

FOCUS: VENISE / LYON

04
A propos
du Palazzo enciclopedico,
Biennale de Venise 2013

08
Falling Down
Biennale de Venise 2013

10
When Attitudes becom form :
Bern 1969/Venice 2013

12
Venise en off
(SC)

13
Edith Dekyndt
L'eau et la lumière

14
Entre-temps...
Brusquement... Et ensuite
12^{ème} Biennale de Lyon

EXTRAMUROS

16
Harold Ancart
Vague après vague

IN SITU

18
Mad Brussels
Le design à la croisée
des chemins

INTRAMUROS

20
Sous les crassiers la plage
Louvain-la-Neuve Biennale 8

22
İstvan İst Huzjan
ODTUDOTU

23
Patrick Carpentier
A la recherche du temps perdu

24
Walter Swennen
L'image ne fait pas le tableau

26
Michel Mazzoni
Territoires fictionnels

27
Benoît Grimalt
L'homme qui tire moins
vite que son ombre

28
Emmanuel Van der Auwera
Contrôle et transparence

29
Myriam Hornard
My name is time

30
Thèse sur la Pop philosophie

32
Jacques Louis Nyst
L'image : l'objet en question

33
Johan Muyle
Des paraboles sur le monde

34
R#13
Recherche 2013

36
Leisure, discipline & punishment
6^{ème} Biennale de l'image
en mouvement/Contour

DU CÔTÉ DE LA FÉDÉRATION WALLONIE BRUXELLES

37
Biennale d'architecture
de Venise 2014

ÉDITIONS

38
Bernard Villers
Plis et répliques

39
Anne de Gelas
Poursuivre la vie

40
Jacques Rancière
Égalité, émancipation,
esthétique

42
Thomas Israël
Memento Body

43
Jean-Philippe Convert
Le livre des employés

AGENDAS ETC

44 > 55

50
Léa Mayer
So cliché!

51
Jasper Rigole
Survivance des temps morts

52
Sofï Van Saltbommel
De la terre primale à la part animale

L'ART MÊME

Trimestriel
#60
Octobre 2013 — Janvier 2014
Gratuit
5300 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

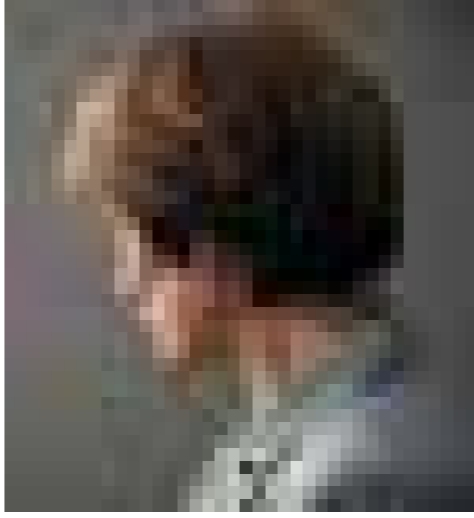
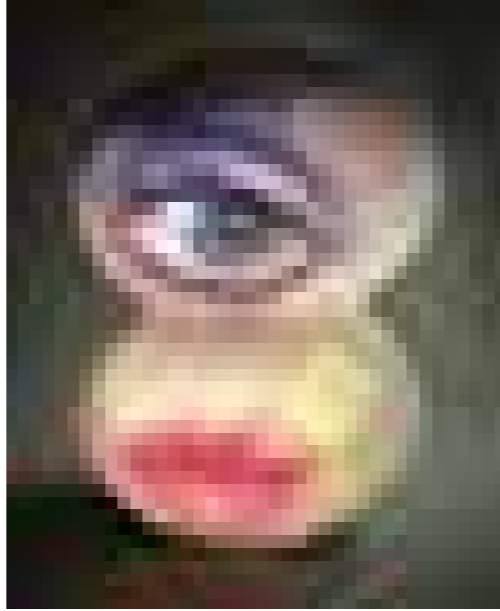
Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

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

RD

Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X



2.

L'ART MÊME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

4^e
TRIMESTRE
2013



60

1.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

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 de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
Sandra Caltagirone
Timothée Chaillou
Florence Cheval
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autrepppe
Jérémie Demasy
Pierre-Yves Desaiive
Laurent De Sutter
Colette Dubois
Benoît Dusart
Julien Delaunay
Catherine Henkinet
Denis Laurent
Bernard Marcellis
Camille Pageard
Septembre Tiberghien
Tristan Tréneau
Carmelo Virono
Anne Wauters

CONSEIL DE RÉDACTION

Marcel Berlangier
Chantal Dassonville
Max Godéfried
Jean-Philippe Van Aelbrouck
Daniel Vander Gucht

ÉDITEUR RESPONSABLE

André-Marie Poncelet
Administrateur général de la Culture
Service général du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques,
Fédération Wallonie-Bruxelles,
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Pascale Viscardy

GRAPHISME

Pam & Jenny

Pour nous informer de vos activités :
pascale.viscardy@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

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

1. Olivier Cornil,
extrait de la série *Homeland/*
Viadivostok, 2006-2013

2. Nino Laisné, *un instant*
Edition Pollen, still film

EDITO

60

De par le monde, les biennales continuent leur progression – l'on en dénombre actuellement plus de 150 – et, dans ce maelström curatorial, beaucoup ambitionnent, de manière plus ou moins concluante, de se saisir d'enjeux à l'œuvre dans un pan de la création contemporaine dont elles tentent de brosser un état les lieux nécessairement subjectif.

Ainsi, pour être singulièrement différents, *Le Palais Encyclopédique* de Massimiliano Gioni, directeur artistique de la 55^{ème} Biennale de Venise et l'exposition *Entre-temps...* *Brusquement, Et ensuite* de Gunnar B. Kvaran, commissaire invité de la 12^{ème} édition de la Biennale de Lyon, aspirent tous deux à se démarquer des productions *mainstream* de l'art contemporain, le premier en intégrant à sa sélection de nombreux artistes *outsider*², le second en pariant sur l'inventivité et la diversité des univers formels et discursifs d'une toute jeune génération d'artistes venus des quatre coins du globe.

Ce que partagent ces deux éditions, malgré une orientation curatoriale en tous points divergente, est une semblable volonté d'ancrer leur discours et recherches en réaction à l'inflation des standards visuels et langagiers d'une fiction globalisée. Toutefois, là où Massimiliano Gioni en appelle à une révision du statut de l'image au-travers de la notion d'"icomomie"² ou encore de la revalorisation du concept d'"image interne", emprunté à l'anthropologue et historien de l'art allemand Hans Belting, insistant ainsi sur le pouvoir d'émancipation des rêves et la force transformatrice de l'imaginaire, Gunnar B. Kvaran parie, quant à lui, sur le renouvellement narratif opéré par la génération Y, renouvellement qui, faut-il le constater, n'est pas guère au rendez-vous.

Si ces deux expositions d'envergure entendent replacer l'art contemporain dans le champ élargi de la culture visuelle, leurs choix curatoriaux se font littéralement dos, l'une empruntant à la marge et à ses expressions qualifiées d'art brut des mythologies individuelles chères à Szeemann, souvent fortes et prégnantes, l'autre s'adossant, en une volonté de positionnement critique qu'elle ne parvient que trop rarement à maintenir, à une culture médiatique globalisée.

Christine Jamart - Rédactrice en chef

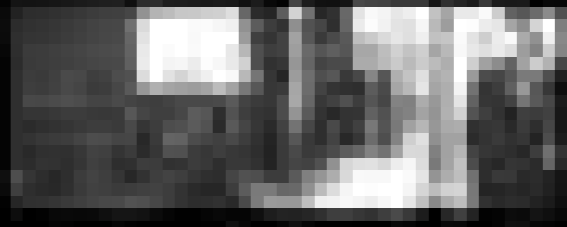
¹ confortant ainsi ce qui paraît être un engouement curatorial pour les marges. Voir, à ce sujet, le dernier *Artpress*², n° 30, "Les mondes de l'art brut" (août 2013).

² dont, Tino Seghal, qui fait de la résistance à l'image sa signature, est le parfait exemple.

VENISE / LYON

Focus

VLACLAV MAGID
Création pour la Biennale
de Lyon.
From the Aesthetic Secret
Files
Photo : Blaise Adilon,
Biennale de Lyon 2013



Jesper Just,
Vue de l'installation *Intercourses*
au Pavillon danois de la Biennale
de Venise, 2013
Photo: Anders Sune Berg



“NULLE PASSION ET UNE MÉMOIRE D’ALMANACH”¹

Extrait de la collection de minéraux de Roger Caillou, coll. Muséum d'Histoire Naturelle, Paris (France, 1913-1978)
© photo : www.litds.org

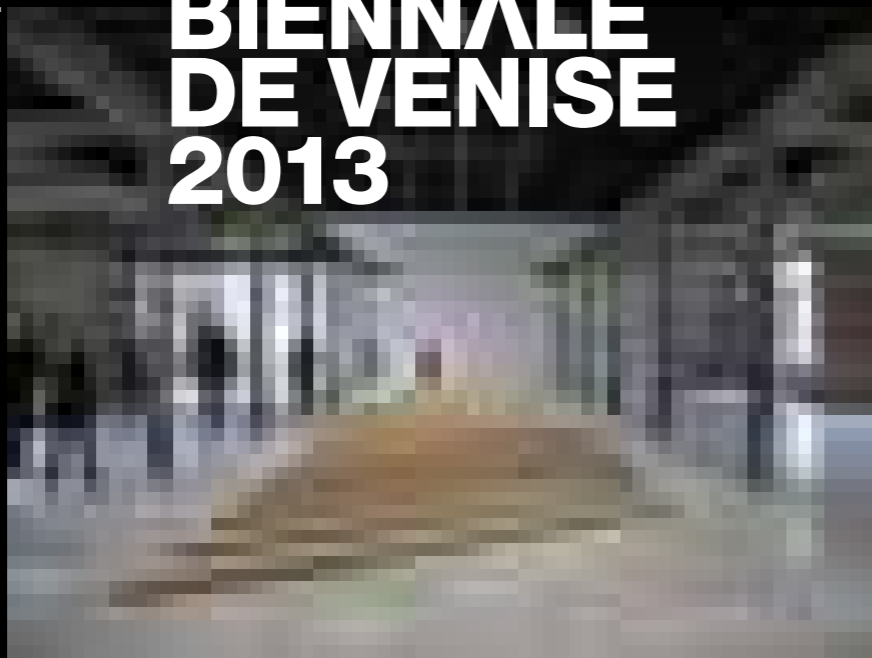


D’abord séduisante dans son projet d’associer art outsider et art insider pour actualiser une vision et une compréhension contemporaines des “arts de la mémoire”, de leurs techniques et de leurs enjeux, l’exposition centrale de la Biennale de Venise peut s’avérer un cadeau empoisonné pour les artistes insider invités car, malgré ses qualités, elle pâtit d’un manque de méthode et de clarté critiques.

Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy*, 1990
© photo : www.litds.org

À PROPOS DU PALAZZO ENCI-CLOPEDICO, BIENNALE DE VENISE 2013

Au premier plan, Eva Kotátkova, *Asylum*, 2013 (République Tchèque, 1982) ; aux murs, dessins d'Anna Zermankova (République Tchèque, 1908-1986)
© photo : www.litds.org



L'exposition principale qui donne son titre à la Biennale – // *Palazzo Enciclopedico* – s’organise autour d’un projet jamais réalisé : celui de Marino Auriti, artiste autodidacte américain d’origine italienne qui, dans les années 1950, imagina un musée censé rassembler tous les savoirs du monde. Le commissaire de la Biennale, Massimiliano Gioni, s’engouffre donc dans la problématique du stockage, de la conservation, de la mémoire et de ses représentations. L’intitulé de la Biennale renvoie directement aux “arts de la mémoire”, ces techniques qui remontent à l’antiquité visant à se construire une mémoire efficace et bien organisée pour produire des textes ou des discours². L’art de la topique, base des techniques de la mémoire, servit aussi à organiser des collections d’objets³. Pour remplir son palais, Gioni propose un dialogue rassemblant des artistes professionnels, dont le travail porte sur la collection, l’accumulation, le fétiche..., et des personnalités qu’on nommera diversement “ésotériques”, “outsider” ou “artistes brut” chez qui pullulent les édifices et autres schémas. Par cette confrontation entre les produits de pratiques symboliquement et artistiquement très différentes, le commissaire italien voudrait questionner les normes dominantes de production, d’organisation et de représentation du savoir et aussi, l’espère-t-on, les représentations qu’en donne l’art contemporain.

Surprenant d’abord dans cette exposition sa dimension et son caractère muséaux, non seulement en raison de son étendue et de son ordonnancement spatial (y compris à l’Arsenal dont la scénographie n’a peut-être jamais été aussi classique, renvoyant à l’espace traditionnel des musées des beaux-arts) mais de l’importante présence d’artistes historiques dans sa première partie au pavillon central des Giardini. De mémoire, il faut sans doute remonter à la biennale du centenaire et à l’exposition *Identité/altérité: figures du corps 1895-1995* sous commissariat de Jean Clair pour retrouver l’équivalent d’une telle présence d’œuvres historiques. Toutefois, les nombreux artistes et œuvres historiques qui ouvrent l’exposition cette année ne ressortissent pas aux histoires de l’art moderne et contemporain écrites par les artistes, historiens, critiques et théoriciens modernistes et avant-gardistes. Les choix de Massimiliano Gioni renvoient en partie à ceux de Jean Clair (l’intérêt pour les œuvres en lien à la psychanalyse et au spiritisme) et lorsqu’il met en exergue, dès l’entrée, le *Livre rouge* (ou *Liber Novus*, son titre original) du célèbre psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1875-1961). Cet ouvrage traduit à partir de 1913, dans une esthétique inspirée dans sa préciosité et sa fantasmagorie par les enluminures médiévales, les rêves, visions et fantasmes du médecin, qui se confrontait à son inconscient, tel un nouveau Saint Jean témoignant de l’apocalypse à venir. Ce parti-pris s’accentue dans les salles suivantes, avec la présence massive de visions, édifices et schémas fantastiques, proposant des visions graphiques et picturales du Monde, du Cosmos et de ses mécanismes visibles ou occultes, sur des bases pseudo-scientifiques et/ou psychiques et/ou spirites, conçues par le philosophe occultiste, fondateur de l’anthroposophie Rudolf Steiner (1861-1925), si influent pour de nombreux artistes — de Mondrian à Beuys —, l’artiste anthroposophe suédoise Hilma af Klint (1862-1944), pionnière hétérodoxe de l’abstraction, reconnue vingt ans après son décès grâce à la révélation de ses *Temples* cosmogoniques aux formes géométriques agencées d’une façon débridée qui annoncent quasiment le psychédélisme, ou encore le mineur et médium Augustin Lesage (1876-1954), associé à l’art brut, qui reçut sa vocation de peintre et de spirite au fond d’une mine, et édifia dès lors dans ses tableaux des temples syncrétiques par accumulation de symboles et de motifs inspirés par l’Égypte antique, le Christianisme et le Moyen-Orient⁴.

Tel un fantôme d’Harald Szeemann, cette veine spirite-occultiste mâtinée de, ou identifiée à l’anthroposophie (cette “science de l’esprit” qui, selon Rudolf Steiner, se veut une tentative de description et d’organisation des phénomènes spirituels avec la

même précision que les sciences étudient le monde physique) offre aux Giardini une première trame d’interprétation du projet du commissaire, où le spirituel, l’invisible, prennent d’abord le pas sur les explorations archivistiques et rationnelles du monde physique, sur un plan tant social que culturel (que l’on retrouve plutôt à l’Arsenal), et imprègnent la vision et l’interprétation de quasiment toutes les œuvres réunies, y compris d’artistes non spirites ou non anthroposophes. Ainsi, toute œuvre abstraite ou d’apparence abstraite et/ou portant les traces d’explorations surréalistes organiques, en résonance formelle avec celles des Steiner, Hilma af Klint ou Lesage, se trouve-t-elle nimbée d’une aura mystique, ou du moins appréhendée avec le soupçon d’une potentielle présence de semblables préoccupations. Et ce, pour des œuvres aussi différentes et de belles qualités pour la plupart que celles de la Roumaine Geta Bratescu (*1926), de l’Allemand KP Brehmer (1938-1997), de l’Américaine Channa Horwitz (1932-2013), de l’Italienne Marisa Merz (*1926), ou du Suisse Hans Shärer (1927-1997). Par ailleurs, l’exposition fait la part belle à des artistes diversement identifiés comme relevant de l’art brut, de l’outsider art et/ou du vernaculaire — le Brésilien Arthur Bispo do Rosario (1910-1989), le Japonais Shinichi Sawada (*1987), l’Allemand Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), l’Américain Eugene Von Bruenchenhein (1910-1983), la Tchèque Anna Zermankova (1908-1986) —, voire de la contre-culture (toutes les planches de la *Genèse* de Robert Crumb, né en 1943, sont exposées à l’Arsenal). Des ensembles conséquents d’objets anonymes, issus de cultures très différentes, ponctuent également les deux sites de l’exposition : dessins d’Asie du Sud-Est et de Mélanésie (collection Hugo A. Bernatzik, 1932-1937), ex-votos du Sanctuaire de Romituzzo (Italie, XVI-XIX^{ème} siècles), bannières Vaudou de Haïti, dessins des Shakers nord-américains, peintures tantriques anonymes...

Cadeau empoisonné

Malgré la présence d’artistes tels Harry Smith dont le film *Heaven and Earth Magic* (1959-1961) traduit les croisements historiques entre avant-garde, mysticisme, occultisme et arts populaires, les liens s’établissent difficilement avec les œuvres des artistes, issus, intégrés et reconnus dans le champ dit de l’“art contemporain”. On reconnaît immédiatement ceux-ci par contraste, car déployant leurs pratiques dans des médiums (photographie, vidéo, installation, arts numériques) ou dans des formats (tableaux versus dessins, installations ou matériaux onéreux versus terre cuite ou assemblage de matériaux trouvés) que les artistes “brut”, outsider ou vernaculaires n’abordent pas. Quelque chose de l’ordre d’un rapport plus intime et apparemment spontané à la création — nonobstant l’aspect répétitif et saturé de nombreuses œuvres “brut” ou outsider —, dans l’installation ou l’édification d’univers habités par des rites soit communautaires ou vernaculaires, soit personnels (renvoyant à l’idée de mythologies individuelles) mais presque toujours en lien avec des matériaux — sujets, formes, images, médiums —



Vue de la salle Hilma af Klint (Suède, 1862-1944)
© photo : www.litds.org

¹ Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Pléiade Gallimard, 1976, p. 470. Dans la théorie baudelairienne de la mémoire, les données mémorisées n’ont de pertinence artistique qu’une fois transformées, synthétisées et organisées par l’imagination. La mauvaise mémoire, exemplifiée par l’œuvre du peintre Horace Vernet, se contente d’accumuler les faits ou les références, comme un “almanach” ou une encyclopédie.

² Deux ouvrages parmi les plus connus sur les arts de la mémoire : Frances Yates, *L’art de la mémoire*, Paris, Gallimard, (1966) 1975 ; Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, (1998) 2002. Une spécialiste italienne, Lina Bolzoni, propose un texte dans le catalogue de la Biennale.

³ Voir Patricia Falguières. *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

⁴ On peut ajouter les dessins des Britanniques Allister Crowley (1875-1947) et Frieda Harris (1877-1962), de la Suisse Emma Kunz (1892-1963).

assez communs, leur confère ici un poids, une intensité, que peu d’œuvres d’artistes professionnels contemporains sélectionnés assument ou assurent. Ce peut même être douloureux pour certains, qui peuvent apparaître bien faibles face à la force de la majorité des œuvres 'brut' ou outsider (par exemple les grands tableaux à l’allure post-expressionniste abstraite et post-psychédélique de l’Américain Daniel Hesidence, né en 1975, semblent traduire davantage un effet de posture qu’une expérience aventureuse).

