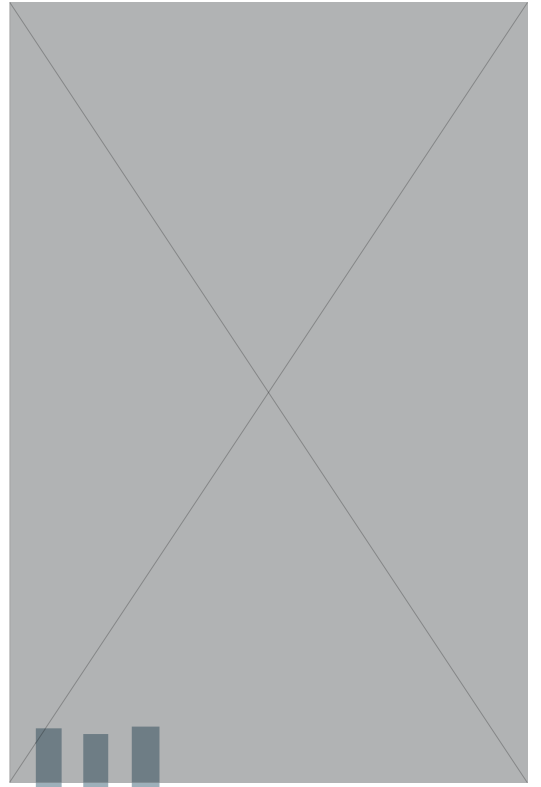


01

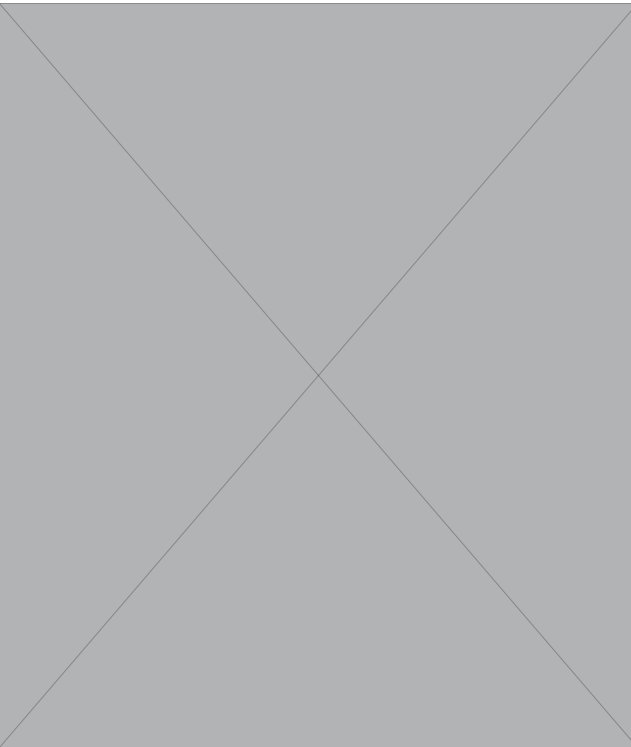


02

L'ART MÊME 55

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2^e
TRIMESTRE
2012



03

EDITO

Tandis que la prévalence du récit dans les pratiques curatoriales pousse celles-ci à emprunter naturellement aux formes littéraires et à leur séquençage par chapitres interposés, du côté de la création visuelle assiste-t-on à une recrudescence de nouvelles formes de fictions esthétiques qui, hybrides et hétérogènes, spatiales et transdisciplinaires, bousculent définitivement les codes de la narration.

Si l'apport de la littérature à la création visuelle est incontestablement prépondérant - que l'on songe ici aux bibliothèques d'artistes des 19^{ème} et 20^{ème} siècles sur lesquelles les historiens de l'art se sont penchés à l'envi ou, plus proche, à la mise en exposition par les artistes contemporains de leur répertoire bibliographique - , si leurs avancées conceptuelles respectives se sont entrecroisées à plusieurs reprises au cours de la modernité au travers de mouvements tels le cubisme et le surréalisme, l'art contemporain, dès la brèche ouverte par l'art conceptuel puis le développement de la vidéo et de la performance et plus récemment des nouveaux médias, n'a cessé de renouveler ses modes assignés de production d'histoires.

Ainsi, alors que les écrivains semblent davantage enclins à prendre pour motif les ressorts de la création contemporaine et que se tient au Louvre l'exposition de Jean-Philippe Toussaint qui y livre de manière polysémique son univers romanesque, ce numéro propose une suite de réflexions sur les nouages opérant entre littérature et arts visuels. Des nouvelles formes de fiction à l'œuvre chez les artistes aux liens consubstantiels entre littérature et cinéma d'auteur magistralement incarnés dans l'œuvre de Chantal Akerman à qui le Muhka à Anvers consacre une courte rétrospective, de l'étude du motif du désastre au cœur des couples Blanchot/Hantat et Ballard/Warhol à celui de l'entropie qui, dans les années 60, nourrit et réunit science-fiction¹ et minimal art, ce focus, loin de brasser l'étendue du sujet, convie le lecteur à quelques incursions en ces collusions fertiles.

Christine Jamar - Rédactrice en chef

¹ Ce ne s'invente pas. Ça vient d'ailleurs, une exposition sur les liens entre science-fiction et arts contemporains, se tiendra du 18 novembre 2012 au 17 février 2013, sous le commissariat de Denis Gidien, au MAC's (Grand-Hornu).

55



La Fédération Wallonie-Bruxelles/
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 Fédération Wallonie-Bruxelles est le premier partenaire de tous les artistes et de tous les publics. Elle affirme l'identité culturelle des belges francophones.

Avec le soutien de la Cellule Architecture-Administration générale de l'infrastructure.

ONT COLLABORÉ

Damien Airaut
Catherine Angelini
Emmanuel D'autreppé
Raya Baudinet-Lindberg
Xavier Boissel
Pascale Cassagnau
Laurent Courtenis
Sophie Delpeux
Anthoni Dominguez
Colette Dubois
Benoît Dusat
Emmanuel Lambion
Danielle Leenaerts
Magali Nachtergaeel
Camille Pageard
Barbara Roland
Tristan Tréneau
Aldo Guillaume Turin
Maïté Vissault

CONSEIL DE REDACTION

Marcel Berlangier
Laurent Busine
Chantal Dassonville
Max Godefroid
Christine Guillaume
Nicole Schets
Daniel Vander Gucht
Fabienne Verstraeten

01 Aline Bouvy & John Gillis,
INO, 2012
Hulle sur toile, 190 x 135 cm
Courtesy Nostalium & Reiding, Luxembourg

02 Bénédicte Deramaux
Otop/Autoportrait en dialogue,
s.d.
Ingras aux encres pigmentaires sur papier
cotton 161x116cm, format 40 x 60 cm

03 Thomas (1941-2000),
Soleil couchant n°1, 1957/58
arabesques, 22 x 20 cm

04 Gillian Wearing,
Autoportrait dans un photomaton,
ca. 1929 c. coll. Musée de l'Élysée
Lausanne

ÉDITRICE RESPONSABLE
Christine Guillaume
Directrice générale
Fédération Wallonie-Bruxelles,
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamar

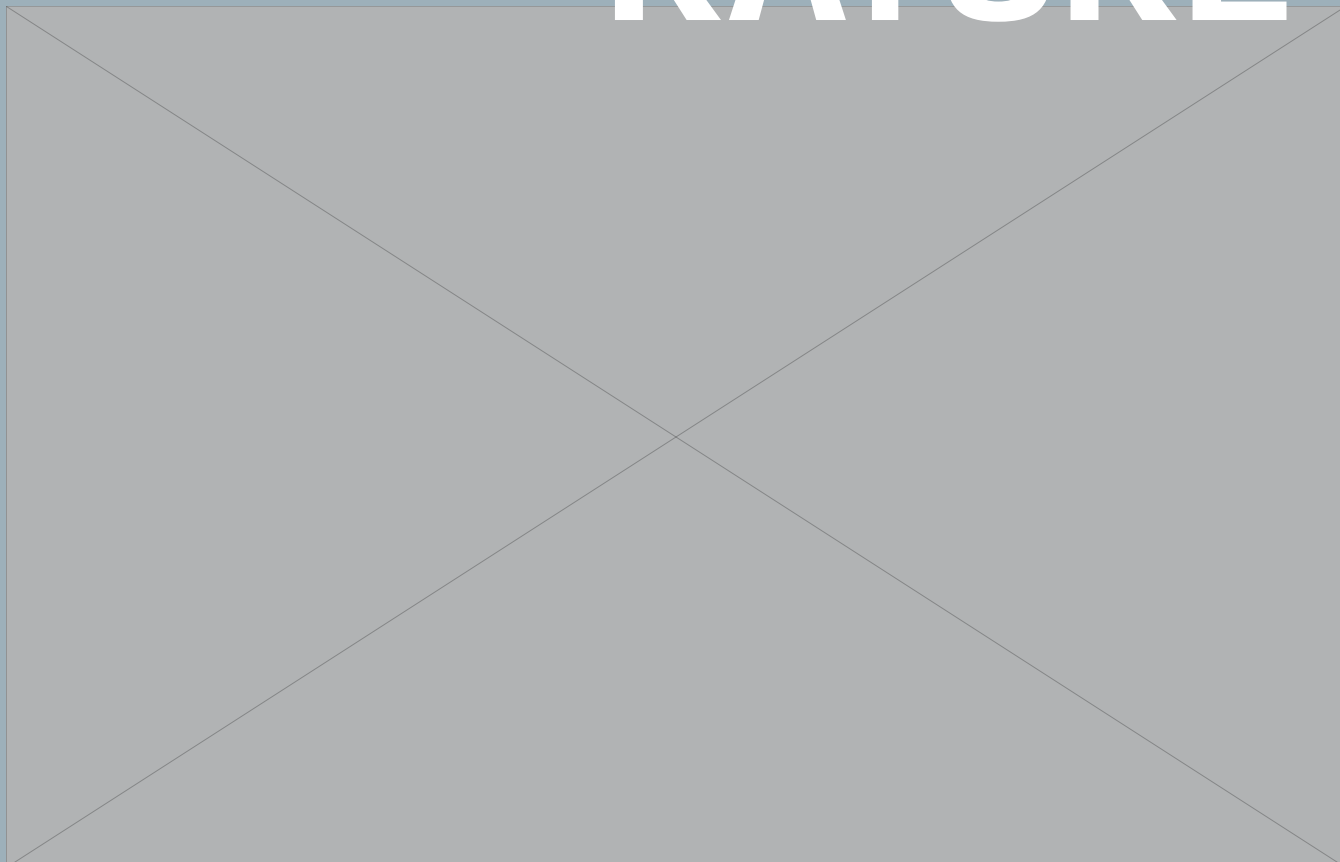
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Pascale Viscardy

GRAPHISME
Pam&Jenny

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

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

ART & LITTÉ- RATURE



Jean-Philippe Toussaint
*Mardi au Louvre, champ vide,
état préparatoire*
Détails
© J.P. Toussaint, 2012

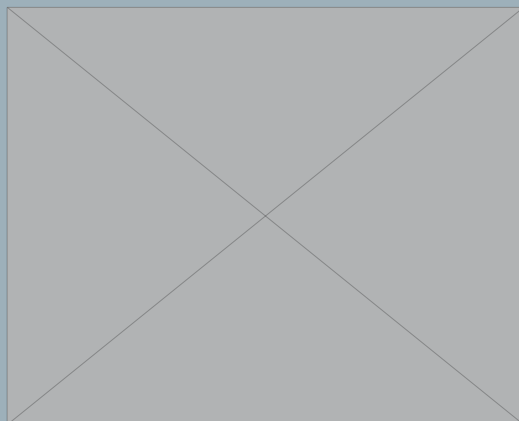


01

Marcelline Delbecq,
Daleko, pièce sonore
(5'58 ; voix ; Elina Löwensohn),
impression pigmentaire sur papier archival
(110 x 65 cm), casques, banc/coffre en bois, 2008.
© photo : Aurélien Moïse

Thu Van Tran,
L'imaginaire #5 - Ecrire de Duras,
livre, bleu de méthylène, 2009.

ART CONTEMPO- RAIN ET ÉCRITURE : LA "NEW LITERATURE" ?



Brice Dellsperger, *Body Double 22*, 2010
video projection, vo ou vost, 37 minutes, en boucle
© photo DR - courtesy Air de Paris
Production Brice Dellsperger, Air de Paris.

Marcelline Delbecq,
Ghost, 2007,
dessin mural, vue de l'exposition The Activist Way, Cueto
Project Gallery, New York, 2007, courtesy de l'artiste.

La littérature est-elle compatible avec l'art contemporain? Bien que les emprunts réciproques et les pratiques d'écriture soient devenus aujourd'hui communément admis, un hiatus persiste entre ces deux disciplines. Le cénacle de la littérature, fait de velours germanoprats et de collections blanches, ne se plonge que finalement peu dans un univers qui a fait la gloire d'artistes plus soucieux de mettre leurs excréments en boîte (Piero Manzoni) que de raconter de belles histoires. De leur côté, les artistes qui ont la grande liberté de pouvoir s'appropriier, ingérer, digérer et assimiler les divers objets et matières qui font ce monde, ont fini par s'intéresser aux possibilités plastiques de la forme littéraire pour augmenter les potentialités de leurs pratiques esthétiques et de fait, s'infiltrer progressivement dans le giron très réservé du monde littéraire, au point d'en subvertir la substantifique moelle, l'écriture.

L'art conceptuel dans les années 60 avait bien entendu ouvert la porte au langage, mais plus souvent pour interroger philosophiquement sa fonction communicative que dans le but de provoquer des émotions poétiques. Il faut en cela confesser le retard européen : les artistes américains n'ont jamais été effarouchés par l'apprentissage du "creative writing". On sait que Vito Acconci avait suivi des cours de poésie à l'université avant de faire des performances, une activité qui était d'ailleurs, selon lui, un prolongement de l'écriture. Autre exemple : Joseph Kosuth, pionnier de l'art conceptuel, présente désormais des bibliothèques contenant ses livres de référence en guise d'œuvre (série photographique et installation, *Du phénomène à la bibliothèque*, 2006). Fort heureusement, depuis plusieurs années maintenant, les écoles d'art ont inscrit au programme l'étude de grands textes, tant en art, qu'en philosophie ou littérature. C'est ainsi qu'après Georges Perec, cité par Sophie Calle dès ses débuts comme source d'inspiration, de grandes figures comme *Walden* d'Henry David Thoreau¹ ou *Bartleby le scribe* de Melville (chez Claire Fontaine avec le concept de "grève humaine" et Julien Prévieux et ses lettres de "non-motivation") ont fait ces dernières années des apparitions fortuites sur la scène artistique. Parallèlement à cette culture littéraire, la mise en place d'ateliers d'écriture a libéré la parole des artistes au point que certains se lancent eux-mêmes dans l'écriture, outrepassant leur réserve habituelle. "Oui j'écris, mais je ne suis pas écrivain", se défendent-ils généralement, considérant, à tort, que fragments, micro-histoires et mises en fiction ne font pas d'eux une nouvelle race de littérateurs. Et les écrivains ? S'ils ont toujours fréquenté les vernissages des plus grandes institutions (même Diderot, en son temps), ils mettent occasionnellement en scène des artistes fictifs, on pense à Jed Martin, l'alter ego de Michel Houellebecq dans *La Carte et le Territoire* ou des œuvres réelles dans leurs romans, par exemple le film *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon mis en scène par Don DeLillo dans *Point Oméga*. Mais dans ces cas, l'art reste un motif. Il est plus intéressant de chercher plutôt les manières dont les expériences esthétiques contemporaines modifient la perception du texte littéraire et engendrent une "new literature", non plus essentiellement basée sur de l'écrit². Alors, côté art contemporain, y aurait-il une nouvelle forme de littérature à l'œuvre, chez cette génération d'artistes ? On peut en effet considérer, à la marge, une pratique hybride recréant les univers fictionnels ou poétiques que l'on aurait cru propres à la littérature, tout en leur donnant une dimension visuelle inédite. Ces nouvelles formes de fictions à l'œuvre³ qui ont émergé dans l'art depuis ces quarante dernières années témoignent d'un

véritable espace de pénétration entre pratiques artistiques et littéraires, faisant par la même occasion émerger la figure de l'auteur-artiste. En s'affranchissant des traditionnelles formes de récits visuels, roman-photo ou vidéo, pour explorer la transfictionnalité à travers des installations *mixed-media*, les artistes ont fait éclater les cadres de la narration pour les disperser au-delà des catégories établies, de sorte que, plus que du récit, plus que de la fiction, plus que de la littérature, ce sont des atmosphères imaginaires qui semblent être sorties des livres pour se réaliser dans le monde des objets.

PULVÉRISATION DU RÉCIT

Le démembrement textuel a bien entendu commencé dès l'apparition de la photographie qui fut immédiatement utilisée pour illustrer des textes, rompant le bloc des pages écrites. L'utilisation de la photographie populaire pour briser autant le carcan des Belles-Lettres que celui des Beaux-Arts fut l'une des premières opérations de déconstruction de la représentation narrative prônée par les surréalistes, une entreprise fondatrice au 20^{ème} siècle. En propulsant la narration entrecoupée d'images dans la sphère artistique et littéraire, les surréalistes ouvrirent le champ des possibles et de la transformation de l'imaginaire. À travers des expérimentations fondatrices comme *Nadja*, le plus connu, mais aussi les livres d'artistes de Man Ray avec Paul Eluard (*Facile*, 1935), l'image entraînait dans le texte pour bousculer les conventions de la *mimésis* narrative. Côté espace pictural, depuis Picasso et ses papiers collés, le texte avait réussi lui aussi à se glisser dans les cadres ; la brèche était ouverte pour laisser s'infiltrer réciproquement les deux mondes jusque là soigneusement tenus à l'écart. Cette inspiration surréaliste et dada qui a traversé tout le 20^{ème} siècle redistribue les cartes du narratif et du visuel grâce au principe de collage qui libère les moyens offerts aux artistes. Cette déconstruction du narratif et de la linéarité littéraire sert de base à la remise en question de la littérature sous sa forme traditionnelle. Un mouvement similaire est perceptible dans le domaine du cinéma, renforçant ainsi l'autonomie de l'image. En effet, l'essor du cinéma d'avant-garde (Guy Debord, Stan Brakhage, Jonas Mekas) et de la vidéo (de Nam June Paik à Douglas Gordon en passant par Johan Grimoprez) libère un médium qui, comme le texte, se trouve être prisonnier de sa linéarité. Dans le même esprit de collage, les techniques de montage des artistes vidéastes travaillent les limites de la narrativité cinématographique, poussant un pas plus loin les disjonctions déjà visibles dans la Nouvelle Vague, quand Godard révèle l'artifice par de faux raccords ou en faisant tomber le quatrième mur dans *Pierrot le Fou*. Le récit se transforme, se dévêt, se travestit : embrassant la question du remake dans ses séries *Body Double*, l'artiste Brice Dellsperger et son acteur fétiche Jean-Luc Verna réécrivent l'histoire du cinéma en recomposant partiellement des films. À travers des scènes rejouées par bribes par un même acteur qui endosse indifféremment des rôles féminins ou masculins, l'espace cinématographique relance la fiction sur le terrain de l'interprétation : relecture, réécriture, réinterprétation et reconfiguration sont les agents de l'assimilation des récits sous des formes à travers lesquelles la fiction peut se transfigurer et proposer, au-delà de l'image et du texte, au-delà de la littérature ou du cinéma, une nouvelle *textualité* transgenre.

GÉNÉRATION FICTION

Les années 70 parachèvent l'éclatement du flux linéaire caractéristique de la *mimésis* romanesque, jusqu'à sa pulvérisation dans l'espace muséal. D'un côté, de la figuration narrative au *Narrative art*, en passant par le Nouveau Roman-photo lancé par les éditions de Minuit, la décennie 70 est le laboratoire qui voit exploser les nouvelles formes de narration visuelle. Dès 1969, Christian Boltanski subvertit avec ses autobiographies rêvées le roman familial stéréotypé⁴. Son compère Jean Le Gac, dans

1 Voir l'exposition *Walden* de la jeune artiste Eva Nielsen qui s'est tenue du 15 octobre au 26 novembre 2011 à la galerie Dominique Fiat, Paris ou, en 1969, le film du même nom de Jonas Mekas.

2 D'ailleurs, les points de jonction seraient aussi à chercher du côté de la performance, activité à laquelle Chloé Delaume, Jérôme Game, Thomas Clerc ou l'artiste Marcelline Delbecq s'adonnent, renouant avec une tradition orale de la littérature.

3 C'est le thème actuel du séminaire *Les Contemporains, littérature, arts visuels, théorie* qui se tient en collaboration avec les universités Paris 13 et Paris 7 depuis cette année.

4 Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944 - 1950*, Givaudan, livre d'artiste, mai 1969 ou *Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski*, livre d'artiste, Givaudan, non paginé, 1970.

ses récits-photos, raconte la vie du peintre qu'il n'est manifestement pas. Dix ans plus tard, Sophie Calle reprend le montage photographie et texte pour raconter les aventures qu'elle s'invente pour scénariser sa vie d'artiste, à la manière d'un roman-photo. Sa collaboration sous contrainte avec le romancier Paul Auster pour l'exposition *Doubles-Jeux* en 1997 à Paris scelle officiellement le mélange entre fiction et réalité de ses œuvres, et surtout, la dimension romanesque de ses récits⁵. La famille de ces artistes fictionnels ne cesse plus dès lors de s'agrandir : elle est rejointe par Valérie Mréjen, vidéaste mais aussi auteur de courts récits, *Mon grand-père* (1999) ou *L'Agrume* (2000). Philippe Parreno, dans un autre registre, conçoit quant à lui des espaces de fiction, par exemple à partir d'un personnage de manga orpheline de son créateur, Ann Lee (*No Ghost, just a Shell*, 2000) ou du livre inachevé de René Daumal, *Mont Analogue* (2001), transposé en morse à travers des fenêtres illuminées. Grâce à l'usage très libre de ces micro-fictions, récits fragmentaires et visuels à la fois, les artistes proposent une réinterprétation de l'objet littéraire, parfois simplement présent en filigrane ou comme point de départ d'une expérience esthétique. Ainsi, les artistes qui, dans les années 2000, travaillaient la fiction sont bien plus nombreux que cette génération de précurseurs qui a donné le ton en France. Il s'agit là d'une véritable tendance, un courant singulier qui procède de croisements multiples et qui rencontre aujourd'hui le goût actuel et accru pour toutes formes de *storytelling* ou d'immersion fictionnelle ludique⁶. Les revues françaises d'art contemporain comme *Art:21* ou *Trouble* se sont faites les tribunes de ces conceptions fictionnalisantes de l'art, contribuant à faire connaître les univers d'artistes confirmés ou émergents comme Liam Gillick, François Curlet, Boris Achour, Loris Gréaud, Benoît Maire ou Aurélien Froment. Dans ce panorama, l'artiste belge Patrick Corillon fait déjà figure d'ancien. Ses interventions, tantôt des insertions de textes à des endroits incongrus⁷, tantôt des promenades littéraires, mettaient régulièrement en scène les aventures poétiques d'un écrivain hongrois imaginaire, Oskar Serti (1881-1959). Concevant leurs œuvres comme des fictions à interpréter sur pièces, les installations sont à lire comme des livres à ciel ouvert, mais qui ne sont pas écrits, comme si les éléments composant leur scénario fictif avaient surgi hors de pages pour atterrir dans l'espace réel de la galerie ou du musée.

LE FANTASME DU LIVRE

Il n'en reste pas moins que le livre reste un objet fantasmatique, pour les artistes aussi. Parallèlement à l'avènement de ces fictions esthétiques, le livre d'artistes connaît son grand moment et l'étude d'Anne Moeglin-Delcroix qui a fait date dans ce domaine nous montre à quel point les formes s'entrecroisent autour de l'image et du texte pour renouveler les possibilités du support et relancer les configurations fictionnelles dans des dispositifs littéralement multi-médias. Deux jeunes artistes françaises ont une pratique du livre singulière, partagée entre fascination, désir d'écriture et retenue. Née en 1981, l'artiste d'origine vietnamienne, Thu Van Tran, si elle utilise bois, plâtre, papier pour ses sculptures, fait appel de façon récurrente aux livres. On ne s'étonnera pas que ses références soient liées à l'histoire entrelacée de son pays d'origine et son pays d'accueil : Marguerite Duras, née à Hanôï, Jacques Derrida, né à Alger, le personnage de Philip Roth dans *La Tache*, professeur d'université se faisant passer pour ce qu'il n'est pas pour ne pas souffrir de ses origines, habitent et commandent les œuvres de Thu Van Tran. Ses installations sont plus qu'hantées par les livres, les fictions et la pensée de la langue. Ce ne sont pas les œuvres qui racontent des histoires : elles procèdent directement des récits, comme une adaptation cinématographique s'inspire d'un roman pour lui donner une forme visuelle. Le livre s'y intègre parfois physiquement, marquant la frontière entre l'objet



Thu Van Tran,
L'imaginaire ne cèdera pas
(détail ; "La Mort du jeune aviateur anglais", M. Duras),
maquette en papier de soie, bois, béton et papier, 2008.

et son contenu imaginaire. Pour elle, l'expérience de lecture fait partie du vécu⁸ : elle se demande tout simplement comment la retranscrire autrement que par la glose critique. Les œuvres de Thu Van Tran offrent donc une représentation formelle de ses propres lectures comme celle de Ray Bradbury, dont elle a adapté sous forme d'exposition le célèbre roman *Fahrenheit 451*, pour conjurer l'angoisse de disparition des livres⁹. Face à cette artiste lectrice et exégète, Marcelline Delbecq avance quant à elle dans l'écriture comme dans une matière inconnue à apprivoiser. Photographe de formation, elle travaille le *snapshot* à l'écrit comme la photographie à la chambre, méticuleusement, et mélange naturellement le texte et l'image dans des dispositifs sonores, diaporamas, vidéos ou écrits qui laissent la part belle au récit. *Daléko* (2008) est une de ces expériences à la fois visuelle et narrative : une voix lente et envoûtante, au léger accent roumain, emmène le spectateur dans des contrées lointaines et obscures, tout en faisant face à la photographie d'une rivière qui reste désespérément immobile. Ecrivain-artiste d'un nouveau genre, mutante de l'art et de la littérature, Marcelline Delbecq, tout comme Agnès Geoffray, artiste française installée à Bruxelles, porte un véritable soin à l'esthétique de ses textes, eux qui, malgré leur omniprésence dans les espaces d'exposition, ont bien souvent été maltraités par les artistes plus préoccupés de la dimension visuelle de leur œuvre¹⁰. Ses textes et leur mise en scène accompagnent la création d'un univers proprement transfictionnel, où chaque objet, geste, parole, compose une forme littéraire hybride dont le livre n'est qu'un avatar parmi d'autres. Auteur de *Pareidolie*, court récit à contrainte dont le point de départ était le diaporama conceptuel de Robert Barry, *Returning*, Marcelline Delbecq vise l'écriture comme une finalité esthétique¹¹. Sur ce chemin, elle rencontre des écrivains sous influence de l'art contemporain¹², comme sous l'effet d'une drogue qui modifierait la perception du réel : Edouard Levé (*Œuvres*, 2002), Marcel Cohen (*Faits*, 2002-10), Thomas Clerc (*Paris, musée du XXI^e siècle*, 2007), Fabrice Raymond (*Anabase*, 2009) ou même Chloé Delaume (*Corpus Simsi*, 2003), des auteurs qui mâtissent dans leurs écrits une appropriation des voies subversives de l'art ou des images, tout en gardant pour les mots le soin infini que l'on mettait en d'autres temps au bout du pinceau. Peut-être faudrait-il trouver un autre nom pour désigner ces nouvelles pratiques d'écriture dont le livre n'est plus le seul creuset et dont la textualité se diffuse par -delà les formes, à l'ère où l'intermédialité fait loi : une "new literature" ?

Magali Nachtergaele

⁵ Sophie Calle publie chez Actes Sud des ouvrages qui, loin d'être des catalogues, ont leur propre autonomie par rapport aux expositions. Ainsi, le coffret *Doubles-Jeux* se présente comme sept petits recueils d'histoires qui auraient très bien pu ne jamais être "mises en mur".

⁶ Un numéro spécial d'*Artpress* avait fait le point sur cette tendance en France dans *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherches*, hors série n°5, avril 2002. Sur la question de l'immersion fictionnelle, cf. Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Poétique, Seuil, 1999.

⁷ Voir son texte ondulant dans le numéro 2 de la revue *DITS* consacré au "Récit", MAC's, Grand Hornu, p. 50-55 ou les textes gravés sur des dalles posées sur la pelouse de l'Université de Metz (*Sans titre*, 2008).

⁸ C'est tout le propos du dernier essai de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, NRF essais, Gallimard, 2011.

⁹ L'installation la plus livresque siégeait sur un demi-cube et mettait en scène quatre livres tous plus ou moins détériorés : l'un de Duras, *Ecrire* (plus précisément *La Mort du jeune aviateur anglais*), un autre de George Jackson, *Frères de Soledad*, *L'air et les songes* de Bachelard et le dernier, signalé par une simple photocopie délavée à l'eau de Javel, *Le livre de l'intranquillité* de Pessoa, Thu Van Tran, *Fahrenheit 451*, Paris, Bétoussalon, 14 février - 28 mars 2009.

¹⁰ Cf. l'article de Cécile Camart, "L'artiste ou l'écrivain ? Fabulations et postures littéraires chez Agnès Geoffray et Marcelline Delbecq", *Lectures de l'art contemporain*, n°52, revue *Textuel*, Université Paris 7 Diderot, 2007.

¹¹ Marcelline Delbecq, *Pareidolie*, Fictions à l'œuvre, Frac-Aquitaine / éditions Mix, 2011.

¹² Titre d'un petit ouvrage de Jérôme Game, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2012.

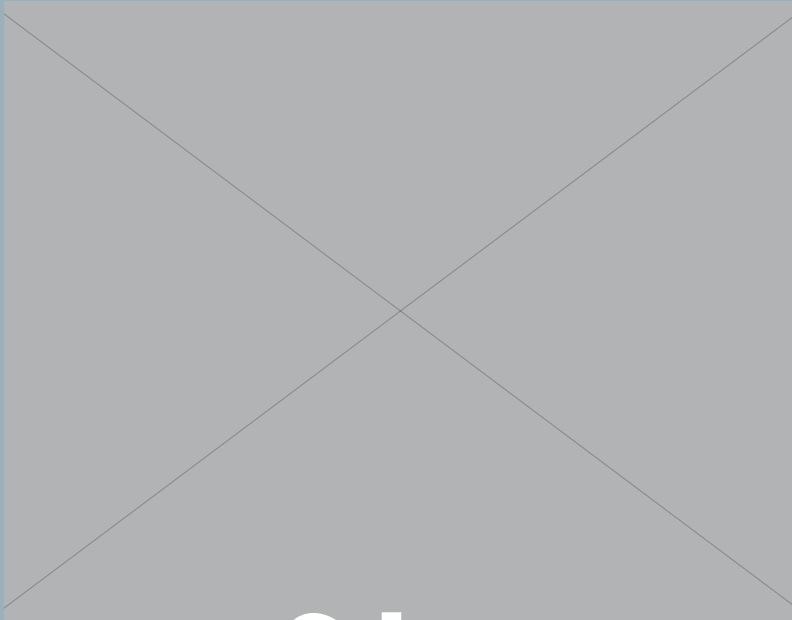
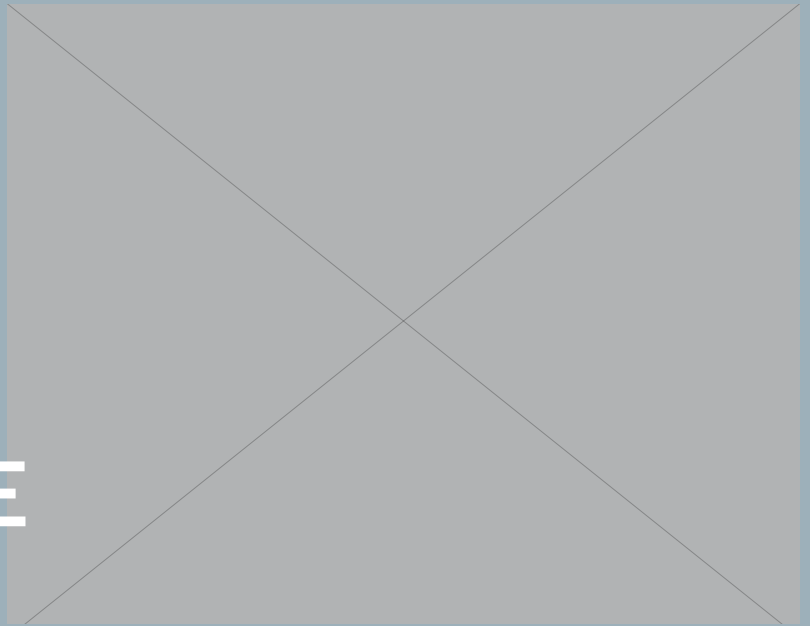
Magali Nachtergaele est maître de conférences en littérature française, culture et arts contemporains à l'Université Paris XIII-Nord.

Dernier ouvrage paru : *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, éd. Rodopi, Amsterdam/New York, 2012, 292 pp.

"La mythologie individuelle surgit au 20^e siècle en même temps que le culte du moi. En hybridant récit de soi et photographie, l'individu moderne met en scène l'histoire de son identité. Le terme apparaît d'abord dans le monde de l'art lorsque Harald Szeemann désigne sous ce nom les œuvres de Christian Boltanski et Jean Le Gac. Mais les photo-récits autobiographiques ont marqué tout l'imaginaire du 20^e siècle, de Nadja d'André Breton aux aventures de Sophie Calle, en passant par le consacré album de famille. Caractérisé par l'écriture fragmentaire, l'archive et sa dimension intime, ce dispositif narratif en images conduit à reconsidérer le rôle de Mythologies de Roland Barthes dans ce processus de construction de soi par l'image. Cet essai retrace la généalogie, l'invention et la diffusion d'une nouvelle façon de se raconter qui interroge directement la représentation de l'identité depuis l'apparition de la photographie."

Chantal Akerman,
Hotel Monterey, 1972 film still
Courtesy of the artist

CHANTAL AKERMAN, UNE ACTION RESTREINTE



02

**CHANTAL AKERMAN
TOO FAR, TOO CLOSE**

M HKA
32 LEUVENSTRAAT 2000 ANVERS
WWW.MUHKA.BE
JUSQU'AU 10.06.12

Chantal Akerman,
La Chambre, 1972 film still
Courtesy of the artist

Si littérature et cinéma sont liés par un pacte constitutif, en n'ayant cessé tout au long du XX^{ème} siècle de nouer des alliances répétées et fécondes, c'est le régime même d'une double influence réciproque qu'il faudrait questionner à nouveau, dans l'invention d'un territoire en commun, un "nouveau texte": "*L'œuvre ainsi influencée dans l'influence qu'elle procure deviendrait en somme un "texte", comme dirait Barthes.*" écrit Mathieu Saladin, à propos des dialogues croisés, dans le temps, entre les œuvres de Charles Yves et John Cage.¹

Par ailleurs, dans leur essai consacré à *Stendhal, le désir de cinéma*, Laurent Jullier et Guillaume Soulez écrivent: "*Il s'agit bien plutôt de voir comment le travail de l'imagination est une manière de réfléchir à un changement de régime dans l'histoire du regard, que le dispositif cinématographique exemplifie sans l'épuiser. En quoi Stendhal pose-t-il des problèmes de cinéma, donc?*"² Les deux essayistes placent ainsi en miroir des temporalités et des espaces d'expression non contemporains.

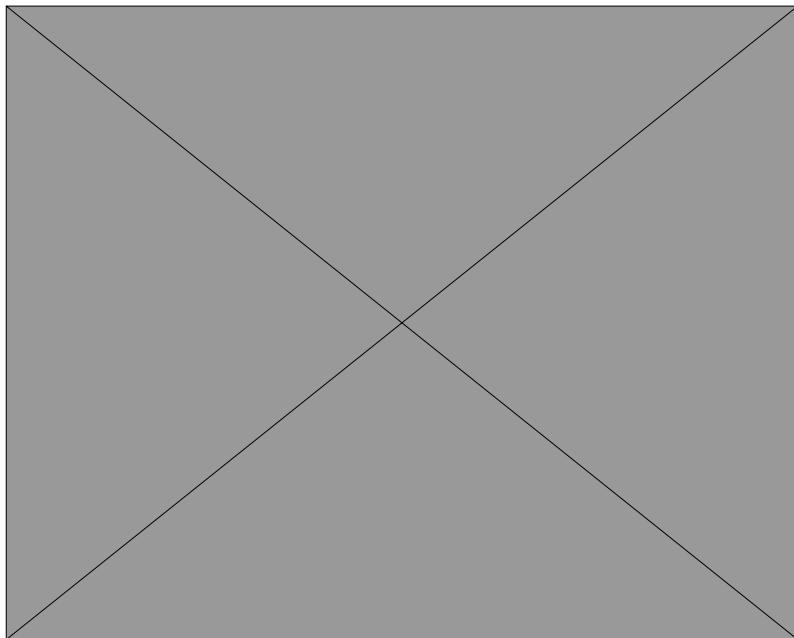
Tout au long de son œuvre forte désormais d'un grand nombre de films, Chantal Akerman a toujours convié la littérature à "travailler" dans ses espaces filmiques, manifestant une indéfectible fidélité à Proust, y compris dans son dernier opus, consacré à un récit de Conrad. Ce compagnonnage du cinéma avec la littérature fait de la cinéaste une parfaite traductrice et interprète des signes et des images.

"Je suis écrivain parce que j'ai vu Mastroianni dans la Notte d'Antonioni" (Enrique Vila-Matas)

"Il y a plusieurs façons de faire des films. Comme Jean Renoir et Robert Bresson qui font de la musique. Comme Serge Eisenstein qui faisait de la peinture. Comme Stroheim qui écrivait des romans parlants à l'époque du muet. Comme Alain Resnais qui fait de la sculpture. Et comme Socrate, je veux dire Rossellini, qui fait simplement de la philosophie. Bref, le cinéma peut-être à la fois tout, c'est-à-dire juge et partie." (Jean-Luc Godard)

"Pour faire un film, il faut toujours écrire". (Chantal Akerman)

Chantal Akerman,
News from home, 1976
16 mm, 89 min. color,
Production: Unité trois, INA, ZDF
Courtesy the artist and Galerie Marian Goodman, Paris
/ New York



1 Mathieu Saladin, "John Cage à l'épreuve de quelques Field Situations", *Tacet, Qui est John Cage?* n°1, 2012, p.11

2 Laurent Jullier, Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma*, Séguler, 2006, p.11

3 Véronique Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Al Dante/ Niok, p. 23 et 26

4 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, p.128

5 Alain Robbe-Grillet, op. cit., p.120

6 Christophe Fiat, *note inédite*

7 Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973, p. 79

LITTÉRATURE ET CINÉMA: ACTION RESTREINTE.

Tout au long du XX^{ème} siècle, les dialogues n'ont cessé de se nouer entre littérature et cinéma: en tant que problématique littéraire (le cinéma comme "modèle", comme *autre* du récit et de la narration, ou présence discrète, homologique), en tant qu'écriture sur le cinéma, en tant qu'écriture pour le cinéma. Guy Debord, Marguerite Duras, Peter Handke, mais aussi Blaise Cendrars, Ernest Hemingway, se sont consacrés à la critique, à l'histoire du cinéma, mais aussi à l'art de l'écriture de scénario, à l'adaptation comme écriture spécifique.

Le cinéma est un *univers* pour la littérature déchiffrant la perception, la relation des signes au monde, la lecture des images. Dans *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Véronique Pittolo fait du cinéma un système expert pour la représentation:

"Ce qui rapproche acteur et spectateur, c'est que chacun apporte son corps à l'autre.

En adéquation avec mes sentiments du moment, l'acteur me maintient en relation avec le monde. (...)

Le cavalier filmé dans une lumière douce me donne la conviction de hanter un paysage sans bordures.

Dans Liberty Valance, les chevaux bougent faiblement, ils agitent une vraie poussière sous un ciel splendide."³

Chez Tanguy Viel, les livres constituent des objets tant littéraires que filmiques: *Le Black Note*, *L'Absolue perfection*, *Cinéma*,

sont traversés de part en part par une présence du cinéma. En outre, son écriture revisite des genres, notion commune au cinéma et à la littérature: le remake, le polar, le documentaire. Les récits de Tanguy Viel ne cessent d'organiser des dialogues entre l'image et l'écriture.

Dans cette perspective, la littérature emprunte au cinéma sa puissance d'évocation, comme forme objective, comme principe anti-psychologique, ainsi que sa temporalité. L'espace littéraire du *Nouveau Roman* a modélisé des registres descriptifs au présent de l'indicatif. "Il y a dans le son que le spectateur entend, dans l'image qu'il voit, une qualité primordiale: c'est là, c'est du présent. Les personnages tout à coup figés comme sur des photos d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence"⁴ La recherche propre au Nouveau roman porte sur des récits qui mettent en œuvre ce présent de l'indicatif. "Le roman moderne est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. La réalité a-t-elle un sens? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question: il n'en sait rien. Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire une fois l'œuvre menée à son terme."⁵

Des images aux sons, la littérature contemporaine s'ouvre à toutes les expérimentations visuelles ou vocales, pour inventer un nouvel imaginaire. Telles sont les œuvres de Pierre Alferi, Frédéric Boyer, Olivier Cadiot, Jean Echenoz, Christophe Fiat, Nathalie Quintane, Christine Montalbetti, Valérie Mréjen, Gaëlle Obiégly, notamment.

