSÉE

312 RUE HAUTE, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 511 04 11
INFO@ARTENMARGE.BE
WWW.ARTENMARGE.BE

- ***Réouverture du Musée!***
  25 ans après sa fondation, le Centre de Recherche et de Diffusion "Art en Marge" devient "art&marges musée". L'agrandissement et le nouvel aménagement des locaux permettent désormais de présenter conjointement des expositions temporaires et un accrochage d'une partie de la riche collection dans des conditions muséales optimales.
  **le 3.12.09 jusqu'à 22h00**
  DANS LE CADRE DES NOCTURNES DES MUSÉES BRUXELLOIS (VERNISSAGE LE 2.12)
- ***"Liaisons insolites"***
  Inès Andouche, Seyni-Awa, Hans Bellmer, Joseph Beuys, Paul Blockx, James Brown, Jacques Charlier, Antonio Dalla Valle, Serge Delaunay, Bruno Dupuis, Max Ernst, Cecile Franceus, Hugues Joly, Geneviève Lafont, Alexis Lippstreu, Francis Marshall, Krysztof Opiola, Panamarenko, Roger Raveel, Félicien Rops, François Thango, Frits Van den Berghe, Serge Vandercam, Jean-Michel Wuilbeaux, un masque des Dziady et une Vierge de Miséricorde
  "L'exposition présente une sélection de dialogues entre des œuvres de musées belges et de la collection de "art&marges musée". Par ce projet, la vision dichotomique et hiérarchique de l'art in- et outsider, "qui considère l'un comme une création hyper intellectualisée et sophistiquée, et l'autre comme une expression de la pureté émotionnelle et de la primitivité naturelle", est remise en question et devient obsolète. Deuxième volet du projet "20+20" organisé en 2006 à l'occasion du vingtième anniversaire d'Art en Marge."
  **Jusqu'au 21.02.10**
- ***Insiders - pratiques, usages, savoir-faire***
  Dans le cadre d'*Evento*, biennale de création urbaine à Bordeaux, s'ouvre à l'Entrepôt, une exposition réalisée par *Arc en rêve*, centre d'Architecture et le CAPC musée d'art contemporain. Cette exposition prend acte d'un regard nouveau posé sur différents usages et savoir-faire émanant de cultures et de territoires singuliers. L'actualisation et les modes de transmission de ces savoirs populaires – ou folk/lores – travaillent au sein d'un système global et à l'intérieur même de contextes locaux. Ils pointent la complexité d'identités façonnées par les multiples appropriations et transformations, circulations et métissages, qui déterminent aujourd'hui les conditions d'apparition de ces singularités contemporaines. Cette double exposition, conçue comme un archipel de propositions artistiques et architecturales, entrecroise et rassemble une série d'œuvres récentes, de travaux, de projets en cours et de commandes. Une sélection de photographies de Mario del Curto, des 'Anarchitectures' de Richard Greaves de la collection "art & marges musée" y sont présentées.
  **Jusqu'au 7.02.10**
  L'ENTREPÔT LAINÉ – CAPC, 7 RUE FERRÈRE, 33000 BORDEAUX, T + 33 (0)5 56 00 81 50

## CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE

20 RUE DES SABLES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 219 19 80
F +32 (0) 2 219 23 76 - VISIT@CDBD.BE
DU MA. AU DI. DE 10H À 18H

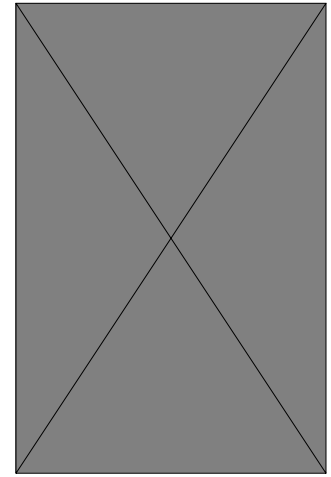
- ***La BD...vingt ans après***
  "Il y a 20 ans, le CBBD ouvrait ses portes. Pour saluer cet anniversaire, il a choisi de mettre à l'honneur les créations BD les plus remarquables de ces deux décennies."
  **Jusqu'au 6.12.09**
- ***Leemans par Leemans***
  **Du 8.12.09 au 21.02.10**

## CENTRE INTERNATIONAL POUR LA VILLE, L'ARCHITECTURE ET LE PAYSAGE/CIVA

55 RUE DE L'ERMITAGE, 1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 642 24 50
INFO@CIVA.BE- WWW.CIVA.BE
DU MA. AU DI. DE 11H00 À 18H30

- ***Le temps qui pousse ou les arbres de Roel Jacobs***
  "Roel Jacobs déploie depuis les années septante une œuvre plurielle, à la fois engagée et poétique, qui témoigne d'une rare sensibilité aux paysages et aux arbres."
  **Jusqu'au 31.01.10, CIVA/foyer de la bibliothèque**
- ***Heart-made***
  Avant-gardes de l'architecture chinoise
  **Jusqu'au 21.02.10**

ESPACE D'ARCHITECTURE LA CAMBRE,
19 BIS PLACE FLAGEY, 1050 BRUXELLES,
T +32 (0) 2 642 24 50 – WWW.CIVA.BE



Sébastien Reuzé,
*Le Cri*,
2006

## ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

HÔTEL HANNON, 1 AVENUE DE LA JONCTION
1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 538 42 20 - F +32 (0) 2 538 99 19
CONTRETYPE@SKYNET.BE
WWW.CONTRETYPE.ORG
DU ME. AU VE. DE 11H À 18H, LES SA. ET DI. DE 13H À 18H

- **Lucia Radochonska et Jean-Louis Vanesch**
  (à l'occasion de la parution de leurs monographies aux éditions Yellow Now)
  **Jusqu'au 17.01.10**
- **Sébastien Reuzé (travaux récents)**
  **Du 10.02 au 21.03.10 (vernissage le 9.02)**

## INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ ISELP

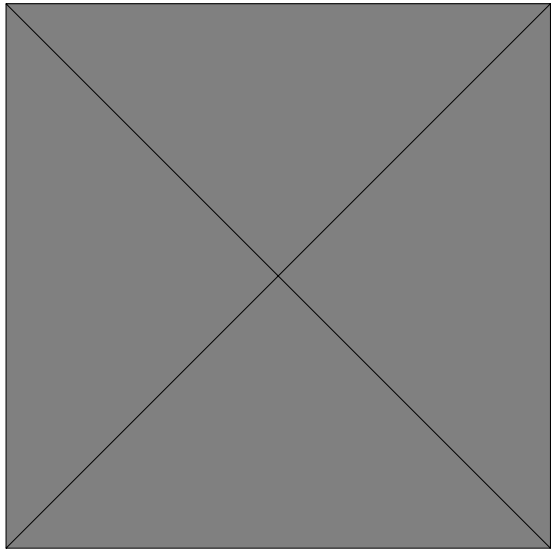
31 BOULEVARD DE WATERLOO,
1000 BRUXELLES
T +32 (0)2 504 80 70 - F +32 (0)2 502 45 26
ISELP@ISELP.BE – WWW.ISELP.BE
DU LU. AU SA. DE 11H00 À 17H30

+EXPOSITIONS

- **Christian Carez ,** ***Mishmash ou la confusion***
  **Du 18.12.09 au 16.01.10**
  (VOIR "INTRAMUROS")
- **Didier Leemans (dessin)**
  **Jusqu'au 05.12.09, Galerie Découverte**
- **Pauline Cornu (dessin)**
  **Du 10.12 à janvier 2010,**
  GALERIE DÉCOUVERTE (VOIR "INTRAMUROS")
- **Laurence Vray (photographie)**
  **Du 4.02 au 28.03.10**
- **Hugo Meert (céramique) et Isabelle Azaïs (bijoux)**
  **Jusqu'au 05.12.09, Rayon art/objets**
- **Delphine Quirin (accessoires)**
  **Du 10.12.09 à janvier 2010,**
  **Rayon art/objets**
- **Tache Production**
  **Jusqu'au 05.12.09, Rayon art/librairie**

+COURS

- ***Matières à l'œuvre et formes nomades dans l'art contemporain: pendre, entasser, plier, nouer, etc.,*** **par Dominique Lamy,**
  **le lu. de 14h à 16h**
- ***Des gueules noires aux précaires: représentation du travail dans l'art moderne et contemporain,*** **par Laurent Courtens,**
  **le lu. de 18h à 20h**



- ***Sous le voile de la fable : démarches narratives dans l'art d'aujourd'hui*, par Delphine Florence,**
  **le ma. de 14h à 16h**
- ***Entre l'ombre et la lumière : la couleur dans l'art*, par Ben Durant,**
  **le me. de 18h à 20h**

+RENCONTRES-CONVERSATIONS

- ***Performance : le corps à l'œuvre,***
  par Antoine Pickels + invités
  **Le ma. de 18h30 à 22h30, jusqu'à février**
- ***Chine : regards croisés sur les arts d'hier et d'aujourd'hui,***
  par Nathalie Desmaele et Gilles Remy + invités
  **Le je. de 18h30 à 22h30, jusqu'à février**
- ***Noise : la musique dans tous ses états***
  par Sébastien Biset + invités
  **Le ma. de 18h30 à 22h30, jusqu'à février**
- ***Photographie : voyage autour d'une chambre avec vue***
  par Emmanuel d'Autreppe + invités
  **Le je. de 18h30 à 22h30, jusqu'à février**

(POUR PLUS DE PRÉCISION SUR LES DATES PRÉCISES DE CES RENCONTRES :
T +32 (0) 2 504 80 70)

## JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES

10 RUE ROYALE, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 507 82 85
F +32 (0) 2 507 83 85
INFO@JAP.BE - WWW.JAP.BE

+LA CRÉATION CONTEMPORAINE

- ***Art contemporain chinois : quelques positions : Esthétique traditionnelle – concepts contemporains/ Esthétique contemporaine – concepts traditionnels,***
  par Martina Köppel – Yang, historienne de l'art, curatrice
  **Le 2.12.09, 20h15, Bozar**
- **Rencontre avec Gianni Motti,**
  animée par Pascal Beausse, critique d'art et commissaire indépendant, Paris.
  **Le 09.02.10, 20h15, Bozar (Studio)**

+CLÉS POUR LE XXIème SIÈCLE

- ***La photographie comme outil conceptuel,***
  par Catherine Mayeur, historienne de l'art
  **Le 23.01.10, 20h15, Bozar**
- ***L'art comme espace critique,***
  par Catherine Mayeur, historienne de l'art
  **Le 6.02.10, 20h15, Bozar**

Sacha Goerg
*Sans titre,*
2009
installation, taille variable, bois, paillettes et laques sur papier
Galerie Langlet, Paris
(sur propositon de Vanessa Suchar)

## KOMPLOT

**NOUVELLE ADRESSE :**
17 RUE DE LA SENNE, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 484 713 175 – INFO@KMPLT.BE – WWW.KMPLT.BE
KOMPLOT EST ACTUELLEMENT EN RÉSIDENCE CHEZ NADINE

- ***Programme de résidences d'artistes :***
  Jim Skuldt (Los Angeles), Etienne Chambaud (Paris), Francisco Camacho (Amsterdam/Bogota), NG, Philippe Van Wolputte (Amsterdam), Emily Bovino (USA), Aude Pariset (Berlin), Vincent Ganivet (Paris), Fayçal Baghriche (Paris), Matthieu Clainchard (Paris), Nina Beier et Marie Lund (Berlin/ Londres), Derek Sullivan (Toronto), Aymeric Hainaux (France)…
- ***Programme de résidences de curateurs :***
  Damien Airault (Le Commissariat, Paris), Isabelle Le Normand (Mains d'œuvre, Paris), Dorothée Dupuis (Triangle, Marseille), Olivier Martinez Kandt (Goldsmith, Londres), Barbara Buchmeier (Berlin)…
- ***THE PUBLIC SCHOOL en Europe***
  http://www.telic.info/
  **Jusqu'au 30.04.10**
  (HTTP://WWW.NADINE.BE) (VOIR "DOSSIER")