Certains choix isolés font cependant mouche. Ainsi, aux Giardini, le vaste ensemble *Suddenly This Overview* (1981-2012) de Peter Fischli et David Weiss, constitué de petites sculptures en terre cuite représentant de façon virtuose et drôle des objets, des événements et des concepts historiques et imaginaires ou, non loin, les pages du livre *Passport* (1970) de Carl Andre, composées d’images et de textes photocopiés (reproductions d’œuvres d’art, page de catalogue, poésies, texte critique ….) rassemblés par l’artiste tout au long des années 60. L’œuvre des Suisses opère une réduction drôlatique de l’histoire à une accumulation de micro-faits ou transforme un stock de notions communes (“laid/mignon-”, “théorie/praxis”, “construction/déconstruction”) en saynètes portables. Le choix de *Passport* est intéressant car il tempère la *doxa* sur l’œuvre du sculpteur américain, grâce à un jeu d’archives : on découvre ici un Andre moins minimal que pop, en tous cas plus porté sur la représentation qu’on pouvait le croire. A l’Arsenal, le film d’Harun Farocki (*Transmission* (2007), propose une collection puissante de séquences dédiées à des gestes exécutés devant des monuments allant du Vietnam Veterans Memorial de Washington à l’autel sur lequel fut déposé le corps du Christ après avoir été descendu de la Croix. Mais ces quelques œuvres paraissent seules en mesure de rivaliser avec ce qui pourrait bien apparaître comme un cadeau empoisonné — avoir mis dans les pattes des artistes professionnels contemporains cette armada d’artistes brut ou outsider.

De fait, cette présence massive et exceptionnelle dans le cadre d’une biennale vénitienne, haut lieu de reconnaissances et de réputations dans le champ de l’art contemporain (ne serait-ce du fait que, depuis plus d’un siècle, le “monde de l’art” s’y rend en pèlerinage obligé et parce qu’on y délivre des Prix hautement distinctifs), entre en résonance avec nombre de questions que soulève ce que l’on pourrait appeler une mode, ou une tendance remarquable à sortir des outsider du placard de l’histoire, récente ou relativement ancienne, autant que des artistes brut dans les principales institutions de collection et d’exposition, en tout cas en Occident. Rien de plus *normal a priori*, puisque depuis la fin du XIX^{ème} siècle les artistes, critiques, poètes et théoriciens qui ont produit par leurs œuvres et écrits l’histoire de l’art moderne et d’avant-garde, se sont confrontés, ont intégré dans leurs collections personnelles, expositions collectives et œuvres qui des dessins d’enfants, qui des arts populaires, qui des arts extra-occidentaux, qui de l’art brut, qui de l’art naïf, qui de la contre-culture, etc. Ce, depuis les expositions futuristes russes jusqu’à la création de la compagnie de l’art brut. Tous ont tenté d’“horizontaliser” les hiérarchies des valeurs esthétiques et sociales, et l’on pourrait même, en tirant Jacques Rancière là où il ne va peut-être pas jusqu’au bout de ses intuitions et réflexions, dire que la modernité fut un mouvement non seulement romanesque et cinématographique d’affolement et d’émancipation esthétique et politique des lignes de classe⁵, mais aussi dans le champ des arts plastiques⁶. Pour le dire vite, Joan Miro ne serait rien sans les cultures populaires et vernaculaires, les dessins d’enfant et l’art brut qui l’inspirèrent, et les Shadoks, exemple remarquable de contre-culture au sein des industries culturelles de masse n’auraient jamais existé sans Miro ou Klee, ni l’explosion des nouvelles formes de bandes dessinées et de la musique concrète.

Curieusement, ce qui s’est institué consciemment comme “art

contemporain” depuis une quarantaine d’années, à travers ses œuvres, ses attitudes, ses écrits, ses transmissions et ses institutions, semble avoir mis de côté ces enjeux, à l’exception des formes les plus “Pop”, c’est-à-dire communément associées à l’imagerie et aux objets des industries culturelles de masse⁷. Au risque que tout un pan refoulé ne fasse retour un jour, comme cela commence d’être le cas aujourd’hui. Et, de nouveau, cela peut faire mal, provoquer un malaise, notamment lorsqu’on se demande pourquoi diable Wade Guyton, Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, Albert Oehlen ou encore Sarah Lucas, manifestement hors-sujet, sont présents dans l’exposition conçue par Gioni. Leur présence ne semble pas justifiée par autre chose que leur poids — marché, critique, institution —, leur dimension supposée incontournable pour une grande manifestation internationale comme la Biennale (ceci dit avant même de juger de la qualité de leurs œuvres). Si l’on peut saluer l’initiative de Gioni, cette valorisation de tout un pan *outsider* de la création nous semble stratégiquement vouloir tirer parti d’un vaste mouvement d’habilitation qui rencontre une adhésion remarquable dans le public cultivé, d’amateurs-non-professionnels (ce qui n’exclut pas les amateurs-et-professionnels) — comme en témoignent les succès du LAM à Villeneuve-d’Ascq en France (avec la donation de la collection d’art brut de L’Aracine), de la Halle Saint-Pierre à Paris, ou encore du Museum of Everything là où il s’installe (avec l’exposition de l’artiste brut Carlo Zinelli dans les Serres des Giardini, près de la Biennale) —, plutôt qu’être la source motivée d’un travail de fond nécessaire de problématisation articulée et historicisée des enjeux d’une co-exposition de l’art *outsider* et de l’art *insider*.

Une mémoire qui flanche

Entre des choix dictés par le marché (la présence de Fitch/ Trecartin à la Fondation Pinault semble encore confirmer cet état de fait) et une tentative de constituer l’art outsider comme une puissance critique, à l’ère de son institutionnalisation, Gioni ne réussit à donner qu’une image extrêmement stéréotypée de ses interrogations. La forme qu’il donne à son exposition interroge, elle aussi. Outre qu’une organisation thématique claire eût été bienvenue et aussi parfaitement adaptée à un palais de la mémoire, certaines des opérations curatoriales sont difficiles à accepter. En premier lieu, Gioni se contente trop souvent de rassembler les œuvres “outsider” sur la base de ressemblances de famille, sans les contextualiser historiquement. En mettant sur un pied d’égalité des dessins tantriques, des œuvres d’Asie et de Mélanésie, d’Afrique noire, des peintures tantriques anonymes et du “folk art”, Gioni paraît s’avancer sur le terrain miné de l’universalisme et des problématiques transhistoriques, désactivant ainsi les œuvres – au passage, il contrevient à sa propre démarche qui était de mettre en lumière l’efficace critique de tels travaux. L’absence de mise en perspective historique des signes renvoyant aux arts de la mémoire est aussi embarrassante. À aucun moment le commissaire ne souligne dans l’exposition, par les œuvres ou par un texte, le fait que les motifs architecturaux présents dans un grand nombre d’œuvres “folk” sont les résidus d’une culture antique que le Moyen-Âge et la Renaissance ont transmise et transformée à travers des traités érudits ou populaires, parfois illustrés. Il aurait pourtant été important d’éclairer la circulation des motifs, les effets de cette circulation et leurs appropriations sur leur signification, depuis les livres et illustrés du XIX^{ème} siècle jusqu’à Internet, qui nourrissent tant artistes insider qu’outsider. Ainsi les édifices improbables d’Augustin Lesage ou Achilles Rizzoli (1896-1981) seraient-ils apparus telles des ruines de l’art de la mémoire, et les boîtes contenant des animaux en bois que Levi Fisher Ames (1843-1923) présentait dans des foires américaines à la fin du XIX^{ème} siècle auraient-elles proposé une réinterprétation populaire de l’art de la topique. À l’ère de l’histoire des images et des études sur la “migration” des symboles, cette absence de mise


 Carl Gustav Jung (Suisse, 1875-1961), extrait du *Livre rouge*, 1914-1930 © Foundation of the works of C.G. Jung, Zurich © photo : www.lttids.org


5 Dans ses livres, Jacques Rancière insiste particulièrement sur les paradigmes du roman et du film, objets esthétiques ou s’imbriquent différents niveaux de culture, du savant au populaire, pour énoncer sa thèse sur le “régime esthétique” de l’art, confondu avec la modernité.

6 Dans le champ de la musique, c’est tout aussi remarquable, peut-être plus encore.

7 Il est ainsi remarquable de constater qu’au chapitre Pop Art de tout musée et livre, n’apparaissent quasiment que les formes les plus immédiatement reconnaissables de la culture industrielle dominante. Exit le plus souvent les formes dites contre-culturelles, du psychédélique au punk, en passant par la blaxploitation ou l’atro-futurisme.

8 C’est l’objet de réflexion de ce qu’on nomme aujourd’hui “digital humanities” ou “humanités numériques”.

9 Les actions de Sehgal sont systématiquement présentées dans des espaces institutionnels - galeries, musées, festivals…

 10 On aurait aimé voir dialoguer l’action de Sehgal avec celle de l’artiste et théoricienne du document, Hito Steyerl. Son œuvre, dissimulée dans les fins fonds de l’Arsenal, est une vidéo à mi-chemin du mode d’emploi et de l’œuvre numérique sur la possibilité de devenir invisible dans une société du contrôle et de la surveillance: *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV* File.

 Aurélien Froment, *Camillo's idea*, 2013 © photo : www.lttids.org

en perspective laisse le spectateur assez dépourvu. Et ce n’est pas la vidéo d’Aurélien Froment (*Camillo’s Idea*), dans laquelle une “mnémoniste” raconte l’histoire des arts de la mémoire, qui aide à mieux saisir le propos du commissaire : elle est perdue au milieu du parcours de l’Arsenal, alors qu’elle aurait pu jouer le rôle d’interlocuteur direct du *Palazzo* d’Auriti.

Au total, on ressort extrêmement frustré d’avoir vu peu d’œuvres contemporaines véritablement engagées dans une réflexion sur ce que les nouveaux médias ou internet font aux médias plus anciens (à moins que Wade Guyton et Albert Oehlen aient le rôle de “représenter” cette problématique), ou sur les nouvelles manières d’archiver et d’utiliser les données qui se sont développées avec la massification du numérique. La vidéo de Camille Henrot, lauréate du lion d’argent, si elle est élégante, reste malgré tout extrêmement pauvre sur ces questions. L’impact de l’archivage numérique sur le livre et les pratiques des sciences humaines, et donc sur la construction du savoir⁸, est, lui, tout à fait mis de côté par le commissaire. Quant au traitement de l’écriture, superficiel, il se réduit à la présentation des œuvres de Bruly Bouabré ou de Matt Mullican. Le *Palazzo Enciclopedico* n’ouvre pas non plus beaucoup de voies de réflexion sur la question des arts du “live” et de leur statut ambigu, entre objet conservable et événement éphémère, à un moment où les musées ouvrent grand leurs portes aux performeurs. Si l’on excepte une installation avec interprètes de John Bock, on devra se contenter d’une œuvre du représentant le plus visible aujourd’hui de l’action en institution⁹, lion d’or cette année, Tino Sehgal. Clairement connecté à la problématique des arts de la mémoire (voir la performance *This Situation* de 2009), Sehgal propose à Venise une action volontairement opaque, et d’ailleurs anonyme : trois interprètes au sol chantent des bribes de chansons ou de pièces musicales, imitent une beatbox et effectuent des mouvements au ralenti. Ils paraissent traversés par un flux continu d’informations, et donnent souvent l’impression d’être des images préenregistrées. Sehgal continue ici de déplier sa réflexion sur le corps comme vecteur de codes, et sur les manières d’inscrire (pour ne pas dire d’enregistrer) des actions sans passer par les outils documentaires traditionnels. Gioni aurait pu là encore proposer au spectateur un dialogue plus nourri sur des problématiques qui intéressent particulièrement les arts contemporains ou la danse, et que la seule présence de l’œuvre de Sehgal ne peut contribuer à éclairer¹⁰.