"Cet imaginaire serait fictionnel, en ce sens que la fiction servirait à fabriquer des histoires qui ne seraient plus seulement la récitation des fictions sociales mais leur dépassement par des histoires qui nous ressemblent plus qu'elles ne radiographient l'époque. Quelque chose qui s'apparenterait au genre de l'épopée tel que le conçoit Brecht: être dans la distance pour mieux exercer une critique qui prenne en charge les valeurs de la communauté. Bien sûr, il aura fallu passer par un cinéma inspiré par le roman et par le théâtre. Bien sûr, il aura fallu découvrir au cinéma la conversation et les actes de paroles des acteurs inspirés des récits des écrivains" précise l'écrivain Christophe Fiat⁶ Si les films de Marguerite Duras sont des "films de voix", si "lire le film et voir le livre" est un programme esthétique qui court tout au long de l'œuvre, les images, les textes et les sons ne cessent d'échanger leurs potentialités au sein des livres, des textes pour le théâtre, des films et des pièces radiophoniques. "Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film. Le film est comme un point d'arrêt."⁷ Lire le film, voir le livre: pour Marguerite Duras, le film constitue une expérience de lecture, qui ramène le spectateur au langage écrit "par" le cinéma. Le livre donne à voir le film. Le scénario est un mode d'écriture avec le cinéma, pour "écrire ce qui ne saurait être vu".

Dans cette traversée, la littérature a su redéfinir une autonomie quant à la fiction, tout en poursuivant le dialogue avec le cinéma, par des procédés comme le montage avec la sélection du point de vue, ou le cadrage, par orientation du point de vue. Ces procédés ne sont ni inédits, ni récents: ils sont pratiqués dès les

années 30 par des romanciers tels que William Faulkner, Truman Capote, John Dos Passos, ou Graham Greene pour l'écriture de scénario. Dans son dernier roman *Forêt noire*, l'artiste et écrivain Valérie Mréjen s'approprie le regard documentaire du photographe-cinéaste Raymond Depardon dans son écriture sans effets stylistiques, au degré zéro du montage. La description d'une scène du film *Faits Divers* prend place dans son texte, parmi d'autres petits chapitres consacrés à des morts brutales. "Dans la séquence de *Faits Divers*, le film de Raymond Depardon, l'homme n'a pas encore eu le temps d'intégrer la situation : la femme allongée sur ce matelas sans sommier à même la moquette, qui semble dormir à côté de lui et a pris des barbituriques, a simplement dépassé la dose habituelle et s'est éteinte dans son sommeil. Tout dans la petite pièce évoque les années quatre-vingt : le poster de la tour Eiffel, la planche posée sur des tréteaux, la lampe au bras articulé accrochée par un clip, les reproductions et affiches, les objets quotidiens si typiques de l'époque."⁸

L'autonomie gagnée par la littérature depuis Flaubert, qui a la fiction comme objet et enjeu esthétique, engage en miroir le cinéma dans une redéfinition de son espace narratif, comme l'écrit Jean Cléder : "De fait, l'autonomisation du cinéma a favorisé l'exploitation de possibilités spécifiques (concernant notamment le traitement du temps) et la mobilisation de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques d'assemblage a précipité la dislocation du récit linéaire hérité du siècle passé. On pourrait suggérer pour finir que cette autonomisation du cinéma a rendu possible un retour vers la littérature, et un rapprochement des domaines beaucoup plus fécond, parce qu'il s'effectue désormais sur des frontières multiples et suivant des modalités renouvelées - la collaboration de Pierre Reverdy et Jean-Luc Godard autour d'une table de montage figure ces retrouvailles."⁹

Le resserrement du champ du cinéma sur lui-même a mis en exergue des points de contiguïtés, par frottement et mise en tension des champs d'expression : l'imaginaire littéraire est une expérience cinéphilique du temps qui permet de moduler des énoncés et des phrases, à partir de la matière que le cinéma dévoile.

Les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard témoignent de manière exemplaire de l'action restreinte des langages.

Stéphane Mallarmé :

"Ecrire.

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc."¹⁰

L'Action restreinte, selon Stéphane Mallarmé, désigne un processus de condensation, mais aussi, dans le même mouvement, un champ illimité du sens, en expansion. L'expression forgée dans *Divagations*, suggère un étoilement, des ramifications entre des systèmes de symbolisation parallèles. L'Action restreinte est la définition moderne même de l'action poétique, du langage.

CHANTAL AKERMAN, PROUST, UNE ACTION RESTREINTE.

"L'auteur ne serait pas seulement celui qui trouve la force de s'exprimer envers et contre tous mais celui qui, en s'exprimant, trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache (...). L'auteur serait, à la limite, la ligne de fuite par laquelle le système n'est pas clos, respire, a une histoire." (Serge Daney)

Tout le cinéma de Chantal Akerman est traversé depuis l'origine par un sentiment profond de l'altérité, qui travaille aussi bien l'économie de la narration que le corps même des films, entre documentaire et fiction, entre fiction et comédie musicale, entre film et installation vidéo aujourd'hui, entre littérature et photographie enfin.

A la manière des cinémas de Jonas Mekas, Boris Lehman, ou Chris Marker, le cinéma de Chantal Akerman inscrit la figure du décentrement comme l'une de ses figures cardinales, creusant l'espace de la narration, alors que l'écriture dessine les contours d'un pacte autobiographique, l'expression de l'intime. *La chambre*, *News from Home* *Les Histoires d'Amérique*, *Hôtel Monterey* portaient déjà à sa perfection la définition d'un cinéma comme espace ouvert, comme regard sur un territoire, comme un territoire du regard et de l'image, à la narration aléatoire.

D'Est -Au bord de la fiction et *Sud*, films voyages et films élégies, mettent en exergue la question du cinéma, du voyage dans l'Histoire, du territoire des images.

La recherche du temps constitue l'objet essentiel du cinéma proustien de Chantal Akerman.

Dans l'installation récente *Maniac Summer*, Chantal Akerman fait du film un espace distributif renouvelé et une caisse d'enregistrement de la réalité, en temps réel, dans la continuité de son précédent film *Là -bas*. "D'un film orphelin à l'autre, en devenir" est composé d'écrans démultipliés à l'agencement désynchronisé, déployé à la manière d'une régie de contrôle filmant systématiquement le quotidien de la cinéaste durant l'été. Chambre d'échos, le film est étiré selon le principe d'un *blow-up* horizontal qui décline toutes les variations temporelles, les transformant en matière d'images. Celles-ci explorent toutes les modulations de la disparition et des traces effacées.

"Le temps perdu n'est pas simplement le temps passé ; c'est aussi bien le temps qu'on perd, comme dans l'expression "perdre son temps". Il va de soi que la mémoire intervient comme un moyen de la recherche, mais ce n'est pas le moyen le plus profond ; et le temps passé intervient comme une structure du temps, mais ce n'est pas la structure la plus profonde."¹¹ Dans son essai *Proust et les signes*, Gilles Deleuze montre que *La Recherche* est tournée vers le futur et que les personnages sont pris dans un récit d'apprentissage. Dans les films de Chantal Akerman, il y a des signes, du temps, du réel, des structures d'apprentissage, du temps qui se perd.

Si dans les installations de Chantal Akerman, la mise en œuvre d'un dispositif de lecture engage le spectateur du film à rentrer dans le corps du récit, dans les films s'exposent souvent le récit d'une architecture. *La Captive* d'(a)près Proust et la *Folie Almayer* d'(a)près Conrad, sont des films d'ombre qui mettent en scène des maisons, des architectures, la forêt et la jungle, en autant de plateformes qui installent un cadre pour l'interprétation. A la manière de la folie, la maison et la jungle sont des figures de l'intériorité, qui ouvrent sur le monde. Les mondes de Proust et de Conrad sont des univers sans limites, portant le paradoxe de ces focales contradictoires : du très loin au très près.

De l'objet littéraire à l'objet cinématographique, Chantal Akerman envisage l'interprétation de l'espace littéraire de Joseph Conrad et Marcel Proust, au sens musical du terme : contournant la question de l'adaptation des textes de Proust, elle choisit la mise en œuvre de relations homologiques que la cinéaste décrit comme telles : "Pour arriver à l'adapter, il faut faire repasser Proust par soi-même, et préférer une approche que je qualifierai de minimale plutôt que minimaliste. Peut-être que le film est minimaliste par rapport au livre, mais d'un autre côté, c'est un film proliférant, il est constitué de beaucoup d'éléments. J'ai voulu être à l'os de cette histoire et du texte, à son cœur même, alors j'ai pris peu du livre pour arriver au cœur du sujet. Proust est si riche qu'il faut en prélever très peu pour ne pas être submergé. Avec les cinq premières pages d'Un amour de Swann, on peut déjà faire tout un film. Je savais qu'il était impossible de

⁸ Valérie Mréjen, *Forêt noire*, P.O.L., p. 44

⁹ Jean Cléder, *Ce que le cinéma fait de la littérature*, publié dans *Fabula* L.H.T., le 01 décembre 2006. On lira également : Jeanne-Marie Clerc, *Cinéma et littérature. Le Grand jeu*, Tome 2, Nathan

¹⁰ Stéphane Mallarmé, "L'Action restreinte. Quant au livre", *Divagations*, 1897.

(On se référera également à l'essai de Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Hazan, 2005, relatif aux deux expositions qu'il organisa au Macha de Barcelone et au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2005, mettant en exergue les échanges entre l'art et la poésie au XXe siècle, à partir de la poétique mallarméenne et des constellations qu'elle forgea du langage et de sa dispersion.

¹¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1964, p.9

rendre un équivalent de la phrase proustienne, ou alors il faut juste filmer le texte ou le faire dire. Parce qu'au cinéma, chaque image est à la fois une ouverture pour l'imaginaire et une clôture à l'imaginaire. La littérature ne fonctionne pas comme ça, elle ferme moins les choses."¹²

Comme pour Luchino Visconti dont *Le Guépard*, *Mort à Venise*, et *Sandra* portent l'empreinte de *La Recherche*, alors même que Visconti n'a jamais adapté Proust à l'écran, l'œuvre proustienne est un véritable horizon d'attente chez Chantal Akerman.

La Captive est le film de l'ouverture de l'imaginaire pour la conjecture : conjecture du film lui-même et des sentiments dans laquelle sont pris les personnages.

Avec *La Captive*, Chantal Akerman réalise un projet cinématographique qui s'apparente à un essai : par la déclinaison des hypothèses provisoires sur une réalité, par la multiplication des "solutions partielles" qui caractérisent l'essai selon Robert Musil, l'essai comme art. Ce sont aussi tous les scénarios du désir suspendu qui sont déclinés dans le film selon les règles d'une combinatoire implacable. Pour Proust, "ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successives, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité."¹³

Une semblable économie de la diffraction et de la multiplicité est à l'œuvre dans les mondes de Chantal Akerman, de même, pour citer Deleuze à propos de Proust, "L'association du paysage et de l'être aimé dans l'esprit du narrateur est donc rompue au profit d'un point de vue de l'être aimé sur le paysage, où le narrateur est lui-même pris, ne serait-ce que pour en être exclu, refoulé."¹⁴

Mêlant à travers l'enregistrement des sons et des images, temps direct et temps indirect, le film performatif "orphelin" que constitue *La Folie Almayer* est une sorte de matrice pour un film à venir, aux segments narratifs multipliés, rhapsodiques : le film est une peinture et un paysage dans lequel le spectateur progresse, comme il est invité à traverser l'histoire, en expérimentant des formes proches de l'Opéra, de Bollywood, de la peinture du Gréco.



Chantal Akerman
La Folie Almayer, 2012
127 min, France/Belgique, couleur, Dolby SRD
Liaison Cinématographique, Paradis Films, Artémis
Productions
Visa n° 122.990
Une distribution Shellac

La différence et l'écart consistent chez Proust, selon Deleuze, dans l'intersubjectivité artistique. Ici, le récit est poussé vers un avenir non réalisé, comme l'amour d'un père pour sa fille dans le roman de Joseph Conrad, écrivain des départs, des voyages inchoatifs. D'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre, s'effectue un jeu de relais non finalisé, sans fin assignée.

"Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter. Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu." Stéphane Mallarmé¹⁵. Les films de Chantal Akerman tissent ces entrelacs distants entre des matières, des corps, des temporalités, des divagations générales.

Sylvie Testud, *La Captive, J'ai faim, J'ai froid* : "Lorsque j'ai abordé pour la première fois un texte de Chantal Akerman, j'étais heureuse de me souvenir du texte de Paul Claudel, *Partage de midi* : 'Il ne faut pas comprendre mon cher Mesa, il faut perdre connaissance'"¹⁶

Pascale Cassagnau

Pascale Cassagnau est docteur en histoire de l'art et critique d'art, responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias au Centre national des arts plastiques. Elle collabore à *Art Press* depuis de nombreuses années. Elle est l'auteur de textes sur Chris Burden, James Coleman, John Baldessari, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez Forster, Matthieu Laurette notamment. Ses recherches portent sur les nouvelles pratiques cinématographiques, dans leur dialogue croisé avec la création contemporaine. Son essai *Future Amnesia - Enquêtes sur un troisième cinéma* (Ed Isthme) cartographie ces nouvelles formes filmiques, entre fiction et documentaire. *Un pays supplémentaire* (Ed Ecole nationale des beaux arts de Paris) porte sur la place de la création contemporaine dans l'architecture des médias. *Intempestif, Indépendant, fragile. Marguerite Duras et le cinéma d'art contemporain*, est paru aux Presses du réel en 2012. *Apichatpong Weerasethakull, Une théorie des objets personnels* et un essai sur la place du son dans la création contemporaine, *Une idée du Nord, La raison sonore*, sont à paraître en 2013.

¹² Frédéric Bonnaud, "Entretien avec Chantal Akerman pour *La Captive*", *Les Inrockuptibles*, 26 septembre 2000.

¹³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 2, 1, P.371- cité par Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 152

¹⁴ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.145

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op.cit.*

¹⁶ Sylvie Testud, "La Captive, J'ai faim, J'ai froid", *Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste*, Cahier du cinéma/ Centre pompidou, 2004, p. 212

Chantal Akerman
La Captive, 1999
107 min, color.
Production : Gemini Films, Arte France Cinema, Paradis Films, Brussels
Courtesy the artist and Galerie Marian Goodman, Paris / New York





EN UN LIEU INCERTAIN LITTÉRATURE ET PEINTURE APRÈS LE DÉSASTRE

Zoran Music,
*Nous ne sommes pas les
derniers*, 1970,
huile sur toile, 114 x 164 cm.



Andy Warhol (1928-1987),
Red Disaster, 1963, 1985,
encre sérigraphique sur toile,
236 x 203 cm, Museum of Fine
Arts, Boston.

Le motif du désastre a occupé, des années 1960 à 1980, un pan important de l'espace littéraire et des pratiques artistiques. Cet article propose une confrontation a priori improbable entre deux "couples" d'auteurs et d'artistes qui en produisirent deux figures, deux représentations-traductions importantes. L'un est identifié à la sphère culturelle anglo-saxonne Pop (Warhol-Ballard) et l'autre, plutôt français, à l'achèvement d'une tradition moderne européenne (Blanchot-Hantai). Au-delà de leurs dissemblances et de leurs apparents différends, ils marquèrent le champ esthétique, culturel et idéologique postmoderne. Après-coup, qu'en retenir?

03

La question du désastre est un *leitmotiv* de la littérature et de l'art depuis au moins le Romantisme. Ce, à travers une série de résonances avec les questions de la mort, de la guerre, de la destruction individuelle et collective, des atteintes aux conceptions et représentations unitaires du sens, du sujet, de l'histoire, du temps et de l'espace. On peut penser à toute une lignée, allant des *Désastres de la guerre* de Goya, à leur impact extraordinaire sur les artistes et écrivains du XIX^{ème} siècle, jusqu'à la série *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music (1970), dans laquelle surgit la mémoire des cadavres qu'il avait dessinés à Dachau en 1945, et aux écrits concentrationnaires et post-concentrationnaires publiés des années 1950 à 1980. À partir de 1945, il n'est plus question pour nombre d'écrivains et d'artistes de "triste pressentiment de ce qui doit arriver". Ce qu'avait annoncé Goya à l'aube du XIX^{ème} siècle leur semble s'être réalisé : les deux guerres mondiales, les génocides, la politique d'extermination des Juifs d'Europe, les régimes totalitaires, la bombe d'Hiroshima... Auschwitz et Hiroshima deviennent les noms propres synonymes de catastrophes et de désastre absolus rendant difficile, voire impossible aux yeux d'auteurs influents (d'Adorno à Blanchot) qui la poésie, qui l'art, qui le récit, qui le témoignage et la transmission de l'expérience.

D'autres peurs, d'autres pressentiments de désastres naissent concernant l'écologie et la biosphère, mais aussi les rapports d'aliénation capitalistes à la surproduction d'objets et d'images.

Le moi assiégré

À partir des années 1960, le motif ou la figure du désastre a connu au moins deux actualisations dans l'espace littéraire et les pratiques artistiques. La première peut être identifiée, aux États-Unis, au Pop Art et à la littérature de science-fiction. L'hyper présence des images médiatisées dans le vécu individuel et collectif des sujets, saturant de visibilité ce qui était jusqu'alors relativement préservé (la vie des autres, quelconques ou identifiés lorsque hommes d'état ou artistes), a conduit un auteur comme J.G. Ballard à hypertrophier des conséquences psychiques possibles de cette situation pour un sujet qui en serait affecté, dans des visions paranoïaques que restitue un roman, *La foire aux atrocités* (1969). Dans le livre, le suicide de Marilyn Monroe, la bombe d'Hiroshima, l'assassinat de Kennedy habitent et brisent l'esprit d'un médecin psychiatre déboussolé, qui change de surcroît constamment de nom (Talbert, Traven, Travis...) comme change à chaque moment sa vision du monde. Soumis à la spatialisation des images comme dans *Amour et Napalm : Export USA* (1968), ses visions sont celles d'un "visage serein de la veuve du Président peint sur des panneaux (qui) flotte à plus de cent mètres de haut par-dessus les toits, et disparaît dans la banlieue toute embrumée (...), des centaines d'affiches représentant Jackie dans des postures familières et innombrables". Agrandi de façon délirante dans des images hors d'échelle, le corps devient tel un paysage: "La peau grêlée de Marilyn, les seins de pierre ponce taillée, les cuisses volcaniques, le visage de cendre. La jeune veuve du Vésuve". Le roman de Ballard parle de l'explosion du sujet, détruit ou effacé par les images, d'un désastre de la fragmentation schizo-paranoïde due à l'aliénation à un régime d'images submergeant, motivé par une idéologie et une économie de l'hyper-visibilité et de la célébrité. Les récits de Ballard renvoient, en leurs fondements et sur un mode Pop, aux analyses d'un philosophe et sociologue français d'origine hongroise, Joseph Gabel (1912-2004), aujourd'hui quasiment oublié alors que son livre de 1962, *La fausse conscience : essai sur la réification*, vite épuisé après sa sortie, a marqué une génération d'auteurs influents, de Cornelius Castoriadis à Deleuze et Guattari, en passant par Guy Debord. Gabel y appliquait une sociologie de l'aliénation et une analyse psychopathologique des processus de réification et de fragmentation schizo-paranoïde des sujets, soumis à des phénomènes et des situations de sur-spatialisation compulsive et immédiate de l'existence au détriment d'une temporalisation du vécu et de l'expérience, en s'inspirant à la fois de la critique marxiste de l'aliénation dans les rapports de production et dans le déclin de l'expérience (via Georg Lukacs notamment), de l'analyse psychiatrique de la schizophrénie (chez Ludwig Binswanger, qui suivit le "cas" Aby Warburg) et des témoignages de survivants des camps de concentration (de Bruno Bettelheim à David Rousset). Ballard est sans doute l'auteur qui a poussé le plus loin ces visions désastreuses, peut-être plus qu'un Warhol dont les œuvres témoignent aussi d'une conscience du désastre de par leurs sujets (les *Disasters* du début des années 1960 : accidents de voiture, chaise électrique etc.) et leurs processus de production (son goût pour l'image détériorée qu'il manipule et dégrade à travers une succession de médiations techniques qui accentuent l'éloignement spectral de l'image originelle). Warhol en demeura au stade de la manifestation allégorique de la dégradation du sujet et de l'image, sans construire une fable transformant en matière philosophique et grotesque ce constat. Toutefois, l'œuvre de Warhol aura été sur ce point marquante, tant pour Ballard (qui était proche des artistes Pop britanniques) que pour un cinéaste comme David Cronenberg, auteur du film *Crash* d'après un roman de Ballard. Cronenberg fut en effet le

commissaire et le scénographe de l'exposition *Andy Warhol / Supernova : Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964* à l'Art Gallery of Ontario à Toronto (Canada), laquelle se concentra uniquement sur des tableaux reproduisant de façon dégradée et répétitive des images d'accidents, de célébrités mortes et de la violence d'état aux États-Unis (*Race Riot*). Symptomatiquement, le réalisateur ne choisit que les œuvres de Warhol qui, dans leurs procédures de détérioration entropique des images, renvoient à d'autres aspects de l'actualité de la notion de désastre dans les années 1960-1970, lesquels sont cette fois partagés entre la littérature de science-fiction, le Minimalisme et le Land Art. Comme le pointe Xavier Boissel dans ce numéro de *l'art même*, l'entropie devient le nom commun de la prémonition du désastre économique, industriel, militaire et écologique, de la prémonition d'un monde sans homme, dont les romans d'anticipation sont alors les caisses de résonance quand ils projettent des temps post-apocalyptiques et la survie comme modèle à venir.

Écritures du désastre

L'idéologie de la survie est ce qui semblait à l'historien des idées Christopher Lasch caractériser le *zeitgeist* dans la société états-unienne depuis que le désastre écologique, le sentiment d'insécurité, la prolifération nucléaire et la fragilisation de l'économie dans les pays occidentaux étaient perçus et intégrés comme "autant de menaces transformant la vie en exercice de survie". Dans son livre de 1984, *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Time*, Lasch consacre un chapitre, "L'esthétique minimaliste : art et littérature à l'époque de l'extrême", à des traductions de cette "problématique de la survie", qu'il nomme *survivalisme*, dans les écrits de J.G. Ballard, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet et Thomas Pynchon, et dans les œuvres d'Ad Reinhardt, Carl André, Robert Smithson ou Robert Morris. Selon Lasch, tous témoigneraient d'une intériorisation des différentes menaces pesant sur les sujets — "submergés par un environnement chaotique et bondé, par la profusion des images et des objets, par une tradition de l'histoire de l'art perçue comme dominante et oppressive, par le défilé sans fin des styles et des avant-gardes ; submergés aussi par le trouble intérieur, qui répond au trouble extérieur et qui menace d'engloutir quiconque se plonge trop profondément dans l'intérieur humain" —, en réduisant leurs opérations, en les limitant à des procédures de mise à distance, de dépersonnalisation, de neutralisation technique, matérielle et émotionnelle. Cet art ne serait plus que le symptôme (pour Lasch) ou l'allégorie (pour Craig Owens, dans *L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme*) d'un vide du présent et du sujet à remplir, à partir du moment où le rapport au passé serait devenu impossible — par la submersion dans une actualité d'images fragmentées et médiatisées qui apparaissent "également contemporaines à l'esprit moderne" quand bien même ces images proviendraient d'histoires et de traditions culturelles différentes et sans rapport ; par l'opposition, aussi, à des récits historiques artistiques perçus comme trop autoritaires —, et où toute projection vers le futur serait plombée par des perspectives de désastre : "Je pose comme postulat qu'il n'y a pas de demain, déclara Smithson, rien d'autre qu'un gouffre, un gouffre béant". Soit ce que Ballard écrivait aussi.

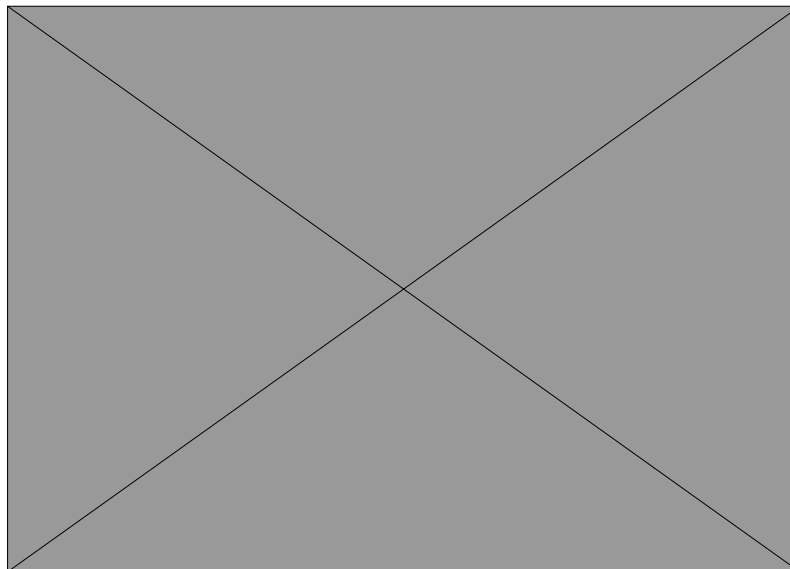
Un gouffre sépare a priori cette actualisation Pop-SF du motif du désastre d'une autre traduction, identifiée à une partie de la littérature et de l'art en France dans les années 1960 à 1980, à travers un "couple" que formeraient les écrits de Maurice Blanchot et la peinture de Simon Hantai. Si la notion de désastre s'inscrit définitivement en 1980 dans *L'écriture du désastre*, tous les livres antérieurs de Blanchot sont sous le signe, depuis *Le livre à venir* en 1959, d'une "mémorable crise" qu'il identifie à la conscience mallarméenne de l'écueil, de la perte et du gouffre. Une conscience "qui seule permet d'atteindre au vide

mouvant, lieu où la tâche créatrice commence". Dans *Le livre à venir*, presque tous les articles, consacrés à Proust, Artaud, Musil, Broch, Beckett ou Robbe-Grillet, rendent compte d'une préoccupation du désœuvrement, de l'éparpillement, de la dissémination et de la fragmentation de la parole. Contre une conception du livre comme complétude, Blanchot valorise une expérience littéraire qui traduit *"le doute (qui) appartient à la certitude poétique, de même que l'impossibilité d'affirmer l'œuvre (qui) nous rapproche de son affirmation propre"*. Ce que convoque Blanchot, toute une histoire littéraire moderne, est a priori sans rapport avec ce que le "couple" Pop-SF traduit au même moment d'une conscience psycho-sociologisante du désastre. Rien de plus éloigné du Pop que la pensée de Blanchot, lequel est connu pour avoir refusé toute photographie de sa personne en tant qu'auteur, allant jusqu'à faire inscrire comme notice biographique sur toutes les éditions de poche de ses essais: *"Maurice Blanchot, romancier et critique, est né en 1907. Sa vie est entièrement dévouée à la littérature et au silence qui lui est propre"*. Pas d'image, mais une légende, celle d'un écrivain, d'un penseur retiré du monde des visibilités, se prémunissant des effets de réification de l'auteur comme absolu et comme marchandise que peuvent produire les médiations photographiques.

Cette "mesure de protection" face à l'action jugée désastreuse des médiations photographiques dont Christopher Lasch aurait pu faire un autre symptôme de sa théorie du "moi assiégé" (il évoque d'ailleurs Thomas Pynchon, dont très peu de photographies sont diffusées, l'auteur refusant les médiations journalistiques), a assuré dans le même temps à Blanchot une aura, une autorité de par ce retrait, cette absence, cette invisibilité. Il en est allé de même pour l'œuvre de Hantai qui, lecteur de Blanchot, se retira aussi du marché des visibilités de l'art, en cessant de produire et d'exposer l'année de la publication de *L'écriture du désastre*, en 1980. Ce retrait peut être interprété comme une conséquence logique et radicale d'un retrait de l'auteur, identifiée par Roland Barthes (dans *Le degré zéro de l'écriture*, 1953) à une "écriture blanche" chez Blanchot, Jean Cayrol, Marguerite Duras ou encore Albert Camus, c'est-à-dire à une écriture "plate", "atonaie", "transparente", "allittéraire": *"une absence idéale de style"*. Cette écriture, Blanchot la théorisa en 1969 (*L'entretien infini*) comme "neutre", "suspension de l'être", "réduction infinie" propice à "l'impersonnalité romanesque". Chez Hantai, ces figures prirent dès les années 1960 la forme d'un retrait du geste à travers des procédures répétitives de peinture à l'aveugle, par pliage des toiles et imprégnation picturale des plis avant déploiement de la surface dont l'artiste, après interruption de sa présence, est le premier spectateur. Cette position fut, à l'instar de celle de Blanchot, très influente en France pour une partie de la génération BMPT-Supports-Surfaces, nombre d'artistes privilégiant des pratiques de dépersonnalisation du geste afin d'atteindre un "degré zéro" de la peinture par la réduction des moyens et la neutralisation du style et de la composition.

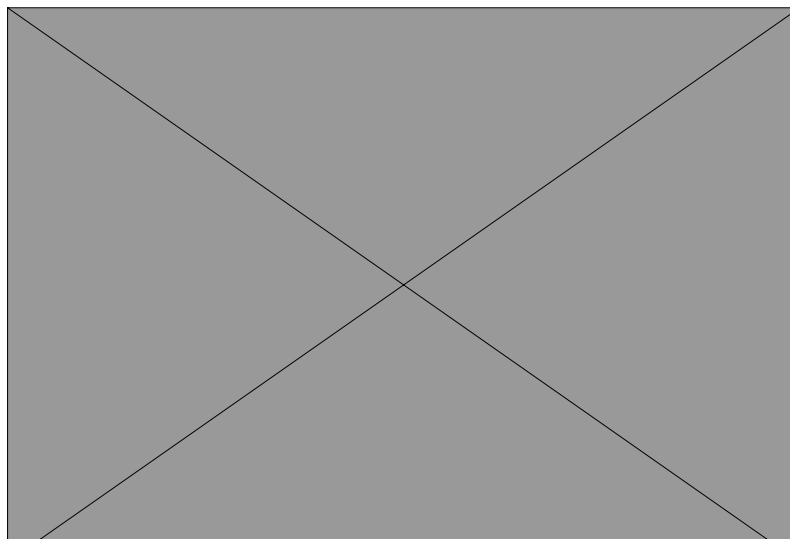
Sacralisation du négatif

Contrairement à l'interprétation psycho-sociologisante de Lasch au sujet de l'impersonnalisation minimaliste, ce processus de neutralisation a pu être revendiqué en France, par leurs auteurs et leurs exégètes, comme tributaire d'une histoire moderniste de la littérature et de l'art, laquelle conduirait à leur disparition: *"Où va la littérature? (...) La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est sa disparition"*, écrivait Blanchot en 1959 dans *Le livre à venir*. Quarante ans auparavant, Rodtchenko avait stigmatisé le suprématisme blanc de Malévitch, qu'il considérait comme le manifeste "absurde" de la fin de la peinture et qu'il entendait confirmer en réalisant les trois premiers monochromes de la "fin de la peinture" au sens "bourgeois" et "classique"



Steven Parrino et Olivier Mosset, vue partielle de l'exposition *Barn to be wild*, Kunstmuseum, Saint-Gallen, 2008-2009.

Simon Hantai (1922-2008), *Tabula*, 1978, acrylique sur toile, 260 x 427 cm, courtesy Paul Kasmin Gallery, New York.



comme l'affirma le critique Nicolas Taraboukine (*Trois couleurs pures: rouge, jaune, bleu*, 1921). L'idée de la fin de la peinture, comme celle de la littérature, ressortit toujours à la fois à une critique du "style" — valeur identifiée à la bourgeoisie —, à une vision essentialiste des médiums et, téléologique, de l'histoire. Une vision que Walter Benjamin avait pu qualifier, à juste titre, de "théologie négative". Celle-ci est à l'œuvre chez Blanchot, et elle se soutient d'une thèse nouvelle, énoncée dans *Après-coup*, postface de 1983 à son *Ressassement éternel* de 1936: *"Il ne peut y avoir de récit-fiction d'Auschwitz"*, ceci impliquant que, *"à quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz"*. Comme l'écrit Jean-Pierre Salgas, cette impossibilité du récit signifierait *"un sentiment diffus de fin de l'Histoire"* ou de "fin de partie" (titre d'une pièce de 1957 de Samuel Beckett): pour Blanchot, *"Auschwitz achève littéralement ce que la modernité a commencé et termine, sinon la littérature, au moins tout ce qui s'est pensé jusqu'alors sous ce nom"*.

À travers une réflexion sur le génocide, de *L'entretien infini* à *Après-coup*, une sacralisation du négatif apparaît alors comme figure absolue du désastre et de la fin de la littérature et de l'art, ouvrant le champ au "désœuvrement" dans un éternel ou infini "ressassement" du discours désœuvrant : "Que d'efforts pour ne pas écrire, pour que, écrivant, je n'écrive pas, malgré tout — et finalement je ne cesse d'écrire, dans le moment ultime de la concession ; non pas dans le désespoir, mais comme l'inespéré : la faveur du désastre" (*L'écriture du désastre*, 1980). Comme l'écrit Olivier Schefer, une telle sacralisation du désœuvrement est irritante, car elle peut conduire à une "mystique de la pure absence", c'est-à-dire, au fond, à la présence non dite d'un "Dieu dans les décombres". Faut-il considérer cette sacralisation du désastre comme un moyen de subsumer une perte, un manque ou un désastre ? Fut-elle pour Blanchot un moyen de subsumer la mélancolie, le fameux deuil sans objet qui affecterait le sujet occidental depuis le Romantisme (Hölderlin étant un repère fondamental pour Blanchot) ? Un deuil pour ainsi dire réactualisé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avec le désastre d'Auschwitz et avec le sentiment diffus de la fin de l'Histoire consécutif à la destruction des récits téléologiques d'émancipation. Ce point de vue pourrait être éclairant pour comprendre les "discours de la mélancolie" qui, selon Marie-José Mondzain, habitent les œuvres picturales qui privilégient, "au nom d'un manque irréparable", les "emblèmes du manque et de la béance", opposant la déchirure, l'ouverture et l'inachèvement aux "cérémonials idolâtres (...), rêves iconiques et ambitions iconophiles" (préface d'*Image, icône, économie*, 1996). Les écrits de Blanchot, et plus encore les œuvres d'Hantaï sont exemplaires de cela à partir des années 1960, et plus encore ses derniers travaux numériques, réalisés en 2001 au Fresnoy à Tourcoing : réalisés à partir de transferts et impressions numériques de reproductions photographiques de ses œuvres anciennes, ces derniers tableaux ne sont plus que des vestiges violacés et en pointillés de la structure-trame déréalisée du plan pictural. En partant de ses propres œuvres, déjà marquées par des processus de fragmentation et d'"étoilement" de la peinture, Hantaï mettait ainsi en évidence un trait mélancolique d'époque, déjà perceptible chez Warhol et dans les images appropriationnistes — comme l'avait pointé Craig Owens en parlant de "fragments ou de ruines à déchiffrer" au sujet des œuvres de Sherrie Levine et Troy Brauntuch.

Peindre après le désastre

Ce qui est alors en ruine est l'image ou l'icône dans sa complétude, mais aussi la peinture. Et là, tant Hantaï que Warhol font figures de prophètes des discours de fin et de survie désœuvrée de la peinture, qui ne saurait désormais survivre que sous la forme de vestiges (comme a pu l'écrire Jean-Luc Nancy, dans la suite de Blanchot et en dialogue avec Hantaï) ou, autre face de la même pièce, sous forme de ready-made, de simulacre ou de signe conventionnel d'elle-même (comme les simulationnistes post-Pop ont pu l'exposer). Par rapport à cette situation, des peintres se sont positionnés à partir des années 1980. Parmi eux, Édouard Prulhière, au sujet duquel, dans un texte d'une rare intensité de 1993 (*Après l'enfer*), Bernard Lamarche-Vadel avait écrit : "Il en fallait au moins un, froid, sec, Warholien, même si ce qu'il peint n'a rien à voir superficiellement avec l'œuvre de Warhol, pour ramasser du détail à l'ensemble et de l'ensemble aux conséquences ce qui est le seul vrai motif de l'époque, son désastre, et art oblige, le transpose, ce qui est déjà une manière de répliquer". Dans l'œuvre de Prulhière, les processus de destruction et de fragmentation des composants de la peinture, depuis le geste jusqu'au support et au châssis, ne ressortissent à aucune théologie négative ni à aucune sacralisation du désœuvrement et de l'abandon de la peinture à son naufrage. Tous les actes a priori négatifs qu'il accomplit, du recouvrement monochrome de tableaux existants à leur dé-



Édouard Prulhière,
Sex was on everyone's lips, 1998
mixed media, 210 x 126 x 62 cm.

coupage interne, de l'enfermement de quartiers de toile et de peinture mêlées dans un châssis à la mise en lambeaux et en ballots suspendus de ses tableaux, sont des actes de destruction créatrice qui déterminent de nouveaux modes d'existence de la peinture ouverte à un avenir incertain, portée par le doute, mais confiante en sa capacité à générer de l'expérience. Sur un mode proche de musiciens héritiers de l'esprit expérimental du free-jazz (tel John Zorn qui en appelle souvent, au début de ses concerts, à "déchirer la place"), Prulhière ouvre là où d'autres ferment, s'en remettant à l'esprit de désœuvrement (je pense notamment à Steven Parrino qui, de la même génération que Prulhière, peut apparaître comme un blanchotien Pop). Si, pour Lamarche-Vadel, critique d'art devenu écrivain, habité par des figures du désastre et du ressassement (d'Hölderlin à Thomas Bernhard), faire œuvre peut revenir à "prononcer les commencements" en toute conscience dramatique du désastre, on peut aussi avancer, en se distanciant de cette figure romantique de la "lumière" qui provient de "cette peinture en loques", qu'il est nécessaire de se défaire d'absolus qui piègent, aliènent toute velléité créatrice à des figures conceptuelles autoritaires. Que ces figures aient ressorti, pour les générations d'après-guerre, aux grands récits téléologiques unifiants de la modernité dont il fallait se déprendre, ou qu'elles ressortissent, en un renversement de ces mêmes récits, à une sacralisation négative de leurs décombres. Il en va d'une nécessité instituante et déterritorialisante de l'autonomie de l'écrivain et de l'artiste, comme de tout sujet qui se confronte, ainsi que l'écrivait Castoriadis, au "chaos/abîme/sans-fond" qu'il représente pour lui-même, et que la société représente pour elle-même au-delà ou en-deçà des représentations réifiées et des organisations sociales instituées. Soit ce que j'avais tenté de relever lors de l'exposition *An idiotma*, en 2008 à la Galerie du Haut-Pavé à Paris et en 2009 à l'Agart à Amilly, en faisant valoir que les quatre artistes réunis — Frédéric Diart, Bernard Guerbadot, Édouard Prulhière, Thomas — œuvraient à partir d'une conscience d'un "chaos/abîme/sans-fond" qu'ils reconnaissaient comme le fondement même de ce qui a déclenché leur travail, comme combat contre les effets de réification et comme garantie de l'absence de clôture a priori de l'expérience, dans l'incertitude du lieu et de l'avoir-lieu de l'être et de l'œuvre, une incertitude reconnue, préservée et ouvragée comme un bien inaliénable, sans complaisance pour les figures du désastre et de la perte irréparable. Et cela, me semble-t-il, à la voir avec ce qu'écrivait Georges Pérec dans *W ou le souvenir d'enfance*, anti-thèse de l'impossibilité du récit selon Blanchot et métabolisation littéraire, "lazaréenne", d'une double disparition (disparition des parents de l'écrivain, l'un assassiné en 1940, l'autre déportée en 1943, disparition des souvenirs d'enfance) : "L'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée (...) Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps".

Tristan Trémeau

BIBLIOGRAPHIE :

- BALLARD, J.G., *LA FOIRE AUX ATROCITÉS*, PARIS, CHAMP LIBRE, 1976 (1970).
- BALLARD, J.G., *CRASH*, PARIS, CALMANN-LÉVY, 1974.
- BALLARD, J. G., *LA RÉGION DU DÉSASTRE*, PARIS, J'AI LU, 1991.
- BECKETT, SAMUEL, *FIN DE PARTIE*, PARIS, MINUIT, 1957.
- BLANCHOT, MAURICE, *LE LIVRE À VENIR*, PARIS, GALLIMARD, 1959.
- BLANCHOT, MAURICE, *L'ENTRETIEN INFINI*, PARIS, GALLIMARD, 1969.
- BLANCHOT, MAURICE, *L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE*, PARIS, GALLIMARD, 1980.
- CASTOTIADIS, CORNELIUS, *LES CARREFOURS DU LABYRINTHE*, PARIS, POINT/SEUIL, 6 TOMES PARU DE 1978 À 1999.
- LASCH, CHRISTOPHER, *THE MINIMAL SELF: PSYCHIC SURVIVAL IN TROUBLED TIME*, NEW YORK, 1984 (TRAD. FR. LE MOI ASSIÉGÉ, CLIMATS, 2008).
- OWENS, CRAIG, *THE ALLEGORICAL IMPULSE: TOWARDS A THEORY OF POSTMODERNISM* (DEUX PARTIES), OCTOBER, MIT PRESS, PRINTEMPS ET ÉTÉ 1980.
- PÉREC, GEORGES, *W, OU LE SOUVENIR D'ENFANCE*, PARIS, GALLIMARD, 1975.
- SALGAS, JEAN-PIERRE, "MÉTAMORPHOSES DE LAZARE. ÉCRIRE APRÈS AUSCHWITZ", ARTPRESS, N°173, OCTOBRE 1992.
- SCHEFER, OLIVIER, *RÉSONANCES DU ROMANTISME*, BRUXELLES, LA LETTRE VOLÉE, 2005.
- TRÉMEAU, TRISTAN (DIR.), *GOYA INFORME. DESCENDANCES MODERNES DE GOYA*, TOURCOING, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 1999.
- TRÉMEAU, TRISTAN, *AN IDIOTMA*, AMILLY, L'AGART, 2009.