## MAISON D'ART ACTUEL DES CHARTREUX/MAAC

26/28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 513 14 69 – MAAC@BRUCITY.BE – WWW.MAAC.BE

- **Sanaz Azari**
  (en résidence pour 6 mois à la MAAC)
  **Jusqu'au 19.12.09**
- **Sacha Goerg**
  **Du 8.01 au 6.02.10**

## OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

105 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
T + 32 (0) 499 26 80 01
JM.STROOBANTS@SKYNET.BE
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM
DU JE. AU SA. DE 14H À 18H ET SUR RDV

- **By Office**
  M.A. Pereira, I. Baraona, D. Clément, M. Dubnick, J. Dujardin, B. Félix, M. Paakkola, J. Paparella, J-M Stroobants
  **Jusqu'au 19.12.09**
- **Juan Paparella**
  **Du 12.02 au 17.04.10**
  **(vernissage le 11.02)**

## BPS 22, ESPACE DE CRÉATION CONTEMPORAINE

SITE DE L'UNIVERSITÉ DU TRAVAIL
22 BOULEVARD SOLVAY, 6000 CHARLEROI
T +32 (0) 71 27 29 71
PIERRE_OLIVIER.ROLLIN@HAINAUT.BE
WWW.BPS22.HAINAUT.BE
DU ME. AU DI. DE 12H À 18H

- **Prix du Hainaut Arts plastiques 2009**
- **Jérôme Bohée (F)**
  Dans le cadre de *Watch This Space,* l'événement collectif du réseau 50° Nord (réseau d'art contemporain du Nord Pas de Calais et de l'Eurégio Nord (www.50degresnord.net)) consacré à la création émergente.
  Dans ce cadre, le BPS 22 invite le photographe Jérôme Bohée lequel mène depuis plusieurs années un travail sur les architectures autoritaires, les signes et dispositifs du pouvoir. Il réalisera à cette occasion une mission spécifique sur le territoire de la Province de Hainaut.
  **Du 12.12.09 au 10.01.10**
  (Proclamation du Prix, vernissage des expositions, fête de clôture de *Watch This Space* en présence des artistes et des structures participantes le 11.12.09 à 19h).

## MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE À CHARLEROI CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

11 avenue Paul Pastur, 6032 Charleroi
T +32 (0) 71 43 58 10 - F +32 (0) 71 36 46 45
MPC.INFO@MUSEEPHOTO.BE
WWW.MUSEEPHOTO.BE
DU MA.AU DI. DE 10H À 18H

- **Leo Dohmen, *Copyright***
- **Maurice Derenne. *Un Belge en Chine* (1911-1927)**
- ***Quelque chose***
  "L'exposition *Quelque chose* propose une sélection de photographies prises à la sauvette dans l'intimité du cadre familial."

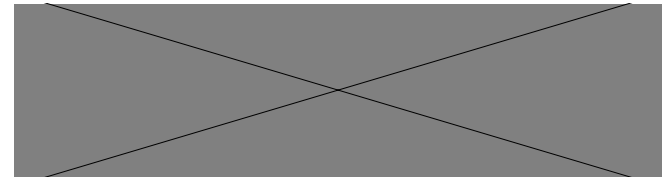
© Nathalie Noël

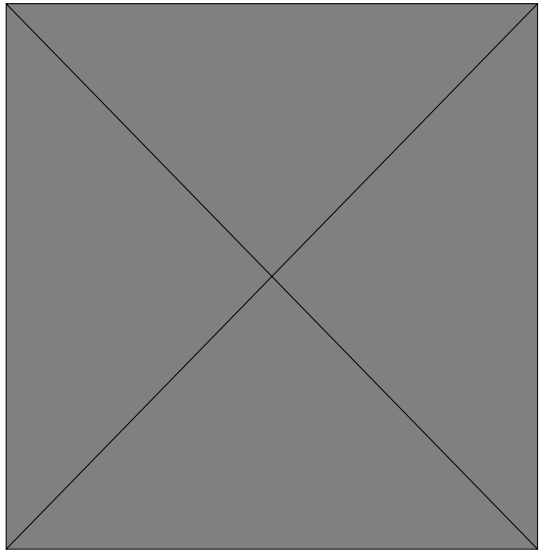
- **Nathalie Noël**
  "Dans le cadre de leur nouveau partenariat, *Le Soir* et le Musée de la Photographie lancent la Galerie du Soir. Parallèlement à chaque nouvelle grande exposition du Musée, la Galerie du Soir présente un jeune artiste à découvrir. Un pari sur l'avenir décliné en quatre volets : un accrochage réduit mais significatif au Musée, un portfolio dans la revue *Photographie Ouverte*, une présentation du photographe dans les pages du Soir et une sélection de son travail sur le site www.lesoir.be. Après Aurore Dal Mas, Nathalie Noël est la nouvelle invitée de la Galerie du Soir. Repérée à l'Annexe des Brasseurs, à Liège, Nathalie Noël est diplômée de l'Institut Saint-Luc Liège. Observant avec acuité le monde dans lequel nous vivons, elle y décode le langage de l'image, omniprésent. Et elle retourne celui-ci comme un gant pour mieux en souligner la vanité. Détournant les techniques de l'imagerie publicitaire, Nathalie Noël présente des images lisses, parfaitement mises en place. On peut les effleurer du regard sans rien en capter. Mais si l'on s'approche un peu, on découvre un passionnant jeu sur les apparences."
  Jean-Marie Wynants
  **Jusqu'au 17.01.10**

## CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN

LA CHÂTAIGNERAIE
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
T +32 (0) 4 275 33 30 - F +32 (0) 4 275 52 15
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET
DU MA. AU DI., DE 15H À 19H

- ***Made in Flémale***
  Dans le cadre du 30ème anniversaire de la première exposition, la Châtaigneraie propose une série de créateurs flémallois ayant un parcours professionnel dans le monde artistique. Jenny Donnay, Dacos, François Franceschini, Yves Buffalo, Yves Vranken, Nathalie Bourgeois…
  **Du 5.12.09 au 17.01.10**
  **(vernissage le 4.12)**





Marie Hainaut,
*Nouveaux quartiers,*
photographie couleur, 2000

## CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE

BP56, 6820 FLORENVILLE
T +32 (0) 61 31 45 68 – INFO@CACLB.BE

- ***D'un habitat à l'autre***
  "Depuis janvier 2009, la Province de Luxembourg dispose à Bruxelles d'un bâtiment destiné à la promotion des différents volets et atouts économiques, culturels, touristiques et sociaux de la province. La culture, et plus particulièrement l'art contemporain, se devait d'y être présent et de "profiter" de cette ambassade idéalement située au cœur de la capitale belge et européenne. Après Eric Legrain et Rudy Luijters, Olivier Deprez et Adolphe Avril (CEC La Hesse), **Marie Hainaut & l'atelier de sculpture de l'Académie des Beaux-Arts d'Arlon** sont accueillis durant le mois de décembre."
  **Jusqu'au 11.12.09**
  37, RUE DU LUXEMBOURG, 1000 BRUXELLES

- ***A propos d'Ecriture II***
  A. Bornain, L. Brett, S. Calle, P. Corillon, B. Coulon, K. Crêvecoeur, C. de Launoit, O. Deprez et A. Avril, A. Detanico & R. Lain, P. De Villers, P. Downsbrough, F. du Plessis, L. d'Ursel, B. Gérard, R. Graeffly, J. Holzer, M. Hornard, J. Keguenne, D. Lach, N. Lesueur, P. Mahoux, Marko 93, T. Melzer, A. Messager, V. Mréjen, C. Olyff, S. Pey, L. Pflughaupt, S. Pichrist, P. Pierart, E. Pougeau, E. Savitzkaya, L. Sfar, A. Thurnauer, D. Van Biesen, J. Van Geluwe, N. Yalter
  Cette exposition propose dans le cadre de *Marche, Ville des Mots 2010* un constat de la création artistique du 21 ème siècle et des nouvelles tendances déclinées autour du thème de l'écriture.
  **Du 28.02 au 2.04.10,**
  MAISON DE LA CULTURE DE FAMENNE-ARDENNE, 74 CHAUSSÉE DE L'OURTHE,
  T +32 (0) 84 31 46 89, DU LU. AU VE.
  DE 10H À 18H ET LE SA. ET DI. DE 14H À 17H

## MAC'S MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
T +32 (0) 65 65 21 21 - WWW.MAC-S.BE
TS LES JOURS, SAUF LE LU. DE 10H À 18H

- **Edith Dekyndt**
  **Jusqu'au 17.01 (voir "Intramuros")**

- **Bibliothèque vivante de la Collection du MAC's**
  "Au départ d'une œuvre sortie des réserves, une rencontre s'attache à faire partager de manière vivante la démarche des artistes présents dans la collection du Musée"
  **Le 12.12.09 : Luciano Fabro**
  **Le 9.01.10 : Edith Dekyndt**

## FONDATION BOLLY-CHARLIER

PLACE VERTE, 4500 HUY
T +32 (0) 85 21 15 51 –
FONDATION.BOLLY-CHARLIER@TELEDISNET.BE

- **Luc Navet (sculpture) et Sylvie Canonne (dessin et gravure)**
  **Jusqu'au 13.12.09**

- ***Opposition***
  Y. Assbane, O. Marcovich, M. Prignon, V. Kim, O. Gilet, J-M. Stroobants, F. Ravet, M. Jamsin, E. Fouvry, A. Levy, D. Collignon, J. Hernandez, S. Pichrist, S. Bauer, J. Steelandt, S. Toma, J. Janssis, O. Colassin, A. Brasseur, S. Nottet, B. Félix, A.C. Van Santen
  Synthèse de trois expositions qui ont eu lieu à "La galerie.be" entre février et juin 2009.
  **Du 6 au 28.02.10**

## CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

10 RUE DES AMOURS, 7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0) 64 27 87 27 –
ACCUEIL@CENTREDELAGRAVURE.BE –
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

- ***Costumes et traditions du Nouvel an chinois***
  **Jusqu'au 14.02.10**

- **Prix de la Gravure et de l'Image imprimée/19ème édition**
  **Du 27.02 au 28.03.10**

## GALERIE DÉTOUR

166 AV. JEAN MATERNE, 5100 JAMBES
T +32 (0) 81 24 64 43
INFO@GALERIEDETOUR.BE
WWW.GALERIEDETOUR.BE
DU MA. AU VE. DE 12H30 À 17H30 ET LE SA.
DE 14H À 18H

- **Lydia De Munter (peinture)**
  **Jusqu'au 26.12.09**

- **Edith Gilbert (photographie)**
  **Du 13.01 au 20.02.10**
  **(vernissage le 12.01)**

## ESPACE GALERIE FLUX

60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 253 24 65 - F +32 (0) 4 252 85 16
FLUX-NEWS@SKYNET.BE
DU JE. AU SA. DE 16H À 19H

- **Guy Vandeloise,**
  ***Objets métaphysiques***
  **Du 8.01 au 30.01.10**

- **Jean-Paul Thénot**
  **Du 12.02 au 13.03.10**

## LES BRASSEURS

6 RUE DES BRASSEURS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 221 41 91 - F +32 (0) 4 237 07 91
LES.BRASSEURS@SKYNET.BE
WWW.BRASSEURS.BE
DU ME. AU SA. DE 15H À 18H OU SUR RDV