Mélancolie consensuelle

De manière générale, cette biennale favorise trop souvent des œuvres contemporaines historicisées et attendues. Le final du parcours de l’Arsenal est exemplaire de ce point de vue : les installations de Stan Vanderbeek, Bruce Nauman, Dieter Roth et Walter De Maria qui s’enchaînent les unes après les autres constituent une sorte d’hymne à l’art établi. Cette biennale prend aussi résolument la voie d’une certaine nostalgie, nourrie à tous les lieux communs bourgeoisien sur la notion de collection : impossible clôture, limites des systèmes de classement, risque de verser dans le non-sens etc. C’est ce que reflète le choix d’œuvres comme celles de Steve McQueen – *Once Upon A Time* (2002), un défilé des images et informations emportées dans l’espace en 1977 par les sondes Voyager I et II, sur fond de glossolalie – ou des “ruines” de Danh Vo. Cette mélancolie paraît devoir exclure toute réflexion sur la dimension politique et sociale de l’action de collectionner, d’amasser ou d’archiver. Les cabinets de curiosités et le théâtre anatomique (Pawel Althamer) du *Palazzo Enciclopedico* semblent être l’occasion pour le commissaire de laisser libre cours à une fascination plutôt datée (ou parfaitement adaptée à l’institution) pour le fétiche et le petit objet précieux : collections de pierres de Roger Caillols, minéraux filmés par Melvin Moti et des références à André Breton qui reviennent ici et là, chez Ed Atkins par exemple. Seule la section de l’Arsenal dont s’est occupée Cindy Sherman réussit à mettre à distance cette tendance et à véhiculer un propos affirmatif. Le petit musée présenté par l’artiste américaine propose une approche bien articulée de la représentation du corps et du visage humains à partir d’objets aux statuts très différents : images d’un photographe professionnel (Norbert Ghisoland), archives photographiques constituées par des artistes (celles de Sherman ou de Linda Fregni Nagler), ou encore objets artistiques contemporains ou objets de culte.

En somme, malgré quelques choix intéressants, Gioni paraît manquer l’actualité de son sujet, et préférer collectionner les bibelots magiques. Le centrage du *Palazzo Enciclopedico* sur l’aspect merveilleux du “folk” et le recours à un imaginaire figé et archétypal de la mémoire et de la collection, ainsi qu’à une définition de l’art bien inoffensive avec des artistes pleins d’imagination et mélancoliques, font de cette biennale un édifice problématique. Il aurait pourtant été passionnant de tirer des considérations méthodologiques sur le savoir, son organisation et sa conservation à partir des œuvres des outsider. Les prétentions souvent universalistes ou globalisantes de nombre de ces artistes face à la connaissance auraient pu être l’occasion de questionner celles que nous entretenons encore aujourd’hui, avec nos moyens propres.

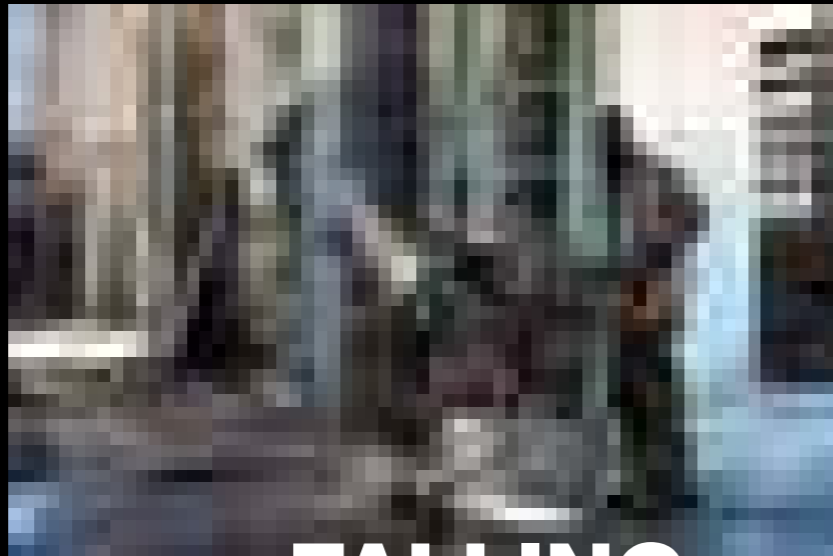
Nicolas Fourgeaud et Tristan Trémeau

 Arthur Bispo do Rosario (Brésil, 1910-1989), non daté © photo : www.lttids.org


Nicolas Fourgeaud est critique d’art, enseignant d’histoire de l’art à la Haute École des Arts du Rhin. Auteur d’un doctorat en esthétique touchant à la question de la performance et de ses modes de documentation, il a récemment participé au colloque *“De l’archive au reenactment : les enjeux de la re-présentation de la performance”* à l’université de Strasbourg.

Tristan Trémeau est critique d’art, docteur en histoire de l’art et commissaire d’expositions. Professeur à l’Epcç Esbat TALM site de Tours et à l’ARBA-ESA à Bruxelles, il est aussi chargé de cours à l’Université Paris 1-Sorbonne.

Stefanos Tsivopoulos,
Zero History alambics vidéo 2013.
Courtesy de l'artiste, Kallayan Galleries,
Prometeogallery di Ida Pisani



FALLING DOWN

Akram Zaatari,
Letter to a refusing pilot, 2013.
Video still from video and film installation. Courtesy de
l'artiste et Steir-Semler Gallery (Beirut/Hamburg)

Jesper Just,
Intercourses, 2013
Still from 5-channel video installation at the Danish
Pavilion for the 56th International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia, 2013. Courtesy de l'artiste

Emblématique d'une question lancinante adressée à la "communauté culturelle internationale", *Venezia, Venezia* d'**Alfredo Jaar** (° 1956, Santiago (Chili) ; vit et travaille à New York) invite à interroger un modèle qui, à longueur d'années maintenant, apparaît obsolète. Et pourtant, de Biennale en Biennale et ce, depuis 1907, s'impose un même ordre monarchique éculé, campé en 28 pavillons nationaux retranchés à l'intérieur des frontières des Giardini. Représentant le Chili au sein d'un pavillon loué à l'Arsenal, Jaar y met en tension deux figures liminaires à fortes potentialités réflexives sur les spectres taraudants de l'histoire de la doyenne des Biennales. Une installation qui mise sur une présence conjointe. D'une part, une photographie de Lucio Fontana parcourant les ruines de son studio milanais au sortir de la seconde guerre mondiale, laquelle esquisserait ce moment de l'histoire où le monde émerge du désastre et où l'Italie, au travers de son milieu culturel et intellectuel, sort de l'isolement et de la dévastation pour se reconnecter à la sphère artistique mondiale. D'autre part, une vanité figure le lent engoulement du site des Giardini, une utopie sur laquelle bâtir un nouveau modèle qui émergerait des abysses pour s'adapter au statut transnational de notre culture et refuser, enfin, la duplication des déséquilibres du monde. Jaar y suggérant de la sorte un futur où les Giardini auraient disparus pour ne plus apparaître que brièvement tel un fantôme de l'histoire.

En pavillon grec, **Stefanos Tsivopoulos** (°1973, Prague ; vit et travaille entre Amsterdam et New York) s'inscrit pleinement au cœur de ces mutations ; un moment historique particulièrement critique pour la Grèce et les autres pays de l'Europe du Sud qui souffrent plus qu'ailleurs de ces mouvements de déstabilisation dans la distribution internationale des richesses et du pouvoir. En un parcours en deux temps qui s'appuie au centre de l'installation sur une documentation dense des applications historiques et contemporaines des expériences sociales alternatives, l'artiste interroge la capacité de ces modèles à remettre en question le pouvoir politique d'homogénéisation d'une monnaie unique et la capacité de ces ressources, dans les moments de ruptures, à court-circuiter une économie monétaire au profit d'un système d'échange en biens et services. Face à l'entrée du pavillon, point zéro de l'installation, cette archive cristallise un point de départ et de reprise. *Zéro History* se déploie en outre en trois salles autour de son point d'ancrage documentaire créant une circulation à double sens entre l'immobilité de l'information et le mouvement de l'image cinématographique. Une narration filmique s'y déploie en trois temps qui se répondent et qui dépeignent chacun sous le mode elliptique le rapport particulier d'un personnage (le collectionneur –l'immigré – l'artiste) à l'argent, son rôle dans les relations humaines et, par-delà, les dimensions politiques et sociales qu'il recouvre de même que la complexité économique actuelle et les contradictions de l'expérience humaine en son sein.

Sous le titre *Lettre au pilote qui a désobéi*, **Akram Zaatari** (°1966, Saïda ; vit et travaille à Beyrouth), documente, pour sa part, un épisode de la guerre menée par Israël au Liban en 1982 dont différentes versions du récit ont accompagné sa jeunesse. Le 6 juin de cette même année, alors que les avions de chasse israéliens recouvrent le ciel libanais, les habitants de Saïda voient l'un d'eux se diriger vers un quartier des faubourgs abritant une école publique secondaire pour garçons. Au moment où le pilote va lâcher sa bombe, celui-ci effectue un brusque et soudain virage pour se diriger vers la mer afin de se débarrasser de sa cargaison. Peu de temps après, un autre pilote remplira la mission de "celui qui a désobéi" et l'école sera quasiment rasée. S'inspirant de la *Lettre à un ami allemand* d'Albert Camus et plaçant son installation vidéo sous l'égide du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (on se rappellera qu'il fût également un aviateur pionnier et qu'il disparut lors d'une mission de reconnaissance en 1943), Zaatari rend hommage à sa manière à ce militaire qui a su et pu, à un moment crucial de sa carrière, refuser l'ordre de détruire. Dans son installation, à partir d'un matériel filmique et photographique magistralement tressé, il combine des éléments d'architecture civile, d'archive publique, les ragots d'une petite ville, une archéologie de la mémoire familiale, l'évocation de la politique de la peur, la grâce d'un vol... ramassant l'ensemble des intérêts qu'il poursuit depuis une vingtaine d'années dans sa pratique qui s'étend, en récits fouillés, sur la question de la circulation des images en temps de guerre tout en soulevant les questions cruciales qui concernent la représentation nationale, sa crise perpétuelle et cette brûlante question des frontières et des identités, combien pertinente, en cet exercice de représentation nationale.