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition. Professeur à l'Esba TALM, site de Tours et à l'ARBA-ESA à Bruxelles, il enseigne aussi à l'Université Paris 1-Sorbonne. Il a assuré en 2010 la direction scientifique du colloque "Bernard Lamarche-Vadel, en marche", dont les actes sont téléchargeables en ligne : www.colloque-lamarche-vadel.fr. Son premier livre, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, a paru aux éditions AI Dante-Aka en novembre 2011.

<http://tristantrémeau.blogspot.com>

Robert Morris,
Wall Hanging, 1969-1970
 (Tenture), de la série *Felt Piece*
 Feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm
 Donation Daniel Cordier, 1989
 AM 1989-458
 © Adago, Paris 2007

"Avec le projet délibéré du capital de générer, à l'échelle planétaire, une mutation du vivant, on est là dans le domaine de l'irréversible et de l'irréparable, quoi qu'il advienne de l'histoire future".¹

Lettre de MLG à Louise Lalanne et Meryem Bent Ali

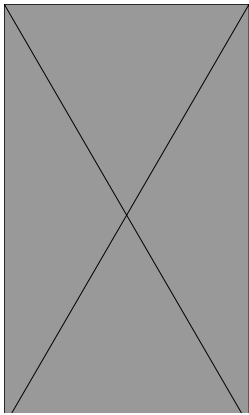
ESQUISSE D'UNE ESTHÉ- TIQUE DE L'ENTROPIE (UNE AVENTURE DES ANNÉES SOIXANTE)

Robert Morris,
Wall Hanging, 1971-1973
 (Tenture) de la série *Felt Piece*
 Feutre découpé, 247 x 355 x 120 cm
 Donation Daniel Cordier, 1989
 En dépôt depuis le 1^{er} mars 2000 ;
 les Abattoirs, Toulouse
 AM 1989-459
 © Adago, Paris 2007

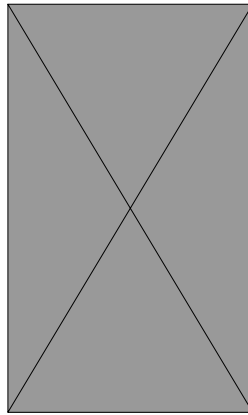
"Je crois en mes propres obsessions, en la beauté des accidents de la route, dans la paix des forêts englouties, dans l'excitation des stations balnéaires désertées, dans l'élégance des cimetières de voitures, dans le mystère des parkings automobiles, dans la poésie des hôtels abandonnés".²

J.G. Ballard

C'est avec le *Laocoon* de Lessing que vole en éclat, dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, l'homologie qui perdure depuis l'Antiquité et la Renaissance entre poésie et peinture. *Ut pictura poesis erit* ; la célèbre formule d'Horace, ne fait plus autorité, Lessing démontrant en effet que chacun des deux modes d'expression possède sa spécificité ; l'art se déploie dans l'espace, la littérature dans le temps. Cette déliaison des pratiques induit leur autonomie et permet du même coup l'émergence d'une nouvelle discipline ; l'esthétique³. De manière concomitante, l'exercice de la critique d'art trouve ses lettres de noblesse avec Diderot et les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne. Ce modèle critique persiste encore au XIX^{ème} siècle, notamment avec les *Salons* de Baudelaire, qui annoncent l'apparition d'une figure typiquement française ; celle de l'écrivain critique d'art ; à sa suite, Gautier, Zola, les frères Goncourt, Huysmans, et plus tard Proust, Apollinaire ou Ponge, perpétuent cette tradition de l'écrivain amateur d'art, intervenant dans un domaine qui n'est pas le sien, revendiquant sa part de subjectivité, sinon celle de sa passion. Nonobstant cette déliaison entre "arts" et "littérature" (ce dernier terme se substituant au paradigme des "Belles-Lettres"), la sphère littéraire reste aimantée par la sphère artistique, à tel point que les problématiques de l'une sont parfois intégrées à celles de l'autre ; que ce soit dans le cadre de la nouvelle (l'on songe par exemple au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou au *Portrait ovale* d'Edgar Poe) ou du roman (c'est le cas de *L'Œuvre* de Zola), l'artiste devient par excellence la figure allégorique de la création.



Norman Spinrad, *Pionniers du chaos* aux éditions Champ libre



J.-G. Ballard, *Monde englouti* aux éditions Denoël, coll. "présence du futur"

On retrouve encore cette déclinaison dans maints récits contemporains, mais enrichie d'autres enjeux ; il n'est pas rare en effet que la fiction, quel que soit son genre, s'empare directement des questionnements propres aux arts plastiques, faisant ainsi incursion au cœur-même du champ artistique pour interroger, voire mettre en crise, son régime esthétique. Pourtant, au-delà de cette partition entre Lettres et Arts et de la façon dont les enjeux de ces derniers sont susceptibles d'être intégrés dans l'espace de la fiction, leurs influences réciproques méritent qu'on s'y attarde ; de multiples liens esthétiques peuvent se tisser, écrivains et plasticiens pouvant partager les mêmes préoccupations. Il est, de fait, certain trafic métaphorique entre roman et arts plastiques que nous nous proposons ici de mettre au jour, et plus précisément, entre la science-fiction britannique des années soixante et certaines œuvres nord-américaines les plus emblématiques de cette époque.

En 1967, l'artiste américain Robert Smithson fait paraître dans la revue *Artforum* un texte aujourd'hui célèbre, intitulé *Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey*.⁴ Dès les premières lignes, l'auteur nous apprend qu'il achète, à la gare routière de Port Authority, le *New York Times* et *Earthworks*, un roman de science-fiction de Brian W. Aldiss⁵. Assis dans l'autobus, il lit la quatrième de couverture du roman et l'*incipit*, qui redouble textuellement son départ pour la grande banlieue suburbaine. La référence à ce roman n'a rien d'anecdotique ; Smithson était un grand amateur de science-fiction, et plus précisément celle que l'on a appelée, dans les années soixante, la *New Wave*, associée très étroitement à la revue *New Worlds*. La particularité de cette science-fiction est d'avoir rompu avec les schèmes classiques du genre (voyages interstellaires, fusées, martiens etc...), rattachés à la fois au progressisme et au futurisme, pour se situer dans un présent le plus souvent dystopique, inquiet et ravagé, hanté par la catastrophe. Ses principaux représentants sont Michael Moorcock (qui dirigea la revue de 1957 à 1968), J.G. Ballard, Brian W. Aldiss, John Brunner, et l'on a aussi coutume de lui associer des écrivains américains tels que Norman Spinrad ou Philip José Farmer. L'une des caractéristiques de cette littérature est d'avoir intégré dans ses enjeux fictionnels le concept d'entropie, qu'elle emprunte à la thermodynamique,

et que l'on identifie comme la mesure du degré de désordre d'un système.

Ce concept connaîtra une fortune diverse, hors du champ propre de la science physique, puisque aussi bien le père fondateur de la cybernétique, Norbert Wiener, que les théoriciens de l'information (Claude Shannon, mais aussi l'école de Palo Alto et même Umberto Eco) l'ont intégré dans leur champ de recherche. Au tout début des années vingt, l'écrivain russe Evgueni Zamiatine est le premier à se l'approprier pour en faire un usage littéraire, dans une perspective révolutionnaire⁶. À sa suite, Thomas Pynchon, sous l'influence directe de Norbert Wiener et des théoriciens de la communication, fait paraître en 1957 une nouvelle intitulée *Entropie*⁷. Le concept éponyme devient un puissant foyer de métaphores.

Dans les années soixante, l'entropie tient une place centrale dans bon nombre de romans de science-fiction. En 1962, Aldiss publie *Le Monde vert*⁸, roman d'anticipation dans lequel la terre s'est transformée en une gigantesque serre dominée par le règne végétal, où l'homme ne survit plus que difficilement ; le roman présente une nature proliférante, renvoyant l'homme à sa caducité, réactivant le mythe d'Épiméthée ; un être nu, fragile, littéralement *sans biotope*. La même année paraît *Le Monde englouti* de J.G. Ballard⁹, roman-catastrophe dans lequel la terre, suite à une série d'explosions solaires, a été submergée par les eaux. Face à une faune et une flore revenues à l'ère triasique, le destin de l'homme se confond avec un retour au fond des âges, à la conscience primitive de l'univers. On retrouve, comme dans le roman d'Aldiss, la problématique de l'involution. Mais l'usage de l'entropie peut aussi s'avérer plus "flottant", et pas seulement appliqué à des phénomènes naturels, exclusivement circonscrits à la *physis*. Ainsi, l'entropie sociale est un des thèmes récurrents de l'œuvre de Norman Spinrad dès *Les Pionniers du chaos*¹⁰, roman (écrit en 1969) dans lequel est évoquée *La théorie de l'entropie sociale* d'un certain Gregor Markowitz, personnage que l'on retrouve dans *Rock Machine*¹¹ à la tête d'un groupuscule clandestin, le Front de Libération de la Réalité, dont le but est de créer le chaos au cœur du système informatique des États-Unis d'Amérique. Ballard, à son tour, dans une longue nouvelle intitulée *L'Ultime Cité*¹², évoque explicitement "*l'entropie psychique*" qui émane des "*conversations enregistrées par des maris et des femmes pendant les dernières années du XX^e siècle*" décrivant "*le lent effondrement d'un monde*". On trouve enfin une riche exploitation du concept d'entropie dans *The Heat Death of the Universe*, un texte publié par Pamela Zoline dans *New Worlds* en 1967¹³ : dans ce bref récit de 54 paragraphes numérotés, décrivant la vie de Sarah Boyle, une mère de famille californienne débordée par les tâches domestiques, l'entropie est exploitée dans un spectre métaphorique très large, tout à la fois social, psychique et physique, mais surtout *métaphysique*. Toutes les conjurations menées par Sarah Boyle pour lutter contre l'entropie et le chaos de sa vie domestique s'avèrent infructueuses, et le dénouement du texte ne laisse aucun doute sur ce sujet ; il y aura un jour un terme à toutes choses, l'univers est condamné à disparaître, ce qui n'entache pas pour autant sa beauté secrète ni ne diminue la valeur de la vie. Il n'y a rien de surprenant à ce que ce micro récit expérimental, d'une très grande densité, soit dû à la plume d'une femme qui était aussi artiste. Pamela Zoline à sa façon concentre toutes les problématiques de bon nombre d'écrivains et de plasticiens de l'époque. Ainsi, que ce soit dans ses écrits ou dans ses œuvres, Robert Smithson est l'artiste qui aura exploité de manière optimale le concept d'entropie ; photographie, vidéo, sculpture, toute sa pratique artistique est marquée du sceau de l'entropie¹⁴, qui devient la clef de voûte de tout son édifice. L'une des œuvres les plus emblématiques, à ce titre, est *Partially Buried Woodshed*, réalisée en 1970 ; en déversant vingt bennes de terre sur une remise abandonnée dans l'Ohio, Smithson a voulu, selon ses propres termes, rendre visible l'entropie, qui, avec cette "désar-

1 Lettre de MLG à Louise Lalanne et Meryem Bent Ali du 25 mars 2003, in *Remarques à propos du texte "Le Passé composé"*. Texte en ligne sur le site Les Amis de Némésis disponible à l'adresse suivante ; <http://www.lesamisdenemesis.com/?p=207>

2 J.G. Ballard, *Ce que je crois*, traduit de l'anglais par Jean Bonnefoy, in revue *Science-Fiction* n°1 (spécial Ballard), Denoël, 1984, pp.195-198. [titre original ; "What I believe", in *Interzone* # 8, été 1984].

3 Cf. le livre de Marc Jimenez, *Qu'est-ce l'esthétique ?*, Folio/essais, Gallimard, 1997, plus particulièrement les pages 89 à 122.

4 Publié sous le titre *The Monuments of Passaic in Artforum*, décembre 1967, reproduit dans *The writings of Robert Smithson*, pp 52-57, traduction française de Claude Gintz, Christophe Marchand-Kiss, John Tittensor publiée dans *Robert Smithson, Une rétrospective Le Paysage Entropique 1960-1973*, édition Musée de Marseille – RMN, à l'occasion de l'exposition du 23 septembre au 11 décembre 1994.

5 *Earthworks*, Faber & Faber, 1965. Ce roman a été traduit de l'anglais par Françoise Maillet sous le titre *Terrassement*, Le Masque SF n°85 (Librairie des Champs-Élysées), 1979.

6 *Littérature, révolution et entropie*, repris dans *Le métier littéraire*, L'Âge d'Homme, 1990. [première parution en ex-U.R.S.S. ; 1923]

7 Cette nouvelle est disponible en français dans le recueil *L'homme qui apprenait lentement*, traduit de l'américain par Michel Doury, éditions du Seuil, 1985. Il est très significatif qu'elle ait paru ensuite dans la revue *New Worlds*.

8 *Le Monde vert*, traduit de l'anglais par Michel Deutsch, éditions J'ai Lu n°520, 1974. [titre original ; *Hothouse*, Opta, 1962].

9 *Le Monde englouti*, traduit de l'anglais par Marie-France Desmoulin, éditions Denoël, collection "Présence du futur", 1964 [titre original ; *The Drowned World*, 1962]. Ce roman est la deuxième pièce de la tétralogie du désastre de Ballard ; avec *Le Vent de nulle part* (1961), *Sécheresse* (1965), et *La Forêt de cristal* (1966), il appartient au cycle des "quatre apocalypses" de Ballard. Chacun de ces romans décline un élément naturel (l'air, l'eau, le feu, la terre) dans une perspective catastrophique et propose un univers fantasmagorique et onirique très bachelardien.

10 *Les Pionniers du chaos*, traduit de l'américain par Michel Pétris, éditions Champ libre, collection "Chute libre" n°6, 1975. [titre original ; *Agent of chaos*, 1970].

11 *Rock Machine*, traduit de l'américain par Isabelle Delord-Philippe, éditions Robert Laffont, collection "aïlleurs et demain", 1989. [titre original ; *Little Heroes*, 1987]. Ce roman est dédié à Richard Pinhas.

12 in le recueil *Appareil volant à basse altitude*, traduit de l'anglais par Elisabeth Gille, éditions Denoël, collection "Présence du futur", 1978. [titre original ; *The Ultimate City*, 1976].

13 Ce texte est disponible à l'adresse suivante ; http://web.archive.org/web/20070308051447/www.scifi.com/scifiction/classics/classics_archive/zoline/zoline1.html

14 Sur cette question très précise, on lira avec intérêt l'essai (très précieux) de Valérie Mavridorakis, "Is There a Life on Earth?" : *la SF et l'art, passage transatlantique*, publié dans le volume qu'elle a dirigé ; *Art et science-fiction : la Ballard Connection*, Mamco, Genève, 2011.

chitecture", trouve sa quintessence; la caducité de la culture, les mouvements irréversibles de la *physics*, l'exemplarité allégorique de la ruine, enfouie sous la terre. Mais *Spiral Jetty*, réalisé quelques mois plus tard, concentre de la manière la plus intense les problématiques liées à l'entropie, non seulement du vivant de son créateur, mais surtout de manière posthume; cette rampe de plus de 450 mètres de longueur, constituée principalement de boue, de cristaux de sel, de rochers et de bois, s'enroulant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et construite sur le Grand Lac Salé atteint la dimension cosmique d'un temps circulaire, infini. Le processus entropique se poursuit aussi depuis la mort de Smithson puisque cette œuvre *in situ* a été dans un premier temps submergée par les eaux durant une trentaine d'années; cependant, récemment, une sécheresse l'a mise à nouveau au jour puis une nouvelle remontée des eaux l'a, derechef, recouverte partiellement. Nul doute que Smithson lui-même eût été ravi par ce double mouvement de dessèchement et de submersion.

L'entropie est donc le concept central de l'œuvre smithsonienne, mais elle tient aussi une importance vitale dans ses écrits d'artiste. De fait, elle est encore une grille herméneutique appliquée aux œuvres de ses contemporains; dans les textes qu'il a consacrés à Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre ou à Robert Morris, tout est ramené à un dispositif entropique, à l'inertie, à l'immobilité, voire à une forme de suspension du temps¹⁵. Par ricochets, cette grille de lecture du Minimalisme qu'il propose trouve de nombreuses résonances dans l'esthétique de la déshérence mise en place par exemple dans les romans de Ballard, marqués par une évidente puissance de pétrification.¹⁶ Sans cesse, ses personnages évoluent dans un monde réifié, menacé par un chaos final. L'autre artiste majeur à avoir exploité le concept d'entropie est Robert Morris. Son article célèbre sur "*l'Anti forme*"¹⁷, influencé par la lecture de Georges Bataille, en porte la trace. Ses travaux plastiques des années soixante sont hantés par l'entropie, qu'il s'agisse de ses *Memory Drawings* (1963), des *Morris Prints* (1962-1963), de sa contribution au projet collectif du *Xerox Book* (1968) ou de ses sculptures ultérieures, comme la série des *Felt Pieces* (1969). Dans cette dernière série, les sculptures en feutre fixées aux murs dessinent des plis aux torsions baroques, des formes incertaines, comme menacées d'un effondrement terminal¹⁸. Toutes les œuvres de Morris de cette période sont travaillées par le processus de leur propre disparition, signent leur propre effacement. La parenté conceptuelle avec celles de Smithson est forte, tant l'un comme l'autre sont marqués par le concept d'entropie. Elle est chez Morris comme "*la figure allégorique d'une quatrième Parque qui enchevêtre les fils tissés par ses sœurs et qui serait la source effective de toutes les catastrophes humaines, relayée par la labilité constitutive de la mémoire.*"¹⁹; et là encore, les liens avec l'univers de Ballard sont étroits; comme les sculptures molles de Robert Morris, symbole d'une destruction imminente, très souvent, dans les récits de l'écrivain anglais, les objets sont affectés, menacés d'une destruction irréversible²⁰, au même titre que la mémoire des protagonistes, souvent proches du "*zéro psychique*".²¹

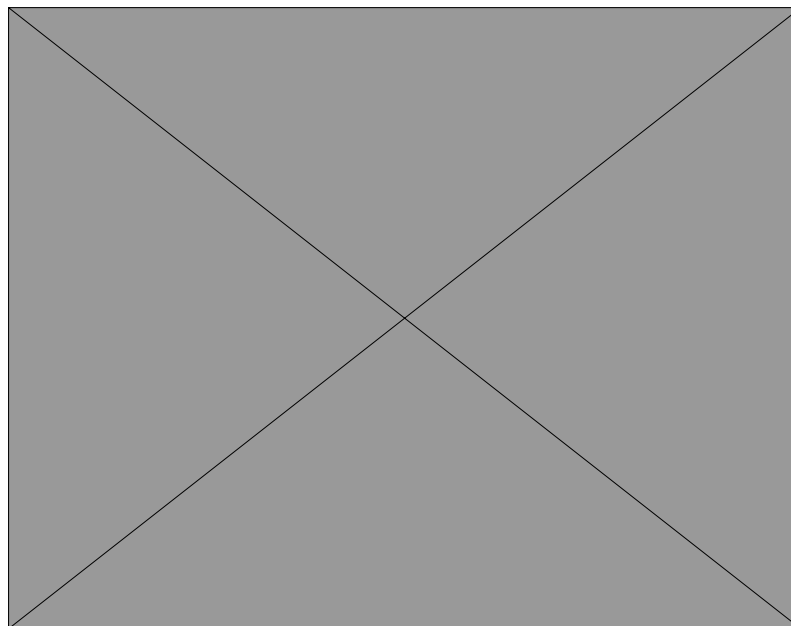
Les préoccupations de certains plasticiens nord-américains des années soixante²² convergent donc vers celles de nombreux écrivains de science-fiction; elles montrent que les frontières entre arts et littérature sont bien plus poreuses que l'on ne le croit. Le registre allégorique de l'entropie nourrit, qui plus est, une esthétique commune, sans eschatologie, en rupture avec les catégories traditionnelles de la philosophie de l'Histoire. Cette vision d'un "futur fossilisé" se présente comme une archéologie du temps qui vient. Elle révèle une inquiétude à la charnière des années soixante, ce moment où les rapports de production et les forces productives ("*les forces destructives*", pour reprendre la formule de Robert Kurz) ont atteint leur "*point*

d'incompatibilité". Quand bien même un certain marxisme nostalgique de l'*idéologie froide* rêverait d'un point d'équilibre harmonieux entre ces deux pôles, stigmatisant le prétendu "malthusianisme", voire le "conservatisme" des esthètes de l'entropie, un seuil a été franchi; l'hypothèse andersienne d'un "*monde sans hommes*" qui se substitue à celle d'un "*homme sans monde*" se vérifie chaque jour toujours plus. Pour autant, ces écrivains et ces artistes ne pointent pas la direction d'un dandysme vaguement nihiliste. Dégénération, involution, altération, chaos, perte, l'entropie, en tant qu'allégorie sécularisée du désordre, de l'irréversible, de l'irréparable, prend ici la forme d'une nouvelle figure du tragique. Elle devient la métaphore d'un monde anémique, atomisé, ravagé par le règne autotélique du techno-capitalisme, un monde où toute forme d'anamnèse devient quasiment impossible. Mais le temps et l'espace que désignent ces artistes sont discontinus, hétérogènes; à leur manière, les œuvres qu'ils proposent brisent les chaînes de l'Histoire, la prennent à rebours pour dessiner les contours d'une ouverture à l'horizon de la vie matérielle, un champ de possibles inouï où advient, peut-être, la seule et vraie *poésie*.

Xavier Boissel

Xavier Boissel est professeur de Lettres; il enseigne dans un Lycée de la banlieue parisienne. Il a été collaborateur de la (défunte) revue *Inculte* et vient de publier pour le compte des éditions du même nom *Paris est un leurre*, un essai consacré à la construction du faux Paris à la fin de la première guerre mondiale, qu'il analyse sous l'angle de la psychogéographie urbaine, de l'histoire et de la philosophie.

Robert Smithson,
Partially Buried Woodshed,
Kent State University, Kent, Ohio
Jan, 1970



¹⁵ Ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, puisque le Minimalisme, tout emprunt d'une froideur rationaliste et d'une grande sobriété, s'est d'abord défini à rebours d'un certain romantisme, excluant toute forme de sentimentalisme. On se souvient de la formule célèbre de Frank Stella "*What you see is what you see*", privilégiant un rapport purement littéral et tautologique aux œuvres picturales.

¹⁶ Jean-Claude Duryach note avec justesse que temps et espace sont entrelacés dans l'œuvre de Ballard pour se figer en un "*présent perpétuel*", non linéaire. *C.f.* son article "*Stratégie pour effacer le temps*", paru dans le numéro spécial de la revue *Biefrost*; J.G. Ballard; *autopsie d'un monument*, 2010, pp. 131-134.

¹⁷ *Anti Form*, in *Artforum*, New York, VI, n°8, avril 1968, pp. 33-35; repris in Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, pp. 41-50.

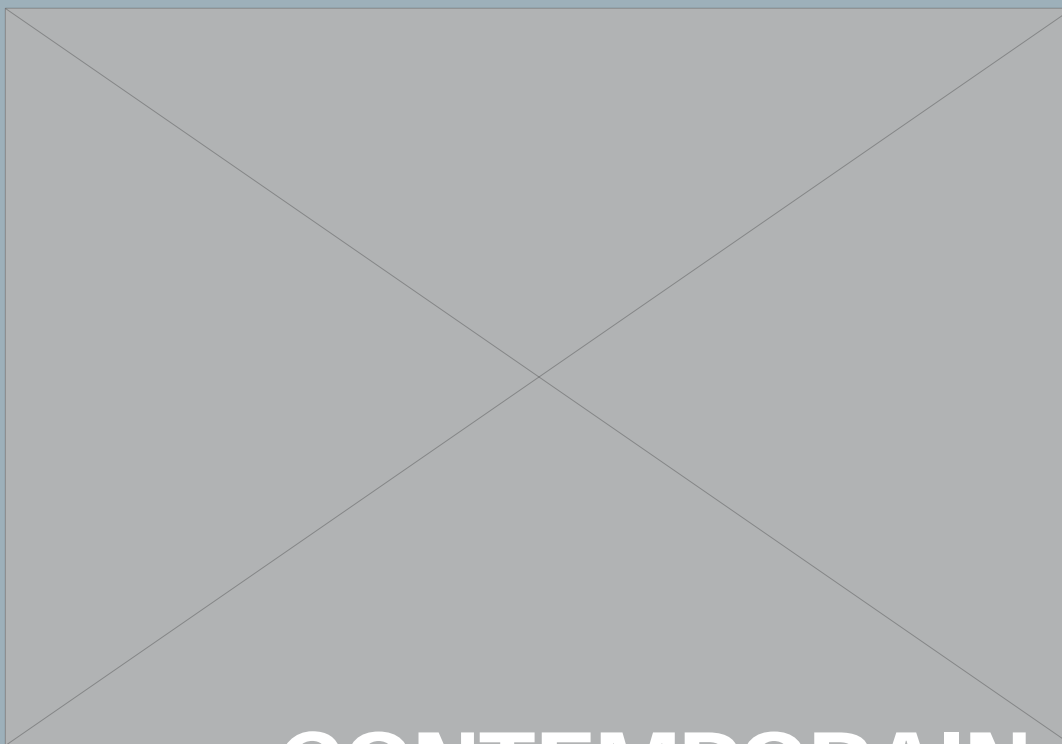
¹⁸ Ces sculptures ne sont pas sans rappeler les montres molles de Dali chères à J.G. Ballard.

¹⁹ Robert Morris, *sur les traces de Mnemosyne*, Katia Schnellier, éditions des archives contemporaines, 2008, p.108.

²⁰ Robert Louit remarque que ce mécanisme de destruction se conjugue avec une économie de la saturation, *c.f.* le texte de sa (remarquable) préface du *Livre d'Or de la science-fiction*; J.G. Ballard, éditions Presses Pocket, 1980.

²¹ En cela, comme l'affirme Norman Spinrad, Ballard a réussi à "créer des ponts avec les autres formes artistiques", là où lui-même reconnaît qu'il a tenté de tisser des liens avec la musique. *C.f.* "À bras le corps", entretien réalisé avec Jérôme Schmidt en juillet 2008, in J.G. Ballard, *hautes altitudes* (dir.) Jérôme Schmidt et Emilie Notéris, éditions e@e, 2008, pp.147-155.

²² Le théoricien Rudolf Arnheim est l'un des premiers à avoir mis en lumière ces liens entre entropie et art, *c.f.* son essai (malheureusement non traduit en français), *Entropy and Art; An Essay on Disorder and Order*, Berkeley; University of California Press, 1971.



Jean-Philippe Toussaint,
Mains, détails
Photographies
© J.F. Toussaint, 2012

CONTEMPORAIN DU LIVRE

05

Le musée du Louvre a donné carte blanche à Jean-Philippe Toussaint, que l'on connaît déjà pour sa façon d'envisager les images dans les mots, et la littérature dans le cinéma. Un nomadisme également inscrit dans sa traversée des disciplines, puisqu'il est simultanément cinéaste, romancier, photographe et plasticien, ce qu'il renforce de voyages lointains (Le Japon, la Chine) et, en phase méditative de travail, de randonnées en Corse.

Jean-Philippe Toussaint
Dolores Chaplin dans Trois Fragments de Fuir / Louvre
© J.P. Toussaint, 2012



On retrouve ainsi Toussaint pour une exposition où l'objet livre est à l'honneur, sauf qu'il s'agit, comme il le précise, de l'évoquer sans passer par l'écrit. Ce parcours plastique aux accents conceptuels qui choisit de dématérialiser le livre, sans pour autant démonétiser l'écrit, fait de Toussaint un acteur de ce que l'ère numérique a déjà entamé, la prévalence de l'image sur le texte. Cette hégémonie pourrait être totalement convaincante, si on considérait la possible disparition du livre comme une rupture esthétique et politique du même ordre que celle signifiée par les tenants de la mort de l'auteur. Or, ce deuxième round de la querelle des anciens et des modernes ne pourra avoir lieu, s'il n'y a que le monde purement commercial qui s'attèle au changement de paradigme du monde culturel.

C'est pourquoi des éditeurs, des auteurs, ont pris, depuis, part au débat, arguant que le cadavre bouge encore, et que la mort annoncée du livre, n'est en vérité que l'entrée dans sa pleine et entière résurrection, via l'explosion des nouveaux médias. L'écrivain et éditeur numérique François Bon fait de cet "Après livre"¹, un renouveau qui profite aux textes et aux auteurs. Et la liseuse sur *Ipad*, en même temps que propulsant le livre dans la modernité, est pour ce dernier un outil démocratique d'accès au savoir.

De son côté, Toussaint juge la contemporanéité d'instinct comme digne de foi, écrivain de son temps, ses livres doivent pouvoir en témoigner "(...) *L'être à la mode, tout comme la contemporanéité, comporte un certain jeu, un certain déphasage, par lesquels son actualité inclut à l'intérieur d'elle-même une petite part de son dehors, comme un parfum de démodé.*"²

En outre, c'est en portant son intérêt sur l'univers de l'art contemporain par la porte dérobée qu'est la trame romanesque — Marie, personnage récurrent de ses derniers opuscles, est

ainsi styliste et expose ses robes conceptuelles au Japon — ou plus ouvertement en réalisant des pièces qu'il expose, qu'il arrive que les histoires de Toussaint on ne sache plus, si on les a vues ou lues.

Ce qui révèle une perspective déjà à l'œuvre dans son travail, à savoir, faire passer le lecteur du côté du spectateur, et poser qu'un œil qui lit soit aussi un regard porté plus largement sur une œuvre.

Solliciter le regard, après, ou en même temps, que la lecture curieuse pourrait participer d'un nouveau régime de visibilité du livre. De fait, si la notion d'atelier d'artiste existe en peinture, pour signifier tout autant l'aspect technique du travail pictural que la phase de laboratoire de l'activité intellectuelle du peintre, l'œuvre au noir de l'écrivain reste nimbé du mystère que confère tout travail invisible.

Sans doute, parce qu'à l'écriture est associé le silence de la pensée, non que les peintres, ou plus généralement les plasticiens, ne pratiquent pas le dialogue de l'âme avec elle-même, mais le mythe voudrait que la création littéraire ait pour part essentielle l'intellect en gésine d'un homme mélancoliquement assis la tête dans la main.

L'univers mental d'un écrivain fait de ramifications éparses, de points de fuite, Toussaint a déjà entrepris de le délocaliser de son habituelle table de travail, en se déplaçant sur la toile. Son site (www.jptoussaint.com) et, plus largement l'outil internet, sont ainsi pour l'écrivain non seulement une plateforme d'échanges, mais le lieu d'une visibilité nouvelle.

S'y trouvent donc, manuscrits corrigés, notes préparatoires diverses, plans, variantes et débris, brouillons des manuscrits avec corrections, différents états de ce dernier avec les notes de corrections de la main de l'auteur, tous téléchargeables librement. Si le livre n'est pas un objet inerte, c'est bien qu'il est passé par différentes phases d'élaborations. Or sur le site ces entrées ne donnent que les preuves et les indices de la gestation des fictions, comme s'il manquait l'élément d'âme, comme on parle de l'âme du violon, la pièce de bois qui donne sa résonance spécifique à l'instrument.

C'est là peut-être tout l'attrait de l'exposition que de poursuivre cette introduction dans le cockpit mental de Toussaint en y adjoignant, la mise en relation entre idées et objets, sous forme de dialogues des œuvres entre elles. Une manière somme toute de retrouver la faculté de libre association qui existe dans la tête de l'auteur, mais également de permettre aux lecteurs de porter un regard élargi sur les différents fils qui forment la trame d'ensemble de l'œuvre de Toussaint.

De fait, l'exposition accueillie par le Département des Arts graphiques du Louvre, inscrite dans le programme d'expositions de la collection d'Edmond de Rothschild consacrée à l'art et à l'histoire du livre (livres, estampes, dessins classiques), présente une installation figurant l'activité cérébrale de la pensée, a fortiori, d'un lecteur en train de lire, à partir d'images du cerveau de Jean-Philippe Toussaint, réalisées par une équipe médicale bien réelle, celle-là.

Un environnement d'IRM (Images à résonnance magnétique) que Toussaint a mélangé aux vidéos filmées dans d'autres circonstances par son téléphone, ou puisées sur internet.

À ce monde virtuel et concret à la fois, Toussaint juxtapose les dessins de Le Brun qui s'inspirent eux-mêmes des planches de dissections de Vésale, dessins dans lesquels Toussaint décèle des éléments communs à l'imagerie médicale avancée actuelle. Ce cerveau mis à nu d'auteur et de lecteur, passe donc de l'état de machine célibataire aux mécanismes obscurs, à celui de boîte crânienne aux parois transparentes par la magie de l'œil informatique.

Il y a de l'exercice de style virtuose dans cette littérature mise en scène, et dont le caractère performatif répond de l'objet livre en même temps que du corps du narrateur/auteur. *"Je peux fermer les yeux en les gardant ouverts, c'est peut-être ça écrire."*, écrit

Jean-Philippe Toussaint dans *L'Urgence et la patience*, son dernier livre, qui est aussi une tentative d'inventaire des éléments moteurs de son écriture.

Or l'essentiel continue peut-être de fuir pour l'auteur, sans parvenir à toucher le point de mire, puisque celui-ci reste le résultat de compositions fabriquées, de mises en relation entre manuscrits. Ainsi, Toussaint choisit-il de montrer au Louvre, un exemplaire de la *Divine comédie* de Dante illustré par Baldini, en contrepoint de neuf tablettes Galaxy Tab 10.1, où l'on peut lire la traduction du Chant 3 de *L'Enfer* en plusieurs langues. A cela, il ajoute la simulation d'un autodafé du même livre sur tablette numérique. Métaphore provocante que ce livre qui flambe filmé par Toussaint.

Metteur en scène du livre, sa vision plastique d'écrivain tend à faire disparaître le livre en un jeu alors ambigu.

Fantin-Latour peint Wistler, Manet et Baudelaire réunis pour un hommage à Delacroix. Toussaint choisit d'en faire un remake, en réalisant lui-même une photo de groupe avec des écrivains contemporains : Philippe Djian, Jean Echenoz, Olivier Rolin, Emmanuel Carrère, Pierre Bayard qu'il place autour de lui.

Peintres et poètes étaient réunis par Fantin-Latour pour un hommage à la peinture et à un peintre qui écrit, Delacroix. Toussaint, quant à lui, fait poser des écrivains dont l'un (lui-même) filme et photographie, et tout cela dans le temple de la peinture : le Louvre en 2012.

Ces clins d'œil en abyme se poursuivent par un autre portrait de groupe. Un mardi au Louvre, jour de relâche des musées, Toussaint réalise un tableau vivant, sorte de pastiche du tableau d'atelier, dans la salle Molien où est accroché la célèbre *Mort de Sardanapale* de Delacroix, avec les anonymes chevilles ouvrières des coulisses du musée, à qui il demande d'ouvrir un livre et de lire. S'il est question de faire l'analyse plastique de toutes ces propositions, on pourrait en parler comme de dispositifs plus que d'installations, puisqu'il est question pour Toussaint de capturer et de reconstruire quelque chose du livre et de la création littéraire. On pense au mot : "livre" exposé en néon et décliné en 22 langues différentes. Un hommage à la lumière, et également une façon de figurer le contrôle de ses livres par l'appareil de circulation éditorial qui suit le moment de l'écriture du livre lui-même. *Les Trois Fragments de Fuir : Louvre, Elbe, Chine*, films dont l'un a été fait avec la complicité d'Ange Leccia, viennent faire le lien entre toutes ces entrées.

Qu'est-ce alors qu'un livre pour Toussaint, si l'on devait conclure ? Une histoire d'amour sans doute, un hommage visuel à la littérature ensuite, ce qui le rapproche de Robbe-Grillet, et fait de lui un écrivain en plan large, fasciné qu'il est par l'espace, avec la capacité de rendre perceptible des mouvements improbables : voir à ce propos la dérive molle et mouillée du narrateur et de Marie, dans un Tokyo hivernal *after hours* (*Faire L'amour*, 2005), ou le vol dantesque d'un pur sang de concours dans les cales d'un avion cargo de la Japan Airlines (*La Vérité sur Marie*, 2009). Marie, un nom générique, de femme et d'amante à l'allure folle.

Parfois chez Toussaint, aux appels du verbe répond une image : le prénom Marie est ainsi, une image des femmes, mais il arrive aussi que le contraire se produise : *"L'image fondatrice de Faire l'amour : un bref dialogue entre le narrateur et Marie devant la grande baie vitrée d'un hôtel de Shinjuku, à Tokyo. Le livre s'est construit à partir de cette image, elle s'est imposée à moi tandis que je marchais dans le petit sentier abrupt de la Tour d'Agnelo en Corse. J'ai tout de suite su que cette image donnerait naissance à un livre et non à un film, car c'était une image littéraire, faite de mots, d'adjectifs et de verbes, et non de tissus, de chairs et de lumière."*

Raya Baudinet-Lindberg

Raya Baudinet-Lindberg, critique d'art (AICA) indépendante, enseignante en Philosophie, dramaturge (Compagnie théâtrale Raya Lindberg) en Belgique et en France.

LIVRE / LOUVRE CARTE BLANCHE À JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

SOUS COMMISSARIAT DE PASCAL TORRES
MUSÉE DU LOUVRE AILE SULLY
SALLES 20-23

CATALOGUE *LA MAIN ET LE REGARD*,
CO-ÉDITIONS LE PASSAGE, LOUVRES
ÉDITIONS.

JUSQU'AU 11.06.12

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *L'URGENCE ET LA PATIENCE*,

ÉD. DE MINUIT, 112 P., 11 EUROS

1 François Bon, *Après le livre*, Paris, éditions du Seuil, 2011. Au Seuil la version imprimée, sur www.publie.net la version numérique.

2 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, éditions Rivages poche/ Petite bibliothèque, 2011, p.31.

Occupy Biennale,
Hall d'entrée, 7^e Berlin Biennale, 2012
Photo: Maïté Vissault

Khaled Jarrar,
State of Palestine, Passport stamp
Photo: © Khaled Jarrar

FORGET FEAR

À bien des égards, la 7^e Biennale de Berlin est une "autre" biennale: une biennale de plus qui s'empare du politique, mais aussi une biennale qui se distingue, se différencie des autres biennales à travers, justement, son appréhension du politique. Il est vrai qu'à elle seule la nomination en septembre 2009 d'Arthur Żmijewski, artiste "politique" s'il en est et auteur du fameux manifeste "Applied Social Arts" publié en 2007 dans le journal polonais *Krytyka Polityczna* dans lequel il appelait l'art à sortir des réserves de l'autonomie¹, laissait présager une biennale sans grands compromis politico-esthétiques et promettait bien plutôt une immersion brutale dans un art engagé².

Paweł Althamer,
Draftsmen's Congress,
St. Elisabeth-Kirche, 2012
Photo: Marta Gornicka

Il n'a donc pas fallu attendre la date fatidique d'ouverture pour que l'esprit de la manifestation soit en marche. En 2011, Żmijewski appelle à ses côtés la Polonaise Joanna Warsza, dont le travail de curatrice s'applique essentiellement à des projets dans l'espace public à contenu politique et social et le collectif d'artistes dissidents russes Viona, connu pour son actionnisme de rue contre Poutine et dont certains membres sont actuellement sous le joug de mandats d'arrêt. Viona est d'avis que "les expositions endommagent l'art" et subséquemment affirme: "moins il y aura d'art dans la Biennale mieux ce sera³". Par conséquent, leur nomination comme curateurs de la Biennale n'a été liée à aucune obligation et est d'ordre symbolique: afficher que l'art est acte de résistance et moyen de protestation. Pour Viona, cette nomination signifie: afficher un statut officiel et bénéficier de supports médiatique et financier, pour Żmijewski: affirmer que la Biennale de Berlin est le lieu par excellence d'une transformation de l'art en politique. Une équipe donc qui ne conçoit pas le pouvoir de l'art dans la qualité de son exposition – bien au contraire – mais dans sa capacité à agir, dans l'action politique.

En novembre 2010, Żmijewski lance dans le cadre de sa prospection un open call aux artistes leur demandant d'envoyer leur portfolio et d'exprimer leur orientation politique. Exploité dans la catégorie de la "Biennale digitale", Pitz Schultz, "activiste du net", crée à partir des 5000 portfolios reçus une banque de données dénommée ArtWiki (www.artwiki.org) dans le but de montrer que "les artistes sont aussi des 'êtres' politiques⁴". Exception notable au refus d'entrer dans la logique de l'exposition qui caractérise cette Biennale, l'artiste Burak Arkan a réalisé sur l'un des murs de la salle où sont présentées – exposées – les archives collectées, une œuvre graphique représentant les flux politiques associés aux artistes: *Network Map of Artists and Political Inclinations*. Immatérielle et basée sur une logique de mise en réseau, cette biennale est ubiquiste: en mai 2011, le Palestinien Khaled Jarrar débute son action *State of Palestine* à la gare des bus de Ramallah. Il propose aux voyageurs ayant



**7 TH
BERLIN BIENNALE**
WWW.BERLINBIENNALE.DE
JUSQU'AU 1.07.12

passé la frontière de marquer leurs passeports d'un tampon de sa confection à l'effigie du colibri de Jéricho. Revendiquant l'existence d'un État souverain de Palestine, l'action est poursuivie un peu partout dans le monde et augmentée, à l'aide de l'application de la poste allemande permettant de confectionner ses propres timbres, de 20000 timbres du même motif achetable par le public. Ancrée dans l'action, cette biennale est activiste : en septembre 2011, le premier numéro du journal de la Biennale de Berlin *P/Act for Art* reporte l'avis d'une cinquantaine d'acteurs du monde de l'art au sujet de la politique culturelle de Berlin et tente d'engager un débat avec les instances politiques⁵. Force est de constater que la 7^e Biennale de Berlin ne joue pas – loin s'en faut – le jeu de la présentation, voire de l'exposition ; mais celui de la production et du processus en s'étendant bien au-delà des frontières et d'un agenda fixé.