- ***L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection.***
  Sous commissariat de Julie Bawin
  Jacques Charlier, Denmark, Laurent Dupont Garrite, Joan Fontcuberta, Jeanne Susplugas, Karen Knorr, Paul Mahoux, Joëlle Tuerlinckx
  (Edition d'un catalogue chez Yellow Now)
  **Jusqu'au 30.01.10 ("voir Intramuros")**

## LES CHIROUX

8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 223 19 60
LESUISSE@CHIROUX.BE -
DU LU. AU SA. DE 13H30 À 18H00
AUX HORAIRES DE SPECTACLES ET SUR RDV

- **Kitty Crowther (illustration jeunesse)**
  **Du 11.12.09 au 23.01.10**

- **BIP2010 – 7ème Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels**
  ***(Out of) control***
  "Si l'abréviation "BIP2010" fait référence à l'identité historique de l'évènement, soit la biennale internationale de la Photographie, elle permet aussi une ouverture plus grande sur les divers aspects, fixes et en mouvement, analogique et numérique, de l'image d'aujourd'hui. Enfin, le terme "BIP" fait également écho au signal électronique, dénotant une ouverture vers les nouveaux médias que nous voudrions accentuer. Si la photographie conserve évidemment une place pivot dans les expositions, l'heure est aussi au constat de l'hybridité des supports, des statuts, des formes et des positions de l'image. L'exploration de ces mutations devient incontournable si l'on veut prendre le pouls de la création visuelle actuelle."
  **Du 28.02 au 25.04.10 (vernissage le 27.02)**
  INFORMATION ET PROGRAMME :
  WWW.BIP-LIEGE.ORG

## PÉRISCOPE

20 RUE DU MOUTON BLANC, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 224 70 50
PERISCOPE@SKYNET.BE
TS LES JOURS À PARTIR DE 14H

- **Paul Damuseau, *Noir d'y voir***
  **Jusqu'au 12.02.10**

## MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

100 CHAUSSÉE DE MARIEMONT,
7140 MORLANWELZ
T +32 (0) 64 21 21 93
INFO@MUSEE-MARIEMONT.BE
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE
TOUS LES JOURS SAUF LES LU.
NON FÉRIÉS DE 10H À 17H

- ***Le thé, histoire d'un art de vivre. La collection K.S. Lo du Flagstaff House Museum of Tea Ware***
  **Jusqu'au 21.02.10. Cérémonies du thé organisées le 13.12.09 et le 17.01.10.**
- ***Mariemont, une rentrée sous le signe de l'Extrême-Orient.***
  Réouverture des collections d'Extrême-Orient.
- **Piet Stockmans**
  Cette exposition s'inscrit dans le cadre des activités du Centre Keramis, le futur Centre de la Céramique de la Communauté française qui ouvrira ses portes en 2013 sur le site de la faïencerie Royal Boch à La Louvière. Dans le giron du Musée de Mariemont, ce centre promotionnera la création contemporaine dans ce domaine en accueillant des artistes en résidence et en présentant de façon permanente les céramiques contemporaines acquises par la Communauté française.
  **Du 19.12.09 au 5.03.10**

## WORLD CRAFTS COUNCIL

L'ETABLE, SITE DES ANCIENS ABATTOIRS,
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
T +32 (0) 65 84 64 67
F+ 32 (0) 65 84 31 22
WCCBF@WCC-BF.ORG - WWW.WCC-BF.ORG
TS LES JOURS SAUF LE LU. DE 12H À 18H

- **Exposition du Prix Européen des Arts appliqués**
  **Jusqu'au 24.01.10**

## KOMA

4 RUE DES GADES, 7000 MONS
T/F +32 (0) 65 31 79 82
GALERIEKOMA.MONS.BELGIQUE@GMAIL.BE
ME., JE., SA. ET DI. DE 14H À 18H ET SUR RDV

- ***Craner: tenir tête***
  Présentation d'œuvres de la collection,
  **Jusqu'au 11.12.09**
- **Edurne et Clara Rubio, *Histoires jumelles***
  **Du 14.01 au 14.02.10**
- **Marco Badot, *Ape drawings, primatographies***
  **Du 25.02 au 21.03.10**

## GALERIE EPHÉMÈRE/VITRINE D'ANTÉCÉDENCE

NOUVEL ESPACE : 5 RUE DIALE COLAS,
6530 THUIN (LA MALADRIE)
T +32 (0) 71 51 00 60 –
GALERIE.EPHEMERE@SKYNET.BE

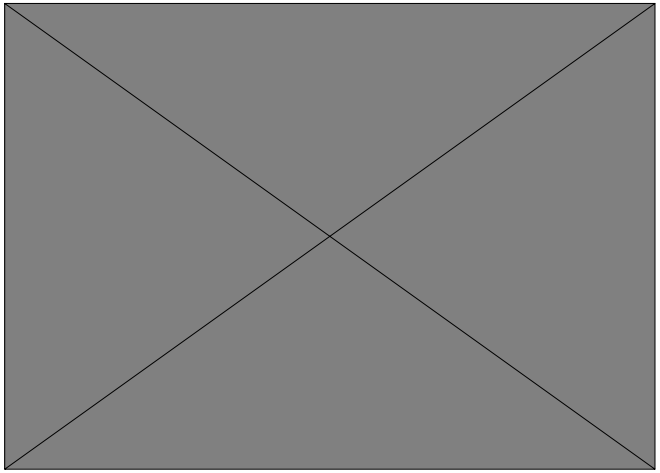
- **Jean Lancri, *Autour et dans le cadre du Cycle de Cheval à vélo* (peinture)**
  La manifestation sera ponctuée d'événements, dont une conférence de Jean Lancri sur Paul Klee que l'artiste affectionne particulièrement.
  **Du 13.12.09 au 28.03.10**
  **(inauguration du nouvel espace le 12.12)**

## MAISON DE LA CULTURE DE LA PROVINCE DE NAMUR

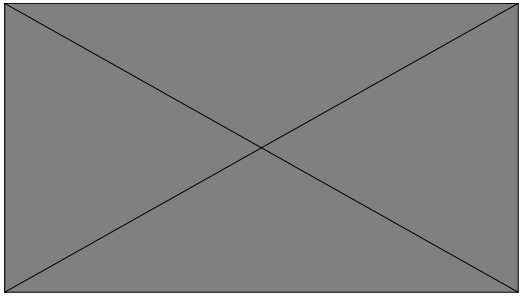
14 AVENUE GOLENVAUX, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 77 67 73
ARTS.PLASTIQUES@PROVINCE.NAMUR.BE
TOUS LES JOURS DE 12H À 18H

- ***Faux-Semblants***
  Guillaume Bijl, Christian Carez, Jacques Charlier, René de Broyer, Philippe De Gobert, Johan Grimonprez, Jean-Olivier Hucleux, Bertrand Lavier, Jacques Lennep, Sherrie Levine, Philippe Ramette, Georges Rousse
  "L'exposition se propose de faire découvrir et redécouvrir des artistes dont la démarche artistique est simulacre. Ici, le terme simulacre est pris dans son sens le plus large : semblant, illusion mais aussi ironie. On est dans le sillage du faux, du "faire comme si", dans l'apparence qui se donne pour la réalité."
  **Jusqu'au 27.12.09**
- **Gabriel Belgeonne et Charles Drybergh**
  **Du 23.01 au 28.02.10**

Edurne et Clara Rubio,
*Histoires Jumelles*
2007 - 2009



Still from *LOOKiNG fOR ALFREd*,
2005, by Johan Grimonprez
Courtesy of Zapomatik / Film & Video Umbrella



## DOMAINE DU CHÂTEAU DE SENEFFE/ MUSÉE DE L'ORFÈVRERIE

7-9 RUE LOUIS PLASMAN, 7180 SENEFFE
T +32 (0) 64 55 69 13 –
INFO@CHATEAUDESENEFFE.BE –
WWW.CHATEAUDESENEFFE
TS LES JOURS SAUF LE LU. DE 10H À 18H

- **Regards dans l'art hors normes**
  "Cette manifestation entend consacrer la reconnaissance par un large public de la valeur artistique présente dans certaines productions d'artistes "de la marge". Elle offrira donc une sélection qualitative d'œuvres créées en dehors des circuits culturels habituels"
  (une organisation de La Belle Echappée – AFrAHM asbl)
  **Du 4.02 au 7.03.10 (vernissage le 3.02), Orangerie du Château de Seneffe**
  (Durant la période de l'exposition, en collaboration avec l'AWIPH (Agence wallonne pour l'intégration des personnes handicapées), une journée d'étude sera proposée sur le thème du statut d'artiste de la personne handicapée mentale).

## FONDATION DE LA TAPISSERIE, DES ARTS DU TISSU ET DES ARTS MURAUX

9, PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 23 42 85
FOND.TAPISSERIE@SKYNET.BE
WWW.CENTRE-TAPISSERIE.ORG
TOUS LES JOURS, SAUF LE MA.,
DE 10H À 12H ET DE 14H À 17H

- **Exposition des collections permanentes:**
  tapisseries anciennes tournaisiennes des XV et XVI êmes siècles (collections de la Ville de Tournai et de la Communauté française) et tapisseries et art textile contemporain (collections de la Communauté française, Province de Hainaut, privée)

## MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI/CENTRE RÉGIONAL D'ACTION CULTURELLE

BOULEVARD DES FRÈRES RIMBAUT,
7500 TOURNAI - T +32 (0) 69 25 30 80
F +32 (0) 69 21 06 92
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM
DU MA. AU VE. DE 10H30 À 18H00,
LE SA. DE 9H À 16H

- **Gilbert Delahaye: Les archives offertes à la Bibliothèque de Tournai**
  Jusqu'au 20.12.09
- ***Next Festival: Roger de la Pasture/ Roger van der Weyden: Crime passionnel***
  **Jusqu'au 23.12.09**
- **Didier Coeck et Jean-François Spricigo: *En famille***
  **Du 16.01 au 14.03.10**
  **(vernissage le 15.01)**
- **Chris Bonobo et Karotte**
  **Du 15.01 au 13.02.10, à l'Espace Bis**
- **Benjamin Demeyer, *Invasion n°7***
  **Du 12 au 13.02.10**

## ARTE COPPO

83 RUE SPINTAY, 4800 VERVIERS
T +32 (0) 87 33 10 71
LES JE. ET VE. DE 16H30 À 19H30
LE SA. DE 14H À 18H
LE DI. DE 10H À 13H ET SUR RDV

- **Jean-Claude Saudoyez**
  **Jusqu'au 20.12.09**
- **Martine Monfort**
  **Janvier/février 2010**

# PRIX & CONCOURS

### PRIX FERNAND BAUDIN

Le Prix Fernand Baudin est une initiative de plusieurs graphistes-enseignants, agissant dans le milieu du livre. Pour sa deuxième édition, il est soutenu par Bruxelles Export, Wallonie International et l'Awex. Créé afin de favoriser la création contemporaine du livre en encourageant et en honorant les beaux livres, ce prix souhaite également rendre accessible cette création à un large public en lui donnant une dimension internationale par le biais d'une exposition et d'un catalogue circulant à l'étranger.
Le Prix s'adresse à tous les concepteurs de livres ainsi qu'à toutes les institutions et entreprises oeuvrant à la production du livre et à sa diffusion (édition, impression, composition, reliure, photographie, illustration, etc.) établis à Bruxelles et en Wallonie.

> La date limite d'inscription à ce concours à été fixée au **1.12.09**, date à laquelle le formulaire d'inscription accompagné d'un exemplaire de l'ouvrage soumis au concours devront parvenir à l'adresse : Prix Fernand Baudin 2009, Brussels export, 500/B4 avenue Louise, 1050 Bruxelles.
Info : www.prixfernandbaudinprijs.be

### PRIX DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

Depuis 1989, le Ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles confie l'organisation de ce prix au Centre de la Gravure.
Destiné à encourager la création de gravures et d'images imprimées en Communauté française, le concours est ouvert à toutes les techniques d'impression traditionnelles ainsi qu'à celles faisant appel aux nouvelles technologies. Toutefois, le travail présenté doit être imprimé. La forme artistique des œuvres est libre : estampe, livre, collage, installation,…
Le Prix de la Gravure, d'un montant de 2.500 €, est réservé aux artistes âgés de 25 à 45 ans de la Communauté française de Belgique ou domiciliés sur le territoire de celle-ci depuis plus d'un an.