Jesper Just (°1974, Copenhague ; vit et travaille à New York), en pavillon danois interroge, quant à lui, de manière troublante la nature du fonctionnement de la Biennale en ses Giardini, lieu emblématique de l'identification de la représentation nationale en territoire étranger. Au sein d'un pavillon en ruine (!), à la spatialisation étudiée pour engager physiquement le spectateur, un film en cinq canaux parcourt l'espace qui s'appréhende dans un sentiment de dislocation culturelle. Trois hommes, dans un récit entrelacé, nous apparaissent comme connectés psychologiquement avec un espace architectural portant sa part d'étrangeté. Inhabité ? En cours de construction ? En voie de délabrement ?... Paris, sa tour Eiffel et ses immeubles haussmanniens



Anri Sala
Ravel Ravel Unravel, 2013
Pavillon français, 55^e exposition internationale
d'art La Biennale di Venezia
© Marc Domage

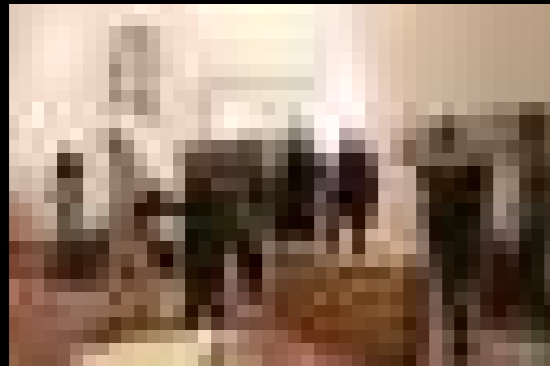
nous apparaissent dans un paysage paradoxal de la banlieue de Hangzhou en Chine. Contrairement à de nombreuses villes de réplique, celle-ci, pleinement fonctionnelle, se manifeste à nous dans un état de construction et de décomposition contrasté. Le traitement immersif de l'artiste défie les notions préconçues de l'observateur sur l'espace et le temps, le factuel et le fictionnel renvoyant aux questionnements sur les lois de la représentation et les questions d'authenticité particulièrement à l'œuvre en ce genre de contexte.

En clôture, épinglons la contribution de la France en pavillon allemand et le projet ambitieux d'**Anri Sala** (°1974, Tirana ; vit et travaille à Berlin) sur l'étendue spatiale du son. *Ravel Ravel Unravel*, basé sur le Concerto pour la main gauche pour piano et orchestre du compositeur français Maurice Ravel, pourrait consister en la production de différences dans ce qui semble identique. Dans l'espace central, deux exécutions du concerto sont diffusées simultanément sauf que, les tempos respectifs de chacune d'elles ont été recomposés dans un emmêlement (to ravel) qui renvoie à la première partie du titre de l'œuvre, passant perpétuellement de l'unisson au décalage afin de réaliser ce que l'artiste décrit comme "*un espace consécutif à l'écart temporel entre les deux exécutions et, à travers la répétition des mêmes notes, d'induire l'impression d'un écho dans un environnement pourtant entièrement sourd, où l'absorption des réflexions sonores annihile toute sensation d'espace.*"¹. Dans *Unravel*, une Dj tente d'unifier les deux performances de *Ravel Ravel*, comme une tentative de démêler (to unravel) ce qui a été emmêlé en une très belle chorégraphie des gestes de la main à la recherche de Ravel. Filmé dans le pavillon allemand vide au point opposé où se trouve projetée la performance des deux pianistes, l'écho même du lieu est inscrit dans le son du film alors que dans *Ravel Ravel* l'acoustique du bâtiment a été mesurée en amont de manière à être réutilisée lors du mixage final qui intègre définitivement les caractéristiques du pavillon allemand. Complexe et passionnante, cette expérience du "non lieu", d'un espace "autre" et "entre" convoque l'écho comme mesure de l'espace créant ce quelque chose d'irrationnel à percevoir des échos dans un lieu conçu spécifiquement pour n'en produire aucun.

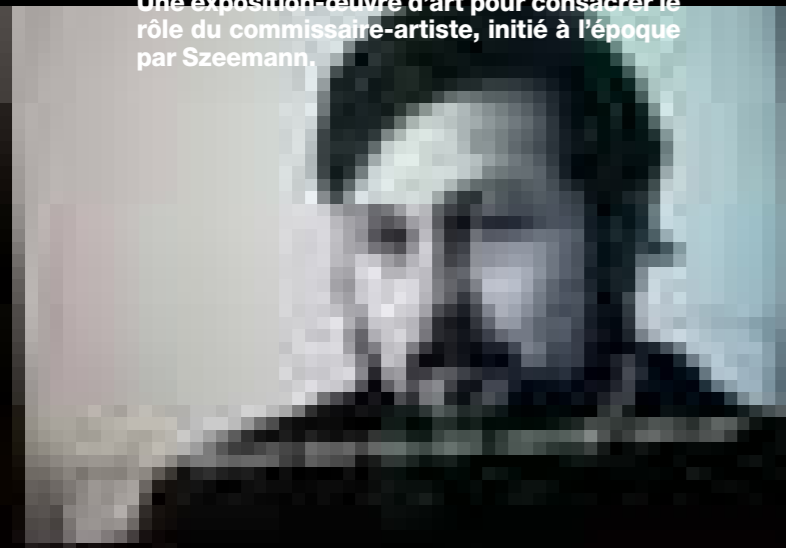
Pascale Viscardy

¹ Anri Sala in *Ravel Ravel Unravel*, manuela éditions, 2013, p.6

"When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013", Fondation Prada, cocktail d'ouverture, le 29 mai 2013. Photo: Vittorio Zunino Celotto/Getty Images for Prada



Recréer, plus de quarante ans plus tard, une exposition aussi emblématique que *When Attitudes Become Form*, est un projet pour le moins ambitieux, pour ne pas dire périlleux. Mais Germano Celant, le nouveau commissaire, a été bien plus loin que cela. Il ne s'est pas contenté de rassembler la quasi-totalité des œuvres sélectionnées en 1969 par Harald Szeemann pour la Kunsthalle de Bern: avec l'aide de Rem Koolhaas et de Thomas Demand, il a également transposé le volume des salles d'exposition de l'époque dans la Ca' Corner della Regina, un *palazzo* du 18^{ème} siècle qui abrite la Fondation Prada au bord du Grand Canal à Venise. L'événement a créé un engouement rarement vu durant les journées professionnelles de la Biennale, les visiteurs formant une longue file d'attente dès l'ouverture. Pas tant pour voir les pièces historiques des principaux représentants de l'art conceptuel et minimal que pour découvrir le *readymade* produit par Celant, selon ses propres termes. Une exposition-œuvre d'art pour consacrer le rôle du commissaire-artiste, initié à l'époque par Szeemann.



Harald Szeemann dans le film de André Gazut
Photos: P.Y. Desai

WHEN ATTITUDES BECOME FORM: BERN 1969 / VENICE 2013

Un projet documentaire

Le parcours débute par une section historique qui témoigne de l'énorme travail de recherche mené par Germano Celant et son équipe: de nombreuses lettres issues des archives d' Harald Szeemann (dont l'une de la main de sa propre mère, le suppliant d'arrêter de produire des expositions aussi insensées, qui nuisent à l'image et à la tranquillité de la petite ville de Berne...), des photographies inédites, des coupures de presse et documents divers, permettent de replacer l'événement dans son contexte. Le catalogue, un ouvrage scientifique de 600 pages regroupant de nombreuses contributions internationales, est à l'avenant. La compilation de reportages tournés à l'époque par diverses chaînes de télévision révèle que, loin d'avoir été traitée par la presse audiovisuelle comme une bizarrerie issue des cénacles de l'art contemporain, *When Attitudes Become Form* a bénéficié d'une large couverture témoignant d'une réelle volonté de rendre sinon compréhensibles, du moins admissibles, ces *attitudes* présentées comme des œuvres d'art à un large public pour la première fois en Europe. On (re)découvre notamment le long documentaire réalisé par André Gazut pour la télévision suisse romande: il n'est pas certain que le laconisme enjoué d'un Lawrence Weiner, ou le laconisme tout court d'un Michael Heizer (décrit comme "le plus extrême et le plus inquiétant" des artistes participants par la journaliste Marlène Bellilos...), ait vraiment facilité le processus de compréhension de l'exposition par le grand public, mais ces documents demeurent des témoignages d'une grande valeur pour appréhender la réception de l'art conceptuel, de l'art minimal, de l'Arte Povera et du land art en 1969, une année charnière pour tous ces mouvements.

L'exposition comme objet

Pour bien mesurer les implications du projet développé par Celant, il faut comprendre que son but premier n'a jamais été de réexposer les œuvres présentées à Berne, ni même de recréer *When Attitudes Become Form* en 2013, mais de considérer l'exposition de Szeemann comme un objet d'art à part entière. C'est ici que prend place l'analogie avec les *readymades*, clairement explicitée par le commissaire: "In order to become a reflection, the exhibition was given new meaning by treating it as a *readymade*: taking the whole of 'When Attitudes Become Form' and inserting it as an 'archeological' citation into the exhibition

Duchamp's Bicycle Wheel (1913)". Cette notion de réification d'une exposition serait le fruit d'une réflexion sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, initiée par Celant en 2010, et qui résulte en l'organisation de *Small Utopia – Ars multiplicata* à la Fondation Prada en 2012, rassemblant plusieurs centaines de multiples couvrant la période 1901-1975. Pour Celant, il convenait de ne plus confiner les thèses de Walter Benjamin au seul domaine de l'art, et de les étendre au champ de la création d'expositions. Cette annexion peut à juste titre être considérée comme discutable; mais surtout, elle semble en contradiction avec l'essence du projet monté à Venise. S'il s'agissait de considérer *When Attitudes Become Form* comme une "exposition à l'ère de sa reproductibilité technique", il eût fallu reconstituer à l'identique la Kunsthalle de Berne pour ensuite y intégrer les œuvres (citons à titre d'exemple l'impressionnante exposition d'ouverture de la Maison Rouge en 2004, *Le collectionneur derrière la porte*, bâtie autour de la reconstruction à l'identique de pièces d'habitations privées et des collections qu'elles abritent). Or, ainsi que Celant l'explique à Erik Verhagen: "(...) reconstructing it as it was would be an illusion, because you can't turn back the wheels of history, or translate the exhibition – and thus betray it – into an adaptation that is not the same." Il ne s'agit donc pas d'exposer l'exposition de Szeemann – comme Celant lui-même a tendance à le dire, dans une vision simplificatrice de son propre travail –, mais bien de la réinventer.