Ce qu'il y a à voir dans les lieux d'expositions ? Peu de choses. Essentiellement des documents, des photos, des documentations, des archives, des fragments, plus ou moins artistiquement arrangés, sur des œuvres, projets et actions qui ont été réalisés ou sont en cours de réalisation, ou n'ont pas été "réalisés". C'est le cas de *Deutschland schafft es ab* (*l'Allemagne court à sa perte*) du Tchèque Martin Zet qui prévoyait de réaliser une installation avec la collecte des livres du même nom de Thilo Sarrazin réputé pour ses thèses racistes. Depuis janvier, à peine une dizaine de livres ont été collectés, empêchant toute réalisation. Nonobstant, ce n'est pas tant la mise en installation qui importe, que ce que l'appel à la collecte a enclenché de protestations, scandales, polarisation politique de l'opinion publique et révélé : le spectre des autodéfus du troisième Reich, de l'intolérance, de la virulence et le jeu de la récupération politique et médiatique. Dans un certain sens, le projet "politique" de l'œuvre a bien eu lieu, même si cela a dépassé de loin les intentions de l'artiste et des organisateurs.

Déterminée par une production phénoménale de matière documentaire et informative, ainsi qu'un important programme annexe composé de discussions, forums, théâtre, performances et projections, la Biennale se met en scène littéralement comme un "mouvement" avec son journal⁶, son logo, ses "membres" et ses meetings. Certains déçus – et peut-être blasés – percevront cela comme une pauvreté, d'autres comme une rupture radicale avec le format habituel d'une biennale d'art contemporain, augurant de l'émergence d'une nouvelle "attitude". Toujours est-il que, dans la forme comme dans le fond, cette production discursive et performative répond parfaitement au mot d'ordre énoncé par Anh-Lihn Ngo dans le premier numéro du Journal de la Biennale : "*s'impliquer, prendre position, revendiquer*"⁷. *Breaking the news* est à cet égard symptomatique de ce qui a lieu ici. Présenté comme installation, cet espace est constitué d'un ensemble de films produits par des "artistes/journalistes" sur le front des manifs et autres mouvements sociaux. Aussi évanescence ou spontanée que peut l'être l'enregistrement en live et en acte de l'actualité, leur projection au second étage du Kunstwerke change tous les jours – ou toutes les heures – et est relayée en parallèle dans l'espace virtuel de la toile (Facebook, Youtube, site de la Biennale). Quant à Pawel Althamer, il transforme l'Église Sainte-Élisabeth en une immense surface à dessiner : *Draftsmen's Congress*.

L'ensemble de la Biennale est ainsi bâti sur une temporalité singulière qui répond d'un côté au format éphémère et virtuel caractéristique de l'actualité et de l'engagement direct sur le front des mouvements politiques et sociaux, de l'autre à un travail d'expression de la mémoire collective⁸. Elle est de ce fait difficilement appréhendable dans sa globalité et demande aux artistes autant qu'aux spectateurs une adhésion/participation qui les fait significativement sortir de leur rôle. Dans le lexique sur la structure de la Biennale, Joanna Warsza parle même, en référence à un essai d'Allan Kaprow de 1966, "*d'éliminer le public*" pour évoquer le fait que le spectateur, en perdant sa

position d'observateur, se transforme en citoyen⁹. Comment sinon comprendre l'occupation de l'ensemble du rez-de-chaussée du Kunstwerke par le mouvement des Indignés, rebaptisé pour l'occasion *Occupy Biennale* ? Pour le spectateur distancié, il s'agit là d'un zoo, pour celui qui prend le temps de s'arrêter, de discuter, de revenir, de participer, il s'agit là d'un engagement citoyen. Peu importe finalement qu'*Occupy Biennale* se définisse comme un mouvement artistique ou non, là n'est pas le propos, semble-t-il. S'agirait-il là plutôt pour Żmijewski de faire œuvre d'art total en effaçant toute frontière entre l'art et la vie par l'engagement dans le combat politique ? En effet, au moyen d'un vaste ensemble de références physiques à Joseph Beuys¹⁰ et théoriques, voire idéologiques, à l'Art Workers' Coalition et ses ramifications, le spectre d'une fraction de l'art des années 60/70 plane indubitablement sur la manifestation¹¹. Pourtant, si elle semble tomber sous le sens, la référence au bureau pour la Directe Démocratie installé pendant 100 jours par Beuys à la documenta 5 de 1972 s'amalgame dans ce cas à un revival de l'engagement soixante-huitard, lorsque les artistes – eux aussi – descendaient dans la rue, participaient aux manifs et produisaient des affiches. Cet amalgame est-il un effet du *Zeitgeist* ? C'est ce que semblent affirmer les protagonistes de la manifestation. En effet, si l'on suit leur logique, ce qui a changé se comprend en termes de simultanéité et d'ubiquité médiatiques. La biennale serait l'émetteur et le récepteur d'un état de crise qui toucherait l'ensemble des sociétés et entraînerait l'art dans son sillon ? Mais de quelles crises et de quels combats s'agit-il exactement ? Le pluriel est ici signifiant, tout comme l'éclatement des propositions allant de la construction d'un mur dans la Friedrichstrasse pour marquer une certaine fracture sociale (*Peace Wall* de Nada Prlja) à un programme de gentrification au Congo initié par l'Institut for Human Activities. Outre le fait de revendiquer l'avènement de "l'art élargi", cette biennale engage – par défaut – un combat désespéré (?) contre l'hégémonie phagocytante du marché de l'art. À cet égard, il est aisé de voir dans la reconstitution de la bataille de Berlin de 1945 par deux groupes d'amateur du *reenactment* l'ombre de cette autre bataille qui se joue, elle, au sein même de l'espace légitimé de la Biennale : celle de la libération de l'art de son assujettissement par le marché. Toutefois, tout comme ce spectacle populaire s'avère finalement se jouer essentiellement dans son effet d'annonce (reconstitution en live à Berlin et à Varsovie, trailer, documentation filmée), le boycott du marché et du caractère événementiel de l'art met en scène, par retournement, plus qu'il ne déstabilise. En effet, le week-end d'ouverture de la Biennale coïncidait, non par hasard, avec celui des galeries qui, en opposition à la "pauvreté" artistique de la Biennale, avaient sorti la grosse artillerie. Le contraste était si puissant que dans ce combat à sens unique, le marché en ressortait vainqueur, drainant le monde de l'art de vernissage en vernissage. Ce que tout ceci montrait finalement, c'était bien plus la défaite de l'institution par manque de moyens et, a contrario, la capacité hallucinante de récupération du marché, qu'une quelconque révolte en marche. Dans un texte paru en janvier 2000 dans *e-flux journal* #2, "Politics of Installation", Boris Groys définissait l'incontournable différence entre une exposition curatée par un artiste et son homonyme institutionnel, par le fait que l'artiste n'a pas à rendre l'art public en le mettant à disposition. Affichant un positionnement radical sans compromis, Żmijewski a ainsi détourné le format de la biennale au profit d'une immense "œuvre installative" répondant à ses règles et préoccupations personnelles. Pourtant, si paradoxalement elle ne tient pas compte de l'espace public, cette Biennale a au moins le mérite de poser, à travers ses contradictions, ses contrastes, ses ambiguïtés, une multitude de questions. En ce sens, elle a la qualité d'un phénomène – ou serait-ce plutôt celle d'un épiphénomène ? L'avenir le dira peut-être.

Maïté Vissault

1 Cf. Maïté Vissault, "Léger dérapage contemporain du manifeste à la manifeste(c)ion", *l'art même*, n° 49, 2010, pp. 13-15

2 Si l'on en croit la préface rédigée par Gabriele Horn, directrice du Kunstwerke et de la Biennale de Berlin, la commission a choisi à l'unanimité de confier cette édition à Żmijewski en toute connaissance de cause, c'est-à-dire pour son positionnement critique face aux institutions et au *mainstream*, pour sa capacité à générer des scandales et son esprit transgressif (Préface du *7. Berlin Biennale Zeitung*, p. 3).

3 <http://de.free-voinea.org/Vu> le peu de contributions artistiques proposées par la Biennale, il semble que Żmijewski se soit pleinement associé à cette opinion de Viona. Il est d'ailleurs significatif de noter que l'ensemble de la critique déplore dans cette édition un manque crucial d'art.

4 Déclaration de Pitz Schultz dans un film projeté au Kunstwerke et visible sur le site de la Biennale.

5 Cette tentative n'aboutira pas car, après la publication, seul un auteur s'est déclaré prêt à engager concrètement le débat.

6 La deuxième édition du journal fait office de guide de l'exposition.

7 "mischst sich ein, nimmt Stellung, stellt Forderung". Cette phrase du rédacteur d'ARCH+, Berlin, Anh-Lihn Ngo publiée dans *P/Act for Art*, *7. Berlin Biennale Zeitung* (p. 26) a été reprise dans la première newsletter de la Biennale pour résumer le contenu du journal et, par là même, annoncer la Biennale.

8 À cet égard, il est important de noter l'inscription du projet de la fondation *Flucht, Vertreibung, Versöhnung* (*Fuite, Expulsion, Réconciliation*) dans la liste des lieux d'exposition officiels de la Biennale.

9 Rubrique "Aufhebung des Publikums" in "Act for Act, Forget Fear", *Berlin Biennale Zeitung*, p. 9.

10 Non seulement les slogans de l'artiste parsèment le chemin à travers l'institution qui mène à *Occupy Biennale*, mais le projet de Łukasz Surowiec, *Berlin Birkenau*, consistant à planter 320 jeunes bouleaux provenant du camp de concentration Auschwitz-Birkenau dans la ville et à en offrir aux visiteurs de la Biennale, rappelle inéluctablement dans sa forme l'action des *7000 Chênes* de Beuys. L'action de Surowiec véhicule néanmoins l'idée d'"une archive vivante" qui diffère foncièrement de celle de Beuys.

11 D'une certaine manière, la proposition de Żmijewski équivaut au fameux "chaque homme est un artiste" en ce qu'elle en est le retournement : "chaque artiste est un homme".

L'œuvre d'AGNÈS GEOFFRAY est liminale à plus d'un titre. D'un médium à l'autre (photographie, vidéo, textes et installations), elle explore de façon suggestive et suspensive l'espace interstitiel entre fiction et réalité, l'intime et l'archétypal, l'universel, la petite et la grande Histoire.

Omnivore, Geoffray (F., vit et travaille à Bruxelles) puise son inspiration voire sa matière première dans la mythologie, l'iconographie picturale, le fait divers, le conte, la photographie de presse, comme autant de sources d'un réservoir de peurs et d'angoisses, présentes au tréfonds de nos consciences individuelle ou collective. La représentation de la violence, souvent convoquée au sujet de son travail, y est en réalité plus potentielle et suggérée qu'explicite, et renvoie indirectement, on le verra, à son propre processus créatif.

C'est dans une précision toute en retenue que le geste, l'incise s'exposent et se donnent à voir dans la série *Incidental Gestures*, présentée au Centre Photographique d'Ile-de-France de Pontault-Combault, à la suite de la résidence de post-production de 3 mois qu'Agnès Geoffray vient d'y effectuer.

Au total, 14 tirages, dont 3 paires, de formats comme toujours soigneusement pensés, et où images historiques, glanées ça et là, cohabitent avec des images d'archives plus intimes. Celles présentées en paire nous dirigent d'emblée au cœur de la problématique posée par la série: la retouche, comme acte politique et geste esthétique de compensation et de figuration du manque.

Geoffray nous confie les chocs épiphoniques qui l'ont amenée à explorer et développer cette problématique, la découverte de deux images retouchées, l'une historique précisément, et l'autre familiale. La première est cette double image connue du régime stalinien où l'on découvre le dictateur soviétique enjoué, au bord de l'eau, entouré dans la première photo de trois personnes dont, à sa gauche, Nikolaï Lejov, le chef de sa police politique. D'un cliché à l'autre, ce dernier, entre-temps fusillé sur l'ordre de Staline, disparaît, éradiqué de toute iconographie officielle. L'autre cliché catalyseur fut d'ordre familial: il s'agit d'un portrait de groupe, figurant la grand-mère de l'artiste enfant, entourée

INCIDENTAL GESTURES OU L'ART DE L'INCISE LIMINALE

RÉSIDENCE
ATELIER DE POST PRODUCTION
CENTRE PHOTOGRAPHIQUE
D'ILE-DE-FRANCE
107 AVENUE DE LA RÉPUBLIQUE
F-77340 PONTAULT-COMBAULT
WWW.CPIF.NET

PRÉSENTÉ DANS LA REVUE SEMESTRIELLE D'ART ET D'ESTHÉTIQUE,
TÊTE-À-TÊTE, REVUE D'ENTRETIENS,
N°3: IMAGES DU POUVOIR, 122 P.,
20 X 26 CM, ED. LE BORD DE L'EAU,
15 EUROS, ISBN: 978-2-35687-173-2
WWW.REVUE-TETE-A-TETE.ORG

1 Certaines retouches sont d'ailleurs infimes. Dans *Glanz*, portrait glaçant d'une élégante des années 30, l'artiste s'est bornée à allonger de quelques centimètres la longueur des angles vernis du modèle ou d'accentuer les cernes et ombres de son maquillage.

Agnès Geoffray
Suspens, série *Incidental Gestures*,
90x65 cm, 2011

de ses sœurs, parents et grands-parents. En observant la photo de plus près, Agnès se rendit compte que le visage de son trisaïeul présentait une texture différente, plus nette, à l'éclairage contrasté. L'effigie avait en effet été rajoutée *post mortem*, afin de compléter le portrait de famille.

Une même dialectique se retrouve dans les images d'*Incidental Gestures*. Dans le diptyque *Libération*, une femme revêtue d'une robe à fleurs dans le style des années 40, s'avancant au milieu d'une foule masculine, entourée de deux chevaliers servants, nous suggère de prime abord, ces scènes de liesse du Paris libéré de 1945. L'image qui lui fait office de pendant figure la même scène mais cette fois, la femme est dénudée, suivant le sort des femmes condamnées à être tondues pour avoir eu des rapports avec l'occupant. L'interprétation et l'atmosphère changent du tout au tout, convoquant une réflexion sur la relativité et la valence multiple de l'interprétation de nos gestes et expressions, en fonction de détails plus ou moins significatifs d'un contexte ou d'une situation donnés.

La manifestation de l'intervention de l'artiste par la confrontation des deux clichés instille le doute, ébranle les certitudes du spectateur et renforce la prégnance de la prise de conscience du pouvoir de l'image manipulée. Dans un autre diptyque "historique", d'une violence qui semble apaisée par la réparation effectuée dans son pendant, Agnès Geoffray confronte le spectateur à l'une de ces "gueules cassées" de poilus, ayant réchappé par miracle à la boucherie de 14-18. L'image originale est d'une violence telle qu'elle en devient paradoxalement irréaliste, et c'est finalement par sa confrontation avec le cliché "réparé", au visage restitué, que l'horreur en redevient plus tangible.

Dans ces deux exemples, l'intervention de Geoffray a été dans le sens d'une "réparation" de l'Histoire. Sans pour autant adopter une posture morale, ses propres barrières éthiques l'ont amenée vers cette fictionalisation "salvatrice" d'une certaine violence bien réelle. Mais ce n'est pas toujours le cas, loin de là. Dans des clichés qui semblent relever d'une réalité plus domestique et ordinaire, elle se plaît au contraire à accentuer la charge potentiellement dramatique de l'image, du personnage ou de la scène. Dans *L'attachée*, la simple adjonction d'un morceau de corde reliant le serre-tête du modèle aux cordes d'un séchoir, jointe à quelques retouches faciales, suffit à transmuter la figure probable d'une communiant, posant sagement dans le jardin de la maison parentale, en une héroïne consentante d'une scène de *bondage* ou de fusillade.¹

Au-delà, qu'il s'agisse de réparation d'une réalité historique violente ou, au contraire, de la convocation de la violence latente inhérente à une réalité anodine ou quotidienne, l'incise, l'ablation ou l'ajout opérés par l'artiste relèvent d'une véritable prise de pouvoir sur l'image. Pour salvatrices ou réparatrices que soient dans certains cas ses interventions, elles ne peuvent que s'accompagner d'une certaine forme de violence faite au médium et au support originels.

Un autre aspect de ce pouvoir démiurgique par rapport à l'image nous renvoie à la notion d'extension, de dilatation de la temporalité même du geste créateur, autorisée ou, plutôt, amplifiée par les nouvelles technologies digitales qui, d'une certaine façon quasi ou néo-picturale, affranchissent le photographe de l'instantané et des choix de la prise de vue.

Dans un cas comme dans l'autre, l'art de Geoffray, ou les images auxquelles il nous confronte nous renvoient à un univers de latences et de possibles, dont l'indétermination et le caractère suspensif sont à la base même de leur rémanence et de leur impact perturbant et interpellant. Par-delà même la récurrence d'une iconographie de la "suspension", l'œuvre est en effet "suspensive" par sa vocation à captiver la pulsion scopique du spectateur, à retenir son imagination dans un espace d'entre-deux et d'indétermination où sens et sens, singulier et pluriel, se retrouvent comme en suspens.

Emmanuel Lambion



Il paraît qu'Aline et John sont les meilleures personnes du monde: des fêtards, des prolétaires, d'une créativité illimitée, des bosseurs, des têtes brûlées, des champions de la Danse des canards comme de la couture de précision, des artisans, des dragueurs...

Alors ne m'en veuillez pas si cet article n'est pas rédigé sous le sceau de l'objectivité, et que je leur octroie à mon tour toutes les qualités: c'est normal, ils sont deux. Et je ne veux pas me faire d'ennemis en ce moment.

Nous allons parler aujourd'hui de leurs peintures récentes, celles exposées au Beacon Arts Building de Los Angeles, qui représentent une surprise dans leur pratique et, à vouloir prédire l'avenir, pourraient y provoquer un tournant.

L'ESTHÉTIQUE DU SOUPÇON

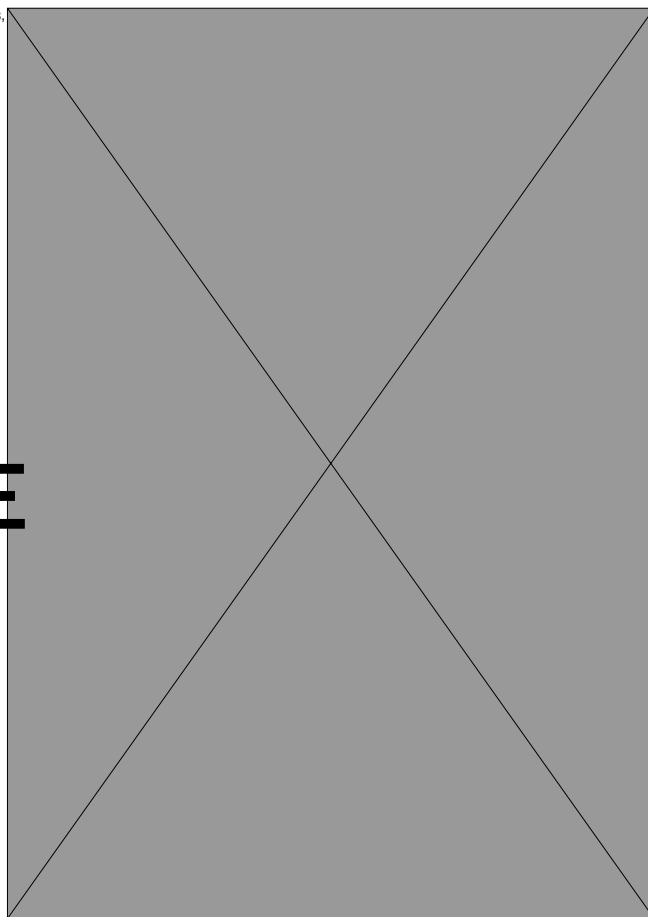
Aline Bouvy (LU, 1974) et **John Gillis** (B, 1972) inventent des images dans le sens le plus noble et le plus dingue du terme. S'ils ont été capables, par le passé, de rivaliser d'astuce en mélangant les matériaux les plus étranges dans un style expressionniste, dans la déformation agressive et torturée de motifs, leur retour à la peinture réaliste marque peut-être une volonté de se recentrer sur ce qu'est la fabrication d'une image. Il s'agit en effet de se confronter à la "page blanche", d'une part, et à la tradition, d'autre part, là où elle offre des possibilités infinies. Car construire une image à partir de rien reste le nec plus ultra de la création plastique, là où l'on se confronte à ses ancêtres, et là où l'esprit peut et doit investir chaque centimètre carré de matière et où tout est malléable et interchangeable.

Ensuite l'on pourrait s'étendre pendant des heures sur l'icônographie et les différents clins d'œil contenus dans leurs tableaux: le néon (source de lumière) peint à l'intérieur du cadre, le jeu de collage et de disproportion, la facture réaliste qui place la chose dépeinte entre rêve et réalité, les saillies abstraites, les contrastes de matériaux peints (mou/dur, mat/brillant), les fonds unis inquiétants, comme si les objets avaient été photographiés sur des scènes de boîtes de nuit vides.

Mais le choc vient d'une barbarie effrayante, une agressivité, obtenue par un rendu en trompe-l'œil d'éléments absurdes ou monstrueux. L'étrangeté du masque, la froideur du néon ou d'une canette froissée apparaissent comme autant d'éléments flottants, prêts à nous sauter à la figure. Ici la peinture, dont le caractère abscons peut autant provoquer la peur qu'il peut finalement faire rire, nous pousse au doute: l'artisanat de luxe (la peinture en l'occurrence) est bien allié aux formes les plus pauvres et/ou ignobles, au service de représentations fragmentées. Le tableau est un Cheval de Troie à accrocher au-dessus d'un canapé: trop bien fait pour être honnête, trop absurde pour ne pas être sincère.

Alors, comme je dois continuer à chercher l'origine de ces impressions abruptes, le parallèle qui me vient nous dirige vers la philosophie, et trois de ses Maîtres que l'on a appelé les "philosophes du soupçon": Nietzsche, Marx et Freud. Détruire les principes préétablis de la Morale, redéfinir la société par des rapports économiques et hiérarchiques, établir les gestes, les pensées et les perceptions comme régis par un univers interne et opaque, consistait à remettre en cause, avec la radicalité

Aline Bouvy & John Gillis,
INO, 2012
Huile sur toile, 190 x 135 cm
Courtesy Nosbaum & Reding,
Luxembourg



la plus virulente, tout ce qui entourait et constituait l'individu. D'une mission de lucidité et de déconstruction des illusions, leurs œuvres sont devenues par ailleurs des travaux conscients de leurs effets, c'est-à-dire ne niant jamais, voire instiguant volontairement, un potentiel subversif.

Cette déconstruction des apparences, cette prise en compte du pouvoir et de la morale, cette mise en avant de l'inconscient et de ses réflexes et, peut-être, cette objectivité économique, font partie du travail d'Aline Bouvy et John Gillis. C'est pourquoi je parle d'esthétique du soupçon. Les peintures renvoient à des univers s'élargissant sans cesse et allant de plus en plus en profondeur dans les terreurs infantiles de l'individu, dans sa condition sociale, et dans ses tabous. Elles sont athées, elles sont hérétiques. La peinture envisage ses effets psychiques, teintée d'humeurs, de rage ou d'une sorte d'incompréhension ébahie. La but n'est pas de provoquer le rêve, ni le cauchemar d'ailleurs, ou d'y faire une quelconque allusion. La finalité des images est plutôt ici de renvoyer à une idiotie, une injustice, un non-sens, une crudité de la réalité et des faits. L'objectif est de bouger sous une loupe énorme l'abstrait et le concret, le séduisant et l'affreux, le clair et le sombre qui nous entourent, en bref, de faire que l'image soit prête, tendue, à mettre une claque à ce qui n'est logique qu'en surface, à l'aide d'une sorte de matérialisme mystique.

Alors, comme le soupçon de nos philosophes, l'imagination possède ici une fonction de contre-pouvoir. Débridée, elle est toujours singulière et incorruptible.

Damien Airaut

ALINE BOUVY & JOHN GILLIS PRINCE AT THE FORUM

EXPOSITION COLLECTIVE AU BEACON
ARTS BUILDING, LOS ANGELES, CA
COMMISSARIAT: STEVEN BANKHEAD ET
JESSE BENSON
BEACON ARTS BUILDING
808 N. LA BREA AVE.
INGLEWOOD, CA 90302
WWW.BEACONARTSBUILDING.COM
DU 24.04 AU 6.05.12

LE CENTRE AÉRÉ

EXPOSITION COLLECTIVE DANS LE
JARDIN DE L'ÉCOLE NATIONALE
SUPÉRIEURE D'ART DE NANCY (F)
COMMISSARIAT: JUSTIN MORIN
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART
DE NANCY
1 AVENUE BOFFRAND
BP 13129, F-54013 NANCY CEDEX
WWW.ENSA-NANCY.FR
DU 8 AU 30.03.12

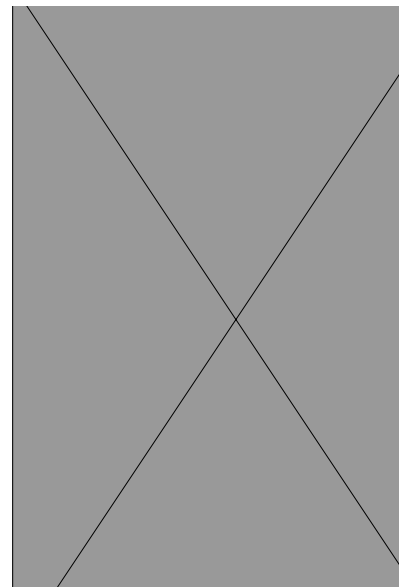
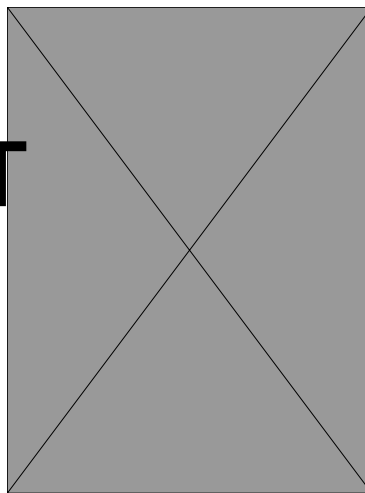
ALINE BOUVY EST AUSSI MEMBRE DU
COLLECTIF D'ARTISTES THE AFTER
LUCY EXPERIMENT
(WWW.THEAFTERLUCYEXPERIMENT.BE)

CROIRE EST UN DÉ-PLACEMENT

Sur la façade nord de l'église Saint Thomas de Vaux-en-Velin qui sera inaugurée le 1^{er} juillet prochain, il est écrit en gros caractères *Allons*. Extrait d'une parole d'un saint célèbre pour avoir refusé un temps de croire en la résurrection, mais également pour avoir, selon les évangiles apocryphes, évangélisé l'Inde. Ce verbe à l'impératif définit aussi le projet architectural de l'agence [Siz ' - lx] (Emmanuelle Andréani et Étienne Régent), dont l'engagement et l'audace se lisent dès cette façade en polycarbonate: *Allons y est écrit en braille à dix mètres du sol, immense relief en cubes de plexiglas jaune qu'aucun doigt humain ne peut déchiffrer*.

L'effet de cette proposition est d'abord visuel : matériaux et couleur inscrivent l'édifice dans une esthétique pop inattendue et réjouissante, tout en laissant apparaître une certaine fragilité, par transparence. Ce premier constat nourrit les pensées en cascade que suscite un tel changement d'échelle, une inscription illisible supposant non plus la maîtrise d'un langage, mais la croyance en sa signification. Avec une grande simplicité de moyens, il s'agit là d'un commentaire habile et en trois dimensions de l'épisode du doute de Saint Thomas.

Rien d'écrasant dans cette église à taille humaine, "posée sans en imposer" à un maillage urbain serré tout aussi flambant neuf qu'elle, mais un vrai travail sur la symbolique et l'énergie qu'un tel lieu peut charrier aujourd'hui. Une partie de ses murs sont des peintures de **Xavier Noiret-Thomé** (Charleville-Mézières (F), 1971; vit et travaille à Bruxelles) imprimées sur verre. Utiliser le terme de vitrail ne semble pas juste tant ces deux espaces sont plus structurels que décoratifs. Ils bâtissent tout autant l'édifice et son intelligence que son mur en polycarbonate et son chevet en béton projeté. Cette intrication est le résultat d'une collaboration et non d'une commande, le peintre ayant été sollicité par les deux architectes dès la conception du projet. La première surprise est sans doute de voir deux immenses tableaux de Xavier Noiret-Thomé ainsi intégrés à un programme architectural. Sans concession de style ni de chromatisme. La seconde tient au sentiment étrange, une fois dans l'édifice, de la transparence d'une paroi que tout concourt à vous faire tenir pour opaque. L'impression sur verre (une première pour un édifice religieux) est en effet d'une telle fidélité qu'elle rend chaque détail des tableaux initiaux : épaisseur de la matière, coulures, coups de pinceau sont visibles ; même les petits objets, perles, catadioptrés, gouttes en plastiques imitant le cristal collés sur la toile, semblent saillir. Il s'agit bien sûr d'une illusion, et le verre laisse passer la lumière, emplissant l'espace



de l'église de taches colorées qui viennent se diffuser sur le polycarbonate laiteux de la paroi intérieure. Les détails de cette peinture sont d'autant plus saillants que pour occuper ces 96 m² de surface, les toiles initiales ont été fortement agrandies lors de leur numérisation. Lorsque l'on a l'habitude de fréquenter le travail de Xavier Noiret-Thomé, on a l'étrange impression d'avoir été soi-même miniaturisée. Son univers pictural devient tout simplement géant — et nous surplombe comme dans un conte fantastique. Si le résultat est aussi magique que le *Allons* hors d'échelle, il faut tout de même souligner le risque pris à rendre sa toile plus grande que nature, au point d'en voir tous les détails. Autre gageure, Xavier Noiret-Thomé a aussi dû *peindre* avec des photographies numérisées. La peinture du chevet (mur-vitrail baptismal), constellation étirée en hauteur (12 x 3 m) de petits objets sur fond bleu a été transformée par la prise de vue : un des catadioptrés collés sur la toile a été flashé afin de produire cet éclat solaire. De même, la peinture qui constitue une large partie du mur d'entrée (mur-vitrail Saint Thomas, 12 x 6 m) a été entièrement recomposée à partir de plusieurs peintures existantes. Si le support numérique pour composer un vitrail est nouveau — le seul précédent est le travail mené par Sigmar Polke en 2005 pour la cathédrale Grossmünster à Zurich¹ — cette pratique de remontage n'est pas étrangère à la manière dont l'artiste travaille, recouvrant souvent tout ou partie d'une toile ancienne, recomposant à partir de l'existant ou d'un accident. Au premier sentiment de voir de vastes peintures de Xavier Noiret-Thomé succède avec le recul celui de découvrir une ramification, un approfondissement inédit de son travail. Le déplacement — taille, support, destination — produit en effet un nouveau "télescopage"² de manières, de références dont l'œuvre est déjà constituée. Constatant la faille des "oppositions esthétiques traditionnelles" pour le qualifier : "figuration/abstraction, fond/figure, dessins/coloris, iconophilie/iconoclastie, savant/populaire...". Bernard Marcadé dit du travail de Xavier Noiret-Thomé qu'il "met en crise ces dichotomies dans une fureur joyeuse exempte de toute mélancolie"³. Il faudra désormais ajouter peinture/photographie et sacré/profane à cette liste déjà longue. Le résultat est tout simplement jubilatoire et l'église Saint Thomas s'avère un très bel et réjouissant écho à la déclaration bien connue du père Couturier selon laquelle "c'est de la vitalité de l'art profane"⁴ que doit naître l'art chrétien.

Sophie Delpeux

Eglise St Thomas à Vaux-en-Velin 2012 (détail), Murs/Vitraux de Xavier Noiret-Thomé, 2012, impression numérique sur verre, 1200 x 600 cm et 1200 x 300 cm.

Projet architectural [Siz-ix], Emmanuelle Andréani & Étienne Régent.
Réalisation ; XNT + [Siz-ix].
Commanditaire Diocèse de Lyon et CDAS.
Photos Bruno Carbonnet

EN OUTRE :

XAVIER NOIRET-THOMÉ SOLO SHOW

(SOUS COMMISSARIAT DE GWENOLA MENOU & LAURENT BOURDERON)

ANALOGUES

57 RUE DU QUATRE-SEPTEMBRE

F-13200 ARLÈS

WWW.ANALOGUES.FR

JUSQU'AU 22.06.12

LA STRUCTURE ÉDITE ÉGALEMENT UN OUVRAGE SUR L'ARTISTE :

XAVIER NOIRET-THOMÉ, TEXTES DE DENYS ZACHARPOULOS, BERNARD MARCADÉ, HANS THEYS, 192 P., 23 X 30 CM, F/A, ANALOGUES ÉDITIONS 2012, 34 EUROS, ISBN : 978-2-35864-036-7

¹ Voir la description et le commentaire qu'en fait Fanny Drugeon dans *L'affaire des 1052 m2. Les vitraux de la Cathédrale de Nevers*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, p. 181.

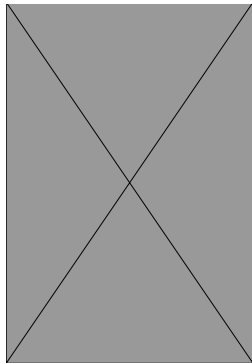
² Xavier Noiret-Thomé cité par Bernard Marcadé : "Toute l'histoire de ma peinture est une histoire de télescopes. Je vois l'histoire de la peinture comme un grand portrait de famille, mais une famille recomposée, bien complexe, bien vivante, pleine de secrets. Un peu comme dans les films de Claude Sautet. Enfin plutôt un scénario de Sautet mis en scène par Quentin Tarantino...", dans "Les Débâcles de la peinture", *Xavier Noiret-Thomé*, Arles, Analogues, 2012, p. 59.

³ Ibid., p. 51.

⁴ Citation de 1950 reprise par Valérie Da Costa dans sa notice "Art sacré", *Traces du sacré*, Paris, Centre Georges Pompidou,

LA PEINTURE FANTÔME

Arié Mandelbaum,
Polyptico del exclusione amorosa. Volet central. La lutte avec l'ange. 2003-2010
Tempéras et technique mixte, papier marouflé sur toile,
210 x 148 cm (Atelier) ©Wolfgang Dengel



ARIÉ MANDELBAUM LE TEMPS D'AIMER EST AUSSI LE TEMPS DE L'HISTOIRE WORK OF ONE DECADE

MUSÉE JUIF DE BELGIQUE
21 RUE DES MINIMES
1000 BRUXELLES
WWW.MJB-JMB.ORG/
PLAQUETTE ET CATALOGUE DISPONIBLE
AU MUSÉE
DU 9.03 AU 27.05.12

EXPOSITION MONOGRAPHIQUE

HONFLEUR GALLERY
1241 GOOD HOPE ROAD SE
WASHINGTON D.C. 20020
USA
WWW.HONFLEURGALLERY.COM
DU 14.09 AU 19.10.12

RÉSIDENCE EN LA GALERIE
DU 7.05 AU 26.07.12

1 La notion d'*Umwelt* se retrouve chez le philosophe Husserl, père de la phénoménologie dont la théorie de la connaissance fait l'hypothèse que, seule, la conscience n'est rien. Elle n'est que dans son rapport au monde. La conscience n'est pas une donnée purement abstraite, elle est toujours conscience de quelque chose, qui lui est extérieur, une exteriorité d'ordre phénoménologique.

2 G. Didi-Huberman, *L'Image Survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éditions de Minuit, 2002, p.89.

Le Musée juif de Bruxelles vient d'offrir un vaste panorama du travail des dix dernières années d'ARIÉ MANDELBAUM à travers un choix voulu par le peintre avec la complicité de Lucie Duckerts-Antoine, co-commissaire avec Suzy Wolkowitz de l'exposition. Une belle opportunité a été donnée de faire découvrir des œuvres qui pour la plupart n'étaient sorties de son atelier qu'à de rares occasions.

L'accrochage des œuvres, issues pour l'essentiel de l'atelier du peintre, ne suit pas un ordre chronologique, mais se concentre sur l'architecture du lieu, tendant à montrer que Mandelbaum (°1939; vit et travaille à Bruxelles), bien qu'inscrit dans la tradition de la peinture figurative, est un homme dont le geste de peindre se déploie moins devant des toiles, que face aux murs sur lesquels il projette des images. Des images peintes et dessinées sur de grands papiers tendus — souvent des rouleaux de papiers photographiques — dont il use comme d'un écran ou d'une page blanche, le marouflage des papiers sur les toiles n'intervenant qu'après. En cela Mandelbaum est un raconteur d'histoires qu'il contribue à scénographier. On a ainsi, et de façon récurrente, dans chacune de ses toiles, des détails à peine présents des ateliers où l'artiste séjourne. Après une résidence à New York, surgissent en haut des papiers peints les tubes métalliques des canalisations de gaz.

Cet *Umwelt*,¹ autrement dit ce monde environnant, réapparaît malgré l'apparente fiction de la scène, ou des personnes représentées. Une présence du présent qui mobilise aussi la graphie. Des phrases extraites de ses lectures, des mots, des prénoms, griffonnés ça et là inscrivent les images de Mandelbaum du côté de la lettre, et marquent ses toiles de paroles adressées. Le peintre dit de lui-même : "Faire des toiles ne m'intéresse pas, une toile existe toujours avec d'autres toiles selon l'histoire que je me raconte." Avec ce désir de se raconter une histoire devant le papier avant de peindre, une toile ouvre toujours sur une autre toile qui lui fait pendant. L'espace du papier que n'achève pas le cadre, devient un moment prolongé d'adresses et de transmissions pour les vivants qui passent devant ses tableaux. Mandelbaum est un artiste qui témoigne de lui-même, c'est-à-dire du peuple de sa vie : amis, amantes, parents vivants ou disparus, tout autant que de l'humanité entière, soit qu'il en ait été le témoin anonyme, soit qu'il en demeure le passeur obligé. Sans doute, est-ce là, une manière de témoigner de la disparition d'un peuple, fût-il juif, ou d'une figure de la rébellion africaine : Lumumba ou encore d'une actualité plus récente, ramenant la barbarie au cœur de ses préoccupations.

Titre paradoxalement "Sans titre" — *Abu Ghraib, 2008* —, qui se fait l'écho des tortures de l'armée américaine dans les prisons irakiennes, en est un exemple probant. Sans doute parce que ce que l'on ne peut dire, il faut le peindre. Le cartel tend alors à s'effacer et contribue à signifier l'indicible — certaines de ses pièces sont volontairement non titrées — à l'aune d'un infigurable.

Cette représentation du théâtre humain passé et présent, ce *Mensch* (l'humanité en allemand) — nom donné à une des toiles — qui par un détour métaphorique prend parfois la forme de fleurs rouge sang, se traduit dans son travail par un dépouillement de tout ce qui n'est pas nécessaire à l'appréhension de la scène pour le spectateur, autrement qu'à travers ses traces. Voilà un peintre qui en appelle à l'inscription dans le temps de chacun. Un temps dont Mandelbaum dit qu'il est autant celui d'aimer que celui de l'histoire.

C'est à la mémoire collective enfouie sous nos vies minuscules qu'il en appelle. L'artiste se détache ainsi de la figuration des corps, et des visages, pour ne plus en montrer que l'esquisse. Autrement dit, une réminiscence du passé dont remonteraient des éclats de mémoire à la surface du tableau, à la manière d'un *pentimento*.

Le trait remonte chez Mandelbaum, plus qu'il ne vient s'ajouter à la surface de la toile, Mandelbaum qui fait apparaître ou affleurer des formes, c'est selon, sous les traits de fusain qu'il efface et sur lesquels souvent il repasse.

Ce que dit Georges Didi-Huberman à propos de cette survivance de l'image est éclairant : "Le modèle du *Nachleben*, ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une "renaissance"."² Cette survivance ou *nachleben* des images est inhérente, chez Mandelbaum, à un propos qui explore la sortie de l'humanité dans l'humanité selon un télescopage temporel entre histoires intimes, bibliques, et événementielle. Une humanité dont il s'attache à signifier la disparition, à tout le moins, dont la visibilité est, dans une certaine mesure, rendue inopérante parce qu'elle a pu se retrouver niée à un moment de son histoire. L'humanité, chez Mandelbaum, se manifeste ainsi comme fantôme qui le hante, et hante ses toiles. Dès lors, il s'agit pour le peintre de laisser faire la peinture. Et le mieux pour y atteindre n'est-il pas de s'en retirer ? Le choix des échappées dans l'histoire de l'art, à partir d'un principe de reprise, qui fait se répondre la peinture à la peinture, fonctionne en ce sens comme des exercices d'admiration et d'humilité.

Les célèbres fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci, Mandelbaum les reprend à son compte, pour les fondre dans sa propre épopée sentimentale — *Polittico dell' esclusione amorosa, d'après Masaccio, 2003* — *Adam et Eve chassés du paradis* de Masaccio, deviennent chez lui des amants maudits à l'intensité dramatique nouvelle, peints qu'ils sont, voisinant avec des déportés devant les portes d'Auschwitz.