> L'inscription s'effectuant avant le **8.02.10**, le dépôt des œuvres est programmé entre le **12** et le **18.02.10**, de 11h à 18h. L'exposition, quant à elle, est programmée du **27.02** au **28.03.10**

### CONCOURS ART/TERRE ET ENTRE-LACS

*Art/Terre* a lieu du **13** au **19.09.10** dans la Cité Geuten de Comines tandis que *Entre-lacs* prend place du **17.05** au **12.06.10** sur la chaîne des lacs de Villeneuve d'Ascq (F). Durant une semaine, 10 à 12 créateurs par concours sont invités à réaliser une œuvre artistique originale l'une ayant la terre comme essence, l'autre, flottante, devra émerger des eaux du lac. Chaque prix est doté d'un montant de 6.750 €. Les jurys attribueront 1.250 € aux deux projets émergeants, chaque candidat sélectionné recevra, quant à lui, une indemnité de 500 € (à l'exception des projets lauréats). Une exposition sera programmée en collaboration en 2010/2011 à l'Atelier 2 à Villeneuve d'Ascq de même qu'un catalogue-reportage sera édité et largement diffusé.

> La date limite d'inscription aux concours a été fixée au **31.12.09** pour ce qui concerne *Entre-Lacs* et au **30.04.10** pour *Art/Terre.*

> Le règlement et le formulaire d'inscription peuvent être obtenus d'une part, au Centre culturel de Comines-Warneton, T +32 (0) 56 56 15 15 – info@art-terre.be – www.art-terre-be et d'autre part, à l'Atelier 2 – arts plastiques, Villeneuve d'Ascq, Ferme Saint-Sauveur, avenue du Bois BP 30102, F-59652 Villeneuve d'Ascq, T +33 (0) 3 20 05 48 91 – entrelacs@atelier-2.com – www.atelier-2.com

### CONCOURS DE CARTES POSTALES

Les éditions la trame organisent un grand concours de cartes postales en couleurs, format 10,5 x 15cm sur le thème "le danger de réchauffement climatique...ou l'urgence climatique..." Ce concours est ouvert aux artistes belges et étrangers ainsi qu'aux écrivains, sans limite d'âge.
Une sélection de 10 cartes sera imprimée par la trame pour les vœux 2010.

> Les scans sont à envoyer à l'adresse: contact@latrame.org avant le **15.12.09** ou vos projets originaux à la trame asbl, 33 rue Dautzenberg, 1050 Bruxelles.

### 16e PRIX NATIONAL PHOTOGRAPHIE OUVERTE

Unique par son approche ouverte, ce concours attire de nombreux photographes. Il n'impose aucune thématique, aucun format et s'adresse aux amateurs ou aux professionnels de tous âges, nés en Belgique ou y résidant depuis plus d'un an. Un jury composé de personnalités de la scène culturelle belge, sous la direction de Georges Vercheval, attribuera cette année 9 prix dont le Prix National Photographie Ouverte (Prix du Musée de la Photographie, Centre d'art contemporain de la Communauté française Wallonie-Bruxelles) doté de 1250 €, le Prix du Ministre de la Culture doté de 1250 €.

> Le dépôt des œuvres se déroule jusqu'au **31.01.10**, l'exposition des travaux retenus se déroulera quant à elle du **22.05** au **19.09.10**. Le règlement du concours et le formulaire d'inscription sont disponibles sur demande au Musée de la Photographie et téléchargeable sur le site www.museephoto.be.

# RÉSULTATS

### COUPS DE CŒUR 2009

Les lauréats *Coups de cœur 2009* de la Cambre sont **Maxime Brygo** (photographie), **Annabelle Guetatra** (dessin), **Caroline Hiernaux** (stylisme et création de mode).

Le *Prix Dynamo 2009* (Belgian Young Design Award) a été décerné à **Amandine Senny.**

**Céline Schmitz** est la lauréate du prix *Art récup.*

Les Prix *Tremplin* consacrés aux travaux de fin d'études 2009 des étudiants en art appliqué et design, diplômés des écoles d'art de Wallonie et de Bruxelles ont été décernés à **Frédérique Coomans** (Prix du Ministre de l'Enseignement obligatoire de la Communauté française), à **Marie Beguin** (Prix du Ministre de la Formation de la Région wallonne) et **Marie Gobert** (Prix de la Loterie nationale)

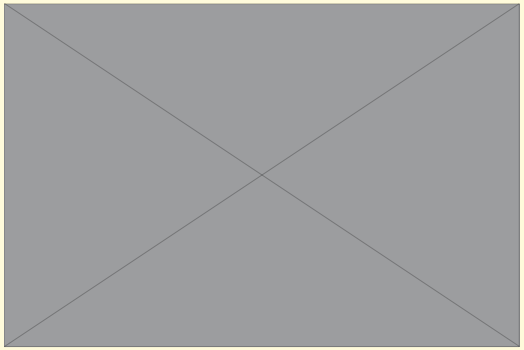
Le Prix *Georges Collignon* (peinture) a été décerné à **Marie Rosen.**

Le Concours *Godecharle* 2009 consacré à la sculpture a été attribué à **Steve Dehoux** pour ses œuvres *Cube Tree* et *Urban Tree*, celui consacré à la peinture a été attribué à **Anna-Maija Rissanen** pour les œuvres *La Marée Basse*, *Souvenir de Bretagne* et *Montagne* et celui consacré à l'architecture a été décerné à **Chloé De Wolf** pour son projet *La Rêvothèque.*

**Charline Lancel** est la lauréate du concours de photo *Meet Verner Panton* organisé par Vitra Belgium.

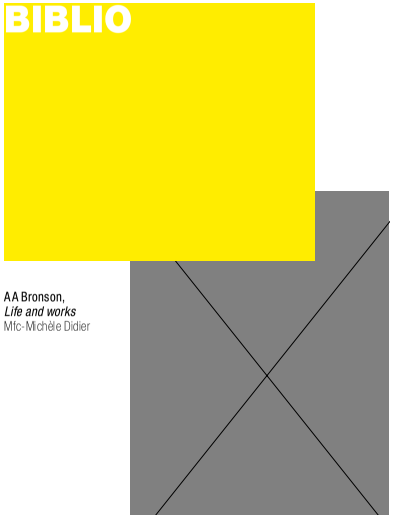
Le premier prix d'*Art Contest, Prix Boghossian* a été remis à **Maxime Brygo**, le deuxième prix, *Prix Cadr'art* a consacré **Julien Dubuisson**, le troisième prix, *Prix Winsor & Newton* est, quant à lui, revenu à **David de Tscharner**.

En 2007, le Dienst Kunsten de la ville de Gand a organisé un concours orienté sur la participation citoyenne et la conception d'une installation artistique éphémère en contexte urbain. *Klankbord* de **Kobe Van Praet** et **Guillaume Becker** en est le projet lauréat. L'été dernier, il a vu le jour sur la place de Sint-Baafsdrop, quartier hétéroclite de Gand.
"A la croisée de deux axes, un cube pondère les fuyantes, devient point focal rayonnant. Le cube, percé de part en part, pointe des lieux symboliques proposant ainsi un regard différent du quartier. L'installation comme médium d'une communication physique. Par sa matérialité (de la peinture tableau), le cube revêt une fonction sociabilisatrice. Tout un chacun peut s'exprimer librement sur l'œuvre; le cube devient le lieu d'un espace démocratique. L'installation tend à abolir la distance entre l'art et la vie et s'apparente dans un certain sens au concept d'esthétique relationnelle. Le spectateur devient acteur. Le cube comme support programmatique. Au delà des actions spontanées, l'installation offre une programmation inhérente à sa forme, texture et matérialité. L'installation se fait le support d'autres manifestations artistiques impliquant différents artistes. Ces activités ayant vocation à créer ou à renforcer des liens sociaux entre les différents intervenants. Posée au centre de la place, l'installation se fait objet mystérieux questionnant son statut et son contenu. La relation entre l'acteur et l'œuvre devenant onirique.
Situé à la limite entre la "folie" architecturale et l'installation artistique, le cube joue de ce paradoxe. Le cube est à la fois, abris, sculpture, point sémantique,..."
L'installation est actuellement au visible 104, rue Jozef II à Gand.



*Klankbord*
Kobe Van Praet et Guillaume Becker, 2009.
Photo : Erwin Borms

# BIBLIO



AA Bronson,
*Life and works*
Mfc-Michèle Didier

## YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CRISNÉE
T + 32 (0) 19 67 77 35 – GUY.JUNGBLUT@TELEDISNET.BE

- **Plossu cinéma**

contributions de Alain Bergala, Nuria Aidelman, Michèle Cohen, Lepetit-Castel, Pascal Neveux, coll. "Côté photo", 192 p., 16,5 x 23,5 cm, 30 euros, ISBN : 978-2-87340-252-5, mis en vente à partir du 20.01.10

"Bernard Plossu n'appartient à aucune école et à aucune mode. Il développe depuis de nombreuses années une œuvre singulière au carrefour de la photographie et du cinéma, qui échappe à toute classification. Une attitude photographique sensible à la fois picturale et cinématographique que le noir et blanc transcende."

- **Jacques Lennep, *L'art du dé-peindre***

coll. "Côté arts", 168 p., 22,5 x 23,5 cm, F/A, 30 euros, ISBN : 978-2-87340-251-8, en co-édition avec la galerie 100 Titres, mise en vente à partir du 17.02.10

"Révélé dès l'aube des turbulentes et fécondes années 70, Jacques Lennep est un artiste pluridisciplinaire ; il pratique la performance, la vidéo, sans renier pour autant la peinture ou le dessin. Cet ouvrage, qu'il a conçu non comme un catalogue ou une monographie conventionnelle mais dans l'esprit créatif propre aux livres d'artistes, présente un large choix de ses travaux inspirés par l'art même, son histoire, ses défis et ses malentendus. Il propose ainsi une lecture croisée entre son opinion, ironique et érudite, et celles de nombreux critiques.

## TANDEM*

42 PLACE D'HYMIÉE, 6280 GERPINNES
T +32 (0) 71 50 11 21 – EDITION.TANDEM@SKYNET.BE

- ***Quai Rimbaud***

dix poèmes inédits de Denise Desautels accompagnés de cinq aquatintes de Gabriel Belgeonne imprimé par l'artiste sur BFK Rives, 250 g., coll. "Textes & Images". L'édition originale comprend trente exemplaires numérotés et cinq exemplaires hors commerce, tous signés par les collaborateurs, co-édition avec les éditions Roselin, Montréal (Québec).

- ***Hashigakari***

textes inédits de Clayton Eshleman accompagnés d'une gravure de Takesada Matsutani, coll. "Textes & Images"

28,5 x19 cm, sous étui, papier éléphant blanc de Véronique Van Mol, tirage 30 exemplaires anglais/français, 30 exemplaires anglais/japonais sur papier BFK Rives 250 g.

- **Josna Diricq, *Les transports en commun***

coll. "Histoire(s) en images", 18 images au format 11x13 cm, reliées à la manière japonaise, tirage à 30 exemplaires, 30 euros

- ***Liaisons insolites: dialogues à propos de l'art outsider***

288 p., 23x16 cm, 40 illu, en co-édition avec art & marges musée-museum.