Le temps et l'espace

L'aptitude à se réinventer à travers le temps et l'espace est précisément ce qui caractérise le travail de l'un des artistes les plus emblématiques de l'exposition, Lawrence Weiner. *When Attitudes Become Form* est parfois réduite, à tort, à une exposition d'art conceptuel, alors que le but poursuivi par Szeemann était au contraire de faire converger en un même événement les différentes tendances qui se développaient alors des deux côtés de l'Atlantique. Mais il est indéniable que la radicalité de Weiner aura profondément marqué les esprits, au point de symboliser toutes les audaces (ou les dérives, diront les détracteurs) dont cette nouvelle génération d'artistes était capable. Weiner est alors un inconnu en Europe, bien qu'il ait produit l'année précédente sa célèbre *Declaration of Intent*, qui reste aujourd'hui encore le point de passage obligé de tout commentaire sur l'art conceptuel:

L'artiste peut construire le travail

Le travail peut être fabriqué

Le travail peut ne pas être réalisé

Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception

SA pièce pour *When Attitudes Become Form* s'intitule *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, et consiste en un carré d'environ un mètre de côté, là où l'artiste a ôté, à l'aide d'un burin, le plâtre du mur dans la cage d'escalier de la Kunsthalle. A Venise, où elle révèle les briques du *palazzo* du XVIII^{ème} siècle, elle est désignée comme étant *reenacted*, soit "reconstituée", ce qui est en soi un non-sens (une œuvre de Weiner n'est jamais reconstituée, elle est déplacée et adaptée). Ainsi présenter *36" x 36"* dans l'escalier de la Ca' Corner della Regina n'avait rien d'une obligation (conformément aux consignes de l'artiste, elle aurait pu prendre place n'importe où). Ce détail a toute son importance car il confirme la finalité du projet de Celant: placer le visiteur dans l'exposition de Berne en 1969, tout en étant à Venise en 2013.

When Attitudes Become Form se composait de quatre parties: rez-de-chaussée et escalier, premier étage, œuvres extérieures, et un bâtiment annexe, détaché de la Kunsthalle, dénommé Schulwarte. Sur les indications de Germano Celant, le travail de Rem Koolhaas a consisté en la transposition physique de ces différentes parties (allant jusqu'à reproduire le revêtement de sol original), en matérialisant les murs présents à Berne par des cloisons en bois, sur quatre niveaux du palazzo (les œuvres extérieures étant évoquées dans la section documentaire). Le résultat est la création d'un espace d'exposition invraisemblable, fait de parois blanches traversées par les éléments parasites que sont les murs, les colonnes et les éléments décoratifs du bâtiment vénitien. Cette disposition n'est évidemment pas sans conséquences pour les œuvres elles-mêmes: citons par exemple les *Screen Piece* et *Pipe Piece* de Bill Bollinger qui bénéficiaient à Berne d'une bonne visibilité et se retrouvent ici enfermées entre des pilastres, le *36 Copper Square* de Carl André, naguère disposé à l'entrée d'une salle, placé ici entre deux portes au centre d'une pièce, ou encore la *Two Space Rope Sculpture* de Barry Flanagan qui, forcée de contourner un mur supplémentaire placé sur son chemin, devient par la force des choses une "Three Space" sculpture... Lorsqu'une œuvre n'a pas pu être retrouvée ou empruntée, l'emplacement qu'elle occupait à l'origine est délimité par des traits, avec une photographie la représentant dans son contexte (c'est le cas notamment pour les *Bottekes met sneeuw* de Panamarenko). Quant aux visiteurs, qui déambulaient librement dans la Kunsthalle, ils sont ici fortement canalisés par les (très) nombreux gardiens, tant les risques de collision sont grands. Mais cela n'est pas toujours suffisant: la seule solution pour éviter tout accident avec les *Props Sculptures* de Richard Serra, a été de les entourer d'une épaisse corde de protection – un geste a priori en totale contradiction avec la démarche de l'artiste.

De l'artiste au curator

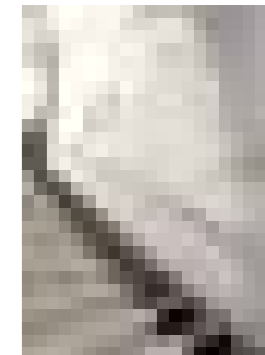
Avec ce projet, Germano Celant nous force à nous demander s'il est sensé, ou simplement admissible, de laisser un commissaire prendre de telles libertés dans la présentation d'œuvres historiques. Son geste apparaît de prime abord comme franchement iconoclaste (même si la personnalité de Celant, et le rôle qu'il joua dans la reconnaissance de bon nombre des artistes choisis par Szeemann, devrait a priori le placer au-dessus de tout soupçon), mais c'est finalement l'inverse qui se produit: l'on doit admettre que, même exposées dans ces conditions, les pièces conservent intacte leur intégrité.

La "réinvention" par Germano Celant de *When Attitudes Become Form* prend toutefois place dans un contexte international particulier pour l'art contemporain, qui voit se développer comme jamais auparavant les *Curatorial Studies*, les prix récompensant les *curators* (le dernier en date, *Curate Awards*, ayant été lancé par le Qatar Museum Authority et la Fondation Prada), ou la littérature consacrée à la pratique du *curating* (Terry Smith et son récent *Thinking Contemporary Curating*, qui pose la question de la spécificité de la pratique curatoriale par rapport aux domaines de l'histoire et de la critique d'art). Pour Celant, c'est grâce à Szeemann que le *curator* a trouvé sa propre "dignité créative" ("*the curator found a creative dignity on his own*"). Si l'on considère l'importance prise aujourd'hui par les commissaires indépendants dans le processus de diffusion de l'art contemporain, nul doute que son message ait été entendu. Le projet dans son ensemble apparaît comme une métaphore du pouvoir, parfois démesuré, dont ils se trouvent investis, façonnant au gré des biennales et autres expositions temporaires, d'un bout à l'autre de la planète, une vision événementielle de l'art contemporain devenu pilier de l'économie culturelle et touristique, au détriment d'une réflexion à long terme.

Pierre-Yves Desai

QUAND LES ATTITUDES DEVIENNENT FORME: BERNE 1969/ VENICE 2013

CA' CORNER DELLA REGINA
SANTA CROCE 2215,
30135 VENISE
VAPORETTO LINE 1, ARRÊT SAN STAE.
WWW.FONDAZIONEPRADA.ORG
JUSQU'AU 3.11.13



Vue de l'exposition
When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013
De gauche à droite:
Alain Jacquet,
Les fils électriques, 1968; Lawrence Weiner,
A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or allboard from a Wall, 1968
Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina
Venice, 1 Juin – 3 Novembre 2013
Photo: Attilio Maranzano
Courtesy: Fondazione Prada
Photo: P.Y. Desai

Pierre-Yves Desai est historien de l'art, spécialisé en art contemporain et en art des médias numériques.

VENISE EN OFF

On ne reviendra pas sur les aléas, tensions et petits psychodrames qui ont entouré la préparation de ce OFF à Venise. Les candidatures furent nombreuses, les choix difficiles. De l’abandon du projet de l’Espace 251°Nord pour raison budgétaire à la reprise de Wunderkammer¹ présentée jusqu’au 29 septembre dernier sous les ors du Palazzo Widmann, Venise fut cette année encore notre feuilleton. Finalement pour le meilleur. Et le jury de sélection d’avoir eu le nez fin : partager l’affiche avec (SIC), plateforme curatoriale et éditoriale formée en 2005, dont l’exigence de qualité est inversement proportionnelle à sa discrétion.

Sic (mot latin, ainsi): se met entre parenthèse après un mot, une expression, pour indiquer que l’on cite textuellement, si bizarre ou incorrect que cela paraisse.

Outre sa revue éponyme, on doit à (SIC) une série d’ouvrages collectifs dédiés à l’art moderne et contemporain. On pointera l’*artiste théoricien*, sous la direction d’Olivier Mignon, *Le performantiel noise*, sous la direction de Sébastien Biset, ou encore *The Set*, de Peter Wächtler, coédité avec Etablissement d’en face. La liste est longue et les contributions fameuses. Concernant les expositions, le n° 54 de la rue Van Volxem à Forest a vu passer en ses murs les travaux de Sylvie Eyberg, Jacqueline Mesmaeker, Olivier Foulon, Freek Wambacq ou, dernièrement, Fiona Mackay, Simona Denicolai & Ivo Provoost… Sans battage mais avec constance, (SIC) creuse son sillon dans un paysage artistique où l’ambition intellectuelle et la réflexion critique cèdent parfois trop vite à l’exigence d’immédiateté et d’émotions.