La présence effective du Mal absolu associé à l'épisode dont découle la doctrine du Pêché originel, questionne la peinture en même temps que le sens métaphysique et politique de la faute. Quand on connaît le rejet par le judaïsme de cette interprétation de la Genèse, il en ressort que Mandelbaum a fait, là, volontairement ou non, d'une pierre deux coups. La reprise du *Baptême des néophytes*, du même Masaccio, présente ainsi un *Nu tremblant*, moins devant les eaux du baptême que face à une fosse commune qu'entourent des hommes qui n'attendent pas la conversion mais leur exécution. Ailleurs, profane et charnel, l'hommage de Mandelbaum à la *Crucifixion* de Grünewald mélange les temporalités et rend compte également d'un processus de refonte d'une image dans une autre.

Le contemporain n'est pas en reste, puisque l'artiste, partagé entre fascination et stupeur, a figuré pour *Thoma's lips*, une performance de Marina Abramovic à laquelle il a assisté à New York. On y voyait Abramovic crucifiée au sol et, malgré les siècles d'intervalle, les liens avec la peinture gothique rhénane, n'ont pas échappé au peintre.

La peinture intertemporelle de Mandelbaum n'a donc pas fini de faire migrer les formes du côté d'un temps discontinu, parce que finalement toujours prêt à saisir les vivants que nous sommes.

Raya Baudinet-Lindberg

L'ART MÊME: Cette seconde édition d'Un-scene voit sa sélection se resserrer sur 12 artistes alors que la première édition en rassemblait une vingtaine. Que motive ce choix?

ELENA FILIPOVIC: Outre une contrainte d'espace, étant donné que cette année l'exposition de Jeremy Deller occupera la mezzanine et le premier étage, nous avons l'intention de faire une exposition cohérente et précise dans ses choix. Dans ce but, nous avons dès le départ opté pour l'établissement d'une liste d'artistes assez réduite et fait le choix d'articuler des conversations entre les artistes et leurs œuvres, plutôt que de concevoir douze petites expositions solo, par exemple.

ANNE-CLAIRE SCHMITZ: De plus, cette exposition s'inscrit au sein d'un jeune projet qui est celui d'une triennale. Nous avons comme point de départ le modèle de la première édition que nous avions perçue comme recelant beaucoup de bons artistes sans toutefois parvenir à exister en tant qu'exposition en ce qu'elle ne permettait pas, selon nous, d'offrir un espace réel de travail aux artistes pour développer de vraies propositions. Cette option de se concentrer sur peu d'artistes est donc venue très tôt.

A.M.: Il s'agit donc de faire exposition.

E.F.: Exactement, c'était un point de départ important pour nous.

AC.S.: Nous ne voulions pas tomber dans le travers de ces projets censés représenter une scène ou une génération et qui parfois, comme *Based in Berlin*, débouchent sur une longue liste d'artistes. Ce sont des projets qui bien souvent se présentent davantage comme une sorte de "top cent" mettant l'accent sur ce qui est censé être "in" et "out" bien plus que sur une scène et les pratiques qui la portent.

E.F.: Nous ne voulions pas non plus qu'*Un-scene* devienne un rite de passage nécessaire pour être considéré comme "bon" artiste en Belgique. Nous avons essayé de concevoir une bonne exposition, et non pas d'établir "la" bonne liste.

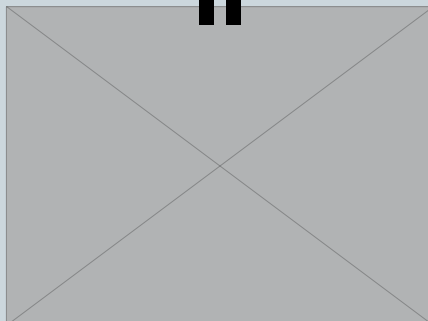
Les artistes retenus ont, pour les plus âgés, une petite quarantaine d'années tandis que les plus jeunes sont nés au début des années 80. On ne peut donc pas parler d'une même génération, mais d'artistes qui, tous, ont un langage affirmé, même parmi les plus jeunes.

En amont, on a recensé énormément de dossiers auxquels on a ajouté nos recherches respectives sur le terrain. En un sens, c'est un travail qui a commencé avant même que nous soyons nommées curatrices de ce projet. Au fur et à mesure de nos rencontres, nous avons compris ce que pouvait être ce projet, son fil rouge, les dialogues entre les œuvres, ce qui ferait une exposition et non une succession d'œuvres seulement.

AM: Quel est ce fil rouge?

AC.S.: Il y en a un que l'on avait pressenti, mais qui, en fait, n'en est plus un réellement car on s'est assez vite rendues compte que c'était davantage une manière d'amorcer ou de structurer notre projet. Au début, nous étions intéressées par le fait d'orienter l'exposition sur des artistes qui, au-delà de leur pratique, génèrent ou animent une conversation et, par extension, développent une certaine scène qui outrepassent leur travail. On avait commencé par là et ensuite on s'est assez vite aperçues qu'en suivant

UN-SCENE II



Seconde édition d'une triennale dédiée à la scène belge émergente, Un-scene II se déploie prochainement au WIELS Centre d'Art Contemporain sous le commissariat conjoint d'Elena Filipovic, curatrice au sein de cette institution et d'Anne-Claire Schmitz, future directrice de La Loge (Bruxelles). Entretien croisé.



UN-SCENE II

NEL AERTS
HAROLD ANCAR
ABEL AUER
OLIVIER FOULON
STEINAR HAGA KRISTENSEN
GERARD HERMAN
DOROTA JURCZAK
VINCENT MEESSEN
SOPHIE NYS
ELEONORE SAINTAGNAN
MICHAEL VAN DEN ABEELE
PETER WACHTLER

SOUS COMMISSARIAT D'ELENA
FILIPOVIC
ET ANNE-CLAIRE SCHMITZ
WIELS, CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

DU 23.06 AU 26.08.12

SOPHIE NYS PARQUE DO FLAMENGO

LA LOGE
86 RUE DE L'ERMITAGE
1050 BRUXELLES

VERNISSAGE LE 6.09.12

Nel Aerts,
Tribune Sculptuur, 2011.

Video still from super 8 film.
Duration: 3 minutes. Filmed in Antwerp.
Camera by Lieven Segers

ce fil, on excluait et on incluait certaines pratiques pour de mauvaises raisons. Nous ne pouvions pas thématiser une exposition comme cela.

AM: Effectivement, dans la liste d'artistes sélectionnés, il y en a qui mènent des projets tels la création de D.O.R GALLERY par Steinar Haga Kristensen, GROTTO publications, plateforme éditoriale menée par Sophie Nys avec Richard Venlet, DE VOGELN DES VELDS, programme radiophonique animé par Gerard Herman et hébergé par Radio Centraal, ou encore POTENTIAL ESTATE auquel prend activement part Vincent Meessen.

EF: C'est un aspect qui nous semblait assez pertinent aujourd'hui dans le travail de jeunes artistes qui ne se contentent pas de faire des œuvres autonomes mais développent des pratiques, pas si parallèles que cela, car elles se retrouvent au centre même de l'œuvre. Cette pratique extensive questionne le statut de l'artiste et de l'œuvre. *Un-scene II* compte, comme vous l'avez noté, des artistes qui ont établi de vraies structures ou des projets qui flirtent parfois avec les codes de ladite structure. Mais cela ne se limite pas à cela, les formes sont plurielles. Michael van den Abeele et Peter Wächtler développent tous les deux un travail d'écriture plus au moins fictif pour ou à propos de la pratique d'autres artistes. Quant à Abel Auer, il nous a intéressé tant pour son travail de peinture que pour le fait qu'il ait initié des revues, créé une forme d'académie d'art alternative, mais aussi pour un tas d'activités curatoriales sans structure ou nom dans le domaine des arts plastiques et de la musique.

Son intérêt aigu pour la musique underground est un aspect qui fera d'ailleurs partie de sa contribution au WIELS. Nous voulions mettre ces pratiques qui ne sont pas nécessairement ou directement artistiques en avant, sans que cela ne constitue une thématique.

AC.S.: Tous ces artistes ont développé un langage singulier. A travers leur propre pratique, ils contribuent, selon nous, à questionner l'art actuel qui est devenu plus global et qui est sorti de l'atelier. Ce sont des questions qui nous paraissent significatives de ce qui porte et anime la pratique artistique aujourd'hui.

AM: Vous aviez ces réflexions à l'esprit, vous en avez manifestement tenu compte, non comme l'argument principal de l'exposition, presque comme un *statement*, ou du moins un principe d'intérêt curatorial. Ces pratiques extensives du travail se retrouvent chez certains des artistes retenus, mais pas chez tous. Il y a-t-il d'autres fils rouges qui ont pris le relais?

AC.S.: Je ne sais s'il y a d'autres fils rouges, mais au fur et à mesure du développement du projet, et particulièrement lors de cette semaine assez cruciale où l'on a revu chaque artiste pour la seconde ou la troisième fois afin d'affiner les propositions, je remarque qu'il y a des préoccupations communes qui émergent sans que l'on puisse thématiser ou généraliser un propos. De fait, il y a pas mal de réflexions qui portent sur le langage, Vincent Meessen, Gerard Herman ou Eléonore Saintagnan l'abordant d'une manière complètement différente, par exemple. Certains artistes comme Nel Aerts, Harold Ancart ou Sophie Nys ont un travail qui peut se rapprocher

d'une esthétique minimaliste ou conceptuelle, tout en étant résolument actuel. Bien au-delà d'une certaine filiation formelle, leur travail combine l'humour et la poésie à un questionnement sur le 'faire' et la matérialité des choses. Beaucoup titillent les notions de folklore, de tradition, de narration, d'ancrage, etc...

EF: Le langage, l'oralité, le son, la musique... sont, sans l'avoir voulu, des éléments qui reviennent dans plusieurs projets.

AC.S: Il y a aussi des artistes pour qui la redécouverte ou la revalorisation de certaines théories ou figures dans l'art est une part importante de leur travail. Ainsi, Abel Auer qui est fasciné par l'underground et la marge.

EF: Ou Olivier Foulon qui, pour nourrir sa pratique, va fouiller dans l'histoire de l'art mais aussi se tourner vers un passé proche, ici en Belgique, vers des artistes qui, selon lui, sont sous-évalués...

AM: Comme Jacqueline Mesmaecker?

EF: Exactement, ou Walter Swennen. Vincent Meessen parle beaucoup, quant à lui, de Raymond Roussel, un écrivain qui reste, à ses yeux, mal ou sous-estimé. Son projet pour le WIELS consiste à donner, de manière subversive, une place plus importante à des figures majeures.

AC.S: Raymond Roussel qui, selon Meessen, est l'une des influences majeures dans les processus de création qui sous-tendent encore aujourd'hui la pratique artistique.

AM: L'on constate depuis quelques années déjà ce que l'on nomme communément un "éducationnel turn" qui voit pas mal d'artistes se tourner vers des archives, des figures du passé, peu ou moins connues, et faire un travail d'exhumation de ces sources, un peu à la manière d'historiens de l'art. Cela est assez présent auprès d'une jeune génération d'artistes.

AC.S: Effectivement. Mais je pense aussi que ce qui est présent chez tous les artistes d'*Un-scene II* est une forme d'obsession. Que ce soit par rapport à des concepts ou à des recherches purement plastiques.

EF: On a poussé les artistes à garder ce côté obsessionnel, cette intransigeance, le fait de buter positivement sur une question, mais on leur a demandé parfois de concevoir une nouvelle manière de le formuler aujourd'hui au WIELS; de pouvoir aborder la même question, mais de trouver une forme nouvelle.

AC.S: Dans cette logique, les invitations formulées varient d'un artiste à l'autre. On a travaillé de manière assez individuelle; on a réfléchi à stimuler certaines choses.

AM: Soit un véritable travail d'accompagnement curatorial.

EF: Nous avons considéré qu'il s'agissait là d'une responsabilité à assumer pour ce genre de manifestation qui n'est pas une exposition à thème dans le sens classique du terme. Bien qu'*Un-scene* soit maintenant une triennale, rien n'empêche, à chaque édition, d'en inventer les paramètres (le seul étant donné: présenter des artistes belges ou qui ont choisi la Belgique comme lieu de vie et de travail).

AM: Donnez-vous aux artistes des moyens de production?

EF: Oui, bien que ceux-ci ne soient pas énormes. Il y aura de nouvelles productions et également des moyens mis à disposition afin de rendre un projet

visible. Le film qui fait partie de l'installation de Peter Wächtler, par exemple, sera sous-titré pour l'exposition. Jusqu'à présent celui-ci avait uniquement été visible en Allemagne. Certains artistes ont, quant à eux, saisi l'invitation au WIELS comme une opportunité permettant de finaliser un travail resté à l'état de projet.

En ce sens, le titre dont nous avons hérité et sur lequel nous avons pas mal buté, nous a permis, de par le jeu de mots qu'il induit – un-scene mais aussi *un-seen* – d'aborder la problématique sous un autre angle: donner une occasion de visibilité à des pratiques qu'on trouvait importantes mais qui n'avaient pas encore leur place au plan international.

AM: Etablissement d'en Face apparaît comme une structure qui a eu son poids d'intérêt dans la monstration de pas mal de ces jeunes artistes.

AC.S: A Bruxelles, il y a quelques années, entre le WIELS, Etablissement d'en Face et Komplot, il n'y avait pas grand-chose. Bien que la situation commence à (bien) évoluer, Etablissement continue à jouer un rôle important dans la constitution d'une scène, mais surtout dans la mise en place de projets qui nourrissent et questionnent la production artistique.

EF: On a aussi cherché à montrer des artistes qui n'ont pas eu de visibilité dans les grandes institutions belges, et il se trouve qu'Etablissement d'en Face est un endroit qui régulièrement montre des artistes avant que ceux-ci ne bénéficient d'une visibilité plus large. Etablissement a exposé de jeunes artistes dès leur arrivée en Belgique, ce fut le cas de Dorota Jurczak et d'Abel Auer par exemple.

AC.S: Finalement, la liste d'artistes représentés par *Un-scene II* est assez représentative de la réalité artistique du pays. Une réalité dans laquelle Bruxelles a une place prépondérante et joue le rôle de pôle artistique international.

AM: Les artistes se connaissent-ils tous?

AC.S et EF: Chacun en connaissait quelques-uns mais personne ne connaissait tout le monde.

Notre rôle a été de leur parler du travail des uns et des autres afin que chacun comprenne le sens de sa présence dans l'exposition.

AM: Certains artistes vont montrer des pièces existantes, d'autres vont les poursuivre ou ces nouveaux projets seront aussi des créations in situ?

AC.S: Il y en aura. Nel Aerts envisage une action qui sera enregistrée au WIELS pour ensuite être montrée dans l'exposition; la temporalité intrinsèque au processus de production et au moment de l'exposition sont des éléments essentiels au sein de son travail. Harold Ancart travaillera très probablement en lien direct avec l'espace et l'architecture du lieu parce que cette approche fait partie de sa pratique. Parmi les éventuelles propositions dont nous sommes en train de discuter avec Olivier Foulon, il y en a une qui puise sa règle dans l'architecture du lieu.

EF: Il s'agit là d'un projet existant mais qui établirait son protocole par rapport aux particularités du bâtiment.

AM: Que recouvre une scène? La Belgique en offre-t-elle une?

AC.S: En Belgique, l'on prend un certain plaisir – ou pas – à ne pas labelliser ou formater les choses...

AM: Labelliser, la Flandre l'a beaucoup fait...

AC.S: Oui, mais la Belgique en tant qu'unité nationale, ne le fait pas, précisément à cause de ses divisions communautaires. On reste parfois dans une position de fausse modestie, ou de sous-ton. Le concept de scène ne s'adapte effectivement pas facilement à la Belgique, contrairement à certains pays, comme en Allemagne où, avec *Based in Berlin*, l'on décide en un coup de 'marketiser' l'image de la ville à travers l'art.

EF: Par ailleurs, il semble que presque chaque année l'on entend parler d'une nouvelle scène émergente qui se profile comme en Islande, en Chine, en Inde ou au Mexique. Il y a certes des rouages institutionnels manquants en Belgique mais aussi un système de marketing qui ne s'y est pas produit, et tant mieux. Et c'est précisément l'une des raisons pour lesquelles certains artistes étrangers ont choisi de s'établir ici, car s'il n'y a pas de phénomène de scène fermé, il n'y a pas d'exclusion non plus... Parler d'une scène artistique comme une construction et une fiction fait aussi partie des soubassements de ce projet.

Sans que cela ne constitue un fil rouge à proprement parler, nous nous sommes beaucoup intéressées aux artistes qui ont choisi la Belgique comme lieu de vie et terrain de travail spécifiquement en raison de son héritage esthétique auquel ils pouvaient s'identifier. C'est le cas d'Abel Auer, Dorota Jurczak, Peter Wächtler, et Steinar Haga Kristensen, par exemple.

AC.S: Le local, l'attrait pour les narrations, un certain côté absurde, surréaliste, tout cela se ressent également chez Eléonore Saintagnan. Et l'on repère chez certains une filiation avec le travail d'Harald Thys & Jos de Gruyter par exemple.

AM: Un humour décalé, poétique, bricolé?

AC.S: Obscur aussi, qui entretient un rapport parfois ambigu à la nostalgie et à l'histoire, et qui possède un fort ancrage local, presque villageois. Dans le travail d'Harald Thys et Jos de Gruyter, il y a une réflexion sur l'esthétique et les formes que peuvent prendre certaines idéologies. Steinar qui vient de Norvège, où la tradition viking est fortement présente à travers sa mythologie et son folklore, a des points communs avec leur travail, même si le terrain est tout autre. L'une des premières choses que Steinar a faites dès son arrivée en Belgique a d'ailleurs été de s'intéresser à leur travail et de les inviter à participer à une exposition en Norvège avec lui. Par le biais de la perversion et de la fiction, son travail remet beaucoup en question le phénomène de dépendance contextuelle et le poids de la référence dans notre société.

EF: Ce sont ces filiations avec certains artistes belges qui catalysent et font sentir que c'est ici un lieu propice pour leur travail. Abel Auer a également fait une exposition en Allemagne avec Harald et Jos et d'autres artistes belges. Beaucoup ici à Bruxelles connaissent Steinar Haga Kristensen à travers le projet D.O.R., mais peu par contre connaissent son travail. *Un-scene II* est l'occasion de donner une visibilité à ces artistes.

Propos recueillis par Christine Jamart en avril dernier

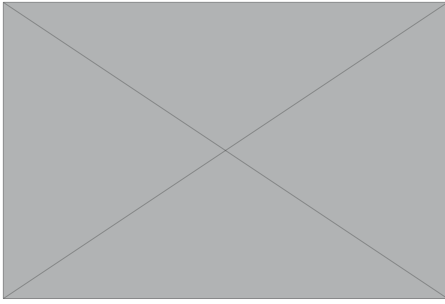
WHERE I SHALL WANDER

Durant l'été, la manifestation **TRACK** propose un vaste programme d'expositions à travers la ville de Gand. Regroupées en 6 "clusters" (6 zones urbaines) se déployant du Nord au Sud, 41 œuvres sont présentées au sein de la ville, certaines jouant de la surprise visuelle, d'autres de la discrétion, de la participation, de la politique ou encore de la sculpture monumentale. Traversant l'ensemble du parcours, le spectateur pourra voir les pièces d'une trentaine d'artistes belges et internationaux. La déambulation est ici primordiale, mais la décentralisation des œuvres est telle que leur appréhension ne peut se faire par une simple circonscription du cheminement au sein des lieux touristiques habituels. Pour les envisager dans leur ensemble, les visiteurs doivent en effet élargir leur circulation à des espaces périphériques, peu connus et parfois sciemment utilisés à contre emploi.



Tadashi Kawamata,
Favela for Ghent, 2012
© Dirk Pauwels

Mark Manders,
Voortmanhuis, Gent, 2012
© Dirk Pauwels



Mekhitar Garabedian,
*Search And Destroy (And honey, I'm
the world's forgotten boy)*, 2012
© Dirk Pauwels

TRACK
A CONTEMPORARY CITY CONVER-
SATION
SOUS COMMISSARIAT DE PHILIPPE VAN
CAUTEREN ET MIRJAM VARADINIS
GAND
WWW.TRACK.BE
JUSQU'AU 16.09.12

Le choix d'une telle géographie de la circulation permet alors autant d'envisager des œuvres dans des configurations *in situ* travaillant plusieurs niveaux esthétiques et problématiques, que de prendre pleinement conscience d'une ville dans sa globalité et dans toute l'hétérogénéité de son environnement urbain. La décision prise par les deux commissaires, Philippe Van Cauteren (directeur artistique du SMAK) et Mirjam Varadinis (commissaire à la Kunsthalle de Zurich), de ne pas cantonner leur exposition au centre historique marque une première particularité du projet. Décloisonnant une perspective touristique des expositions d'été qui a souvent plus à voir avec le déplacement des politiques publiques vers le *branding* culturel, c'est sur la notion d'espace public localisé et mondialisé que se focalise le propos de *TRACK*.

Néanmoins, il est à noter que le programme joue sur les deux tableaux, celui d'un déploiement artistique proposant une orientation toute aussi réflexive que spectaculaire, aussi problématisée qu'événementielle, cédant parfois aux thématiques inévitables de ce type de manifestation. Le décalage inhérent à cette double conception est par exemple particulièrement sensible dans le "manifeste" de l'exposition qui, s'il débute par une affirmation forte ("1. Une ville ne connaît pas de frontière") et nécessaire pour un positionnement dans une Europe où la notion de frontière ouverte subit aujourd'hui quelques attaques, reste incertain lorsque la question des perceptions individuelles et collectives est évoquée. C'est donc dans la première proposition que se trouve l'intérêt de l'exposition, puisqu'en affirmant la possibilité d'une ville sans frontière, c'est la notion d'espace public structuré qui est travaillée, et ce dans une polysémie plus pertinente que l'instabilité de l'activation de notions telles que "participation", "interaction" ou "imaginaire urbain".

En effet, dans la durée de la visite, il apparaît que la particularité de l'exposition se manifeste assez clairement dans la déconstruction et le décloisonnement de la gestion de l'espace public par les deux commissaires. Ainsi, si des œuvres comme celles de Massimo Bartolini ou de Lawrence Weiner s'insèrent dans des lieux "classiques" (le premier dans un parc et le second sur un mur de l'université), d'autres se révèlent dans des espaces urbains à la définition ambiguë : un chantier (Ahmet Öğüt), le jardin de logements sociaux (Benjamin Verdonck), un ancien gymnase en voie d'être démolit (Peter Buggenhout), un terrain vague situé en pleine zone industrielle (Lara Almarcegui), un appartement bourgeois abandonné et isolé du monde extérieur (Mark Manders), un bassin de rétention d'eau au milieu d'un rond point (Tadashi Kawamata), etc.

Si comme pour nombre de projets du genre la notion de découverte est un leitmotiv qu'il est possible d'envisager comme épuisé dans sa liaison à l'émerveillement ou aux spécificités culturelles localisées, elle a ici l'avantage de se positionner sur un plan politique, historique et parfois poétique où l'expérience hétérotopique d'une ville en mutation est prédominante. Quatre œuvres, parmi d'autres, sont spécifiques à ce positionnement. L'œuvre de Kawamata sur le rond point de la gare Gent Dampot consiste ainsi en un ensemble de cabanes en bois sur pilotis

renvoyant autant aux favélas sud-américaines qu'à une évocation de la situation urbaine post tsunami, symptômes de populations précarisées s'installant de manière transitoire ou pérenne, en tout cas dans un état d'attente d'une nouvelle localisation. De même, l'œuvre de Christoph Büchel dénote d'une inscription sociale clairement identifiée, puisque même si elle n'est pas accessible au public, sa présence dans la programmation marque le positionnement de l'artiste dans ces mêmes enjeux. Un bus fait des allers et retours entre les rues où sont stationnés les travailleurs sans papiers dans l'espoir d'un emploi non déclaré à la journée ou à l'heure, et une tente en centre ville où leur est servi un repas et proposée l'assistance administrative nécessaire. Les deux interventions d'Ahmet Öğüt sont, quant à elles, plus symboliques et cherchent par des représentations et des performances à travailler les failles des utopies sociales de l'urbanisme gantois, alors que l'intervention de Sven Augustijnen, à proximité de la statue du "Petit Maure" dans le parc de la Citadelle, prolonge son analyse du passé colonial belge en développant son projet *Spectres* autour, cette fois, de l'arbre contre lequel Patrice Lumumba a été assassiné après son élection au Congo dans les années 1960.

Cherchant une résonance internationale, ou du moins avec les problématiques inhérentes à la mondialisation, la liaison de ces enjeux avec une déclinaison conceptuelle de l'espace public, semi-public et privé engendre une représentation métaphorique d'un monde aux stratifications temporelles et géographiques multiples et imbriquées. *TRACK* s'insère en cela au sein d'une forme d'héritage gantois marqué par des expositions ayant eu lieu au cours des trente dernières années et s'inscrit en plein dans un questionnement des espaces urbains autant que de la situation de l'art au sein de ceux-ci.

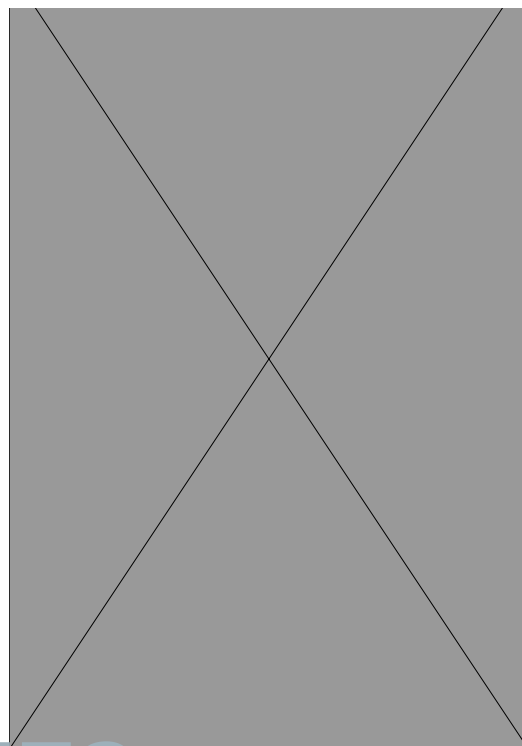
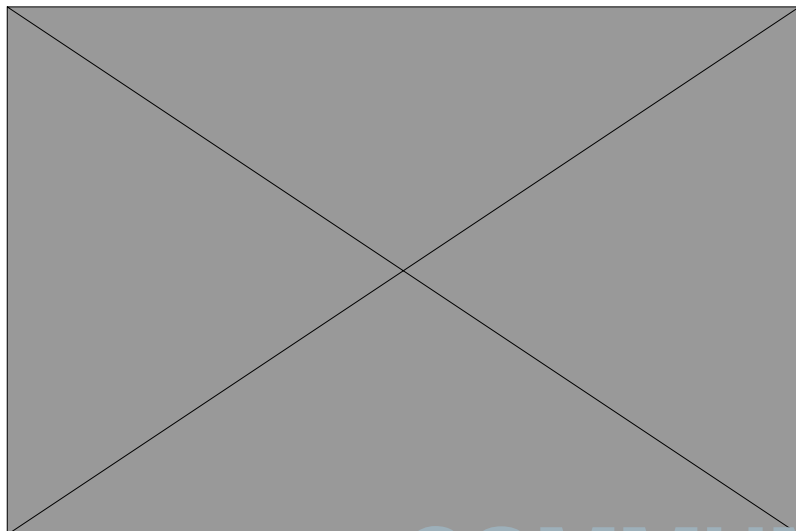
S'il est ici possible de revenir sur l'importance de l'art au sein de la ville de Gand, c'est que, parallèlement au programme lui-même, se tient au S.M.A.K. une restitution du projet historique *Chambres d'amis* réalisé en 1986. Parmi les quelques œuvres présentées, on trouve une installation de Paul Thek, une double vidéo de Bruce Nauman, des œuvres de Joseph Kosuth et de Lawrence Weiner ou encore de Mario Merz et de Christian Boltanski. Curaté par Jan Hoet, le projet *Chambres d'amis* intégrait des œuvres dans des résidences privées, lieux devenant paradoxalement semi-publics le temps de l'exposition (lecture ici appuyée par sa présentation simultanée avec l'œuvre de Daniel Buren créée la même année, *Le Décor et son double*). Quelques temps plus tard, en 2000, Jan Hoet s'associait au conservateur Giacinto Di Pietrantonio pour *Over the Edges*, exposition s'inscrivant au cœur de la ville de Gand et présentée par les deux commissaires de *TRACK* comme jalon de leur réflexion. Suivant les mêmes prérogatives que *Chambres d'amis*, les œuvres sortaient du musée et intégraient l'espace public, en s'intéressant toutefois plus aux œuvres en fonction de leur statut de monuments éphémères et à la ville comme décor qu'à la question des frontières. La programmation permettait cependant de nouveau de proposer au public un ensemble d'œuvres d'artistes réputés et d'autres alors moins connus. On citera par exemple Maurizio Cattelan, Wim Delvoye, Jimmie Durham, Olafur Eliasson, Fabrice Gygi, Carsten Höller, Ilya Kabakov, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Pipilotti Rist, Ugo Rondinone, etc.

La logique initiée par ces deux expositions et le cheminement d'élargissement de la conception de l'art dans l'espace public, lié à l'évolution des politiques publiques et des propos artistiques, semblent ainsi avoir guidé les deux commissaires. Face à cet héritage historique, ils tentent de repositionner ces questions et de les adapter en considérant les villes européennes et plus largement occidentales, comme engagées dans des restructurations de leur géographie sociale et symbolique en dialogue avec un environnement qui ne peut aujourd'hui qu'être pensé comme mondialisé.

Camille Pageard

*Intra
Muros*

Le nom de JEREMY DELLER est indéfectiblement associé à celui d'Orgreave, petite ville minière du Sud Yorkshire où l'artiste prit l'initiative d'organiser, près de vingt ans après les faits, une reconstitution historique des violents affrontements qui opposèrent, le 18 juin 1984, mineurs en grève et forces de l'ordre.



COMMUNES PRÉSENCES

JEREMY DELLER
JOY IN PEOPLE
WIELS
354 AV. VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 19.08.12

Jeremy Deller,
The Battle of Orgreave, 2001
Commissioned and produced by Artangel
© the artist. Image courtesy the artist
Photo: Martin Jenkinson

Joy in People, 2011
© the artist. Image courtesy the artist
Photo: Linda Nylind

Ce jour-là, plus de dix mille grévistes venus de tout le pays bloquent l'accès à la cokerie d'Orgreave. De son côté, le gouvernement de Margaret Thatcher est bien décidé à briser la résistance opposée depuis mars au plan de fermetures des puits. A défaire également la très combative N.U.M. (National Union of Mineworkers) conduite par Arthur Scargill. La "Dame de fer" sort les griffes : entre quatre et huit mille policiers anti-émeutes sont mobilisés. Provocations, escarmouches, rixes, charges, escalade : c'est finalement une véritable bataille rangée, en plaine d'abord, puis dans les rues, qui force les mineurs à se replier. Bilan : 70 blessés graves, 93 arrestations.

Tournant décisif de la grève des mineurs et de l'histoire sociale anglaise, la "bataille d'Orgreave" signale le basculement du pays dans le néolibéralisme le plus féroce, corollaire d'une décomposition du tissu industriel, de la puissance syndicale et des communautés ouvrières. Brûlante incision dans l'imaginaire collectif, Orgreave a disparu des discours officiels, trop occupés à chanter la fièvre de la City et à faire oublier le monde qu'ils se sont évertués à découdre.

Play It Again, Jim

Le 17 juin 2001, la bataille tonne donc à nouveau dans les rues d'Orgreave. À moindre échelle : mille acteurs rejouent la scène sous la conduite d'animateurs d'EventPlan, la société de "reenactement" ("remise en acte" plutôt que reconstitution)

sollicitée par Deller¹. Parmi les participants, 800 sont des figurants. Les autres ont vécu les événements (et donc les revivent). Du côté des mineurs essentiellement, mais aussi des forces de l'ordre. Un film de Mike Figgis renseigne l'opération et ses préparatifs (notamment la mobilisation d'anciens mineurs), réanime le souvenir des protagonistes, sollicite des analyses. Retransmis par Channel 4 en 2002, le documentaire nous montre notamment la très vive émotion ressentie par les acteurs (du drame et du jeu) à l'évocation de l'épisode historique et, plus encore, au cours de sa reconduction rituelle.

Le "reenactement" ravive une mémoire collective enfouie, en réaffirme le sens et la portée, la re-territorialise, la réincarne dans le corps social en créant une temporalité hétérogène où l'histoire est réactivée dans le présent en vue de formaliser, de chorégraphier d'autres possibles. Le "double" de l'événement, commente Morad Montazami, "*transfigure le déclin en progrès; d'une perception statique qui stabilise les rapports de force historiques à la force plastique des corps dont les résistances franchissent, paradoxalement les frontières de l'histoire et de la culture*".

Ancrage, reconduction, en voici le plus lumineux symbole : à un moment, excitée par le jeu, une gamine entonne à sa fenêtre le slogan des mineurs. "*The miners, united, will never be defeated!*", scande-t-elle. Qu'ils le furent paraît de fait moins net, moins homogène, moins univoque et, surtout, moins immuable.

Folk is beautiful

"Orgreave" est un peu le "buzz" de Deller, son action la plus percutante, la plus retentissante². Elle est aussi tout à fait emblématique des préoccupations de l'artiste et de ses modalités d'intervention. D'abord ceci: le propos essentiel de Jeremy Deller est d'affirmer le populaire, de désigner la richesse, la complexité, l'inventivité de la (des) culture(s) populaire(s). "Folk Art" bien plus que "Pop Art": il ne s'agit pas d'enchanter (ou de questionner) la force de frappe des industries culturelles et de la culture de masse, mais bien de désigner, de montrer comment le peuple transgresse les codes établis, interroge (et construit) ses appartenances, habite l'espace social, en dépit, en dehors ou à travers les formes "usinées", normées, préfabriquées...

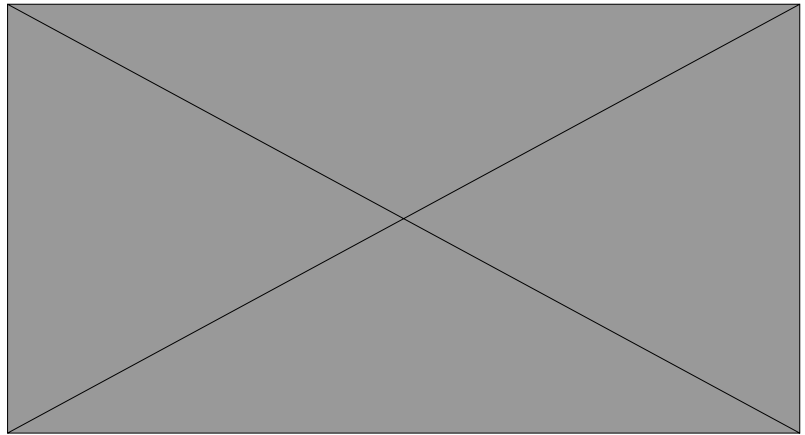
À travers, par exemple, la culture rock: en 1993, Deller consacre, dans *Open Bedroom*³, plusieurs peintures à la vie de Keith Moon, le batteur de *The Who* décédé à 32 ans, symbole de la puissance musicale, de l'énergie transgressive et de l'état d'hypnose propres à ce type de scène. En 1997, *The Uses of Literacy* est le fruit d'une collaboration avec des fans du groupe gallois Manic Street Preachers dont les contributions à l'exposition recourent périodiquement à Primo Levi, Rimbaud, Sartre ou Aldous Huxley, références nourrissant les textes du groupe et transmises à son public pour composer une véritable "éducation alternative"⁴.

En dépit de l'oubli, du mépris, de l'occultation: c'est Orgreave, une mémoire et une identité collectives qui s'obstinent à tenir. En dehors des centres d'art et des médias, à la périphérie du "grand tour" - au Texas, au Nevada, à Birmingham, au Pays de Galles... -, ce sont les chars des parades et défilés, les bannières des sociétés ouvrières, les concours de grimaces, d'épouvantails ou de cris d'animaux sauvages, les concentrations de tuning, le folklore rugbyistique, l'éléphant mécanique bricolé pendant de longues heures par le fantasme et anonyme Peter Clare... Toutes manifestations de "surréalisme social" qui constituent la matière de la *Folk Archive* constituée, entre 1998 et 2005, par Jeremy Deller et Alan Kane sur le modèle des Cultural Studies initiées par Richard Hoggart dans les années 1960⁵.

Transcripteur, passeur

Acquise par le British Council en 2007 et partiellement exposée au Palais de Tokyo en 2008⁶, la *Folk Archive* est tout à fait emblématique du seuil d'intervention que s'autorise Jeremy Deller dans l'approche de son motif: être, en somme, un "pur médium", un simple glaneur, "qui collecte, réunit et rend visible" comme l'indique Christoph Kihm⁷. Et de préciser qu'"il n'est d'autre fonction possible que celle de médiation à l'artiste qui veut entendre, comprendre, documenter ou traduire les mots, les comportements et les modes de représentations culturels du peuple: toute forme de surplomb ou de jeu savant en modifierait le régime d'énonciation comme elle en déplacerait le sens". Une démarche, poursuit Christophe Kihm, "qui n'a pas pour effet de poser l'artiste au centre du monde des signes: au contraire, en tant que médium, elle le situe exactement au milieu, à ce point de connexion entre des réalités, des espaces et des temps dis-joints; en passeur... de passage (...)"

Il y a en effet toujours "passage", même dans la plus neutre des collectes, déplacement, transcription, "traversée d'un monde par un autre" dit encore Christoph Kihm⁸. "Franchissement" proposait Morad Montazami dans le commentaire déjà cité du "reenactement" d'Orgreave⁹. En l'espèce, c'est la continuité d'un territoire qui est "traversée" par une autre temporalité, un état de la conscience et de l'action collectives qui est inscrit dans sa substance mais n'y est plus perceptible. L'intervention de Deller, on l'aura compris, œuvre à sa perception et, par là, à son activation autant qu'à son mouvement, sa mutation.



Brassed On!

Cet effet de transcription est également sensible dans un autre projet phare auquel on voudrait encore faire allusion: *Acid Brass* (1997), dont l'intitulé est le fruit d'une contraction entre "Brass Bands", terme désignant, en Grande-Bretagne, les fanfares ouvrières attachées aux grandes industries, et "Acid House", forme première d'electro investie, à la fin des années 1980, par la jeunesse britannique de souche ouvrière. Singulièrement par la voie de ces colonisations orgiaques, festives, transgressives et illégales d'espaces en friche que sont les "raves".

Transposition musicale cette fois: Deller invite l'un des derniers Brass Bands en activité, The Williams Fairey Band, à interpréter des tubes d'Acid House. Ce qui fut fait et devint presque un classique de fanfare interprété tout aussi bien à la Tate Modern ou au Louvre que dans des clubs, des pubs, des parades, des festivals¹⁰... Un premier album est paru en 1997 sur le label de rock indépendant Blast First. En janvier 2011, le band rempile avec *Acid Brass 2 - In Yer Face!* chez Bulletproof Chicken Productions.

Un monde s'éveille donc à travers l'expression d'un autre. Une continuité, une connexion est également rendue manifeste entre deux "îlots" à priori tenus pour étrangers: les partitions interprétées par des orchestres ouvriers attachés à des industries et les beats samplés par des jeunes sans identification sociale lisible dans un paysage marqué par le repli industriel et l'émergence des nouvelles technologies.

Connexion matérialisée par le "schéma de fonctionnement" qui épaula *Acid Brass*: une peinture murale intitulée *The History of The World*. Arborescence touffue de références liées par des flèches, confuse généalogie, constellation où scintillent deux phylactères: "Acid House" et "Brass Bands". Entre les deux, de l'un à l'autre, des voies multiples liant "The Miners Strike", "Deindustrialisation", "Melancholy", "Civil Unrest", mais aussi "Rave", "Sound Systems", "Kraftwerk"...

Une histoire tramée, complexe, dense, vivante. Et sans doute est-ce un apport fondamental de l'œuvre de Deller de désigner le populaire, le vernaculaire, comme producteurs de culture. De faire voir (et valoir) tout ce que l'art contemporain a majoritairement contribué à exclure de son champ, sauf au rang de signes exogènes vides de sens: l'usine, la grève, le piquet, le match de foot, le pub, la rave... Sans doute l'entreprise de Deller est-elle le signal d'un courant plus général de redéfinition de la culture qui affirme qu'il n'est "nul voyageur sans bagage" et que le vaste projet de démocratisation de la culture n'est concevable qu'à condition de reconnaître à son sujet (le peuple) un apport majeur sinon majoritaire à la constitution de son objet (la culture)¹¹. Mais cette noble cause, on le sait, n'est pas qu'affaire d'expositions...

Laurent Courtens

Jeremy Deller,
The History of The World, 1997
Wall painting
Dimensions variables
© the artist. Image courtesy the artist

1 <http://www.eventplan.co.uk/>

2 Outre le "reenactment" et le film de Mike Figgis (produit par Artangel et Channel 4), la bataille d'Orgreave a également donné lieu à une publication qui est une compilation de documents, une sorte d'encyclopédie subjective de l'événement. Le livre (accompagné d'un CD) s'intitule *The English Civil War Part II. Personal Accounts of the 1644-85 Miners Strike*, Artangel, Londres, 2002.

3 Environnement reconstitué pour l'exposition proposée au Southbank Center au printemps 2012 et accueillie par le Wiels cet été.