## MFC-MICHÈLE DIDIER

42A RUE DES PALAIS, 1030 BRUXELLES
INFO@MICHELEDIDIER.COM – WWW.MICHELEDIDIER.COM

- **Klaus Scherübel, *Mallarmé, Het Boek***

16 x 24 cm, édition limitée à 500 exemplaires incluant une série limitée de 24 exemplaires.

"Une compilation rassemblant la dernière version néérlandaise accompagnée de trois versions existantes en allemand (Walther König, Cologne, 2001), anglais (Printed Matter, Inc, New York, 2004) et français (Optica et Musée d'art moderne Grand Duc Jean, Montréal/Luxembourg, 2005)"

- **Christian Marclay, *Ephemera***

1 partition musicale, 28 feuillets de 40 x 60 cm chacun, édition limitée à 90 exemplaires numérotés et signés + 10 épreuves d'artiste

"Depuis plusieurs années, Marclay a accumulé une collection éclectique de notations musicales décoratives trouvées dans différents supports: la publicité, les magasines d'illustration, des menus, du papier d'emballage de bonbons, des pièces de matériel, etc…Certains de ces éphémères ont été assemblés et ensuite photographiés et reproduits dans la série des 28 feuillets. A partir de cet ensemble de motifs imprimés, glanés ça et là, Marclay a créé, de facto, une partition musicale dénommée *Ephemera*"

- **AA Bronson, *Life and works***

18 x 15,5 cm, 60 p., Polyfilm Folex 100 µ, édition limitée à 88 copies + 12 épreuves d'artiste

"Les pages du livre sont en plastique transparent et ne portent aucune inscription si ce n'est sur la couverture qui porte la mention de l'éditeur, Michèle Didier, le nom de l'artiste et le titre, AA Bronson *life and works*, de même que le lieu et l'année d'édition, Brussels, 2009. Ce concept reproduit à l'identique l'œuvre posthume *Life and works* de Piero Manzoni, publiée chez Jes Peterson en 1963."

- **AA Bronson, *Through the Looking Glass***

installation de 12 miroirs, 12 (36 x 31 cm), 60 p., Polyfilm Folex 100µ, édition limitée à 5 exemplaires + 2 épreuves d'artiste

"En parallèle au livre, AA Bronson a créé une installation intitulée *Through the Looking Glass,* comprenant 12 pièces, en référence chacune aux 12 chapitres du livre de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles.*

- **John Miller, *Shooting Log***

112 p., 27,9 x 21,6 cm, édition limitée à 270 exemplaires + 30 épreuves d'artiste. Une série limitée inclut un livre à couverture cartonnée et 10 photographies limitées à 90 copies + 10 épreuves d'artiste. Cette série est certifiée, signée et numérotée par John Miller.

"La publication de *Shooting Log* écrite par John Miller rend compte du journal rétrospectif *The Middle of the Day*. John Miller prend des photos entre midi et deux heures de l'après-midi ou qu'il soit. Débuté en 1994 et toujours en cours, son travail intitulé *The Middle of the Day* compte environ une centaine d'images. Dans *Shooting Log*, le travail *The Middle of the Day* est revisité pour ne retenir que dix images extraites de son vaste corpus, démarrant avec sa toute première photographie prise en 1994."

- **Allen Ruppersberg, *Chapter VI***

240 p., 27,9 x 21,6 cm + un poster de 91,8 x 73,8, édition limitée à 128 exemplaires + 12 épreuves d'artiste. Chaque poster est différent et unique, de même que chaque édition est signée et numérotée par Allen Ruppersberg.

"Le livre et la lecture performée sont l'essence du processus de travail de l'artiste. Au départ de son œuvre *The New Five Foot Shelf*, le cœur de ce nouveau travail *Chapter VI* consiste précisément en une liste de livres.

## FREMOK*

51 RUE DE L'INSTRUCTION, 1070 BRUXELLES,
T/F +32 (0) 2 410 98 58 – NORD@FREMOK.ORG

- ***Démoniak 3/L'Amphigouri de la caverne***

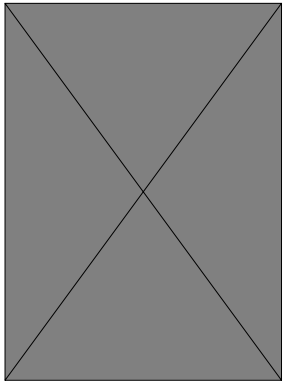
32 p., 13,5 x 20,5 cm, quadri, 9 euros,
ISBN : 978-2-35065-043-2

- ***La putain P abandonne* d'Anke Feuchtenberger et Katrin de Vries**

tome 3, 80 p.,
21 x 26,5, quadri, 22 euros, ISBN : 978-2-35065-042-5

- ***Démoniak 3/La rose noire du Caire***

32 p., 13,5 x 20 cm, quadri, 35 euros,
ISBN : 978-2-35065-045-6



Anne Penders,
*l'hiver ailleurs*
*(winter elsewhere)*
ARP2/Art & Research
Publishing asbl

## ARP2/ART & RESEARCH PUBLISHING ASBL*

20/22 BOULEVARD BARTHÉLÉMY, 1000 BRUXELLES
INFO@ARPEDITIONS.ORG – WWW.ARPEDITIONS.ORG

- **Anne Penders, *l'hiver ailleurs* (winter elsewhere)**

DVD (42.39 min) accompagné d'un livre de 56 p., 11 x 15 cm, 30 euros

"Une série de dix courts films expérimentaux tournés en Asie durant les mois de janvier et février 2006, chacun inspiré d'un lieu spécifique, relié aux autres par un fil ténu : la rencontre du fantasme avec la réalité, un monde plus proche du chaos que du pays des merveilles."

- **Pierre-Pilippe Hofmann, *Lieux communs***

textes d'Anne Wauters et Pieter Uyttenhove

48 p., 378 photographies en couleur effectuées sur le tracé de la frontière linguistique belge, F/N/A, 26 x 21 cm.

- **Chantal Maes, *Inward Whispers***

textes de Daniel Desmedt

F/A, 68 p., 30 photographies n/b, 18 x 25 cm.

## LA PIERRE D'ALUN*

81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 537 65 40 – LESALONDART@SKYNET.BE

- ***La Forêt du Temps***

texte d'Henri Vernes et dessins d'Antonio Segui, introduction de Daniel Fano

80 p., 16,5 x 22,5 cm, tiré et numéroté à 600 exemplaires, 32 euros

- ***D'atome et passe* d'Invan Alechine, *Matthieu Messagier* & Aki Kuroda**

coll. "Pierre d'Angle", 34 p., 24 x 32 cm, tiré à 55 exemplaires sous coffret contenant 5 linogravures dont une de 32 x 72 cm est signée par l'artiste, 550 euros jusqu'au 31.01.10, 650 euros par la suite.

## LES ÉDITIONS AH !*

43 RUE BOETENDAEL, 1180 BRUXELLES
T +32 (0) 2 650 45 64 – REVUEAH@ULB.AC.BE

- ***Long Séjour* de Philippe Bazin**

sld. Virginie Devillers, textes de Mohammed Barkat, Philippe Bazin, Virginie Devillers, Morad Montazami, Réjean Hébert coll. "Figure #01", 144 p., 36 photographies n/b, 17 x 20 cm, 19 euros

"Au-delà de son actualité et de sa nécessité, *Aspects humains et psycho-sociaux de la vie dans un centre de Long Séjour* est un point d'ancrage qui permet de cerner le moteur de ce travail, depuis les photographies classiques et journalistiques des vieux de 1981 à celles qu'il réalisa l'hiver 1985- 1986, lorsqu'il retourna dans un centre de Long Séjour pour y produire ce qu'il appelle son premier travail artistique. Ces photos inaugurent la série *Faces*. Le parti-pris opéré alors par Bazin définit clairement ce qui deviendra l'essence de son projet : "De la naissance à la mort, l'ambition de mon travail photographique est universaliste dans sa volonté de montrer à travers les visages des gens saisis dans différentes institutions, la condition des hommes contemporains." Virgine Devillers, extrait de l'éditorial

*Lieux, éditeurs ou éditions soutenus par la Communauté française de Belgique

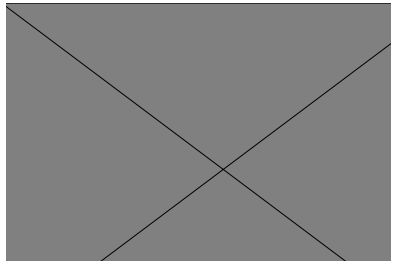
## HAINAUT, CULTURE ET DÉMOCRATIE*
5 BIS, BOULEVARD CHARLES QUINT, 7000 MONS
T +32 (0)71 31 49 63

- ***L'atelier 340 Muzeum***
  plaquette de présentation, 16 p., 21 x 14,5cm
- ***Centre de la Marionette de Tournai***
  plaquette de présentation, 16 p., 21 x 14,5 cm

## CFC ÉDITIONS
14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 227 34 03 – WWW.CFC-EDITIONS.BE

- **Danielle Leenaerts, *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours***
  182 p., 69 ill. , 23 x 29 cm, 34 euros,
  ISBN : 978-2-930018-79-9
  "*L'Image de la ville* montre que la relation tissée entre Bruxelles et ses photographes présentait une forme de nécessité. En effet, la jeune capitale belge s'est assez naturellement tournée vers ce médium qui lui était rigoureusement contemporain, adressant aux pionniers de la photographie la demande de valoriser son patrimoine sous une forme résolument moderne. Réciproquement, les grands travaux urbanistiques et la modernisation de la ville sont vite apparus comme autant de sujets d'inspiration. La réalité urbaine, inépuisable répertoire de formes pour les photographes, invitera ceux qui entre-temps seront devenus des artistes à sans cesse redéfinir l'image de la ville. Propice à tous les imaginaires, chambre obscure et ville laboratoire, Bruxelles se retrouvera au centre des préoccupations de nombreux photographes."
- **Daniel Storz, *Marolles 66***
  coll. "Regards sur la ville", photographie de Daniel Storz, 72 p., 24 x 22 cm, 30 euros, ISBN : 978-2-930018-76-8
- ***Ces lieux qui nous habitent***
  par Daniel Fouss et Frédérique Dolphijn,
  120 p., 15 x 22,5 cm, 19,95 euros,
  ISBN : 978-2-930018-77-5
  "Les personnages, les histoires, les photos sont nés d'évènements suggérés ou provoqués par la réalité d'un lieu, d'une envie, du souvenir ou de la convergence des images et des textes. La résonance de ces petites choses glanées à Bruxelles dans la lumière du printemps et de l'été tend vers le sensible, le particulier et l'universel."

Bernard Villers, *La Carte de Tendre*
Les éditions du Remorqueur



## GALERIE FAIDER
12, RUE FAIDER, 1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 538 71 18 – CONTACT@GALERIEFAIDER.BE – WWW.GALERIEFAIDER.BE

- **Chantal Talbot, *Seascape***
  60 p., 27 x 21 cm, catalogue publié à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la Galerie en novembre et décembre 09.
  "Chantal Talbot nous propose de rompre nos digues. De remettre en question nos dichotomies. Et - pourquoi pas - d'en inventer d'autres : de donner un sens à ce qui n'en a pas nécessairement ; de nous figurer ce qui ne saute pas aux yeux ; de prendre la matière pour de l'air, la peinture pour de l'eau et l'essentiel pour de l'accident. Ou inversement."