Ce faisant, investir la Biennale de Venise relève d’une gageure. Comment s’y faire voir, et ce d’autant plus lorsque le *In* est, comme cette année, de qualité ? L’Arsenal méritait bien deux jours de visite. Autant, voire plus, pour les Giardini. Si l’on ajoute à cela le remake schizophrène de la fondation Prada – Venise sans Grand Barnum ne serait pas Venise – l’excursion se conclut vite les yeux dans les chaussettes (et le film de Camille Henrot, *Grosse fatigue*, de synthétiser l’ambition de cette biennale, tout en soulignant son prix). On en attendait pas moins. Et du *in...* et du *off*. L’intelligence de (SIC) étant d’avoir pris ce dernier *in senso figurato*, faisant l’économie de tout bluff événementiel et se dérochant au principe même d’exposition. Un vrai *off* donc, jouant dans l’ombre un scénario échevelé, tirant sa force de sa nature improbable et de son *devenir minoritaire*. Non une bravade ou autre posture prétentieuse, mais un geste finalement très étudié. L’avenir est là. En Fédération Wallonie-Bruxelles comme ailleurs, il faut bien de temps en temps battre les cartes. Point de stars ici, mais une sélection très ouverte regroupant artistes plasticiens, cinéastes, poètes, écrivains, musiciens et auteur de romans graphiques. Dans le désordre : Raphaël Van Lerberghe, Louise Herlemont, Christophe Terlinden, Jean De Lacoste, Lara Gasparotto, Messieux Delmotte, Pierre Lauwers, Pierre Gérard et Claude Cattelain, mais aussi Thierry Van Hasselt, Thierry Zéno, Guy-Marc Hinant, William Cliff, Jan Baetens et Jean-Philippe Toussaint. La place manquera pour les présen-

ter comme il se devrait. Le plus petit dénominateur commun serait le nomadisme disciplinaire, le goût de l’expérimentation, l’insistance qualitative d’œuvres exigeantes, élaborées sans bruit ni compromission. Invités en résidence, ces créateurs ont produit alternativement un travail inspiré de leurs expériences vénitiennes, archivé au jour le jour sur un site internet présenté comme “*inconscient iconographique et numérique du projet*”. La chose serait parfaitement indigeste si les concepteurs n’avaient privilégié la simplicité : une ligne du temps qui d’un clic dévoile une image, souvent anecdotique, de l’expérience et du paysage vénitien. Sauf que... sauf que cet ensemble de photographies et de vidéos composent finalement, par accumulation, une œuvre chorale dont la densité échappe à ses contributeurs : le tout est plus que la somme de ses parties, et ce d’autant plus que l’anonymat y est de mise. Si l’on peut s’exercer à reconnaître la contribution de l’un ou de l’autre, le jeu se révèle vite superficiel et abscons, à contre-courant en tout cas de cette “trame traversant Trévise en tricorne”, pépite joyeuse volée à l’ample filon que constitue ce sérénissime cadavre exquis.

Ce n’est pas la première fois que la biennale de Venise se voit investie de façon buissonnière. On pense notamment au travail de la galerie Flux (Lino Pologato) et particulièrement à la manifestation *Cul-de-sac* en 2009 où les contributions de Mira Sanders, Alain Bornain, Edith Dekyndt ou Lawrence Weiner relevaient aussi d’un jeu sur l’impalpable. Manquait alors un véritable travail d’édition. Cela ne sera pas le cas ici... et on en attend beaucoup. L’automne verra la sortie du livre collectif réunissant l’ensemble des œuvres produites. On ignore tout de cette mise en forme. Puisse-t-elle être à l’image de cette expérience dense et féconde, déjouant avec intelligence les attentes formatées et les prescrits du spectacle vénitien. A suivre donc...

Benoît Dusart

¹ Exposition collective montée par Antonio Nardonne au Botanique en 2011.



A l’origine du cinéma, il y a l’instauration du dispositif monoculaire perspectif et l’on se souvient que dans sa première expérience - qui en était aussi sa première démonstration -, Brunelleschi avait recouvert d’argent la partie supérieure d’une *tavoletta* pour que le ciel et les nuages s’y reflètent. A l’origine du “cinématographe Lumière”, inventé à Lyon en 1895, il y a la projection¹. Si l’histoire du cinéma se nourrit de la géométrie, elle se nourrit aussi d’un imaginaire qui fait appel à la “Divine projection” du Pseudo-Denys l’Aréopagite, par le biais de la métaphore du messenger, un “*ange à deux faces: miroir et fenêtre. Miroir parfait qui renvoie sans rien perdre toute la lumière divine qu’il reçoit vers sa source, fenêtre opaque qui laisse filtrer vers des êtres moins parfaits une petite partie de l’éclairage qui éblouit l’autre face*”². A l’origine du cinéma, il y a encore la photographie: un support argentique qui se modifie avec la lumière et, après différents passages dans des bains chimiques, fixe l’image qui s’est constituée. A l’origine de cette exposition, il y a ÉDITH DEKYNDT (°1960) qui atteint ici les sommets de sa maturité artistique, l’histoire de la ville de Lyon, de l’eau et de la lumière: une exposition à deux faces (elles-mêmes démultipliées en de multiples facettes), l’une miroir qui renvoie la lumière, l’autre opaque qui la retient pour approcher l’image et sa nature indicible.

Au fil de l’eau

Au bord de la Saône, derrière la vitrine qui fait face à la rivière, une grande pièce de tissu, un lainage très fin, recouverte de feuilles d’argent est suspendue par ses deux coins supérieurs. En son centre, *Slow Object 06*, tel est le titre de l’œuvre, s’affiche doucement et génère un drapé qui donne un rythme à la lumière qui s’y reflète. Par ses dimensions (300x650 cm), sa disposition centrale derrière la façade vitrée du lieu et son orientation vers l’espace public, l’œuvre évoque un écran de cinéma singulier - nous sommes à Lyon, berceau du cinématographe des frères Lumière -, mais sur cet écran d’argent, il n’y a aucune image à regarder, il n’y a que de la lumière. La surface garde les traces de l’assemblage des feuilles d’argent, elle emprunte ses nuances et sa brillance à la rivière, ses plis au courant et sa mouvance au temps qui passe. Si *Slow Object 06* est un écran, elle est aussi une pellicule puisque l’argent, à mesure qu’il sera exposé, va ternir et noircir, comme le font les particules d’halogénure d’argent sur la pellicule cinématographique³. Elle enregistre une lumière qui va progressivement assombrir la surface. Dans le processus de la photographie, le développement de l’image correspond à une accélération du temps et le fixage à un arrêt brutal de celui-ci, ce qui produit, en quelque sorte, un temps apocalyptique. *Slow Object 06*, en permettant au phénomène de s’accomplir dans une durée indéterminée sans issue programmée, déjoue ce temps-là. Tout se passe comme si l’œuvre nous situait dans un temps parallèle au nôtre

L’EAU ET LA LUMIÈRE



ou, plus certainement, dans un temps d’après l’Apocalypse: la catastrophe a toujours déjà eu lieu et toutes les images sont là, brillantes encore et prêtes à se ternir lentement.

Dans l’espace situé au fond du centre d’art, sous une verrière, un aquarium en plexiglas de deux mètres de long est posé sur une grande table. Il contient une matière jaunâtre, à la fois opaque et lumineuse. Son titre, *Water Album 01 (La Saône, Lyon, France)*, nous renseigne sur son contenu : 220 litres d’eau gélifiée de la rivière qui coule en face de l’espace d’art contemporain. La Saône dont l’écoulement faisait vibrer l’argent dans la première pièce a été capturée par l’artiste. Elle a perdu son flux pour révéler ce qu’elle charrie avec elle - résidus organiques et chimiques, impuretés diverses -, mais aussi l’histoire industrielle de la ville - la soie et la pétrochimie. Les usines possèdent désormais des stations d’épuration et l’eau de la Saône n’est plus qu’une trace, une photographie d’un ici et maintenant qui contient surtout les déchets des psychotropes qui nous aident à vivre.

Le filet de pêche

Entre les deux espaces, Dekyndt projette en boucle un film amateur des années 30⁴. Un pêcheur lance un filet particulier appelé “épervier”. Entre le corps de l’homme et le spectateur, les mailles du filet deviennent un écran. Le pêcheur disparaît et les volutes du voile en mouvement remplissent l’image. Et si, comme me le suggérait un ami, considérer que le spectateur est le poisson expliquait sa fascination devant ces images ?

Le filet dans lequel le visiteur de cette exposition se laisse prendre avec délectation est toutefois moins celui que jette ce pêcheur que ceux que l’artiste a disposés : l’éblouissement de l’entrée, l’opacité de l’eau figée et la fascination exercée par le mouvement sans cesse répété de l’homme au filet. Les gestes de l’artiste sont simples, même s’ils sont parfois extrêmement minutieux. Les matières qu’elle utilise - l’eau, la lumière - sont volatiles ou domestiques - l’argent, le tissu, le plexiglas. Les premières écrivent ces *Slow Stories*, les secondes les supportent.

Colette Dubois

Edith Dekyndt,
Water Album 01 (La Saône, Lyon, France),
2013.
Aquarium en plexiglas de 40x50x200 cm,
220 l d’eau de la Saône gélifiée.
Robert Dasché,
Pêche à l’épervier, 1936.
Film 16mm NB, muet.
Collection Pôle Image Haute-Normandie.
© photo : Alexandre Christiaens

EDITH DEKYNDT SLOW STORIES

FOCUS RÉSONANCE / BIENNALE DE LYON 2013
LA BF15, 11 QUAI DE LA PÊCHERIE
F. 69001 LYON
WWW.LABF15.ORG
JUSQU’AU 16.11.13

¹ Louis et Auguste Lumière n’ont pas inventé le cinéma (il existait sous la forme du kinétographe et du kinétoscope inventés par Edison quelques années auparavant), ils ont inventé le dispositif de la séance de cinéma.

² Giovanni Careri, “La divine projection” et la “ressemblance des amants” dans *Projections, les transports de l’image, Hazan/Le Fresnoy*, 1997, p. 25

³ L’œuvre est à la fois pellicule et écran comme dans le cinématographe des origines, la caméra faisant aussi office de projecteur

⁴ Robert Dasché, *Pêche à l’épervier*, 1936, 16mm NB, muet, réf 0002S0001. Coll. Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie.

Anonyme.
(SIC) in senso figurato, Venise 2013.

(SIC) IN SENSO FIGURATO.