4 Jeremy Deller, "Joy in People", WIELS, dossier de presse, 2012

5 Fondateur, en 1964, du Center for Contemporary Cultural Studies (implanté à Birmingham), Richard Hoggart est aussi l'auteur du livre *The Uses of Literacy* (1957), paru en français en 1970 (aux Editions de Minuit) sous l'intitulé *La culture du pauvre*. Titre qui résonne de manière quasi programmatique dans notre lecture du travail de Jeremy Deller. L'intitulé anglais, rappelons-le, a été adopté par l'artiste pour désigner son exposition avec les fans des Manic Street Preachers.

6 Jeremy Deller, *From One Revolution to Another*, Palais de Tokyo, 25.09.08 - 04.01.09. *Folk Archive* consultable en ligne sur <http://www.britishcouncil.org/folkarchive/folk.html>

7 Christoph Kihm, "Jeremy Deller, penser avec le populaire", in *Art Press* 310, mars 2005, p. 48

8 Op. cit., p. 50

9 voir note 2

10 <http://www.faireyband.com/acidbrass.html>, <http://www.jeremydeller.org/acidbrass/index.htm>

11 Voir par exemple les travaux de Christian Maurel, *Éducation populaire et puissance d'agir. Les processus culturels de l'émancipation et l'éducation populaire et travail de la culture. Éléments d'une théorie de la praxis*, L'Harmattan, Paris, 2010. Ou encore la revue *Cassandre*, n°63, "Éducation populaire. Avenir d'une utopie", Paris, automne 2005

QUILLES PRO QUO

(DES PETITES VOIX
DANS LE TRIPLE JEU
DE QUILLES
DE L'ART
CONTEMPORAIN)

ELÉONORE SAINTAGNAN (Paris, 1979; vit et travaille à Bruxelles) "expose" en ce mois de juin deux œuvres: Un film abécédaire au WIELS, et Les Malchanceux chez Elaine Levy Project. Deux beaux moments de cinéma – mais aussi l'occasion de s'interroger sur la place occupée désormais par l'art vidéo voire par la vidéo documentaire au sein de l'art contemporain...

Film spontané et vaguement oulipien, captation animiste et croquis un brin caricatural, moments de vie découpés en tranches, en tronches et en purs moments suspendus de contemplation, truculent et élégant à la fois, en tout cas, *Un film abécédaire* prend pour prétexte de rendre hommage, on le sent, à une région (l'Alsace et ses "ballons", sa réserve naturelle), à ses gens, à un passé – ou à une projection. C'est un essai personnel qui aime, comme l'artiste le fait souvent, jouer sur ou avec les mots, et qui sait surtout se passer de commentaires au moment de saisir la nature, ce qu'elle fait admirablement, en optant pour la litote, ou l'insondable de ses personnages. D'une certaine façon, *Les Malchanceux* resserrent et étirent les mêmes ingrédients, en prenant soin de s'en tenir à une trame précise, ténue (la survivance de jeux de quilles traditionnels dans certains villages autour de Montreuil-sur-Mer, film réalisé pour conserver la mémoire de cette tradition et dans la foulée d'une résidence sur place) mais sans l'étouffer, et en l'ouvrant au contraire à une dimension de métaphore, de conte ou de fable contemporaine, bien plus universelle que ce que son sujet, un peu France profonde, particulariste et conservatrice, pourrait laisser croire. A la limite, on sent même la vidéaste plus à l'aise lorsqu'elle s'attelle à un sujet, un cadre formel voire une contrainte, que lorsqu'elle s'aventure dans la pure tentative ou dans le filmage à dispositif (*Le Cercle*, par exemple, qui fait penser au *modus operandi* de Blocher). Se dégagent en tout cas de ses films un sens aigu du raccord cut, une science du montage et des ambiances sonores, l'élaboration d'un vrai langage poétique qui se déguste sans déplaisir avec, à certains moments, de belles pointes d'émotion, liées par exemple à sa capacité à faire exister et respirer des caractères, tout en retenue, ou à capter les détails sans les grossir à la loupe. Une scène de préparation de repas se filme avec pudeur, et si la caméra s'attarde avec insistance sur un couple, c'est pour en faire jaillir du rire et de la tendresse et pas – comme on le voit si souvent – de la gêne ou du malaise. Les joueurs sortent de la nuit (comme chez Lynch) mais sans trompettes (on n'est pas dans un péplum, même si la piste de quilles, hors du temps, semble fermée sur elle-même comme une piste de cirque ou

une fosse aux lions); la matière des objets d'autrefois sonne avec clarté et sans nostalgie, le traitement sonore nimbe les joutes d'une nappé ouatée, et quand la caméra s'approche c'est pour saisir au plus juste les liens (de personne à personne, de personne à objet, d'objet à objet), jamais pour juger. La cinéaste ne pontifie pas et ne prend aucune pose, une auto-ironie et un sens du second degré, au contraire, évitent en permanence la complaisance et l'apesantissement. Il y a chez elle un vrai sens de l'écoute et de la rencontre, un mélange de rigueur et de fantaisie, mais dont on sent entre les lignes que le fond peut être grinçant voire carrément sombre, acide, tourmenté.

Il n'empêche, sur le plan de la forme, ce film de Saintagnan et quelques autres¹, à pas mal d'égards, continuent de s'apparenter encore au langage classique des "documentaires créatifs", diffusés à la télévision du temps où elle se penchait encore volontiers sur le vidéo-art ou le moyen métrage d'essai (et tels que continue de les pratiquer avec bonheur un Jan Vromman, par exemple²). Les voir ainsi, au côté de tant d'autres, proposés en galerie ne va pas sans poser question... On le sait, le "grain de réel" du documentaire – dont il ne s'agit bien entendu pas ici de contester qu'il soit un art – a retrouvé la cote, à mesure que se dématérialisent nos univers, que se virtualisent les vecteurs et les supports de la chose artistique. Un double corollaire, étonnant car il n'est pas sûr qu'il ait été indispensable au regain d'intérêt pour le genre, aura été l'apparition d'une nouvelle forme, la *web-documentaire* – éventuellement interactif, et mâtiné d'une structure de feuilleton à épisodes – et l'irruption, massive à défaut d'être toujours légitime, de cette pratique documentaire au sein des galeries d'art contemporain pointues. Les films d'Eléonore Saintagnan, au demeurant inspirés et d'excellente facture, ne sont pas à mettre directement en cause dans ce phénomène qui les dépasse et les a précédés, et aux règles duquel ils semblent se prêter. Le débat à ouvrir serait long mais ne nous renseignerait-il pas, à tout le moins, sur le besoin parfois artificiel de distinction et d'appropriation élitaires de certains objets a priori grand public, par des collectionneurs qui paieront cher ces petits pans rares de leur patrimoine, de leur mémoire, de leur vie proche même? Cette fenêtre sur l'autre et ce miroir de leurs voisins que la télévision, il n'y a guère, a cru pouvoir incarner et leur tendre... et dont les qualités enfouies (le temps serait devenu un luxe, et la poésie une perte de temps) auront bien dû trouver refuge ailleurs. Ce lent artisanat aussi, comme celui des quilles, semble plonger dans des origines désormais lointaines, et mériter d'être préservé.

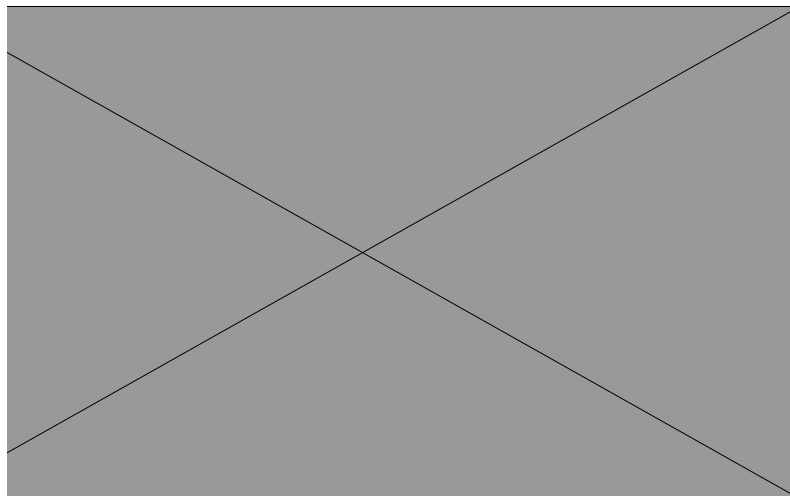
Emmanuel d'Autrepe

**ELÉONORE SAINTAGNAN
LES MALCHANCEUX**
ELAINE LEVY PROJECT
9 RUE FOURMOIS,
B-1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 534 77 72
WWW.ELAINELEVYPROJECT.COM/
JUSQU'AU 23.06.12

¹ Notamment le sidérant *Les Petites Personnes*, qui date déjà de 2003.

² On notera tout de même la réapparition récente, sur les antennes ertébennes, des légendaires *Vidéographies*, sympathiquement reliftées par Dick Tomasovic et un encadrement rajéuni, entre autres.

Eléonore Saintagnan,
Les Malchanceux, vidéo, 33 min, 2012
(film still)
Courtesy Elaine Lévy Project



DAVID DE TSCHARNER
ONE SCULPTURE A DAY
KEEPS THE DOCTOR AWAY

ALICEDAY
39 QUAI AU BOIS À BRÛLER
1000 BRUXELLES
WWW.ALICEDAY.BE
DU 4.06 AU 20.07.12

WWW.DAVID-DE-TSCHARNER.COM

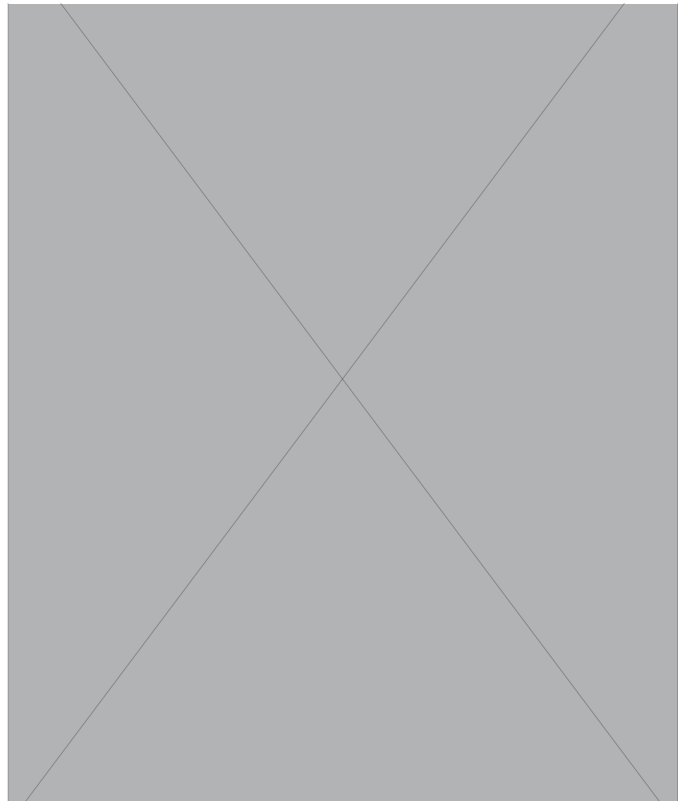
Du riz coloré dans un petit bac en plastique vert aux bords recouverts de plasticine, une livrée de colle chaude, des marques de griffures et de plis, la surface rougeoyante du sel de Mars, la politesse d'une maison brunie par la cire, du coulis de brique, une petite bille sur un galet, de vieux jeux polissons, une fièvre foraine éblouie de massacres délicats... L'air du temps composté jour à jour. A ce qui fut un peu le monde et rien de moins - ni de plus.

DIURÉTIQUE ÉLECTRIQUE

L'œuvre de David de Tscharnner (*1979 (CH); vit et travaille à Bruxelles) regorge de ces histoires, 365 exactement. Initié lors de son exposition dans la vitrine de la *Table Ronde* en 2011, *One Sculpture a Day Keeps the Doctor Away* (visible actuellement à la galerie Aliceday) détourne le vieux proverbe de ses vertus hygiénistes pour l'ancrer dans le quotidien de son atelier. Exposées sur des étagères, posées sur les tables ou à même le sol, toutes les surfaces disponibles se font socles d'une colonie de sculptures de petite dimension, chacune perle d'un kaléidoscope démultipliant les éclats des unes et des autres. Cela murmure et pétille, picote la rétine ou l'inonde de formes acidulées, fragiles et radieuses comme un château de sucre.

Vieux objets de salon, moquette douteuse, structure d'abat jour détachée des trottoirs, plâtre et plasticine... sont les matières premières glanées ça et là, puis soigneusement compilées, polies, enduites et assemblées dans la perspective d'une fantaisie animiste où s'échevèle puis se recompose ce qui prendra la forme de gris-gris carnavalesques ou de bibelots insensés. Autant de fétiches de gouttière, tenant au sol par la seule force du petit rêve qu'ils déploient.

Il y a dans ces sculptures une joliesse enfantine qui se gâte de temps à autre d'un peu d'effroi : ce crâne qui, de loin, semble fait de beurre rance, ou cet amas de cheveux qui voisine non loin de lui. Mais le tout dégage plutôt une atmosphère riante et quelque peu indocile. A y regarder de près, chaque sculpture a une grande autonomie. Et si l'on se prend à rechercher les faiblesses de l'une, en regard du caractère apparemment plus évident de l'autre, un examen attentif révélera l'inanité de l'entreprise : c'est souvent dans les pièces les plus discrètes, ouvertement brinquebalantes ou à peine retouchées par l'artiste (on pense à ce couvercle métallique maculé de petites perles de rouilles) que se dégage, contre toute évidence esthétique, une sensibilité des plus aiguës. Il y a là comme un zeste d'innocence et de plaisir non calculé dans ces petites choses vulnérables et, dirait-on, affectueusement poétisées. Mais ce qui fascine le plus déborde les enjeux plastiques. Si la fragilité apparente des sculptures sait se muer en force, c'est aussi de par leurs qualités intrinsèquement picturales. L'usage de la couleur est déterminant, tant et si bien que le statut des œuvres se révèle parfois très ambigu. On a le sentiment étrange d'être face à de la peinture, ou du moins à des matières dont les couleurs participent d'un véritable jeu de composition tridimensionnel. On ne se lasse pas de voir les dégradés de plasticine rose chair affleurer les rebords d'une improbable cuillère en plastique bleu. Bleu ciel, jaune Ricard, Marlboro pourpre... telles ces minuscules billes luisantes engorgeant le creux d'une petite sphère fissurée en bois blond. Rien de moins qu'un petit trésor qui, comme d'autres, scintille en ses



aspérités et s'électrise de teintes comme échappées du cinéma technicolor¹ (les ciels de *The Rope*, les murs de *Suspiria!*) ou du psychédéisme seventies.

En quelque sorte héritier de l'Arte Povera, tout en restant éloigné de sa dimension ascétique, *One sculpture...* s'est constitué sans scénario établi mais au fil d'un processus créatif relativement contraignant et paradoxalement libérateur. Jour après jour, l'évolution est perceptible. Il y a là un vrai vocabulaire qui, s'il sait jouer d'une forme de séduction, n'en est pas moins complexe et surtout très malléable : entre peinture et sculpture, rien n'oblige à faire un choix. Et l'on peut voir en *One sculpture...* les prémisses d'un vaste programme dont la profondeur, déjà, se gagne dans l'éclat du détail et le chancèlement des formes, ivres de couleurs.

Benoît Dusart

¹ Ce goût pour la couleur trouve encore à s'exprimer dans le catalogue de l'exposition : ni texte, ni photographie, mais un album à colorier reprenant le tracé des 365 sculptures.

David de Tscharnner
vue de l'atelier, 2012
Photo: B. Dusart



ANVERS- VILLE

L'ŒUVRE
D'ART À L'ÈRE
DU LARGE...

Bien des aspects de la personnalité de François de Coninck seraient à rapprocher de qualités chères à Walter Benjamin: amateur d'objets et de langue(s), du langage des objets et des objets de langage, collectionneur et touche-à-tout, essayiste analytique et bricoleur créatif, épris de l'âme des lieux et du bruit des pavés, défenseur d'une circulation de l'art par la reproduction et d'une conscience politique – non doctrinaire – de l'esthétique, visionnaire anachronique, enquêteur éclectique (il est juriste et criminologue de [dé]formation!) et, enfin, modeste citoyen du monde. klet & ko d'abord, le projet *Anversville* ensuite, viennent en témoigner. Et qui m'aime plonge!, la klet la première.

"Anversville" (le lieu, baptisé d'après le navire qui relia un jour la Belgique et le Congo) s'est fomenté, il y a quelques années de cela, dans les chantiers navals de klet & ko, maison d'édition de cartes postales lancée elle-même en 2006, forte de quelques amis et d'une poignée de convictions. "Contrairement au livre, notait le fondateur, la carte postale n'est pas un objet

fermé: aguicheuse, toujours au balcon, douée d'une efficacité poétique immédiate, elle s'offre sans voile au regard de tous, qu'elle aime titiller du haut d'un tourniquet. Enfin et surtout, cet ancestral bristol de format rectangulaire a vocation à circuler." Circulez, y a tout à voir: ce maître-mot, s'il en est, allait fédérer peu à peu autour de quelques éclaircisseurs (Daniel Arnaut, François de Coninck lui-même, Dries Meddens, Laurent d'Ursel) un catalogue à présent florissant d'artistes iconoclastes, mordants, toniques, joyeux, qu'on se gardera bien de cantonner sous l'étendard poussif de la belgitude: Pol Pierart ou André Stas, Emilio Lopez-Menchero et Patrick Guns, Miller Levy, Alain Rivière ou Sarah Van Marcke... et 260 cartes au compteur, à l'heure d'écrire ces lignes. Un beau musée imaginaire s'édifiait là, autour duquel François de Coninck a nourri le désir (et pris le risque), à l'automne 2011, de déposer quatre murs (plus un plancher – je ne suis pas sûr qu'il y ait un plafond), et qui a contenu déjà, depuis son ouverture, trois belles expos collectives (*Mine Eleven/Comme des bêtes*, *Magasin d'usine* et à présent *Grafiek*) et quelques sympathiques événements. Un lieu insolite, élégant et accueillant, loin de rien et près de tout, grâce à la mer toute proche et à une belle ouverture d'esprit(s).

Pousser la porte d'Anversville, "Antiquariat contemporain", galerie qui n'en est pas une, écrin d'émerveillements et de paradoxes posé en bord d'estuaire, c'est laisser de côté, coincés dans les gonds, histoire de leur tordre le cou, un certain nombre de clichés. Tout d'abord celui qui voudrait que l'art contemporain soit chiant, élitaire, hermétique ou à tout le moins sérieux (les différentes tares n'étant pas équivalentes, mais hélas parfois cumulables). A ce préjugé qui a la dent dure et l'œil myope, les sourires largement affichés par les visiteurs du stand d'Anversville à la récente première édition bruxelloise de la parisienne Slick Art Fair – et qui tranchaient avec franchise, mis en balance avec la componction friquée-feutrée qui prévaut trop souvent dans les couloirs d'Art Brussels – offraient un cinglant démenti. Le mûr humour de l'art n'est pas mort (quelques voyelles sont probablement interservables), foi de moussaillon. Second cliché mis à mal, mais là c'est de Coninck lui-même qui frôle régulièrement le torticolis: celui de la logique des genres. Ni antiquités, ni art contemporain. Ni *white cube* épuré, ni cabinet de curiosités saturé. Ni galerie, ni magasin, ni entrepôt. Ni vitrine offrant matière à réflexion, ni bureau arrière ou poste avancé de la cogitation: en étant un peu tout cela à la fois, Anversville prend le pari de s'avérer inclassable – en attendant de trouver son équilibre, sur un pied, à la pointe de ce prisme complexe, à la proue de ce navire, délicat à manœuvrer mais dont les compagnons de bord savent les cales remplies de trésors... Dernier pont-aux-ânes pris à rebrousse-parapet: l'expérience d'Anversville, pilotée par un francophone pur sucre (quoique déraciné d'assez longue date) qui s'attelle avec bonhomie au multilinguisme, nous invite à nous ébrouer, au moins partiellement, de cette vision politico-médiatique préconçue d'une ville frileuse ou conservatrice, recroquevillée sur son identité linguistique ou son patrimoine culturel, pour rouvrir les yeux sur ce qu'Anvers a aussi toujours été: un formidable brassage des énergies, la vertigineuse plaque tournante du meilleur comme du pire, une sidérante métropole qui garde des ouvertures vers le monde et vers le possible, et où l'idée de tenter l'aventure (ou de larguer les amarres) a encore tout son sens. En outsider de Bruxelles, comme sur l'amusante et célèbre carte de métro redessinée par Patrick Marchal pour klet & ko, ce sera peut-être elle, bastion breughélien tenace et arc-bouté, la dernière ville à être belge donc mondiale, luxuriante et fantomatique à la fois, arche de Noé et tour de Babel sans cesse gommées et recrayonnées. Y embarquer au prétexte de l'art n'est pas le plus mauvais billet à prendre... L'homme à la barre à la main sûre et le geste juste: il mérite toute confiance.

Emmanuel d'Autreppe

**ALAIN RIVIÈRE,
L'EMPIRE DU SOUCI
DU 10.06 AU 15.07.012
OLIVIER GOKA,
LA COLLECTION
VONPISCHMEYER
DU 9.09 AU 14.10.12**

(+ A SLICK PARIS DU 17 AU 21.10.12 ET, DANS LA FOULÉE DE CETTE DERNIÈRE EXPOSITION SERA ENCORE ACCUEILLIE DANS L'ESPACE D'EXPOSITION DES ÉDITIONS AUTREMENT À PARIS A PARTIR DU 22.10.12)

ANVERSVILLE – CONTEMPORARY
ANTIQUARY
WOLSTRAAT 33
2000 ANVERS
WWW.ANVERSVILLE.BE

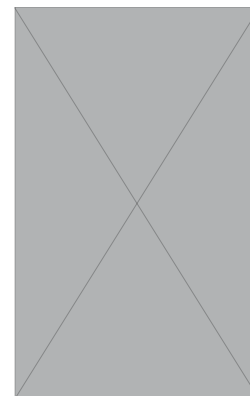
**KLET & KO – CURATING
THE POSTCARD**
WWW.KLETANDKO.BE

**Y EN A UN PEU PLUS,
JE VOUS LE METS QUAND
MÊME?**
WWW.ANIMALUDENS.BE

VIENT DE PARAITRE:
LE CIEL VU DE BELGIQUE,
FRANÇOIS DE CONINCK (TEXTES)
ET GUY JUNGBLUT
(PHOTOGRAPHIES), COLL. "CÔTÉ PHOTO
– SÉRIE ANGLAIS VIFS", 2012,
176 PAGES, ED. YELLOW NOW

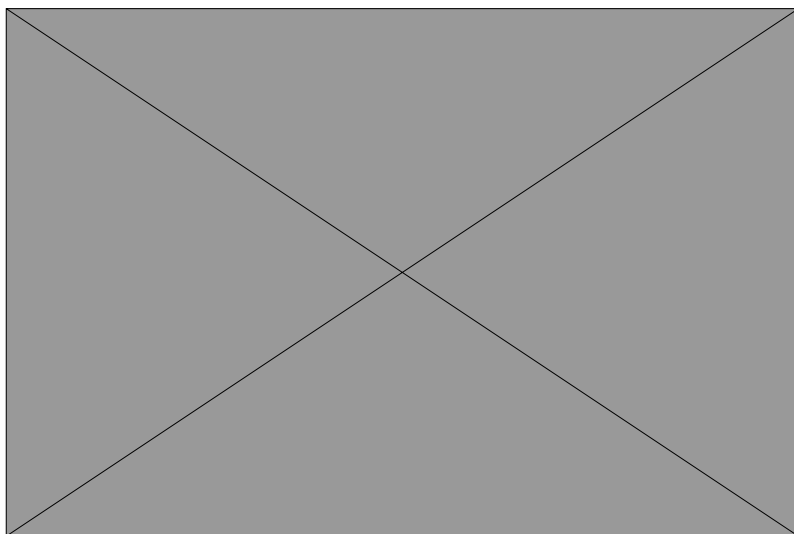
Bénédicte Deramaux
Otop/Autoportrait en dialogue, s.d.
Tirage aux encres pigmentaires sur papier coton
Hahnemühle, format 40 x 60 cm

Alain Rivière,
Experiment with the death (gently).
*Vue de l'esprit - Département "Empathie,
confusion, pertes". 2004.*
Tirage aux encres pigmentaires sur papier coton
Hahnemühle, format 80 x 130 cm.



EN ZONE TROUBLE

En un peu plus de dix ans, l'artiste bulgare IVO DIMCHEV a développé une pratique pluridisciplinaire au croisement des arts du spectacle vivant et des arts plastiques qu'il mène à un niveau international. Après s'être formé en danse et spécialisé en arts du spectacle à la DasArts academy à Amsterdam, il s'est installé à Bruxelles en 2009 et y a ouvert "le Volksroom" qui accueille et présente de jeunes artistes internationaux.



Ivo Dimchev/Franz West,
X-on, 2011
© Ivo Dimchev

IVO DIMCHEV
THE PUSSY CATALOG
PERFORMANCE DURATIVE
HALLES DE SCHAERBEEK
22 A RUE ROYALE SAINTE-MARIE
1030 BRUXELLES
WWW.HALLES.BE
LE 2.06.12, DE 14H À 20H

WWW.IVODIMCHEV.COM

Dès le début des années 2000, Ivo Dimchev (Sofia, 1976) pénètre un univers tout particulier que dévoilent des performances bien étranges, empreintes de traces rituelles, culturelles et personnelles. Après *Sleeping Dog* (2001), un projet de danse butoh, et *The garden of the singing ficuses* (2002), où les états singuliers du corps et de l'esprit tracent un portrait du grotesque, de la beauté morte, — qui évoque quelque peu "le théâtre de la mort" de Kantor — *Volk's mother II*¹ conduit le performeur en quête épique d'un langage physique à partir d'un corps non sexuellement défini. En 2005, *Lili Handel, blood, poetry and music from the white whore's buduar* impose au devant de la scène la réalité du corps performatif selon une conception du corps humain comme véritable pièce d'art ("a piece of art of myself" dira l'artiste) que la scène internationale reconnaît et prime pour d'impressionnantes prestations². Ivo Dimchev performe les poses d'un corps en représentation, à la fois sujet et objet d'une consommation, dont le sang qu'il s'extrait des veines et qu'il revend aux enchères — la production d'un autosacrifice, d'un don de soi précise-t-il, pour la liberté de créer qu'il s'est attribuée et que nous avons acceptée — questionne la valeur de la vie humaine.

L'artiste développe ensuite sa pratique à l'occasion de *workshops* et de *masters classes* de haut niveau, de chorégraphies

et de mises en scène qui révèlent bientôt le danseur Christian Bakalov (*Paris* 2008), que nous retrouvons à ses côtés dans les créations plus récentes *We art dog come* (2010) et *X-on* (2011). En marge de préoccupations dramaturgiques qu'il creuse à la DasArts, il expérimente le potentiel de son corps musical et présente en 2008 un *Concerto* improvisé avec Emilian Gatsov, comme réponse physique et vocale à une situation de concert. Il complète ainsi le corps total d'une pratique multidisciplinaire, tour à tour danseur, concepteur, chorégraphe, directeur³, acteur, performeur, compositeur, chanteur, metteur en scène et enfin plasticien. Les photographies et les dessins qu'il réalise sur toutes sortes de supports, et à son arrivée à Bruxelles, les peintures et les objets qu'il travestit et réinvente à sa manière (animaux empaillés, objets trouvés ou achetés qu'il combine au plastique, papier, tape ou métal) transforment bientôt le "Volksroom" en espace d'exposition faisant écho au *Focus Ivo Dimchev*⁴ que présentait le théâtre Les Tanneurs en janvier 2012. La maîtrise de la pratique spectaculaire associée à l'acte spontané de création plastique ponctue les phases successives d'un processus créatif qui conjugue les expériences de l'art et de la vie.

Dans le prolongement de la vie, ces mises en scène de soi relèvent d'une forme d'autoreprésentation⁵ qui, selon Louis Patrick Leroux, ne recouvre pas nécessairement l'autobiographie mais plutôt la représentation métonymique de l'idée que l'on se fait de soi. Ces autofictions⁶, genre caractéristique qui autorise la construction d'un mythe personnel, s'ouvrent à l'espace de créations fantasmatiques qui reposent moins sur le récit authentique de soi que sur le désir de s'inventer, de se comprendre et de se sublimer... La notion d'autofiction signifie que le narrateur, identifié à l'auteur, y produit un récit de fiction homodiégétique qui, dans ce cas, s'accorde au fait que le performeur est à la fois l'auteur, le narrateur et le protagoniste de performances qui mêlent réel et virtuel. "Cette définition d'un genre hybride, note Louis Patrick Leroux, pourrait bien s'appliquer à tout ce qui est autobiographie au théâtre, comme il y a toujours une bonne part de montage et de manipulation du matériau dramatique." Depuis *Som Faves*⁷ en 2009, où les "confessions impudiques"⁸ s'épanchaient dans le bleu du sang, Ivo Dimchev privilégie la rencontre et l'échange. Bientôt, il réunit quatre performeurs autour des sculptures portables ("Paßstücke") de Franz West pour la pièce collective *X-on*⁹ où Lili Handel, comme échappée de son histoire originale, revient lever le rideau sur l'esthétique *trash* de sa réalité. Et quelle réalité? Celle-ci sera à découvrir en Belgique au festival *Trouble*⁸ cette année, avant de rejoindre l'artiste au Vooruit et au Campo à Gand ainsi qu'au Kaaitheater à Bruxelles où il sera en résidence à partir de 2013.

Barbara Roland

1 Une production du The Red House and Tanz Web à Vienne en 2003. Performance solo improvisée pour un public accidentel et une caméra. Idée et musique originales d'Ivo Dimchev.

2 À l'occasion du MASK festival-Szeged/Hungary en 2005, le jury international de la critique lui décerne le prix du meilleur acteur dans *Lili Handel*. En 2008, *Lili Handel* reçoit le prix de la critique française qui la désigne meilleure performance de l'année.

3 Il est fondateur et directeur de l'*Humarts Foundation* en Bulgarie.

4 Rétrospective sur trois pièces d'Ivo Dimchev : *Lili Handel* (2005), *Paris* (2008), *Som faves* (2009)

5 Leroux, Patrick : *Théâtre autobiographique ; quelques notions*, Jeu ; revue de théâtre, n° 111, (2) 2004, p. 78.

Selon Louis Patrick Leroux, l'autoréflexivité, le redoublement, l'autoreprésentation s'appliquent autant à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait aux éléments de sa présence physique ou figurée dans son texte.

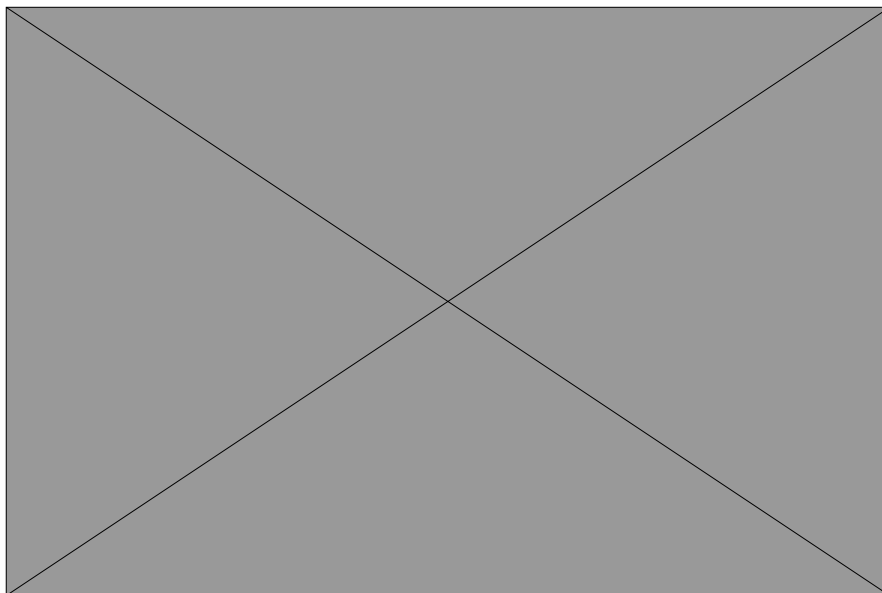
6 Néologisme inventé par Serge Doubrovsky en 1977.

7 En 2010 le jury du Het Theater Festival sélectionne "*Som Faves*" parmi les dix meilleures performances de Belgique.

8 *La confession impudique* est une forme de l'autobiographie scénique parmi le récit de vie et le jeu avec l'identité, que précise Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre* (Paris, Armand Colin, 2002, p. 362), auxquels Louis Patrick Leroux ajoute le théâtre de la *re-présentation de l'espace mémoire*, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs.

9 À la suite de sa rencontre avec l'artiste plasticien Franz West pour lequel il avait réalisé deux vidéos relatives à l'utilisation de ses sculptures "adaptatives", Ivo Dimchev a demandé à l'artiste s'il pouvait créer un spectacle avec quelques-uns de ses objets d'art. C'est ainsi qu'au début de l'année 2011, le *work in progress X-on*, un corps-à-corps performatif avec les objets, introduisait la pièce de groupe *X-on* qu'il présentait la même année, dans la foulée d'une résidence à Vienne dans l'atelier de Franz West.

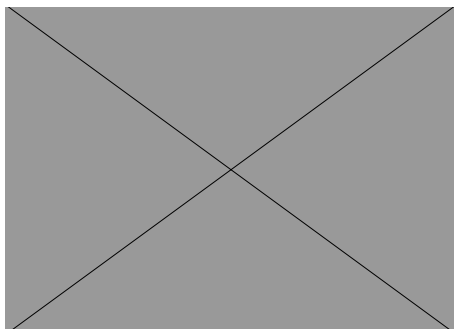
TROUBLE, TROUBLE YOU SAID?



Du 29 mai au 2 juin 2012 se déploie à Bruxelles la huitième édition de *Trouble*, un festival européen de performance qui réunit des artistes et des penseurs dans un contexte pluridisciplinaire. Cette année, c'est dans un souffle collectif qu'un philosophe¹ et six critiques en résidence accompagnent les artistes et le public tout au long de leurs réflexions. Occasion nous est offerte de rencontrer le directeur artistique du festival, Antoine Pickels, sur les traces de son histoire...

Julia Bardsley, *Meta Family*
© Bobby Whittaker

Akademia Ruchu, *Chinese lesson*,
avec le soutien du Service culturel de
l'Ambassade de Pologne.



WHAT'S THE TROUBLE?

HALLES DE SCHAERBEEK
22A RUE ROYALE SAINTE-MARIE
1030 BRUXELLES
WWW.LESHALLES.BE
DU 29.05 AU 2.06.12

WWW.ASPACEFORLIVEART.ORG

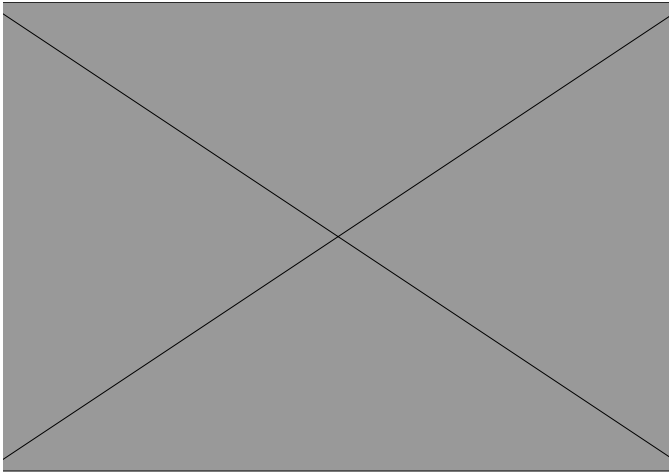
L'ART MÊME: Pourriez-vous retracer l'histoire de *Trouble*? Comment le festival a-t-il commencé? Avec qui? Dans quel contexte?

ANTOINE PICKELS: J'ai créé le festival en 2005 aux Halles, à l'époque où j'étais coordinateur de la programmation. Dès le départ, il a été conçu dans un espace européen. J'avais tenté auparavant de présenter de la performance isolément dans la programmation de saison des Halles, ce qui s'était avéré difficile parce qu'il y avait une espèce de doute, une crainte du public par rapport au terme "performance". Par ailleurs, l'idée était de travailler avec des partenaires européens et de s'inscrire immédiatement dans une forme de réseau. En 2005-2006, au moment des deux premières éditions de *Trouble*, nous avons reçu l'aide du programme Culture de l'union européenne pour développer un projet pilote à trois structures — Les Halles de Schaerbeek et le festival *Trouble, New Territories* à Glasgow et *Les subsistances* à Lyon — qui reposait déjà sur des principes d'échange et de circulation d'artistes... [...]. Un petit peu plus tard, les Halles m'ont demandé de monter un projet européen plus large sur une durée de cinq ans. Le projet s'appelle *A Space for Live Art* et intègre aujourd'hui huit partenaires dont Les Halles. Outre *New Territories* et *les Subsistances*, il y a maintenant un festival en Pologne, une structure en Allemagne à Hambourg, un festival en Finlande, un festival en Espagne à Madrid, et également un en Slovaquie à Ljubljana. Il s'agissait vraiment d'établir un espace pour la performance au niveau européen, ou en tout cas de le renforcer, de l'étendre, de lui faire place, à la fois en termes de programmation, de production, de circulation d'artistes, mais aussi de développer un volet théorique et critique — chez chacun des partenaires, dans chacun des événements il y a cette dimension —, un volet sur l'espace public chez certains partenaires, un volet sur les jeunes artistes dans le rapport aux écoles d'art et dans le suivi de ceux-ci. Il y a même un travail au niveau institutionnel sur les rapports entre performance et institution, des rapports qui sont très différents suivant les pays. C'est dans ce cadre que s'intègre *Trouble*. Jusqu'ici j'ai programmé trois éditions: les deux premières et celle de 2008. Je programme maintenant les éditions 2012 et 2013.

La grande question que pose la programmation de performances est: comment offrir un cadre de présentation adéquat à des formes qui sont hors normes la plupart du temps? Certaines performances sont présentées dans une forme relativement classique, frontale, qui intègre l'idée d'un public, etc... mais quand c'est le cas, c'est rarement dans des temps de représentation "normaux"!

A.M.: Est-ce lié au choix du lieu, du contexte, du moment?

A.P.: C'est d'abord lié aux œuvres et aux pratiques des artistes. Un espace comme les Halles, qui n'est pas un espace théâtral au sens conventionnel du terme, se prête mieux à ce type de programmation qu'un théâtre ou une galerie d'art. C'est également à la base du projet européen *A space for live art*. Au-delà de l'espace européen, c'est aussi l'espace de présentation. Les évolutions de la performance depuis dix ans font qu'aujourd'hui la boîte noire et le théâtre sont rarement les bons endroits, mais le *white cube* ne l'est pas non plus! On est dans des



Gilles Pastor,
I walk in this Garden (Derek Jarman),
KastórAgile, compagnie de théâtre
subventionnée par la DRAC Rhône-Alpes,
la Ville de Lyon et la Région Rhône-Alpes.

formes qui sont encore plus intermédiaires. Il est donc vrai que travailler dans un ancien lieu industriel, souple dans son aménagement, multi-lieu doté d'espaces différents à l'intérieur et aux alentours permet de trouver des contextes de présentation adéquats. Et puis il y a la question du temps. Il y a des performances duratives [...] Il y a des performances avec des nouveaux médias [...] Il y a des performances qui durent au contraire des temps très brefs [...] Il y en a pour un spectateur à la fois [...] Tout cela pose des questions de programmation. [...] On est dans un festival de performances, et même si certaines ont une forme à peu près spectaculaire, le cœur de la performance n'est pas l'aspect spectaculaire. Le cœur, c'est l'échange qu'il y a avec les performeurs, ce partage d'une expérience singulière, unique à chaque fois, où les spectateurs se retrouvent non en spectateurs, mais en témoins de quelque chose qui se passe. [...] J'essaie de penser ces cinq jours comme une espèce de traversée. Et même si l'on n'y passe qu'une journée, que cela puisse être pensé comme une expérience globale.

A.M. : L'expérience de base c'est donc la rencontre, l'échange ?

A.P. : L'important, c'est de proposer au public un moment qui ne soit pas consumériste. Même si on va voir beaucoup de propositions, c'est proposer quelque chose qui soit autre qu'une consommation passive devant un spectacle. J'insiste car c'est la particularité même de ce festival. [...] Cette fois, il y a beaucoup de propositions autour de la communauté, différentes formes de communauté. [...] La performance renforce le sentiment d'appartenance à un groupe, parfois parce qu'il arrive que les performeurs eux-mêmes constituent une communauté : soit une communauté de travail permanente — c'est le cas d'Akademia Ruchu, le groupe polonais qui travaille de manière collective — soit une communauté passagère ; c'est le cas de Julia Bardsley qui forme une famille momentanée avec un groupe de performeurs dans un lieu donné, comme elle l'a déjà fait à deux reprises, au Brésil et en Grande-Bretagne. Chaque famille qu'elle constitue est différente, selon des codes et des modes de fonctionnement qui lui sont particuliers, et donc chaque performance complètement originale. [...]

Et puis il y a des actes curatoriaux qui font que des groupes se constituent malgré les performeurs. Ainsi, dans *The Great Gallery of Living Sculpture*, je réunis dans un même espace huit démarches individuelles qui vont forcément s'entrechoquer un petit peu.