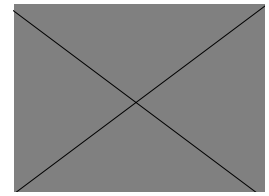
## PRESSES UNIVERSITAIRES DE NAMUR
13 REMPART DE LA VIERGE, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 72 48 84 – PUN@FUNDP.AC.BE

- ***Art actuel et peinture***
  sld. Julie Bawin et Pierre-Jean Foulon, textes de Vincent Cartuyvels, Paul Ardenne, Denis Laoureux, Frederik Leen, Birgit Pelzer, Joël Roucloux
  92 p., 19 x 26 cm, 22 euros, ISBN : 978-2-87037-621-89
  "La question n'est pas celle de la création, mais celle de sa réception critique et institutionnelle. Au lieu de parler d'un "retour" de la peinture, sans doute devrait-on parler d'un nouveau regard porté sur elle par les institutions, les marchands et les critiques. Objet de recherches plastiques toujours renouvelées, la peinture actuelle est profondément "multiple". Sujet d'une journée d'étude organisée le 1.03.08 aux Facultés universitaires de Namur."

## LES ÉDITIONS DU REMORQUEUR
WWW.BERNARDVILLERS.BE

- **Bernard Villers, *La Carte de Tendre***
  impression offset trois couleurs, carte pliée, 28,5 x 12,2 (format plié), 57 x 73,2 cm (format ouvert), tiré à 2000 exemplaires, 5 euros, ISBN : 2-914291-32-9
  "Ce livre de Bernard Villers affirme son sens par la forme même du pli : *La Carte de Tendre*. Le schéma qui explique l'ordre des plis est d'ailleurs imprimé à la dernière page de la carte pliée, et une partie du tirage laisse à ses futurs lecteurs le soin de lui conférer sa forme propre. "Tendre" est le nom d'un pays imaginé au XVII^e siècle ; *La Carte de Tendre* est donc une représentation topographique et allégorique de la vie amoureuse, dont la première version date d'il y a plus de 300 ans. La dernière, celle de Bernard Villers, est peut-être une nouvelle interprétation d'*Et in Arcadia ego* ; on voit se croiser en elle deux séries de recherches développées par l'artiste depuis plus de trente ans, l'une construisant une poétique du pli, l'autre retrouvant l'esprit de ses premiers livres d'artiste qui prolongeaient la pratique picturale dans l'espace du livre."

Olivier Foulon
*Projet pour un Château*
Gevaert éditions



## GEVAERT ÉDITIONS
10 RUE DU CHAPEAU, 1070 BRUXELLES
T +32 (0) 2 330 43 91 – SASKIA.GEVAERT@GMAIL.COM

- **Koenraad Dedobbeleer, *Dare not say: To be Forgotten what to say***
  jaquette (25 x 20 cm) comprenant 2 posters pliés (55 x 46 cm et 42 x 37 cm), édition limitée à 30 exemplaires signés et datés, 200 euros
- **Olivier Foulon, *Projet pour un Château***
  16 p., 27,7 x 21 cm, impression offset, édition limitée à 250 exemplaires, 32 euros
- **Olivier Foulon, *Layout***
  20 p., 29,7 x 21 cm, impression digitale, 12 euros
- **John Murphy, *Out from the visible***
  4 lithographies originales dans une boîte en carton, édition limitée à 20 exemplaires signés et datés, 3.500 euros.

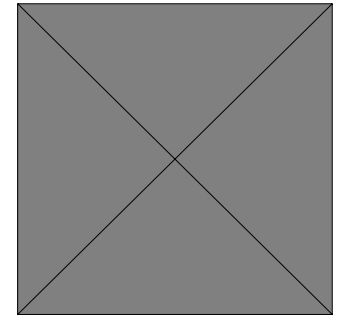
## LA TRAME ÉDITIONS
33 RUE DAUZENBERG, 1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 640 19 67 – CONTACT@LATRAME.ORG
WWW.LATRAME.ORG

- ***Veuillez ne pas quitter***
  textes et images d'Annick Blavier,
  coll. "petites histoires", 18 images quadri, 16 x 16 cm, 10 euros, ISBN : 2-930477-01-6
  "Décalés et lapidaires, les textes-images d'Annick Blavier sondent notre quotidien pour en extraire des moments de vérité, drôles et poétiques." Félix Hawel

## BRUSSELS KUNSTENOVERLEG VZW
19 SQUARE SAINCTELETTE, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 513 66 28
WWW.BRUSSELSKUNSTENOVERLEG.BE

## RÉSEAU DES ARTS À BRUXELLES ASBL
C/O LA BELLONE, 46 RUE DE FLANDRE,
1000 BRUXELLES, T +32 (0) 2 502 26 88
WWW.RESEAUDESARTSBRUXELLES.BE

- ***Plan culturel pour Bruxelles***
  100 p., 17 x 24 cm, ISBN : 9789081393812
  "A l'initiative de ces deux réseaux, en collaboration avec d'autres réseaux tel le Conseil bruxellois des Musées, et grâce au soutien financier de la Fondation Roi Baudouin, le secteur culturel bruxellois a mené deux ans de réflexions, d'études et de débats, en vue de définir les enjeux et pistes d'action prioritaires pour l'activité artistique et culturelle à Bruxelles. Dans ce Plan culturel pour Bruxelles, cent vingt acteurs culturels bruxellois dévoilent des questions, des exigences et surtout des ambitions concrètes formulées pour eux-mêmes, pour le secteur culturel dans son ensemble et pour la ville."



*Veuillez ne pas quitter*
La trame éditions

## BEST OF PUBLISHING
28 RUE DU BELVEDÈRE, 1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 349 35 50 – WWW.DESIGNINBELGIUM.BE

- ***Design in Belgium 2010***
  texte de Marie Pok, 300 p., 14,8 x 21 cm, F/N/A, 9 euros
  "Ce guide répertorie 432 adresses mettant à l'honneur le design contemporain et vintage à travers toute la Belgique."

## L'HÉLIOTROPE
11 RUE VOLTA, F-59130 LAMBRESSANT
REVUE@HELIOTROPE-ONLINE.COM – WWW.HELIOTROPE-ONLINE.COM

- ***L'Héliotrope*, revue photographique, #3 *En famille***
  20 p. 29 x 40 cm, gratuit
  "Pour ce troisième numéro, l'*Héliotrope* a ouvert ses pages à tous et en particulier aux photographes amateurs. L'objectif de ce projet est la publication d'un objet photographique collectif dressant un panorama de la photographie de famille. Ce numéro, dans lequel est publié une centaine de participants favorise l'accident photographique tout en laissant une place au souvenir, au dérisoire, à l'affectif, au constat, au rituel, à l'ordinaire, au solennel à l'anodin…"

## LE CHAT QUI FUME
8 RUE PASTEUR, F- 94600 CHOISY LE ROI
T +33 (0) 9 50 25 51 40 – WWW.LECHATQUIFUME.COM

- ***Quarante***
  un film de Jérôme Denis et Christel Milhavet avec Christel Milhavet, Fabrice Revault, Kaname Onoyama, Ryosuke Sato, Anne Huet, Camille Nahum, France, 2008, 1h40
  "*Quarante* est un portrait de femme. Christel, à l'aube de ses quarante ans, est filmée par son compagnon. A travers ses récits, ses histoires, son travail de réalisatrice (d'un documentaire sur d'autres femmes, d'une fiction japonaise qu'elle prépare avec Fabienne Babe), il se dessine un parcours, un passé, des désirs, des fantasmes. Alors que le film avance, on pénètre de plus en plus dans l'intimité de cette femme, de son couple qui se fait et se défait au fur et à mesure du tournage."

# ŒUVRES ACQUISES ET AIDES OCTROYÉES PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE EN 2008

ACHATS

**Kikie CRÊVECOEUR**,
*Bribes et échappées*, linogravure sur papier Arches BFK, ca.144 x 493 cm, 2006

**DAILY BUL**
Collection : *Les Poquettes volantes*, 62 volumes, 13,5 x 10,5 cm, 1966/1979

—

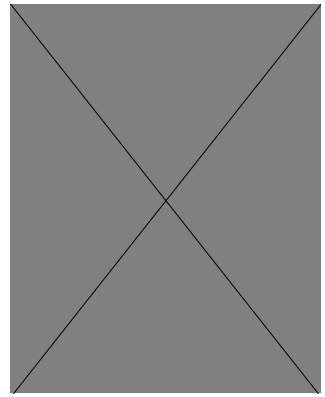
ŒUVRES ACQUISES PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE ET DESTINÉES AU MAC'S

**Emily BATES**
*Lilisha*, extrait de la série "love scenes", photographie couleur, C-print sur Dibond et sous plexiglas, 107 x 85 cm, 2006-2008
*Spruce Meadow I*, extrait de la série "love scenes", photographie couleur
C-print sur Dibond et sous plexiglas, 120 x 150 cm, 2006-2008
*Spruce Meadow II*, extrait de la série "love scenes", photographie couleur
C-print sur Dibond et sous plexiglas, 120 x 150 cm, 2006-2008

**Jordi COLOMER**
*Arabian Stars*, installation vidéo, DVD-Rom, stéréo, couleur, durée: 38', 2005
(visuel : voir *l'art même* #44, p.51)

**Honoré D'O**
*Saxifraga Umbrosa*, vidéo, DVD-Rom, durée: 3'49'',1/3, 2008

1.



**Simona DENICOLAI et Ivo PROVOOST**
*E'tutto oro*, dessin animé
disque dur, DVD-Rom d'exposition, 400 x 300 cm, durée: 1'03'' en boucle, format de l'image: 4:3, Son: 5.1
1/8, animation: Christian Heymans & Elie Klimis, audio: Dame Blanche/Studios, bruitage: Olivier Thys, montage: Michaël Ferrasson
mixage: Mathieu Cox, voix: Alice Dontaine, co-production: Netwerk/Centrum voor hedendaagse kunst Aalst (B) & Le Carré/ Centre d'art contemporain Château Gontier (F), 2008

**On KAWARA**
*I Went*, 1968-1979
Ensemble de 12 livres, soit 4740 pages, dans un coffret en bois et dans lesquels l'artiste retrace dans l'ordre chronologique ses voyages quotidiens, entre le 1.06.68 et le 17.09.79. Excepté pour les années 1968 et 1979, chaque livre contient une année. Le nombre de pages de chaque volume varie selon la fréquence des voyages de l'artiste. Les déplacements de l'artiste sont indiqués par une page grise qui donne le nom de chaque ville traversée. Pour chaque trajet, l'artiste indique son parcours grâce à une ligne rouge tracée au stylo à bille sur des plans photocopiés en noir et blanc. La date de chaque voyage est indiquée par un cachet sur le plan en bas de chaque page.
Impression sur papier Phoenix Motion Xantur 150gr, couverture: Lin Brillianta Calandré, chaque livre: 21 x 14,8 cm, 40/90, éditions mfc-michèle didier - Bruxelles. L'artiste rassemble ces documents par ordre chronologique dans des classeurs. En 2007, l'ensemble "I Went" est édité en 12 volumes.

**1 - Emily Bates,**
***Lilisha (de la série Love Scenes),* 2006-2008.**
Photographie couleur, C-print sur Dibond et sous plexiglas, éd. 1/5 + 1EA, 107 x 85 cm. Inv. CF-2008-007 / 20347

**2 - Pierre Bismuth,**
***One Man's Mess Is Another Man's Masterpiece,* 2007.**
Projection de 80 diapositives, verres brisés, 5'' par image. Inv. CF-2008-003 (1à81) / 20341 (1à81)

**3 - Simona Denicolai et Ivo Provoost,**
***E'Tutto Oro,* 2008.**
Dessin animé, Disque dur, DVD-rom d'exposition, éd. 1/8, 400 x 300 cm, 1'03'', en boucle, son 5.1, couleur, format 4:3. Inv. CF-2008-005 / 20344

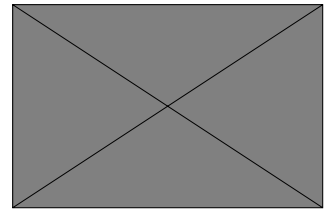
**4 - On Kawara,**
***I Went,* 1968-1979.**
Coffret en bois contenant 12 livres, 4740 pages, éd. 40/90, Editions mfc-michèle didier, Bruxelles, 2004, 21 x 14,8 cm (chaque livre). Inv. CF-2008-002 (1à13) / 20342 (1à13)

**5 - Jacqueline Mesmaeker,**
***1998,* 1995.**
vidéo, disque dur, DVD-rom d'exposition, Super 8 transféré sur DVD, 7'43'', son couleur, format 4:3. Inv. CF-2008-006 / 20343

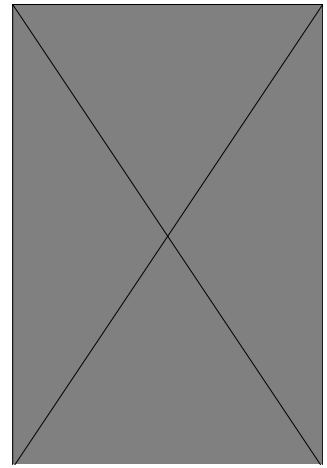
**6 - Honore d'O,**
***Saxifraga Umbrosa,* 2008.**
Vidéo, disque dur, DVD-rom d'exposition, éd. 1/3, 3'49'', sans son, couleur, format 4:3. Inv. CF-2008-004 / 20351

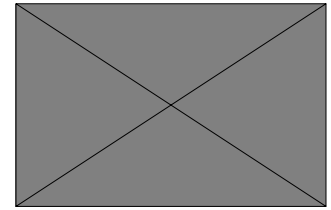
**7 - Giuseppe Penone,**
***Pelle di Foglie. Sguardo a Terra 3,* 2007.**
Sculpture, bronze à la cire perdue, 280 x 200 x 100 cm. Inv. CF-2008-010 (1à3) / 20350 (1à3)

6.



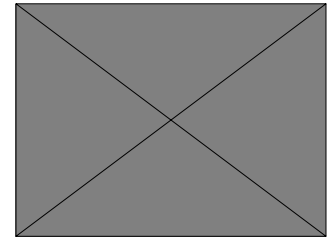
7.





2.

3.



La publication de "I Went" suit celle de "I Met" en 2004 qui rassemble de manière similaire le nom des différentes personnes que l'artiste a rencontrées entre le 10.05.68 et le 17.09.79.

**Jacqueline MESMAEKER**
*1998*, vidéo, variations lumineuses depuis le monte-charge d'une glacière désaffectée, en regard des peintures de Barnett Newman, disque dur, DVD-Rom d'exposition, durée: 7'43'', format: Super 8 transféré sur DVD, 1995

**Pierre BISMUTH**
*One Man's Mess Is Another Man's Masterpiece*, projection de 80 diapositives, 80 verres brisés montés sur cache-diapositive, dimensions variables
durée: 5 sec par image, en boucle, 2007

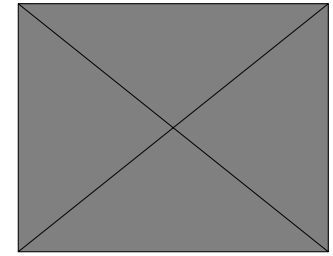
**Giuseppe PENONE**
Pelle di Foglie. Sguardo a Terra 3, 2007. Sculpture, bronze à la cire perdue, 280 x 200 x 100 cm. Inv. CF-2008-010 (1à3) / 20350 (1à3)

—

DON AU MAC'S

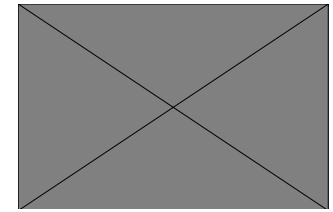
**Jean-Marc BUSTAMANTE**
*S.I.M.9.97E*, photographie couleur
40 x 60 cm, 1997

—



5.

4.



AIDES À LA CRÉATION ET À LA PRODUCTION

**Maurice Frydman**
Projet d'exposition *A fleur de peau,* Musée Juif de Bruxelles, du 14.03 au 22.06.08

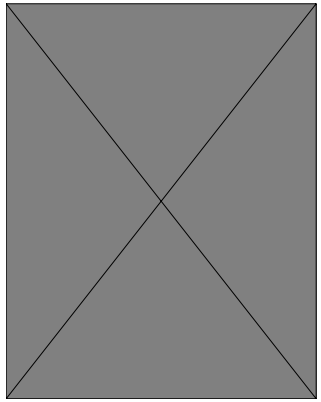
**Guido'Lu**
Projet *Ce que voit le nain*, œuvre en quatre volets distincts : film, installation interactive, série de photographies et édition.

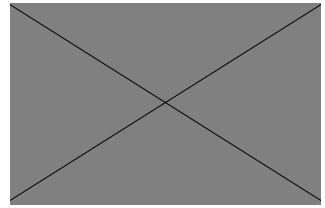
**Un autre regard asbl**
Projet *Vivre ensemble, différents* de Raymond Dakoua, reportage photographique sur la mixité en Belgique.

**Djos Janssens**
Projet *Light my fire*, exposition au Centre culturel Jacques Franck (Bruxelles), du 10.05 au 29.06.08

**Cécile Michel**
Projet *Publik Container.* Studio de portraits multimedia dans la tradition des portraitistes africains tels Seidou Keita, Malick Sidibé, Gabriel Fasunon. Exposé dans l'espace public dans le cadre du programme *Voisins* développé par les Halles de Schaerbeek, du 13.04 au 16.06.08

**Caracas SCRL**
Exposition *Sioux in Paradise* de Johan Muyle, Palais de Beaux Arts de Bruxelles, du 12.06 au 21.09.08





Kikie Crêvecoeur,
*Bribes et échappées,*
linogravure sur papier Arches BFK, ca.144 x 493 cm, 2006

Daily Bul
*Collection : Les Poquettes volantes,*
62 volumes, 13,5 x 10,5 cm, 1966/1979

**Marc Trivier**
Réalisation du film *…d'un lent regard* articulé autour du travail de portraitiste de l'artiste et conçu dans le cadre de la prochaine rétrospective que la Maison Européenne de la Photographie (Paris) consacrera à l'artiste en février 2011.

**Wilmes&Mascaux**
Projet *Distant PARADISE* consacré aux "espaces temporaires", aux "bouts de mondes", aux "no man's land" qualifiés de "lieux intermédiaires" par les artistes, exposition à la Galerie Nei liicht (Dudelange), du 19.09 au 26.10.08

**Sylvie Pichrist**
Elaboration et représentation d'une performance évolutive présentée pour la première fois à la Galerie Arte Coppo, Verviers, du 6.10 au 2.11.08

**Nathalie Amand**
Projet d'installation photographique autour de sa série photographique *Gisants*

**Philippe Herbet**
Projet *Magadan – Kolyma*. Suite logique, prolongement du *Rhizome* que l'artiste tisse en ex-URSS depuis 2001

**Daniel Lannoy**
Réalisation de la vidéo *Spectrum Slide*, vidéo réalisée selon le principe du kaléidoscope et présentée chez Imal en octobre 2008.

**Olivier Deprez, Alexia de Visscher et Miles O'Shea**
Projet *Blackbookblack*, plate-forme de création comprenant plusieurs plans qui s'articulent autour de la conception d'un livre aux pages noires fait main.

**Benoît Deneufbourg**
Création d'une collection de quatre objets (chaise, table, miroir et lampe) à partir d'un même médium, le métal, pour le Salon *Satellite*, Milan, du 16 au 22.04.08.

**Charlotte Lancelot**
Projets *Rug floor* (tapis modulable), *Tiles* (revêtement de mur), *Soft* (tapis) et *Lampe Tricot*

**Elric Petit pour le collectif Big-Game**
-Création de la collection *Fold* composée de 12 à 24 lampes pour l'exposition à la Galerie Rossana Orlandi, Milan, avril 2008
-Projet d'exposition rétrospective de Big-Game, Grand-Hornu Image, Hornu, du 19.10.08 au 22.02.09

**Nathalie Dewez**
Création d'une nouvelle collection de luminaires.

**Diane Steverlynck**
Création d'une série de huit objets en collaboration avec Christiane Hoegner pour le Salon *Satellite*, Milan, du 16 au 22.04.08

**Marina Bautier**
Conception et prototypage de mobilier pour le salon *100 °/° Design,* Londres, du 24 au 27.09.08

**Elric Petit**
Travaux préparatoires à l'exposition *Big-Game*, Grand-Hornu Images, du 19.10 au 22.02.09

**Anne Bossuroy, Jean-Daniel Bourgeois, Isabelle Copet, Jonathan De Winter, Jenny Donnay, Lucie Ducenne, François Franceschini, Jonas Locht, Xavier Mary, Gerard Meurant, Nicolas Verplaeste**
Projet *Bijective*, Maison des Arts de Cajarc (F), du 12.10 au 24.12.08

**Province du Luxembourg**
Projet d'exposition *Livre et enfance: entrecroisements*. Autour de l'objet livre et de la thématique de l'enfance, commande d'une série de 75 à 100 minis créations *Les minuscules* à Myriam Desy, Isabelle Francis, Claude Larock, Joëlle Pontseel, Mélanie Rutten, Jean Van Cotton, Véronique Van Mol, Marie Van Roye, Catherine Wilkin et la Pommeraie

—

AIDES À L'ÉDITION

**Cécile Massart**
Projet d'édition de *Cover*. Recherche graphique destinée à marquer la "couverture" des sites de déchets faiblement et hautement radioactifs ainsi que les installations nucléaires démantelées.

**Editions Warda**
Projet d'édition de *Fenêtres du vert levant*, texte d'Henry Bauchau accompagné d'une intervention graphique d'Aïda Kazarian et d'une reliure d'Anne Goy.

**La cinquième couche**
-Projet d'édition de Sylvain Paris, *La ligne Rose*, 80 p., 17 x 24 cm, 1000 exemplaires, 12 euros, ISBN : 978-2-930356-51-8
-Projet d'édition de Laurent d'Ursel, *A dire vrai, j'abandonne*, 212 p., 15 x 19 cm, 600 exemplaires, 24 euros, ISBN : 978-2-930356-50-1

**Anne Bossuroy, Jean-Daniel Bourgeois, Isabelle Copet, Jonathan De Winter, Jenny Donnay, Lucie Ducenne, François Franceschini, Jonas Locht, Xavier Mary, Gerard Meurant, Nicolas Verplaeste**
Edition dans le cadre du projet *Bijective*, Maison des Arts de Cajarc (F), du 12.10 au 24.12.08

—

AIDES PONCTUELLES
EXPOSITIONS

**Michal Kowalski, Bruxelles**
*Tapta, affinités électives*, Ancien atelier de Tapta, Bruxelles, du 19.01 au 2.03.08

**Box Son, Mons**
*Non mais oui*, Box Son, Mons, du 26.01 au 16.02.08

**Les Amis du Musée de Verviers**
*Du cube au carré,* Musée de Verviers, 16.02 au 27.04.08

**Rencontre Saint-Gilloise, Bruxelles**
*Parcours d'artistes*, du 9.05 au 25.05.08

**Anne Bossuroy, Jean-Daniel Bourgeois, Isabelle Copet, Jonathan De Winter, Jenny Donnay, Lucie Ducenne, François Franceschini, Jonas Locht, Xavier Mary, Gerard Meurant, Nicolas Verplaeste**
*Bijective*, Centre d'Art contemporain de Cajarc, France, du 12.10 au 24.12.08

—

FONCTIONNEMENT
2008

**Fédération des Associations subventionnées en Arts plastiques de la Communauté française** – FRAP, Bruxelles
**Conseil national des Arts plastiques** – CNAP, Liège
**Les Drapiers**, Liège
**L'image latente (Walking Voice TV)**, Bruxelles
**Komplot**, Bruxelles
**Résidences d'artistes francophones** 2008, Wiels, Bruxelles
**IKOB** (dans le cadre d'un partenariat avec le service des Arts plastiques de la Communauté française), Eupen
**CFC Editions**, Bruxelles
**Galerie Détour**, Jambes
**La galerie.be**, Bruxelles
**Le comptoir,** Liège