A.M. : D'où vient cette idée de sculptures vivantes ? D'un rapport au collectif ?

A.P. : Ce n'était pas particulièrement par rapport au collectif, même si finalement cela constitue aussi une forme de collectif. L'idée vient du problème que constitue la présentation de performances duratives ou 'duratonnées', et de faire payer un billet pour cela. [...] Le fait qu'elles soient simultanées permet de passer d'une proposition à une autre, de revenir à la précédente, de passer à la suivante, de revenir encore à la précédente, de voir les évolutions du travail. [...] Ce qui m'intéresse à travers cette proposition, c'est le rapport que nous avons avec ce type d'expérience. Passer six heures dans un lieu à faire des tas de choses différentes, à partir, à revenir, change complètement le rapport à l'événement [...] C'est sortir des règles...

A.M. : ... des règles de la représentation, se défait des codes en tous cas...

A.P. : Même si cela correspond par ailleurs à des codes de musée, on sait qu'on n'est pas dans un musée ... C'est un des projets spécifiques. Il y en a d'autres : pendant quatre soirs, on investit la Maison des Arts, qui est un espace plutôt privé, une suite de salons du dix-neuvième siècle, où l'on retrouve en fin de soirée des femmes performeurs qui travaillent avec des nouveaux médias : Lucille Calmel, Valérie Cordy, Annie Abrahams et Maja Delak². C'est un espace qui ne permet pas de créer une situation de spectacle car les pièces sont trop petites, ce qui oblige les performeurs à travailler autrement que dans un rapport de représentation immédiat. Quelques personnes peuvent entrer dans la pièce mais il faut trouver des solutions pour que des choses soient perceptibles dans la pièce d'à côté, et qu'elles le soient aussi, éventuellement, dans cet autre espace qu'est l'internet. [...]

Ce qui apparaît au-delà de la question du groupe, c'est la question de l'autre. Je me suis aperçu que

beaucoup de performances présentées relevaient sinon du groupe, au moins du couple : Gilles Pastor invite Keith Collins, le collaborateur et compagnon de Derek Jarman, Maja Delak collabore avec Luka Prinic, les protagonistes du groupe Restauracija Europa sont deux également, comme Dialogist-Kantor... Il y a quelque chose sur l'autre qui apparaît de manière un peu indirecte...

A.M. : Il y a un rapport à l'altérité en tous cas, l'installation d'un rapport, d'une relation à l'autre...

A.P. : Beaucoup de démarches de performance sont très individualistes, mais cela m'intéressait de montrer que ce n'était pas uniquement le cas. Il n'y a pas que des artistes solistes narcissiques.

Il y a d'autres portes d'entrée dans le festival. Plusieurs œuvres tournent autour du récit, de la narrativité. Laurie Anderson, qui ouvre le festival, est une performeuse *story-teller* ; son art est constitué de contes, de sons, d'images, d'un collage de tout cela [...] Quelques artistes travaillent dans cette dynamique, comme le plasticien-écrivain-musicien égyptien Hassan Khan.

Il y a d'autres portes d'entrée, comme la musique, dans sa dimension pop, électronique, rock, house... Pour moi, la performance se développe aussi dans les boîtes de nuit, les contextes *underground*, le *rock n'roll*... Là où des artistes font des trucs absolument barrés... C'est un univers qui m'intéresse et où je trouve qu'il y a vraiment de la performance. Des événements se passent qui ne sont pas des spectacles, qui sont plutôt des expériences limites. [...]

Je m'intéresse aussi à cet aspect parce que je suis convaincu que l'art de la performance est plus accessible à beaucoup que les formes plus codifiées du théâtre, de la danse ou de certaines œuvres plastiques qui nécessitent de connaître les codes. [...] D'une part, cela m'intéresse de déplacer les préjugés sur l'art de ceux qui ont un important vernis de culture, et d'autre part de proposer des formes qui sont, à mon avis, profondément plus accessibles.

A.M. : Quels enjeux et quel avenir envisagez-vous pour le festival ?

A.P. : C'est un peu étrange car le festival a été le premier à Bruxelles. Depuis les années 70-80, il n'y avait plus eu grand-chose autour de la performance. La création du festival en 2005 a créé un rebond, et depuis il y a des programmations au Beursschouwburg, à la Maison Folie de Mons, dans d'autres villes en Flandre. Il y a aussi une mode, qu'on a un tout petit peu devancée. [...] Beaucoup flirtent avec l'art de la performance. Il y a une contamination. Aujourd'hui, la question est : comment faire pour que cette dynamique dure, pour que cet espace existe de manière structurelle ? C'est déjà la huitième édition. On n'était pas du tout sûr, quand on a commencé, de durer aussi longtemps. Or maintenant ce festival est devenu un repère, tant au niveau belge qu'au plan européen. [...]

Entretien mené par Barbara Roland

¹ A propos de cette intervention, Antoine Pickels nous dit : "David Zerbib est un philosophe particulièrement intéressé par les questions de la performance. Il enseigne à l'école d'Annecy, et écrit assez régulièrement dans Art press. Je pense qu'en terme critique, l'on a pas nécessairement les bons outils pour regarder la performance si l'on emploie uniquement l'outilage de l'Histoire de l'art [...] Souvent quand je suis face à une véritable performance, elle me fait poser des questions d'ordre philosophique. Des questions métaphysiques parfois. Cela m'intéresse d'amener un philosophe à défricher cela." ² Lady Zone du 30 mai au 2 juin à 22 heures 30

"...ce qui frappe l'observateur de la réalité d'aujourd'hui, du moins dans nos sociétés "développées", c'est l'acceptation en masse et en profondeur du monde tel qu'il va par des populations tellement habituées à l'état présent des choses et au cours des événements qu'elles n'arrivent même plus à imaginer qu'il puisse en aller autrement."

Alain Accardo, *Le petit-bourgeois gentilhomme (Sur les prétentions hégémoniques des classes moyennes)*, coll. "Contre-feux", éd. Agone

LE PASSANT FAIT SON DEVOIR

Après *Art Security Service (2008)*¹ et *Un pied dans le jardin du miel (2009)*², deux documentaires saisissants dénonçant - par la parole donnée aux acteurs de l'ensemble du contexte - la stratégie de colonisation de l'espace culturel par des entreprises prosaïquement capitalistes, le dernier opus de BERNARD MULLIEZ poursuit l'analyse des dérives contemporaines en s'attachant cette fois au contexte généralisé de privatisation du bien commun et à son corollaire: le glissement inexorable vers un système social de charité.

Dans le cœur commercial de Bruxelles, sous les yeux médusés des passants de la rue neuve, en ce premier samedi des soldes, une étrange procession s'invite à la fête. Une performance silencieuse conçue en deux tableaux par Bernard Mulliez, qui n'est pas sans questionner les notions de commun et de sacré en cette période de régression et de déliquescence du bien commun.

A partir d'une captation multi-caméra, Bernard Mulliez recompose sa performance de janvier 2011, construit une narration donnant largement à entendre l'imagination débridée et la peur latente des chalands interpellés tout au long du parcours tout en saisissant l'amplitude sculpturale de l'action.

Prenant pour modèle les processions religieuses qui réunissent une communauté autour du déplacement d'objets chargés de pouvoir, au pas cadencé, martial, dans une fonction coordonnée, un groupe cagoulé porte une châsse recouvrant un objet symbolique, une échelle de plomb massif tel un objet d'adoration qui les réunirait dans une croyance partagée. A sa suite, un groupe indissociable, une forme organique, une fusion ectoplasgique rampe quasi au sol dans une position défensive autour d'un mât. Mais que nous est-il donné à voir ? Pour beaucoup, le mystère restera entier, la rumeur enfle...

Dernier stade possible de l'humain ? Ultime frémissement d'une passion inutile ? Mimesis d'une "impensable fin" ? Représentation d'un obscurcissement progressif ? Impossible ascension d'une échelle symbolique pour atteindre quelque niche inaccessible ? Dans ce théâtre de l'agonie, les êtres ne se distinguent plus sinon par ce qui leur reste encore de croyance inutile aux mythes "dérobés" de l'intelligible ou de la "vérité". Le silence est roi au niveau des performeurs, la parole déliée et récoltée dans le chef des spectateurs. S'agit-il de quelque

VIDÉO-EXPRESS

241 CHAUSÉE DE WATERLOO
1060 SAINT-GILLES

rite crépusculaire ? D'une quête impossible, de quelque divinité absente, mythique, dont ils s'imaginent avoir été frustrés ?

Ou bien encore, un tableau grinçant se jouant des codes du tableau universaliste de Bruegel, le "Combat de Carnaval et Carême". Soit une peinture de rites sociaux où les rôles sont assumés et décrivent avec acuité les enjeux de la période de fête d'avant carême, qui eut pour fonction de faire oublier les privations, de délaissier sa condition pour, trois jours durant, se travestir et investir un autre statut. Gras contre maigre... Une fois l'an, cette liesse permettait aussi d'accepter ensuite sa condition de gueux, l'année durant. Face cachée du théâtre offert par ces journées de soldes qui participent toujours plus au cycle infernal du renouvellement des produits de consommation d'une industrie vestimentaire partie intégrante d'un capitalisme libéral mondialisé qui œuvre toujours plus à la mise en concurrence des travailleurs d'ici et de là-bas contribuant largement à l'accélération de la baisse de notre qualité de vie et à la liquidation de nos droits... L'intelligence du dispositif de Mulliez tient aussi à sa double dimension. Deux groupes clairement distingués, l'un associé au haut bourgeois et au sacré, l'autre, à cette masse non identifiable, déshumanisée qui recouvre tous les archétypes de ce que l'on rejette pour fonder son identité qui reste toujours plus aisée à construire en regardant vers le haut... *Embarquez-les... Ecrasez-les... On dirait les premiers humains... C'est quoi ce bordel, je pige que dalle...*

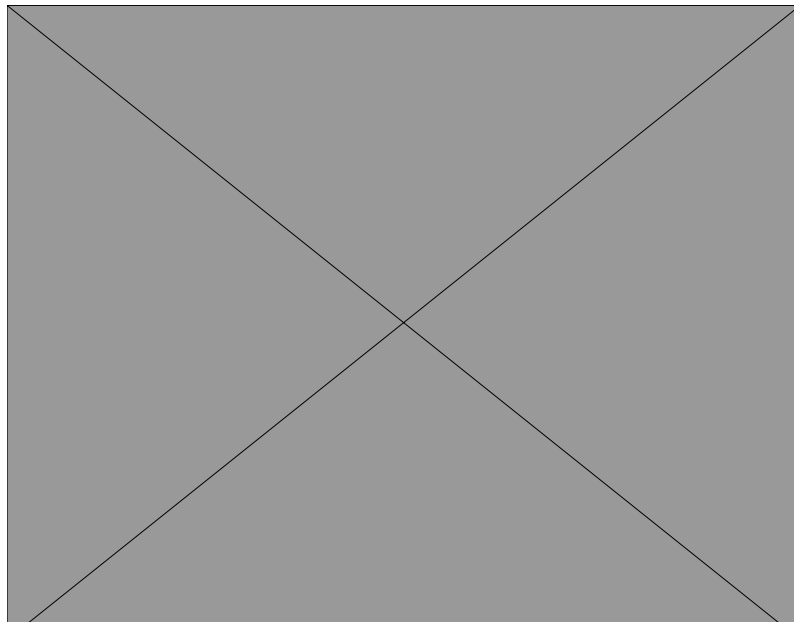
Participant complètement du ressort de sa pratique, les formes de ses actions ne cessent de remettre en question les lieux communs d'intervention, d'activer des zones politiques jusque dans la diffusion de son travail, présenté dans des lieux alternatifs et militants tel le Nova, disponible à la location pour 2 euros 50 en vidéothèque et accessible gratuitement sur la toile.

Pascale Viscardy

1 http://www.dailymotion.com/video/x77w8t_art-security-service_creation

2 http://www.dailymotion.com/video/xp3rt6_un-pied-dans-le-jardin-de-miel_creation

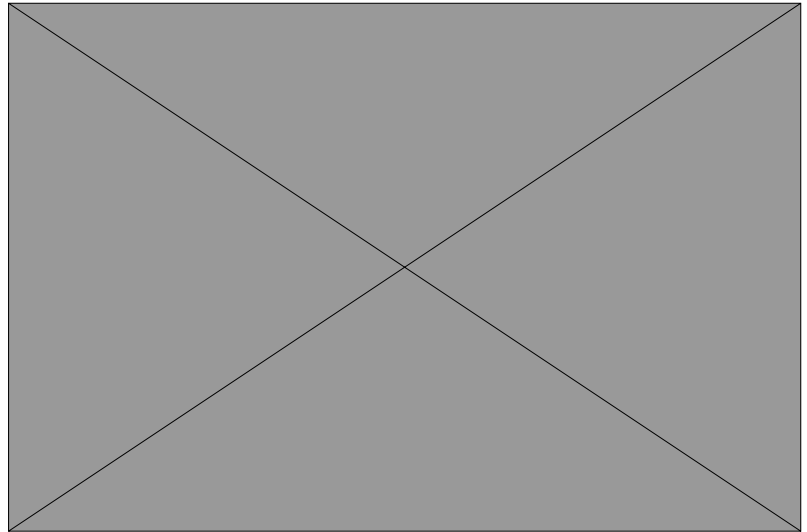
Bernard Mulliez,
Le passant fait son devoir,
still du film DVD PAL, 29', 34, 2012



ÉCRIRE EN PHOTO- GRAPHIES

Jean-François Spricigo,
Extrait de la série *Romanza*, s.d.
© Jean-François Spricigo

Loin du système documentaire dont participe aujourd'hui une large part de la création photographique contemporaine, l'œuvre de Jean-FRANÇOIS SPRICIGO développe depuis près de dix ans une forme d'expressionnisme photographique dont la puissance visuelle contraste singulièrement avec l'humilité des intentions de l'auteur. D'où le trouble spectaculaire qui en résulte, ce dont le Musée de la Photographie de Charleroi nous convie à faire l'expérience, avec bonheur.



JEAN-FRANÇOIS SPRICIGO *ROMANZA*

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AVENUE PAUL PASTUR
6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEPHOTO.BE
JUSQU'AU 16.09.12

Les superlatifs n'ont pas manqué pour qualifier les photographies de ce jeune artiste belge, au sujet duquel Lucien Clergue affirmait en 2009 combien il était fier de le parrainer à l'occasion du 40^{ème} anniversaire des Rencontres photographiques d'Arles. On ne reviendra pas ici en détails sur le parcours biographique –éblouissant– de Jean-François Spricigo (Tournai, 1979)¹. Lauréat de la Bourse de la Fondation Belge de la Vocation et de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, notamment représenté par la galerie Agathe Gaillard, Spricigo, à l'évidence, entraîne dans son sillage une forme d'adhésion. Elle n'apparaît pas stratégiquement consensuelle mais, simplement, à la hauteur de son engagement artistique. Celui-ci consiste, comme il l'écrit lui-même, à mettre en formes ses émotions. Et de s'excuser, presque, que sa représentation du monde soit la représentation d'un monde, le sien. Or, c'est précisément grâce à cette féconde réduction que s'opère l'adhésion du spectateur : dans la possibilité de voir le monde –paysages, humains, animaux– nous être représenté à travers *un* monde.

Ce projet artistique prend corps sous diverses formes, littéraires, cinématographiques ou photographiques, chacune concourant à re-présenter, re-formuler... à inventer. *Je trouve trop souvent le réel injuste, avoue Spricigo, ou peu prompt à représenter l'intensité du moment tel que je l'ai vécu, je me l'explique seulement par la fiction*². Les marques de l'énonciation fictionnelle de Spricigo, en photographie, passent ainsi par des vues sombres, dans lesquelles il arrive parfois à la lumière d'être réintroduite, par insolation ; un tremblé qui ne renvoie pas tant au bougé des corps ou de l'appareil photographique qu'aux oscillations du temps entre la prise de vue et ses possibles reprises, par la chaîne des regards posés sur l'image ; le choix du noir et blanc qui abstrait l'image du réel observé, le recompose ; enfin par la constitution d'ensembles de photographies entre lesquelles le spectateur tissera son propre récit, son propre itinéraire. Aussi, sous le titre *romanza*, découvrira-t-il les images d'un homme, de chats, de graminées ou d'une femme, etc... chacun transfiguré par l'écriture photographique d'un monde, qui nous rend alors le monde un peu plus familier.

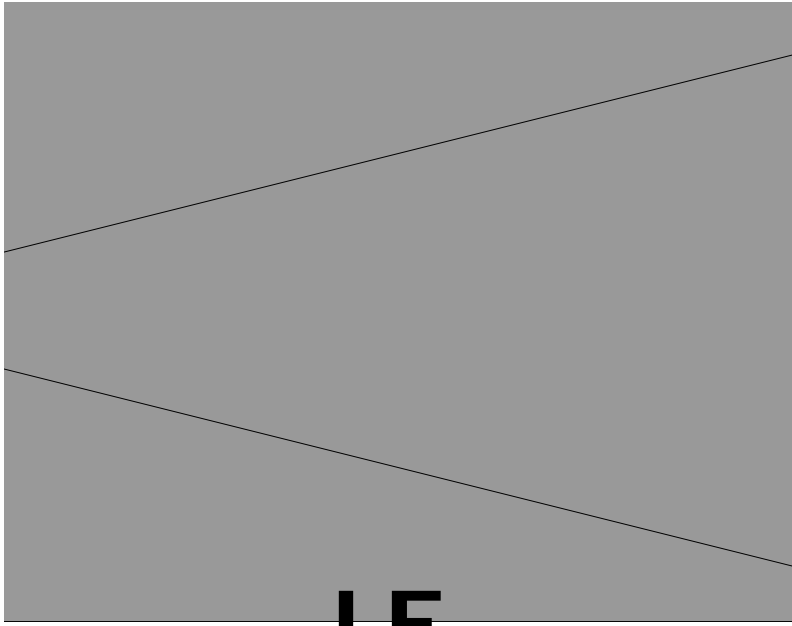
Cette procédure dépasse ainsi celle, aux accents parfois narcissiques, du journal de bord visuel. Ces ensembles sont, de plus, constitués à quatre mains, dans le dialogue mené avec Guillaume Fabiani, par ailleurs assistant de Sarah Moon. Il s'agit même ici d'une composition chorale, puisque également élaborée avec le concours du directeur du Musée de la Photographie de Charleroi, Xavier Canonne. En résulte cette présentation de 74 images, associant aux plus récentes des photographies de ces deux à trois dernières années. L'ensemble de ces tirages –c'est suffisamment rare pour être précisé– étant réalisé par le photographe. Un travail de composition, donc, qui revendique pour point de départ la musicalité d'un mot, comme source d'inspiration à la sélection des œuvres. *silenzio* (2005) ; *notturmo* (2007) ; *prélude* (2008) ; *anima* (2009) ; *en famille* ; *settembre* (2010) ; *armonia* (2011). Voici *romanza*, exposition accompagnée d'un court texte de Spricigo, dont l'extrait suivant annonce la teneur des images :

*"Se dévaster pour enfin renaître
Toutes ces histoires à l'aune desquelles j'ai existé
Toutes ces histoires à vivre d'autres vies, sentir d'autres
mains
S'unir solitaire, tromper la solitude
Silence peuplé d'absence
Tant de femmes, d'enfants
D'animaux
Des hommes aussi, âgés souvent
J'ai aimé, tant aimé
Tout s'arrête, commence, vole en éclats
Assez pour éclairer la nuit
Assez pour la croire aurore quand s'endort le crépuscule
Le souvenir n'a pas d'odeur
À peine une image
(...)"*

Danielle Leenaerts

1. Sa biographie, de même que l'ensemble de l'œuvre et de sa bibliographie sont référencés sur le site suivant : www.joug.org.

2. Spricigo, Jean-François, "Photographie", 2008 (www.vocatio.be/laureat_vocation/jean-francois-spricigo).



LE REFUS DES CHIMÈRES

© Djos Janssens

Que penser des césures qui depuis bientôt un demi-siècle sont venues briser en miettes le système de nos représentations, au plan politique comme à celui de la création et à celui du fait d'exister? Dans son livre *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art, récemment paru, il a semblé opportun à Jacques Rancière de comparer à ce propos déficit et encaisse, et cela à l'aune de l'avenir que se réserve le droit d'envisager comme possible le "modèle démocratique"*.

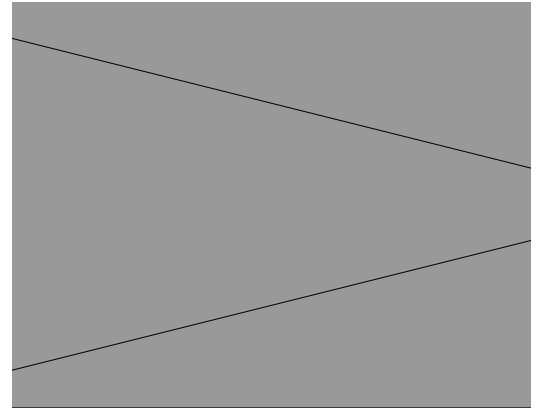
I

Il n'est pas faux de dire que pour les créateurs qui œuvrent aujourd'hui du côté de la vidéo, de la photographie ou de l'installation, le contact avec des recherches extrêmes, dans ces différents domaines, s'imprime sur leurs projets, et de plus en plus, tant la crainte qu'ils connaissent est de voir tourner court ce qu'ils ont voulu prise de rôle, réponse à un état des lieux au miroir de l'Occident et d'ailleurs.

Pourquoi, si les choses ne se présentaient vraiment ainsi, ces activités difficiles à réunir sous une bannière unique? Au pire on risque de les étiqueter comme on le ferait devant un agencement de pièces mécaniques, au mieux on désirera simplement les identifier à la lueur de souvenirs lointains ou proches, intimes

ou collectifs, et dans l'attrait pour la spontanéité de la vie. Les écoles, les tendances se sont désagrégées? L'argent s'est mêlé plus que jamais aux tractations auxquelles on se livre dans les ateliers et les galeries.

Faut-il se plaindre? Le tout n'est pas que l'on s'accorde sur la lucidité qu'il est nécessaire d'avoir comme impératif en la matière, mais de reconnaître qu'au-delà de l'obsession qu'elle provoque, et quoi de plus naturel au fond?, il est conseillé de ne pas omettre ce que trop de lucidité risque de défaire. À savoir l'objet propre d'un acte irréductible à l'utilitarisme et à l'idéologie. Cet acte, on le résumera en le désignant comme le souci de transgresser l'économie des pulsions, celle aussi bien des saisies qui de la réalité font le théâtre d'un morne évidement de soi. Et pour ce qui touche l'objet de cet acte, on voit qu'il coïncide avec l'expérience du langage, quand celui-ci, à l'aide



de moyens souvent aventureux, s'emploie à renverser le style d'appréhension qui l'asservit autant qu'il l'informe pour, renouant ce que l'ordre du discours a dénoué, combattre l'allégeance aux signifiants. À l'inverse de la scène idéale que conçoivent les hommes dès qu'ils organisent des rapports entre eux, une scène que souilleront des flaques de sang au cours de l'Histoire, l'art accepte que le réel lui résiste et même qu'il survienne que, ne le comprenant pas, il puisse désespérer de le rejoindre.

C'est à cause de pensées à la fois voisines entre elles et demeurant porteuses d'un fret n'ayant de caractéristique en commun avec aucun autre — fût-ce à l'intérieur de complicités évidentes — que l'exposition *Do It*, montrée à la Maison de la Culture de Namur, apparaît donc comme l'expression d'un réflexe accompli. Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette manifestation que de produire — alors que son titre agresse plus qu'il ne séduit ou n'incline à une rêverie légère et distraite — une réaction d'une grande, d'une persistante lenteur dans le public. L'exposition, qui s'étend sur deux salles, apprend en effet à repérer des modes antithétiques de se déterminer face à l'injonction de départ — toutefois c'est en incitant à la parcourir suivant le remodelage progressif de l'esprit.

"Fais-le" ces mots, lorsqu'on les énonce en français, suggèrent comme un choc infligé par quelque pouvoir, laïc ou religieux. Ils peuvent évoquer un thème criminel ou seulement abusif. En anglais par contre la brève séquence verbale résonne dans la mémoire inconsciente que s'est soumise la pieuvre publicitaire, elle signifie pleins feux qu'il appartient à l'individu de se compresser lui-même aussitôt l'ordre reçu et d'adopter une conduite engrenant sa volonté à des pivotements qui l'affaibliront.

II

L'initiative de l'exposition revient à **Djos Janssens**. C'est lui qui a précisé quel en serait le principe actif, c'est lui qui a invité les uns et les autres à réfléchir à "*la portée et les ressorts des*

gestes que chacun d'entre nous posons quotidiennement ". Les artistes, eux, ont-ils évalué à leur gré ce principe et ce compromis ? Le tragique de l'existence telle que les sociétés d'abondance, maintenant qu'elles sont menacées de sombrer, la désigne à l'attention, le tragique que l'on dira celui de l'auto-réalisation devenue désormais une épreuve compétitive et qui exige que l'on s'arrache les cartes blanches se situe à la base de leurs travaux. Même si le pas de côté qu'autorisent l'humour et le grotesque nuance d'accents moins prosodiques que subversifs la lecture de cet ingrédient majeur.

La publicité mondialisée a de ces ruses qui derrière des masques allument et excitent les pathologies sociales, et il en découle que la relation vis-à-vis d'autrui, identifiée par la vague néolibérale aux commandes telle une ennemie à abattre, se trouve accusée d'être la cause du mal. L'inversion, par conséquent, sera au centre de la plupart sinon de toutes les démarches présentées, témoignant d'un flottement en relation avec les structures ordinaires où formes de vie et formes de pensée se défont ou bien se resserrent sur leur fragilité, leur manque d'assurance, victimes qu'elles sont alors de leur mimétisme avec la panoplie des comportements infiniment substituables qu'induit un langage réifiant. Essentielle à soutenir cette zone tremblée, turbulente aussi, est la spécificité du médium élu par chaque artiste — de l'image fixe au texte ou au volume, au film et au mouvement.

C'est ainsi qu'**Olivier Stévenart**, **Annick Nölle** et **Laetitia Lefèvre** rappellent qu'il y a dans l'habitat, dans la rue, des barrières de proscription, construites pour combattre, invisiblement, la liberté que l'on se donne mentalement avant d'arpenter grâce à elle un territoire intérieur, où l'étonnement le dispute à l'espoir souvent déçu. Le premier nous parle de l'indice d'illicite qui s'attache à un rideau de douche isolé dans un coin mais dont les plis en silicone empêcheront, car figés dans leur matière, d'accéder à ce qu'ils dissimulent. Nölle répète le dessin que fait le prisonnier qu'encerclé un vrai mur — elle écrit sur ce mur, elle souligne qu'il est le début de tout art qui se constate. Pour Lefèvre, c'est la couleur qui devra lever les tabous dont les murs comme les frontières ne sont que les mauvais interprètes, et c'est à la vibration lumineuse qui rajeunit toujours les tons fondamentaux une fois ceux-ci absorbés par un écran qu'elle s'attache.

La passion amoureuse crible la publicité de ses coups de sang, là où se heurtent les doutes qui, si violente est leur charge d'émotion, inquiètent, ôtent le souffle, atteignent à un maximum s'il s'avère que vérifier le bruit de caverne engendré par le cœur aliène à la foi née du sentiment. Il se trouve toute une iconographie des fausses apparences que des slogans approuvent en leur prêtant leurs tournures mystificatrices.

Contre ce programme attristant, aussi glacé qu'il est étriqué par le mépris, **Dominique Thirion**, **Sarah Charlier** et **Charlotte Beaudry** entreprennent séparément une sorte de monologue en aparté, lequel semble ne vouloir atteindre qu'un cercle de relations familiales ? une vidéo où un souffleur de ballon doit abdiquer devant les lois de la physique — une peinture d'un noir étincelant, fermé comme une fin de non-recevoir aux doubles que peut revêtir une silhouette — deux figures féminines, étrangement symétriques, tout juste empêchées dans leur chute par le pinceau.

III

Un artiste fait profession d'affect, il s'encourage à ne pas pas épargner ses efforts dès qu'agonise la possibilité de dépasser les catégories qu'on inculque à tous dès l'entrée dans la vie ? La race, la gestion managériale du savoir, l'inscription administrative dans plusieurs domaines — bien entendu, cela étant, il étaye sa confiance dans la création, il vole au besoin au temps vécu sa musique. Il détruit les idoles.

Babis Kandilaptis est, parmi les artistes associés au projet *Do*

It, celui que l'acception conventionnelle d'un lexique comme piège, cauchemar, superficialité interroge le plus ? Ironie ou fatalité, l'écriture qui globalement se signale en tant que source jaillissante, censée aller plus loin que la parole directe, on lui découvre maintenant un revers. Sur ce terrain, quoique pour une opération qui exige une autre scénographie, un autre arimage au bâtiment qui l'accueille, Kandilaptis est rejoint par **Monsieur Willem**. Ce dernier emprunte aux affichistes, mais pour que les mots en usage dans la société civile, les mots rabotés par l'habitude et les parlers locaux, acquièrent sur des panneaux la valeur la plus immédiate et la plus concrète — une valeur primitive en somme.

Joël Audebert a-t-il saisi que ses propositions sont un pari ambigu ? En optant pour une remontée dans les souvenirs des guerres et des massacres qui ont provoqué des millions de morts au XX^e siècle, il pourrait se demander si, en dépit des fondamentaux poétiques qui l'occupent et sur lesquels il fait reposer son geste, le danger n'est pas de réveiller des instincts bas. Il est extraordinaire que la stèle qu'il compose à l'aide d'un photomontage et de lettres renvoyant en songe à des soldats belges inhumés en France donne l'idée d'une authentique morale de la forme. Les morts échappent enfin au grimage.

A Marc Rossignol tout ce qui relève de l'empreinte en creux des Maîtres anciens, qu'il aime et qui à ses yeux mériteraient d'être explorés à neuf, apporte mieux qu'une ivresse de référence, plutôt l'envie de passer incognito, la gloire de ces augustes personnages embrasant déjà trop de musées, trop de colloques, trop d'ouvrages édités. On ne compte plus ceux qui entre Vélasquez et Picasso hésitent et redoutent de cocher pour l'original ou pour la citation. En rendant visite à Manet, au bar des Folies-Bergère, Rossignol a tenté de soustraire son modèle aux approches appauvrissantes — il n'offre pas à contempler du vintage mais réenchante les unités sémiologiques du tableau dont il s'inspire.

Au fond cette démarche s'explique par antiphrase et contraste à merveille avec celle d'**Olivier Drouot** qui, dans le ton parodique, a rédigé une fiction, transféré celle-ci sous un verre lumineux. Cette fois un monument dépourvu de tout lien avec la réalité a servi de prétexte. On verrait une robe de chambre en plomb trôner sur un site urbain, le monument aurait réussi à demeurer indemne des trafics d'influence qui d'habitude pèsent sur l'adoption d'un projet artistique par une communauté ? le recours au mode conditionnel, ici, permet de déjouer l'alchimie infamante de l'esthétisation et du culte du beau.

Patrick Guns et **Jérôme Mayer** se sentent en dette à l'égard de leur recherche. L'action en est le centre. Le bilboquet anthropomorphe de Guns et le meuble de Mayer, dont une partie s'est brisée en raison du poids des blocs minéraux qu'il supportait, parlent d'accident, mais cet accident, c'est l'action encore qui déploie sa force de choc et transgresse ses limites.

Lorsque **Yoann Van Parys** dessine, que fait-il sinon relativiser l'action où il s'engage et, comme s'il accomplissait un saut, s'égarer en direction de la richesse, la plénitude de l'espace et du temps ? La dilatation dont témoigne le bas-relief circulaire en céramique de **Cathy Coez**, où un effondrement soudain apparaît, préserve la même donnée. Et l'on peut supposer que le monceau de chaînes que **Jonathan Sullam** surmonte d'une phrase-clé emphatique, désignant le risque d'asservissement qui menace toute liaison amoureuse, apporte la preuve que là comme ailleurs il existe des obstacles à l'élan vital. Cette brûlante contradiction entre ce qui est et le rendement que la main souhâte en obtenir, bref l'écart séparant existence et vocation à en rendre compte, Djos Janssens l'ajuste à l'installation qu'il propose, un lieu qui ressemble à l'hypothèse d'un lieu et où une assemblée, qui sera éventuellement composée des visiteurs de l'endroit, feindra de remplir le devoir à quoi une entité anonyme l'aura contrainte.

Aldo Guillaume Turin

DO IT

JOËL AUDEBERT
CHARLOTTE BEAUDRY
SARAH CHARLIER
CATHY COEZ
OLIVIER DROUOT
PATRICK GUNS
DJOS JANSSENS
BABIS KANDILAPTIS
LAETITIA LEFÈVRE
JÉRÔME MAYER
MONSIEUR WILLEM
ANNICK NÖLLE
MARC ROSSIGNOL
OLIVIER STÉVENART
JONATHAN SULLAM
DOMINIQUE THIRION
YOANN VAN PARYS

MAISON DE LA CULTURE
DE LA PROVINCE DE NAMUR
MAISON DE LA CULTURE
14 AVENUE GOLENVAUX
5000 NAMUR

JUSQU'AU 26.06.2012

Après Venise en 2009 (Pavillon belge) et le MHKA en 2011 (Gand), c'est aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles) que s'essaime encore un peu plus le travail de JEF GEYS. *Kome*, comme son nom l'indique¹, rassemble exclusivement les œuvres réalisées en plusieurs exemplaires. Malgré le caractère rétrospectif de cette exposition (à découvrir en parallèle de celle organisée à la galerie Greta Meert) et l'alignement métronomique des 270 photographies illustrant la totalité des *Kome*, Jef Geys évite l'écueil du bilan distancié. Point de linéarité ou de nostalgie, mais un accrochage qui dialectise le travail en une mise en scène rigoureuse et très polysémique.

Jef Geys: vue de l'exposition, 2012
Photo: B. Dusart.



JEF GEYS *KOME*

ŒUVRE D'ART EN PLUSIEURS
EXEMPLAIRES
SOUS COMMISSARIAT DE VIRGINIE
DEVILLEZ ET FRANCIS MARY
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE
BELGIQUE
3 RUE DE LA RÉGENCE,
1000 BRUXELLES
WWW.FINE-ARTS-MUSEUM.BE
JUSQU'AU 8.07.12

JEF GEYS

GALERIE GRETA MEERT
13 RUE DU CANAL, 1000 BRUXELLES
WWW.GALERIEGRETAMEERT.COM
JUSQU'AU 16.06.12

A L'OCCASION DE CETTE EXPOSITION,
JEF GEYS ÉDITE UN NOUVEL EXEM-
PLAIRE DU *KEMPENS INFORMATIEBOEK*,
REGORGEANT D'IMAGES ET DE TEXTES
SE RAPPORTANT AUX *KOME*.

D'abord ce préambule: on ne s'étonnera pas que Jef Geys (Leopoldsborg 1934, vit et travaille à Balen) prenne à rebours la notion commune de multiple. Multiples qui, en quelque sorte, voient leur valeur s'exprimer en tant qu'objets *fidèlement authentiques*. Il n'y a pas chez l'artiste de signature formelle qui permettrait d'unifier son travail sous l'égide d'une identité stylistiquement close et facilement reconnaissable. Si les œuvres de Geys sont fidèles, c'est d'abord aux événements parfaitement singuliers qui les sous-tendent. La *main de l'artiste* est celle qui s'ancre dans les particularités d'un quotidien pour le transférer en une pluralité de formes (sculptures, dessins, écrits...) qui ont d'abord statut d'empreintes ou de traces. Que celles-ci existent en plusieurs exemplaires ne change rien à la donne. Car l'authenticité ne relève pas du geste mais du témoignage d'expériences ou d'événements *mis en œuvres* par l'artiste. On se gardera dès lors de confondre l'enveloppe et la lettre. Il y a toujours une part d'invisibilité qui déporte l'œuvre vers sa géographie. Qui n'est pas celle de l'atelier, du Musée ou d'une histoire étroite de l'art, mais d'un cheminement où se conjuguent le singulier et l'universel, le propre et le commun: l'œuvre de Geys sait se charger d'anonymat, interroge la notion d'auteur en se camouflant parfois sous d'autres identités, relativisant du même coup l'hégémonie de l'artiste face au monde. Elle est aussi chargée d'histoires, grandes et petites, personnelles et collectives, où rien ne relève jamais de l'anecdote. Toutes ces choses concourent à la formation d'un véritable *plurivers*, qui résiste à toute tentative de réification et dont les lectures, fidèles, se doivent aussi d'être multiples.

La place manquera pour évoquer comme il se devrait toutes les pièces présentes dans l'exposition. Explorer les liens tissés entre les 270 *Kome* relèverait en tout cas d'une encyclopédie. L'exposition recèle nombre d'entrées, autant de rebonds de sens et de lignes de fuite... On invitera chacun à en être l'investigateur, à son tour le traducteur curieux et engagé.

! Questions de femmes?

Est-ce un détail? Quatre statues occupent le large couloir séparant les Salles Boël et Bernheim qui accueillent l'exposition. Trois déesses, dont deux Vénus et une Diane chasserresse qui, rapplons-le, préféra les armes de Jupiter aux joies trop contraintes de l'enfantement. La seule figure masculine est un Narcisse candide abusé par son reflet. Voluptueuse statuaire dont la charge allégorique trouve en cette exposition un prolongement contemporain. Difficile en effet de ne pas associer ces quatre statues à la grande *poupée argentée* aux formes oblongues qui trône tel un obélisque au centre de l'espace d'exposition. D'une sensualité presque licencieuse, elle cultive un certain trouble de par ses caractéristiques anthropomorphiques, son aspect froid, presque clinique, et son potentiel allusif. Elle semble déborder la question du genre et suggère, de par les trois carrés de couleur primaire qu'elle arbore, une sorte de code minimaliste aux potentialités infinies. Bref, il n'est pas interdit de voir en cette *poupée* une déesse ouverte à toutes incarnations et exaltant le désir de métamorphoses; de celles qui dé-catégorisent la pensée, déportent nos attentes et surprennent l'entendement. Elle est ici la vive métaphore d'un travail qui sut s'étendre sans éluder l'équivoque. Au-delà de la multiplicité des médiums, on pense surtout à la plasticité d'un processus créatif désinvesti de tout formalisme et sans cesse travesti par la réalité (écologique, politique ou sociale...). En témoigne *!Questions de femmes?*, pièce maîtresse de l'exposition. Entamée dans les années 60 lorsque Jef Geys était encore enseignant en art plastique, elle est une énumération de 157 interrogations portant sur la condition féminine glanées dans la presse quotidienne. Accrochée au fond de sa classe, cette liste était le point de départ de discussions entre Geys et ses élèves lorsque ceux-ci l'invitaient à interrompre son cours pour débattre de la division sexuelle du travail ou du droit à l'avortement.

Localités

Aucune trace de ces débats, mais la déportation en d'autres temps et lieux des problématiques qui l'animent. Montrée pour la première fois au public en 1970 à l'initiative des femmes socialistes de Balen, *!Questions de femmes?* fut progressivement traduit en 13 langues sur divers supports: papier blanc, Kraft ou millimétré. Les déclinaisons de l'œuvre occupent ici une très grande surface d'exposition. A tel point qu'on peut se laisser distraire par la beauté minimaliste et pourtant luxuriante de l'ensemble, et l'apprécier comme un vaste tableau. On peut aussi se rapprocher et y déceler des vocabulaires graphiques très différents: autant de signes muets qui nous déportent déjà vers l'autre, ici mystérieusement préfigurés. On ne se lasse pas d'imaginer les réceptions culturelles d'un texte qui, aux yeux de beaucoup, apparaîtra parfaitement exotique et très euro-péo-centré. La multiplicité des versions confère cependant au projet une portée universelle. Non dans le discours lui-même, mais dans le désir de le partager sous la forme d'un questionnement ouvert à toutes adresses et voué à s'étendre encore². Peut-être est-ce là la nature même d'un univers artistique dont l'ancrage se veut local en tous points. Un art qui ne transcende pas la réalité mais l'accompagne en lui empruntant sa langue, qui s'apprécie sans vitrine et sans socle, au gré d'histoires et d'étonnements partagés.

Benoît Dusart

¹ Kunstwerken Op Meerdere Exemplaren **2** La 158^{ème} question reste encore à formuler

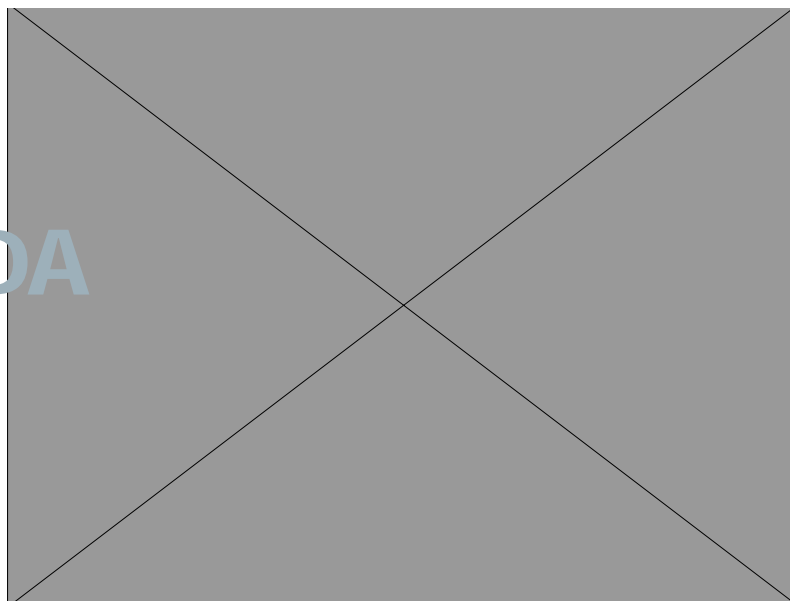
MIT PIERRE BISMUTH GEGEN PROPAGANDA

Un des motifs récurrents de l'œuvre de PIERRE BISMUTH est sa propension à manipuler des objets culturels, qu'il s'agisse de films, de dessins animés, de journaux, de livres ou encore d'affiches d'exposition. La spécificité de l'utilisation de ces sources est qu'elle est pour l'artiste une manière d'activer chez le spectateur une série d'expériences de réception induisant un positionnement esthétique actif face aux objets proposés.