—

PRIX

**Domaine de la Lice**
(Braine-le-Château)
Prix du Domaine de la Lice
**Centre de la Gravure et de l'Image imprimée** (La Louvière)
Prix de la Gravure
**Wolu-Culture** (Bruxelles)
Prix Médiatine
**Centre wallon d'Art contemporain – La Châtaigneraie** (Flémalle)
Prix de la Jeune Sculpture de petit format
**Musée en plein air du Sart-Tilman** (Liège)
Prix de la Jeune Sculpture en plein air
**Centre d'Art de Rouge-Cloître** (Bruxelles)
Prix Découverte
**Centre de Comines-Warneton** (Comines-Warneton)
Prix Art/Terre

—

COMPOSITION
DE LA CCAP

Vincent Cartuyvels (Président), Michel Clerbois, François Delvoye, Ariane Godeau, Marie Gybels, Sylvie Lemaire, Arlette Lemonnier, Bernard Marcelis, Daniel Vander Gucht, Anne Leclercq, Jacky Legge, Luc Navet, Michel Delemans

—

CALENDRIER DU DÉPÔT
DES DOSSIERS

**Projet programmé en**

**Janvier/février/mars**
> Avant le 1.10

**Avril/mai/juin**
> Avant le 1.12

**Juillet/août/septembre**
> Avant le 1.03

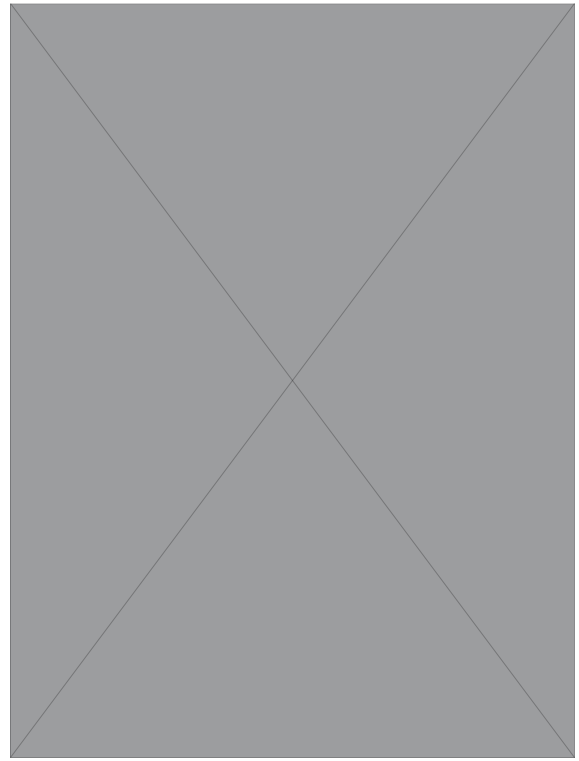
**Octobre/novembre/décembre**
> Avant le 1.05

# DU CÔTÉ DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

## FERNAND GRAINDORGE 1903-1985 COLLECTIONNEUR ET MÉCÈNE DONATION À LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

COMMISSARIAT :
FRANÇOISE DUMONT
ET DOMINIQUE MATHIEU

"En 1981, Fernand Graindorge fit don de septante œuvres de sa collection à la Communauté française de Belgique. Fils d'un industriel liégeois et lui-même formé aux Sciences commerciales et consulaires, il se s'intéressa, dès 1921, à l'art contemporain. Au fil des rencontres avec les artistes et des visites d'ateliers et de galeries d'art à Liège, Bruxelles et Paris, il entretint des liens d'amitié avec des artistes renommés (Jean Arp, Henri Matisse, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Juan Miró, Hans Hartung, Pablo Picasso...) et constitua une collection d'œuvres d'art importantes.
De 1945 à 1965, il fut président de la Commission des Beaux-Arts de l'A.P.I.A.W., Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie, créée dans la clandestinité en 1943. Dans ce contexte, il présenta de nombreuses expositions de niveau international, la plupart financées par lui-même dont la finalité sociale était de développer et faire connaître les Arts plastiques en Wallonie. L'action de Fernand Graindorge fut essentielle pour le positionnement de Liège comme premier pôle d'art contemporain en Belgique dans les années cinquante comme ses conseils éclairés l'ont été pour l'enrichissement des collections de la Ville de Liège.
L'exposition se centre principalement sur la donation des septante œuvres à la Communauté française en 1981 et mise en dépôt au Musée d'Art moderne de Liège. Une trentaine d'autres œuvres ayant fait partie de la Collection Graindorge et appartenant à des collections publiques et privées complètent l'ensemble.

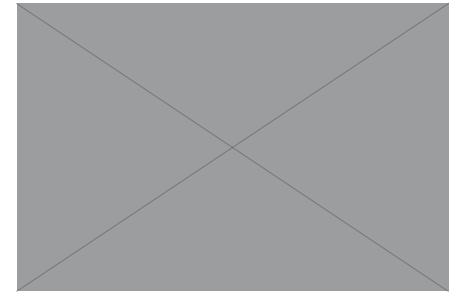


Fernand Graindorge
parmi les œuvres de sa collection
Archives Graindorge

Un catalogue accompagne la manifestation et propose, à travers la donation à la Communauté française et sa collection en général, différentes facettes de la personnalité de Fernand Graindorge : l'homme, le collectionneur, le mécène qui marqua de son empreinte la vie artistique liégeoise. Fruit d'une collaboration entre le Service des Collections de la Communauté française et le Musée de l'Art wallon, il présente des textes de Dominique Mathieu, Julie Bawin, Ariane Fradcourt, Marc Renwart et Françoise Dumont.
Un CD-Rom annexé au catalogue présente des documents et informations sur l'histoire et les activités culturelles de l'A.P.I.A.W. de même qu'une analyse détaillée de la problématique liée à l'attribution à Paul Cézanne d'une œuvre de la Donation Graindorge et un essai de reconstitution de l'ensemble des œuvres de la Collection Graindorge."

MUSÉE DE L'ART WALLON
86 FERONSTRÉE, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 221 92 31
WWW.MUSEEARTWALLON.BE
**Jusqu'au 7.02.10**

*Canvas collectie,*
1ère édtion PMMk, Ostende
(MU.ZEE), 2008



## LA COLLECTION / COLLECTIE

Artistes professionnels et amateurs, votre art nous intéresse !
En 2008, la chaîne de télévision publique flamande Canvas relevait le défi de croiser artistes amateurs et professionnels en lançant un large appel aux créateurs connus et inconnus. L'objet : participer à une photographie de l'art actuel. 4.500 artistes candidats répondaient à l'appel. 250 d'entre eux étaient sélectionnés par un jury exigeant pour une exposition à BOZAR, qui dévoilait à 15.000 visiteurs le foisonnement de créativité dans l'art contemporain en Flandre.
Et voici que pour 2010 le projet devient national. La RTBF s'associe à Canvas (VRT) pour monter l'opération *La Collection RTBF/ CANVAS Collectie*, en collaboration avec les secteurs des arts plastiques et avec le soutien de la Communauté française et de la Communauté flamande. Peut-être Laurent Busine dira-t-il comme Jan Hoet l'an passé : *"que c'était ce dont il avait toujours rêvé"*.
*La Collection RTBF/ CANVAS Collectie* s'adresse au champ le plus large possible de participants parmi les artistes plasticiens résidant en Belgique et y travaillant. Tous sont invités à présenter des œuvres d'art contemporain, qui manifestent une grande qualité plastique et une vision contemporaine. Des jurys pluriels, composés d'artistes professionnels, de commissaires et de critiques d'art issus d'horizons divers, opèreront une première sélection des œuvres en vue de la sélection définitive, par un jury spécifique, pour l'exposition à BOZAR en mai 2010.
La procédure de sélection se déroulera dans 10 lieux d'art contemporain bruxellois, wallons et flamands: Atelier 340 Muzeum et Wiels (Bruxelles), MAC'S (Mons), Espace 251 Nord (Liège), Centre Culturel de Bastogne (Luxembourg belge), Maison de la Culture de Namur, PMMK (Oostende), S.M.A.K. (Gent), M HKA (Antwerpen) et Z33 (Hasselt).
L'objectif de *La Collection RTBF/ CANVAS Collectie* est d'offrir une visibilité accrue à la grande diversité des arts plastiques contemporains et y sensibiliser le public par le biais d'une série de programmes radio, tv et sur internet.
Mais ce qui est avant tout au cœur de l'opération, c'est le sujet de l'œuvre, sa force plastique, la position adoptée par l'artiste dans son travail et comment cette position se traduit dans la forme et le matériau, quelle relation est engagée avec le public et comment l'artiste se situe dans l'art contemporain, indépendamment de son type de pratique. Dans ce sens, l'exposition à venir et son catalogue n'établiront pas de distinction entre les œuvres émanant d'artistes professionnels et celles d'amateurs.
Quelles que soient les pratiques et les cadres de références des artistes professionnels ou non professionnels, souvent opposés dans l'imaginaire du grand public, l'objectif de l'opération est d'établir des contacts et de stimuler le dialogue au sein de ce champ qui, au final, ne fait qu'un.
Ni une chasse aux talents, ni une compétition, même si la manifestation inclut le nécessaire ingrédient des prix mais plutôt une invitation à tous les artistes à participer à un projet dans lequel diverses formes d'art contemporain sont évaluées et valorisées par des professionnels, selon différents points de vue.

LES INSCRIPTIONS SE FERONT EN LIGNE DU 09 DÉCEMBRE 2009 AU 15 JANVIER 2010 SUR LES SITES : WWW.CANVAS.BE/CANVASCOLLECTIE - WWW.RTBF/LACOLLECTION.BE

**l'art même**
Trimestriel
#45
Décembre 09 – Février 10
Gratuit
7500 exemplaires

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X

45

**FOCUS VENEZIA**

**04**
Les écoles supérieures
d'art en recherche d'identité
**08**
L'ordre de Bologne
**11**
Etat des lieux et perspectives
en Communauté française
**14**
Liège - Bologne - Liège
**15**
Vu de Flandre
**16**
Quand Arts et Sciences
se rencontrent
**18**
Architecture et Bologne :
discipline versus profession
**20**
Faire école (ou la refaire ?)
**22**
The Public School

**EXTRAMUROS**

**23**
Laurent Friob
Poétique des éléments
**24**
Xe Biennale de Lyon
A l'épreuve du quotidien
**26**
François Martig
L'Hôtel Robinson
**27**
Robert Suermondt
Le regard engouffré
**28**
Xavier Noiret-Thomé
La Parade des cannibales

**IN SITU**

**29**
Place Buren
Bleus sur jaune

**INTRAMUROS**

**30**
Vie, mort et renaissance
du figurant
**32**
Joana Hadjithomas
et Khalil Joreige
Beirut n'existe pas
**33**
David de Tscharner
Fly away…
**34**
L'art chinois dans tous ses états
**36**
Sophie Nys
La tête ailleurs
**37**
Jean-Pascal Février
L'Espagne à pas précipités
**38**
L'œuvre-collection
Entre affect et concept
**40**
Bénédicte Henderick/
Marie Rosen
Inquiétante étrangeté
**41**
Pauline Cornu
Trouble désir
**42**
Michel François
Heureux qui comme François
**43**
Edith Dekyndt
Le spectre des armatures
**44**
Anne Bossuroy
Espaces paysagers
**45**
Christian Carez
Dernières balises avant…
**46**
Sylvain Willenz
Open Grounds

**ÉDITIONS**
**47**
Controverses à succès

**AGENDAS etc**
**49**