Par l'élaboration de protocoles et de dispositifs aussi construits qu'ouverts à l'interprétation, Pierre Bismuth (Neuilly-sur Seine, 1963 ; vit et travaille à Bruxelles et New York) propose des œuvres envers lesquelles la perception du spectateur est pleinement engagée, celle-ci étant considérée comme tout aussi créatrice que l'acte de production. Cette distanciation quant à la finalité des œuvres est de surcroît doublée par une délégation de la production de certaines pièces, deux orientations construisant une série de glissements de sens suffisamment flexibles pour leur ouverture à une forme de co-auctorialité de l'expérience esthétique et à une inscription culturelle cherchant à désenclaver certaines références du champ spécifiquement artistique.

Dans les processus d'appropriation mis en œuvre, et en particulier pour ceux d'objets filmiques, Pierre Bismuth revendique un appauvrissement du média et de ses caractéristiques narratives, fonctionnelles ou représentatives. Ceci dans le sens où, pour ce qui concerne par exemple sa série de dessins produits en suivant la main de Doris Day (2008) ou de Jacques Lacan (2010), l'objet de communication du film (ici l'action de Gray ou les paroles de Lacan) disparaît au profit d'une représentation graphique minimale au protocole simple. Si ces œuvres sont caractéristiques d'une sous utilisation du film, le médium cinématographique est pour d'autres la source d'un travail cherchant à reconfigurer l'idée selon laquelle l'artiste ne pourrait être considéré qu'en tant qu'expressivité et le spectateur en tant que réceptacle d'une lecture pré-orientée. Des œuvres comme *Post Script / Profession Reporter* (1999) ou *Jungle Book Project* (2002) sont symptomatiques de cette orientation. Le premier ne propose en effet pas au spectateur une représentation de l'interprétation par l'artiste du film d'Antonioni, mais sa description par une dactylographe ayant annoté la bande son sans en percevoir les images. Quant au second, il brouille la compréhension du film de Disney en attribuant une langue différente à chacun des personnages, le spectateur se trouvant alors dans la situation de reconnaître ou non les dialogues et face à sa propre relation aux produits émis par les industries culturelles.

Dès lors, si l'interrogation de la responsabilité de la production de sens esthétique ou autre est bien centrale dans son œuvre, il semble que chez Pierre Bismuth se joue aussi une volonté de libre appropriation susceptible d'engendrer une narration mouvante autour de mythologies culturelles et artistiques. Cet autre

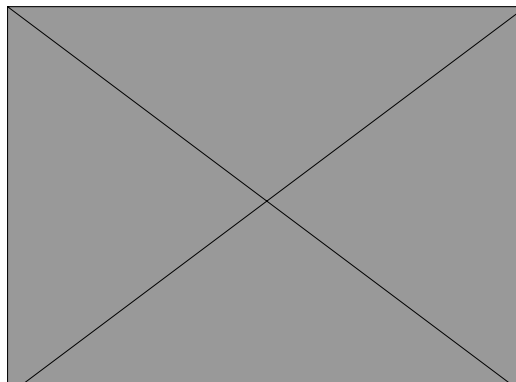


Pierre Bismuth
Following The Right Hand of Doris Day in 'Young Man With a Horn', 2008
black and white photograph, marker on plexiglass, framed - image: 190 x 250 cm; frame: 199 x 259 cm
Courtesy the artist and Jan Mot, Brussels

pan de son œuvre est manifeste dans une série comme *One Thing Made of Another, One Thing Used As Another* où l'artiste reprend les affiches d'exposition d'Andy Warhol (2003) comme de Jasper Johns (2006), mais est aussi lisible dans le projet de film qu'il envisage pour les deux années à venir. Le projet *Where is Rocky 2 ?* se présente ainsi d'abord comme l'histoire de la recherche d'une œuvre qu'Ed Ruscha aurait cachée dans le désert à la fin des années 1970. Confiant à un détective privé professionnel cette investigation dont l'issue est aussi probable que potentiellement vaine, l'enquête menée et dûment consignée doit ensuite devenir la source d'une fiction. Mêlant scénarii fictionnel et réaliste et alimentant l'histoire des allers et retours entre la scène artistique californienne et l'industrie cinématographique, le montage croisé de ces deux trames narratives devra produire un récit à l'ossature complexe en s'appuyant aussi bien sur une conception du paysage en tant que décor que sur un documentaire d'investigation dont le pitch renvoie autant aux méthodes de l'histoire de l'art qu'aux films de genre. Prenant ainsi à contrepied la manière dont le cinéma était jusqu'alors présent dans son œuvre, c'est ici une œuvre, ou du moins l'hypothèse d'une œuvre, qui permet la réalisation d'un film, une hypothèse dont on comprend que l'intérêt n'est pas tant la découverte que la prospection, la méthodologie de recherche et les filtres interprétatifs qui s'en dégageront inévitablement.

Pierre Bismuth
Retroprojection (US Presidential Elections 2009), 2008/2011
TV footage transferred to 16mm film, colour and sound duration 55 min. (looped)
Courtesy the artist and Jan Mot, Brussels

Camille Pageard



MIT PIERRE BISMUTH GEGEN PROPAGANDA

GALERIE JAN MOT
190 RUE ANTOINE D'ANSAERT
1000 BRUXELLES
T + 32 (0)2 514 10 10
WWW.JANMOT.COM

DU 2.06 AU 14.07.12

Découvrir le travail de CÉDRIC ALBY dans le cadre d'une visite d'atelier est une expérience excitante pour qui est nostalgique des après-midi passées à fouiller le grenier familial. Nous rappelant à la prime enfance durant laquelle chaque objet amorce d'extraordinaires histoires, les nombreux éléments vintage que l'artiste collectionne étonnent de par leur diversité et leur singularité respective. De manuels scolaires échappés des années 30 en bobines super 8, l'artiste compose un stock évolutif, une matrice qui ne cesse de s'agrandir et dans laquelle il pioche pour composer une œuvre protéiforme, autour de laquelle rôde parfois le spectre de l'Art conceptuel.

ARCHÉOLOGIE ELLIPTIQUE



Cédric Alby,
Sans titre (sunset), 2012

**CARTE BLANCHE
CÉDRIC ALBY
ET PIERRE POL
LECOUTURIER**

GALERIE WALDBURGER
4 CHAUSSEE DE WATERLOO
1060 BRUXELLES
WWW.GALERIEWALDBURGER.COM
JUSQU'AU 30.06.12

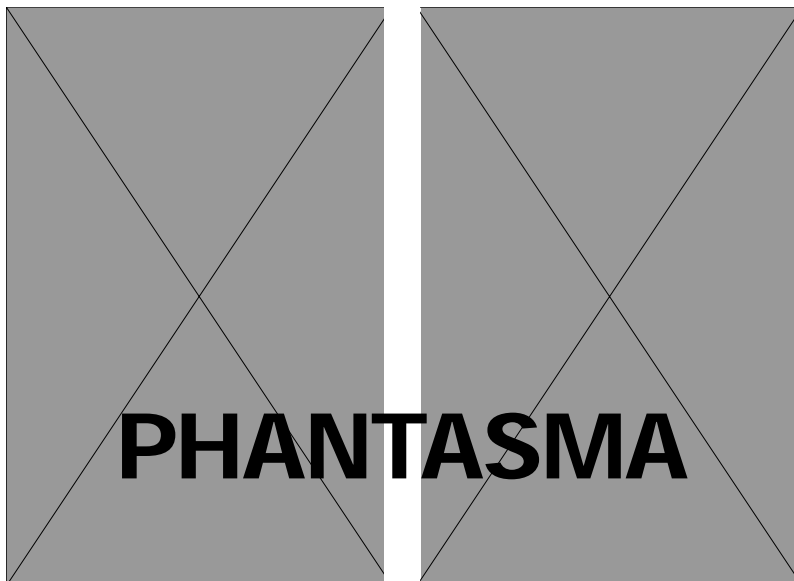
Le processus mis en œuvre par Cédric Alby (Paris, 1978; vit et travaille à Bruxelles) dans l'élaboration de ses pièces ne varie donc que très peu. Grand amateur de vélo et de marche, l'artiste récupère au fil de ses quêtes des objets qu'il stocke. Ainsi extraits de leur dérive initiale, ces derniers sont mis au repos dans l'attente d'une réactivation qui leur confèrera une nouvelle fonction. Ainsi, *Sans titre (écran rouge)* (2012) donne à voir un écran pour lumière inactinique monté sur caisson lumineux. Si sa fonction de base est de filtrer une partie de la lumière pour permettre de révéler l'image photographique, sans la détruire, il se transforme ici en surface de projection, une abstraction colorée qui le renvoie à son essence dans une sorte d'auto-engendrement (dans la mesure où l'outil qui révèle l'image devient le support de l'image). Décontextualisé, éloigné de sa fonction initiale, l'écran ainsi présenté évoque tant la peinture que la pratique photographique, quand bien même

ses qualités demeurent les mêmes, ce qui le place dans un état intermédiaire et lui confère un double statut. A l'image des cales de bois rongées par le temps et accrochées à même le mur – lesquelles ne servent plus à faire le lien entre deux corps mais s'affirment comme deux entités indépendantes –, il est question de limite et de renversement, notions déjà abordées par le ready made duchampien, auxquelles Cédric Alby ajoute cependant un aspect essentiel: la marque du temps.

Les notions de souvenir et d'imaginaire sont en effet capitales à la bonne appréhension de l'œuvre de Cédric Alby, et le concept d' "archéologie", très discuté dans le champ de l'art contemporain ces dernières décennies, trouve ici tout son sens. Les objets employés sont ainsi "datés", ils renvoient à une période de l'histoire récente et identifiable au travers des normes esthétiques qu'ils véhiculent. A titre d'exemple, *Sans titre (fabrication française)* (2010) se présente comme un drapeau français portant la mention "fabrication française" dans une typographie qui date probablement des années 20. Convoquant le souvenir des récits de nos parents ou aïeux – du moins, un imaginaire de l'entre-deux guerre encore prégnant pour les générations de la seconde moitié du XXème siècle –, ce symbole peut rappeler le regardeur à l'Occupation et à la collaboration. Si l'idée d'un nationalisme "décomplexé" transparait, ce drapeau peut également évoquer le succès actuel des théories d'extrême droite, et dans le champ de l'art contemporain, l'élaboration de "labels nationaux" de la part d'institutions qui s'évertuent à relier entre eux des artistes fondamentalement différents, dans le seul but de dynamiser le marché. Alors que l'archéologue apprend tout au long de sa carrière à déjouer les réflexes de l'interprétation pour se concentrer exclusivement sur les données matérielles, Cédric Alby pousse le regardeur à franchir le pas de la lecture personnelle, forçant la subjectivité et développant un art qui flirte avec les frontières du documentaire-fictionnel.

Si l'on se réfère au goût de l'artiste pour le langage, les jeux de mots, et la littéralité, il faut voir que la filiation avec l'Art conceptuel n'est pas anodine. D'anciennes chevilles de charpente façonnées à la main et déposées près d'une fenêtre quelconque font ainsi chanceler le statut de l'objet, nous évoquant tant la fonction de ces dernières que leur disparition à l'heure contemporaine. Si les chevilles sont des traits d'union entre deux corps, elles se doublent ici d'une deuxième strate significative en faisant le lien entre le regardeur et la fenêtre à la manière d'une conjonction de coordination. Encore une fois, il est question d'intermédiaire, de limite, d'espace de compression. *Sans titre* (2012) représente relativement bien cet aspect du travail de Cédric Alby en proposant d'enchaîner deux livres identiques ouverts sur leur deuxième et troisième de couverture, lesquelles sont décorées d'une image identique figurant un soleil couchant. Ces dernières composent ainsi un paysage surréaliste surplombé par deux astres rougeoyants, et dans le même temps, cachent l'ensemble des pages des deux ouvrages en occultant leur contenu, dans une compression qui fonctionne à la manière d'une ellipse narrative, à ceci près que l'élément qui disparaît constitue justement le point le plus dense et significatif. Jusque dans le titre de ses œuvres, Cédric Alby manifeste un goût certain pour la nuance, la limite impalpable, l'élan microscopique qui fait qu'un objet anodin déclenche des souvenirs, et transforme le regardeur en narrateur silencieux ou en archéologue de sa propre mémoire. Reprenant à son compte le procédé de Felix Gonzalez-Torres, il nomme ses œuvres "Sans titre" mais y ajoute parfois une mention entre parenthèses, comme une nuance qui rompt avec la neutralité pour introduire une dimension sensible. Plus habitué des brocantes que des quincailleries, des objets malmenés par le temps que des stricts *ready made*, Cédric Alby superpose les registres et propose une œuvre ouverte au sein de laquelle chaque création évolue à la manière d'un rébus.

Anthoni Dominguez



PHANTASMA

Il est difficile de considérer l'œuvre de PIERRE-POL LECOUTURIER sans penser à l'influence qu'ont pu avoir les théories de la couleur de Michel-Eugène Chevreul ou Charles Blanc sur les avant-gardes du XIX^{ème} siècle. S'il fait ses premiers pas dans les ateliers de gravure de La Cambre, il y préfère rapidement la sculpture, désirant s'affranchir de la surface plane pour s'intéresser à la notion d'espace. Féru de cinéma, ce jeune artiste bruxellois croise progressivement ses préoccupations pour s'intéresser à la lumière et aux variations de la perception humaine.

Pierre-Pol Lecouturier,
Abstraction, 2012
Carton, feuille d'or, 80 x 80 cm
Condensed, 2011
Peinture, lentille Fresnel, acier, 24 x 26 x 12 cm
Exposition Château de Ratilly, 2012

Trouvant dans un premier temps son inspiration dans le dévouement des technologies de l'image, Pierre-Pol Lecouturier (Paris °1981, F; vit et travaille à Bruxelles) propose dès 2008 un dispositif intitulé *Révolution*. Ce dernier présente un verre dichroïque pivotant, éclairé par un spot puissant, qui multiplie les angles d'incidence de la lumière et projette sur le mur une forme passant par toutes les couleurs du cercle chromatique. Si les jeux d'incidence et de diffraction sont récurrents dans la pratique du jeune artiste bruxellois, ils ne relèvent pas tant d'une volonté de vulgarisation scientifique que d'un désir de provoquer des variations de la perception du regardeur. *Dispersion* (2011) se présente ainsi comme une tige de verre biseautée sur sa longueur, appuyée contre un mur à la manière des célèbres bâtons d'André Cadere. L'intervention a pour effet de capter le spectre lumineux, lequel irise légèrement l'objet en fonction du positionnement du regardeur, retenant son attention dans un jeu d'apparition/disparition, sinon de visibilité/invisibilité. Tant labile que discret, le phénomène nous renvoie à une présence fantomatique et la possibilité de passer à côté de l'œuvre sans la voir constitue par ailleurs un leitmotiv dans la pratique de Pierre-Pol Lecouturier.

En effet, le vocabulaire minimaliste développé abrite un paradoxe en ce qu'il permet de saisir et révéler un phénomène

ténu, sorte de mirage fugitif, mais peut amener le regardeur à passer à côté de l'œuvre sans en saisir la spécificité. Pierre-Pol Lecouturier se refuse donc au superflu, à l'anecdote personnelle comme à la stylisation des formes, et dans le même temps, il réfute l'approche privilégiée par l'Op art selon laquelle le phénomène scientifique, mis en avant, désigné, se suffit à lui-même et établit une distance autoritaire avec le regardeur. Si les expérimentations minimalistes de Dan Flavin entendent révéler l'espace par le biais de la lumière, si les phénomènes optiques de Victor Vasarely violentent l'œil du spectateur, les œuvres de Pierre-Pol Lecouturier agissent comme une lentille convexe, elles synthétisent l'espace, le cristallisent en un point évanescant ainsi que le montre *You are here...* (2011). Une lentille de Fresnel, accrochée au mur et peinte en noir à son dos, condense les sources lumineuses externes en un point brillant qui apparaît ou disparaît selon le positionnement du point de vue, une étoile flottante détachée du support qui figure une sorte d'hologramme presque invisible. Cette apparition infime se manifeste tout particulièrement lorsque le regardeur obstrue le rayon lumineux, provoquant une disparition qui révèle, en "négatif", sa présence. De même, *Reflection* génère un espace intermédiaire en figeant un halo de lumière entre une ampoule et une toile réfléchissante. A la manière d'une éclipse, l'ampoule obstrue en partie les rayons et provoque un effet de halo qui se situe entre les deux objets. Flottant dans un espace *inframince*, entre-deux indéfinissable qui éprouve notre rétine et l'empêche de se fixer, l'œuvre échappe à toute appréhension, file entre les doigts à la manière de ces microbilles éclairées par un spot et qui s'irisent (*Particules* (2011)), donnant naissance à un arc-en-ciel qui disparaît dès que l'on s'en approche.

Les travaux de Pierre-Pol Lecouturier peuvent donc se concevoir comme une réflexion plastique sur les notions de positionnement, de visible et d'invisible, d'apparition et de disparition, d'obstruction et d'ouverture, réflexion qui se loge toujours dans un espace intermédiaire faisant la part belle aux impressions de déjà-vu, points aveugles, et autres effets de persistance rétinienne. *Transparence* (2010) synthétise relativement bien ces préoccupations. En effet, en plaçant face à face deux filtres polarisants collés sur diasec et supportés par des pupitres, l'artiste donne à voir deux surfaces transparentes qui s'opacifient lorsque le regardeur s'aligne avec elles et les superpose. Le visiteur qui évolue sur l'un des côtés du dispositif ne peut donc pas saisir l'enjeu de l'œuvre, et ce n'est qu'en se plaçant dans l'alignement des écrans, et en attendant qu'une autre personne fasse de même, de l'autre côté, que le point aveugle se révèle dans toute son étrangeté. Ainsi exclus de la conversation qui se joue entre les écrans, les regardeurs se perdent également de vue, aspirés par le point aveugle dans une mise en abîme des notions de visibilité et d'invisibilité.

Si l'objet n'est finalement que le support sur lequel se fixent et se rencontrent les lumières environnantes et le regard – qui constitue donc le moteur de l'œuvre –, il convient de souligner enfin le rôle déterminant du contexte d'exposition. La pièce intitulée *Corner* se présente ainsi comme une tôle courbée dans l'angle d'une pièce, saisissant verticalement les lumières avoisinantes et offrant une abstraction lumineuse qui n'est pas sans évoquer, dans son principe, les monochromes de Pierre Soulages. Encore une fois, l'espace est condensé en une abstraction flottante provoquée par l'œil, et l'économie de moyens et de formes mise à contribution confère à ces formes éthérées une dimension poétique, une fragilité qui atténue l'aspect ascétique de la démonstration scientifique. Faisant de ces phénomènes autant de formes vivantes, presque imperceptibles, l'œuvre de Pierre-Pol Lecouturier exige du regardeur une attention particulière, peut-être même une forme de responsabilité, rappelant que l'idée duchampienne selon laquelle "le regardeur fait l'œuvre" est bien plus qu'un simple concept.

Anthoni Dominguez

EVA JOSPIN ET PIERRE-POL LECOUTURIER

SUR UNE PROPOSITION
DE GRÉGORI LANG
CHÂTEAU DE RATILLY
WWW.CHATEAUSERATILLY.FR
JUSQU'AU 10.06.12

CARTE BLANCHE CÉDRIC ALBY ET PIERRE-POL LECOUTURIER

GALERIE WALDBURGER
4 CHAUSSÉE DE WATERLOO
1060 BRUXELLES
WWW.GALERIEWALDBURGER.COM
JUSQU'AU 30.06.12

Meggy Rustamova,
M.A.M. (My Assyrian Mother), 2009. Vidéo

Ignace Van Ingelgom,
Now or Never Ignace Van Ingelgom for Ever,
performance, 2012

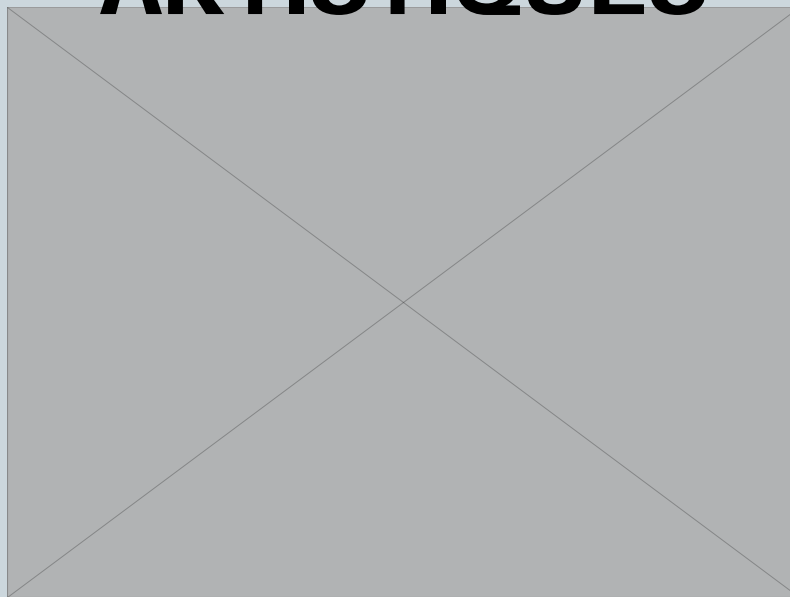
LA COLLECTION RTBF/CANVAS COLLECTIE

Dans l'édition précédente¹, Maïté Vissault présentait la *Collection RTBF/Canvas Collectie* dont les présélections venaient de débiter. Elle analysait les enjeux annoncés et pointait les rapports multiples entre démocratie, mass-média et public générés par l'opération. La deuxième édition de la *Collection RTBF/Canvas Collectie* touche maintenant à sa fin: l'exposition à Bozar est ouverte jusqu'au 10 juin, les émissions et leurs rediffusions tant sur la RTBF que sur Canvas seront terminés à la fin du mois de mai, seul le prolongement sur ARTE, *Tous pour l'art* reste à venir.

Les prix ont été décernés: le grand prix va à la performance d'**Ignace Van Ingelgom** (°1954), *Now or Never Ignace Van Ingelgom for Ever*: l'artiste quinquagénaire, vêtu d'un smoking noir, nœud papillon, écharpe rouge et lunettes noires est entouré de gardes du corps des deux sexes et de deux jeunes femmes en maillot. Il se lance dans un rap qui convoque pêle-mêle le hip hop, l'art contemporain, la publicité, l'actualité, la poésie et le monde des variétés. En attribuant le grand prix à cette performance-là, le jury, constitué des 11 directeurs des institutions participantes², retourne l'opération sur elle-même: un art éphémère qui remet en cause le caractère fétiche de l'objet d'art (et l'idée de collection présente dans son titre), un événement créé pour la télévision, une œuvre qui tente de s'inscrire dans la lignée d'un certain "art belge" dont Jacques Lizène et Jacques Charlier (des noms par ailleurs scandés par l'artiste dans son rap) sont les fleurons. Contre toute attente, le jury n'a couronné ni un jeune talent prometteur, ni un inconnu passé au travers des mailles du filet du "monde de l'art contemporain", ni un marginal. Que l'on apprécie ou non sa performance, Ignace Van Ingelgom est un artiste qui témoigne d'une certaine ténacité nécessaire à la pratique de l'art aujourd'hui (l'homme a participé aux trois éditions, la première sous l'égide de la seule VRT), manie l'ironie et produit un travail d'équipe.

Les prix réservés aux jeunes plasticiens reviennent à des artistes qui s'inscrivent avec bonheur dans les problématiques actuelles de l'art. Les prix KBC/CBC vont respectivement à **Bieke Criel** (°1989) pour son œuvre *Landschap 008*, un travail vidéo sur la perception montrant un paysage filmé dans un mouvement rotatif qui le rend difficilement déchiffrable et à **Sébastien Van Mallegem** (°1986) pour *Police triptyque*, un travail photographique entre art et documentaire, fruit de l'accompagnement

LE SPECTACLE DES PRATIQUES ARTISTIQUES



Du côté de la Fédération Wallonie-Bruxelles

LA COLLECTION RTBF/CANVAS COLLECTIE

BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.RTBF.BE/LACOLLECTION
WWW.CANVASCOLLECTIE.CANVAS.BE
JUSQU'AU 11.06.12

IGNACE VAN INGELGOM :
GRAND PRIX 2012.

SÉBASTIEN VAN MALLEGHEM :
PRIX JEUNE ARTISTE PLASTICIEN KBC

BIEKE CRIEL :
PRIJS JONGE BEELDENDE KUNST KBC

STÉPHANIE KERCKAERT
ET MEGGY RUSTAMOVA :
CANDIDATES POUR LE PRIX ARTE
TOUS POUR L'ART.

d'équipes de police dans leurs activités quotidiennes. Enfin, les deux lauréates du prix ARTE sont **Meggy Rustamova** (*1985), diplômée de l'académie de Gand et résidente au HISK, avec une vidéo intitulée *MAM (My Assyrian Mother)* et **Stéphanie Kerckaert** (*1981), diplômée de l'École supérieure des arts visuels de Mons, avec une installation photographique, *Mémoire* et une vidéo, *Nona*. Le prix du public sera attribué à la fin de l'exposition.

De la sélection à l'exposition

L'exposition *Collection RTBF/Canvas Collectie* regroupe 274 œuvres de 230 artistes sélectionnées par le comité de sélection national³. Au fil des 11 villes participantes, ses membres se sont livrés à une expérience singulière qui consiste à aborder l'œuvre sans autre indication que son titre. Tous soulignent combien cette expérience fut enrichissante ; elle les a poussés à privilégier des œuvres à la signification évidente qui s'adressent de façon directe au spectateur. Chacun s'est laissé guider par son approche personnelle, défendant ses choix, ce qui a donné lieu à d'intéressants débats dans lesquels les responsables des institutions participantes se joignent à eux, sont parfois intervenus de façon décisive. A l'initiative de son président, Stef Van Bellingen, le comité national de sélection a décidé d'emblée de réaliser, sinon une véritable exposition (le caractère hétéroclite inhérent à l'opération rendait la chose impossible), à tout le moins un accrochage cohérent. Il est tout à fait réussi - les œuvres respirent, dialoguent entre elles à l'intérieur d'un véritable parcours qui regroupe les différents travaux autour de thématiques assez classiques - l'atelier, le paysage intérieur et extérieur, la figure humaine, l'abstraction, etc. Ce sont les thématiques que le jury avait relevées dans les différentes sélections que l'on retrouve à Bozar. L'accrochage est au service de la façon dont le jury a vécu sa tâche et Stef Van Bellingen la résume ainsi dans le texte introductif au catalogue : *"mettre en valeur la créativité dans toute sa diversité, mais aussi la qualité et les aptitudes particulières de certains participants (...). Le mot 'fierté' est un peu tombé en désuétude, mais l'intensité artistique d'un pays qui se distingue à peine sur la carte du monde n'en est pas moins remarquable..."*

Du côté de la télévision

Une des particularités de l'opération tient à ce qu'elle se déroule, des présélections jusqu'à la remise des prix, sous l'œil des caméras. Rappelons que la première édition en 2008 est née à l'initiative de Canvas, la chaîne culturelle de la VRT et qu'en 2010, la Fédération Wallonie-Bruxelles a décidé de la rejoindre entraînant la RTBF dans son sillage. Comme le précise Carine Bratzlavsky, responsable culture et directrice d'ARTE Belgique : *"Le projet est né de la télévision, il était donc assez logique de renvoyer le projet à la RTBF. On sait bien que le "savoir faire" sans le "faire savoir" reste lettre morte et qu'il faut donner la visibilité nécessaire à ce qui se passe sur le terrain. Ce qui était original dans ce projet-ci, c'est qu'il s'agissait d'un projet participatif, populaire où l'on pouvait avoir accès aux musées puisque les présélections s'y passaient et où les artistes eux-mêmes étaient sollicités"*.

Le suivi médiatique des opérations est donc fait par deux télévisions, l'une francophone, l'autre néerlandophone⁴. Le format et le schéma de déroulement des émissions sont identiques : la télévision est présente parmi les candidats lors des présélections, elle assiste à quelques présentations d'artistes devant les jurys, dresse un portrait plus attentif de certains d'entre eux dans leur atelier et suit le jury national dans sa sélection régionale. Les deux émissions sont cependant assez différentes. Le programme réalisé par Canvas est sobre et attentif, il brosse un paysage d'œuvres et de pratiques artistiques. La RTBF a multiplié les "passeurs"⁵ qui alternent devant une caméra en mouvement perpétuel, les émissions décrivent plutôt un pay-

sage d'artistes et d'intentions artistiques. Dans les deux cas, le but revendiqué est de "faire de la télé", donc d'utiliser un langage télévisuel dans l'air du temps. Carine Bratzlavsky précise que l'émission est *"très accessible dans la forme, elle se veut populaire et festive. Elle utilise les mêmes règles que les émissions de coaching, de master class, de 'talent quest' comme Top chef ou The Voice. C'est la même grammaire, poursuit-elle, on ne voit pas pourquoi, parce qu'il s'agit de production artistique, cela serait différent des productions culinaires. Il y a une pratique artistique énorme en Belgique, si on arrive à faire passer que 'ce que d'autres font, vous pouvez le faire', le pari est gagné"*. Pour Ignace Bolle, responsable des émissions sur Canvas : *"Il s'agit de storytelling. On veut établir des ponts avec le secteur des arts plastiques professionnels, donc on doit respecter leur intégrité. On ne veut pas en faire une master class, une vraie compétition. Mais, en même temps, il s'agit bien d'une story. Il faut que les gens regardent la télé parce que l'histoire est intéressante. C'est très difficile d'être éducatif sans être paternaliste et c'est très difficile de faire un programme culturel pour un public assez large. Dans le cas présent, on a délégué la crédibilité du volet 'arts plastiques' à des gens qui en ont la connaissance, l'expérience, le réseau : les institutions, le jury national, etc. Notre rôle est d'organiser et de capter"*.

Le système de production est également différent dans les deux institutions. Si Canvas met son savoir faire au service de la totalité de la production télévisuelle, la RTBF sous-traite la réalisation à Medias. Carine Bratzlavsky précise : *"A ARTE Belgique, c'est comme ça qu'on travaille, ça fait partie du cahier des charges. Bien que cette émission-là ne soit pas une émission spécifiquement ARTE Belgique, nous lui appliquons cette logique de production, assez efficace en termes de relation qualité/prix, qui apporte une souplesse qui nous convient. Nous sommes opérateurs, mais dans l'esprit, c'est le secteur des arts plastiques élargi qui nous confie un programme et on le réalise. Nous sommes là pour être le reflet de ce qui se fait"*.

La *Collection RTBF/Canvas Collectie* a trouvé un prolongement international avec ARTE. La chaîne franco-allemande s'est intéressée à l'opération belge et s'en est inspirée pour créer un nouveau concept d'émission : *Tous pour l'art*⁶, une master class réunissant huit artistes - trois français, trois allemands et deux belges issus de *La Collection RTBF/Canvas Collectie* - qui passeront un mois en résidence à Berlin. Un jury international, composé de collectionneurs, de conservateurs et d'auteurs, guidera et discutera le travail des participants. Des artistes reconnus joueront le rôle de coach et proposeront des "exercices créatifs" aux candidats. Une émission de télévision permettra aux téléspectateurs de suivre au plus près la sélection des candidats, la création artistique, les argumentations du jury et les critères d'évaluation d'une œuvre d'art contemporain. Le tout sera couronné par des expositions en Belgique, en France et en Allemagne.

Après avoir reçu son prix, Ignace Van Ingelgom déclarait que celui-ci lui permettait de devenir la *"nouvelle star de Bozar"*. Pourtant, si ce type d'émission était présent dans l'esprit des deux télévisions couvrant l'opération, on a pu constater que du côté de Canvas, l'on s'en détachait au nom de l'intégrité des artistes et des œuvres. La RTBF, quant à elle, revendiquait cette approche tout en s'attachant à la volonté de *"sensibiliser, dédramatiser et rendre les pratiques accessibles à tous"*, une position incompatible avec l'idée de star système. *Tous pour l'art* s'apprête désormais à transformer l'acte créateur en spectacle, à fixer des critères, à définir des normes de productivité qui font l'impasse sur le temps nécessaire à l'évolution d'un artiste et à toute création aboutie. ARTE, qui se définit comme une chaîne culturelle, serait-elle occupée à se muer en une chaîne d'industrie culturelle ?

Colette DUBOIS

1 Maïté Vissault, "Collection RTBF/Canvas Collectie : Un salon du 21e siècle ?" dans *l'art même* # 54, 1er trimestre 2012.

2 Jan Boelen (Z33), Bernadette Bonnier (Maison de la Culture de la Province de Namur), Laurent Busine (MAC's), Bart De Baere (M HKA), Luc Delrue (M-Museum Leuven), Willy Dory (l'Orangerie de Bastogne), Francis Feidler (KOB), Laurent Jacob (E2N), Paul Dujardin (BOZAR), Philippe Van Cauteren (S.M.A.K.), Phillip Van den Bossche (Mu.ZEE), Dirk Snauwaert (WIELS).

3 Stef Van Bellingen, Sonia Dermience, Koen Leemans, Etienne Wynants

4 La BRF a filmé la sélection d'Eupen, mais "l'habillage" de l'émission a été réalisé par Medias.

5 Eric Russon en maître du jeu, des acteurs, des chanteurs ou des humoristes pour une approche plus subjective et des interviews des candidats sur le vif.

6 L'opération a d'ores et déjà débuté et propose un workshop en ligne avec une première leçon intitulée "Qu'est-ce que l'art ?" ou "Qu'est-ce que l'art réussit ?" : <http://kunst.creative.arte.tv/fr>



Decorum,
Viallat & Lautréamont, 2008



Decorum,
Wuidar & Eluard - 2010

DECORUM

Vêtir le livre pour le protéger, pour honorer son contenu ou son auteur, qui s'en soucie encore aujourd'hui? Une telle interrogation n'est féconde que si elle ouvre de nouvelles portes à la création de décors de reliure s'inscrivant dans la tradition des plus remarquables couvertures, étuis, boîtes ornementées, ... Galeriste et éditeur, Ben Durant passe commande de décors à une série d'artistes depuis 1988. C'est dans le cadre prestigieux de la Wittockiana qu'il invite le grand public à assister à la 4^{ème} exposition confrontant des plasticiens contemporains à la technique de la reliure de textes littéraires choisis par ses soins.

Très ancien est cet art de la reliure, entre autres dans le monde musulman. Il a contribué de manière insigne à la sacralisation du livre, lui-même véhicule de valeurs hautement spirituelles. Dans les remous des progrès scientifiques, l'absurdité du destin des êtres et du cours de l'Histoire n'avait pas encore mis à mal les croyances humanistes en un sens supérieur. Aujourd'hui galvaudées à l'échelle mondiale en fonction des formats de l'électronique, la parole et l'image ont-elles définitivement trouvé d'autres canaux de communication, lesquels auraient rendu obsolètes des pratiques vouées à disparaître? Un combat s'engage à l'arrière-garde des contingents clairsemés d'amateurs mais, alors qu'ils résistent au conformisme contemporain et aux derniers

avatars du "quick book", les joies des bibliophiles paraissent de plus en plus futiles. À mort les savants assemblages de feuilles de papier? Du pouvoir de l'imagination associée à de nouveaux savoir-faire et modes de consommation, la reliure virtuelle est née. Qu'à cela ne tienne, à 77 ans Michel Wittock a encore le feu sacré. Grand collectionneur de livres devant l'éternel, il a choisi de vendre ou de céder certaines parties de sa collection (notamment à la Fondation Roi Baudouin), demeurant propriétaire de la majorité des ouvrages qu'il nous permet d'approcher au sein de la prestigieuse bibliothèque qu'il a fondée. *"La Wittockiana est plus connue à l'étranger que chez nous"*, constate-t-il avec philosophie. *"De simple bibliothèque privée qu'elle était au moment de l'inauguration des bâtiments en 1983, elle s'est rapidement transformée en 'musée privé d'utilité publique' et est aujourd'hui officiellement reconnue par la Fédération Wallonie-Bruxelles en tant que lieu d'exposition, de rencontre et de création d'événements à vocation essentiellement didactique autour de la collection des quelque 5000 reliures d'art que j'ai constituée"*. Rappelons que la première phase de construction du bâtiment a été entamée en 1981, tandis qu'une extension ultérieure date de 1995. Les collections se sont enrichies grâce aux dons et aux acquisitions, différentes activités se sont développées telles des cours de reliure et dans l'éminente institution devenue l'un des centres de documentation les plus importants au monde concernant l'art du livre, la Salle du Conseil accueille chaque année la réunion du Comité Scientifique international de la *Bibliotheca Wittockiana*.

Pour l'exposition *Decorum* à découvrir actuellement, Michel Wittock a confié à Ben Durant le rôle de commissaire. *"En 1988, Jo Delahaut m'a proposé une maquette pour un décor de reliure. Mon aventure dans cet univers si singulier a commencé par cette collaboration avec lui. Plus tard, en 2003, j'ai organisé une première expo à la Wittockiana, suivie par une seconde en 2006, recevant ensuite les honneurs du Musée Matisse au Cateau-Cambrésis. Et en 2009, la Bibliotheca Durantiana a occupé les grandes salles de la Wittockiana, y montrant notamment un décor de reliure conçu par François Morellet"*. *Decorum* propose maintenant l'une ou l'autre maquette et un ensemble de 80 reliures contemporaines issues de confrontations entre des plasticiens comme Viallat, Jean-Pierre Maury, Roger Dewint ou Segui, entre autres, et des textes d'Arrabal, Eluard, Michaux, Amélie Nothomb, ... S'y ajoutent, par ailleurs, quelques créations signées par Henry van de Velde, Georges Lemmen, Théo Van Rysselberghe ou Lucio Fontana.

Des relieuses aussi inspirées que Francesca Scarito ou Elise Van Rechem ont donné libre cours à leur talent pour l'occasion. Qu'elles soient artisanales ou semi-industrielles, les techniques d'utilisation des papiers assemblés en cahiers, souvent cousus ou agrafés avant d'être emboîtés à une reliure de grand luxe produite à l'unité ou à la reliure de séries d'une qualité toute relative, et fixés au moyen d'une charnière ont depuis longtemps recouru à des artistes chargés au préalable de remplir le champ du plat de l'ouvrage. Encore fallait-il proposer de judicieuses collaborations aux différents intervenants soucieux de démontrer que le livre peut endosser les plus étonnants vêtements de cérémonie, de peinture et de poésie pour se libérer des conventions entre des mains amies. La scénographie eût pu être plus imaginative et ne pas se contenter de sagement placer les réalisations dans des vitrines, le travail de Denmark (Anvers, 1950) autour du papier et des archives aurait pu bousculer cet ordonnancement mais telle n'était sans doute pas la volonté des organisateurs.

Catherine Angelini

DECORUM

SOUS COMMISSARIAT DE BEN DURANT
BIBLIOTHECA WITTOCKIANA
23 RUE DU BEMEL
1150 BRUXELLES
WWW.WITTOCKIANA.ORG
JUSQU'AU 26.06.12

L'ART
MEME

AGENDAS ETC

EXPOS
EXTRAMUROS

50-51

PRIX
& CONCOURS

59

EXPOS
INTRAMUROS

52-54

ÉDITIONS

60-63

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

55-58

FOCUS ART ET LITTÉRATURE

- 04** Art contemporain et écriture :
la "new literature" ?
- 07** Chantal Akerman, une action restreinte
- 11** En un lieu incertain.
Littérature et peinture après le désastre
- 15** Esquisses d'une esthétique de l'entropie
(une aventure des années soixante)
- 18** Contemporain du livre.
Jean-Philippe Toussaint

EXTRAMUROS

- 20** 7. Berlin Biennale. Forget fear
- 22** Agnès Geofray.
Incidental gesture
ou l'art de l'incise liminale
- 23** Aline Bouvy & John Gillis.
L'esthétique du souçon
- 24** Xavier Noiret-Thomé à Saint-Thomas
de Vaux-en-Yvelin.
Croire est un déplacement
- 25** Arié Mandelbaum.
La peinture fantôme.

IN SITU

- 26** Un-scene II

DU CÔTÉ DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

- 46** La collection RTBF/Canvas collective :
Le spectacle des pratiques artistiques

ÉDITIONS

- 48** Decorum

AGENDA ETC...

- 49 / 63**

INTRAMUROS

- 28** TRACK. Were I Shall Wander
- 30** Jeremy Deller.
Communes présences
- 32** Éléonore Saintagnan.
Quilles pro quo
- 33** David de Tscharner.
Diurétique électrique
- 35** Ivo Dimchev. En zone trouble
- 34** Anversville.
L'œuvre d'art à l'ère du large
- 36** Festival Trouble. Trouble, you said?
- 38** Bernard Mulleuz.
Le passant fait son devoir
- 39** Jean-François Spricigo.
Ecrire en photographies
- 40** Do it. Le refus des chimères
- 42** Jef Geys. Kome
- 43** Pierre Bismuth.
Mit Pierre Bismuth Gegen Propaganda
- 44** Cédric Alby. Archéologie elliptique
- 45** Pierre-Pol Lecouturier. Phantasma

04