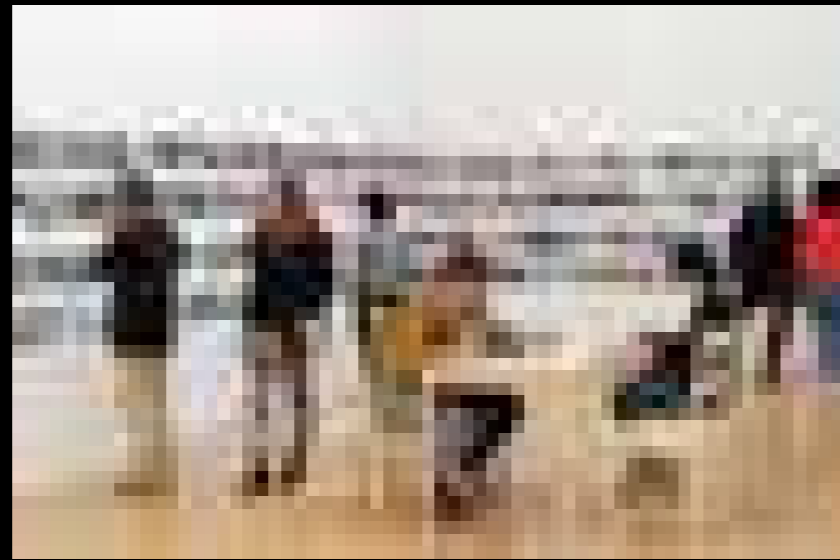
RÉSIDENCE DE CRÉATION, VENISE, AVEC : JAN BAETENS, CLAUDE CATELAIN, WILLIAM CLIFF, JEAN DE LACOSTE, LARA GASPAROTTO, PIERRE GÉRARD, LOUISE HERLEMONT, GUY-MARC HINANT, PIERRE LAUWERS, MESSIEUX DELMOTTE, CHRISTOPHE TERLINDEN, JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, THIERRY VAN HASSELT, RAPHAËL VAN LERBERGHE, THIERRY ZÉNO.
WWW.SIC.SIC.BE/VENISE
DU 1.06 AU 30.09.13

12^{ème}
BIENNALE
DE LYON



MING WONG
Me in Me, 2013
Photo : Blaise Adillon,
Biennale de Lyon 2013

ENTRE- TEMPS... BRUSQUÈMENT, ET ENSUITE



GUSTAVO SPERIDIAO
The great art History - 2013
Photo : Blaise Adillon,
Biennale de Lyon 2013

Entre-temps... Brusquement, Et ensuite, tel est l'intitulé d'entame, relevant du registre narratif, de la 12^{ème} Biennale de Lyon confiée au commissaire islandais Gunnar B. Kvaran, conservateur au musée Astrup Fearnley d'Oslo. Considérant le concept de *transmission* proposé par Thierry Raspail, directeur artistique de la Biennale, comme mot-clé et mode exploratoire valant pour trois éditions successives dont il clôt le triptyque¹, Gunnar B. Kvaran fait choix d'élever la question du récit, d'un genre nouveau, délibérément transmédiatique et principalement porté par l'Internet, les réseaux sociaux et leurs temporalités innovantes/confondantes, au rang de stratégie narrative et d'acte de résistance d'une jeune génération d'artistes confrontés au flux incessant des récits médiatiques et "storytélisés" dont ils tentent de démonter les mécanismes pour produire leurs propres narrations.

Fort du constat d'un nouvel espace désormais globalisé de production et de consommation, Kvaran, à rebours de ses prédécesseurs et particulièrement de Victoria Noorthoorn, fait ainsi l'hypothèse d'une transmission qui ne serait plus historique, verticale, mais définitivement horizontale car "portée par la simultanéité des flux de toutes origines et de toutes natures"². De fait, les linéaments curatoriaux de cette édition sont à appréhender dans les effets de la dislocation, dès les années 80, des grands récits de la modernité et des valeurs communes qu'ils charriaient à la faveur toujours progressive de micro-récits aux temporalités contrariées et complexes qui informent un monde aujourd'hui en réseaux, déclencheurs depuis les années 2000 de l'explosion et, bientôt, de la surenchère des procédures narratives, en art comme ailleurs.

Au mode dominant de narration, celui d'une fiction globalisée, le commissaire oppose le potentiel critique et "l'inventivité dont font preuve les artistes contemporains pour raconter autrement des histoires neuves"³. Ce faisant, il entend également œuvrer "à rebours de cette idée selon laquelle nous vivons dans un moment néo-libéral de l'art contemporain" dont le marché "lisse et uniformise les accents, les identités"⁴ au bénéfice de la mise en lumière de la diversité créatrice d'une jeune scène internationale en prise à la complexité du monde.

Bien que conçue en trois actes, c'est-à-dire selon trois segments générationnels, la biennale dont l'intitulé à lui seul fonctionne telle une ébauche de récit, fait, sans conteste, la part belle à une (très) jeune génération d'artistes (beaucoup sont nés dans les années 80) qui, venus des quatre coins du monde (Etats-Unis pour nombre d'entre eux, Chine, Inde, Japon, Afrique du Sud, Botswana, Brésil, principales villes d'Europe dont Londres, Berlin, Paris, Bruxelles, Zurich, Prague, Amsterdam, Reykjavik, etc...), se revendiquent de la culture globalisée d'Internet. Parmi leurs aînés, figurent la trilogie tutélaire de Kvaran ("1955), influencé en son temps par le post-structuralisme français, composée de son compatriote Erró (*For Pol Pot (Tuol Sleng S-21)*, 1993 ; *God Bless Bagdad*, 2003-2005), de Yoko Ono (*Cut Piece*, 1964 ; *My Mummy Was Beautiful*, 2004 ; *Summer Dream (Rêves d'été*, 2013) et d'Alain Robbe-Grillet (*L'Eden et après*, 1970 et *N a pris les dés*, 1971) ainsi qu'une dizaine d'artistes avec lesquels il a noué des liens étroits de travail dont Matthew Barney (*Dessin réprimé 9*, 2005 et *Ambregris et treuil dans une station de dépeçage*, 2005-10), Paul Chan (ensemble d'œuvres, 2005-2008), Robert Gober (ensemble d'œuvres, 1978-80), Fabrice Hyber (*Prototype de paradis*, 2013), Bjarne Melgaard (*Untitled (Sans titre)*, 2012), Tom Sachs (*Barbie Slave Ship*, 2013), Ann Lislegaard (*Oracles, Owls -Some Animals Never Sleep*, 2012-13) et Jeff Koons (*Antiquity 2 (Dots)*, 2009-12 ; *Antiquity 4*, 2010-12, *Balloon Venus (Yellow)*, 2008-12).

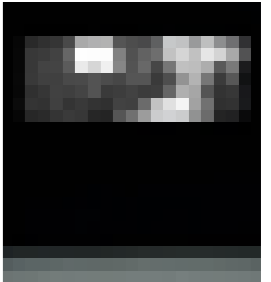
Si l'entreprise curatoriale de Kvaran s'avère intéressante, voire pertinente dans ses constats et ses enjeux, son exposition, dont on pourrait attendre qu'elle acquière la structure d'un méta-récit qui articulerait les multiples narrations qui la composent, pâtit d'un manque de lisibilité, voire de temps forts, dû notamment à la cacophonie visuelle et conceptuelle résultant de la polyphonie revendiquée de ces quelque 77 voies/voix narratives. En outre, malgré la présence de très bonnes pièces sur lesquelles nous reviendrons, trop nombreuses sont celles qui, sous prétexte de mise en récit, en oublient tout énoncé, du moins intelligible et partageable, quand il ne s'agit pas, en sens diamétralement opposé, d'installations bavardes et encombrantes à l'instar de l'imposante maquette du *Victory*, navire de ligne du XVIII^{ème} siècle, de Tom Sachs qui, trônant dans l'église Saint-Just, associe Barbie en sa soumission à l'absolutisme d'un corps aseptisé à la traite des Noirs (!) ou de la prétentieuse installation sous forme de *story-board*, long-métrage, sculpture et dessins, de Matthew Barney que l'on a connu en bien meilleure forme. Véritablement littérale, apparaît, dès le seuil franchi de la Sucrière, l'un des principaux lieux d'exposition de la biennale dont il est d'usage de considérer la pièce d'entrée comme emblématique, sinon programmatique du propos curatoriale, l'installation grandiloquente de Dan Colen (New Jersey, 1979 ; vit et travaille à New York). Gigantesque installation hyperréaliste, *Silhouette Wall Cuts* (2013) conclut, apprend-on, une course poursuite s'étant déroulée en septembre dernier à Grigny (sud de Lyon), plaquant au sol, éreintés par l'effort, ses protagonistes de cartoons et l'artiste dénué, grandeur nature. Course vaine et désespérée à la gloire, à la réussite ou la reconnaissance? L'on reste perplexe devant la débauche de moyens (des cloisons sont ainsi traversées des silhouettes conjuguées de Vil Coyote, Roger Rabbit et du Kool-Aid Guy qui "ont en commun de pouvoir passer à travers les murs et d'y laisser la trace de leur silhouette" (sic!)⁵) mis à disposition d'une pseudo narration dénuée, selon nous, du moindre intérêt.

Face à la grande diversité des récits visuels que nous propose l'exposition avec générosité et enthousiasme, récits qui empruntent au registre de l'histoire, de la fiction, de la science-fiction, du fait divers, de l'auto-biographie (les sombres histoires d'enfance de Robert Gober, notamment), de l'auto-fiction, du politique, voire qui les entrecroisent, et si l'on accepte la dimension critique de ceux-ci, demeure la difficulté de saisir sur quelles nouvelles voies cette jeune génération d'artistes

engage-t-elle ses propres récits ou, autrement dit, en quoi et sur quelles bases précisément les renouvelle-t-elle. Sans vouloir stigmatiser une géographie de contextes, par ailleurs esquissée et revendiquée par Kvaran lui-même, l'on comprendra aisément l'intérêt tout particulier du commissaire pour les artistes œuvrant aux États-Unis en lien avec la culture de l'*entertainment* et ses narrations *mainstream*, majoritairement représentés à la biennale, à l'instar du duo Trecartin et Lizzie Fitch dont les shows télévisuels scénarisés, sophistiqués et décadents, violemment autistiques, sont également exposés au *Palazzo Enciclopédico* de Venise. Il en va de même des artistes chinois pour lesquels, selon le commissaire, la structure narrative semble être la forme la plus idoine pour "traiter de la situation complexe d'un pays en pleine transformation politique, économique, sociale et culturelle depuis son ouverture à l'économie de marché" ou des Brésiliens dont les œuvres s'attellent à une relecture d'une histoire tout aussi "complexe et douloureuse"⁶. Cela étant, si aujourd'hui pléthore d'artistes, jeunes et moins jeunes, revendiquent la forme narrative, créant ainsi un effet de mode à moins que celui-ci ne soit plutôt le symptôme d'une culture visuelle sursaturée et résolument décomplexée, engager un récit, a fortiori nouveau, nécessite la conjonction pertinente d'un énoncé, d'un imaginaire et d'une construction narrative adéquate. Or, cette édition dédiée aux nouvelles formes de récits visuels recèle encore malheureusement trop d'installations éloignées de tout énoncé consistant quand ce n'est la seule syntaxe de nouveaux vocables et supports issus des technologies de la communication qui semble pleinement s'autosatisfaire.

Dans cette profusion de récits écraniques où l'Internet, la télévision et le cinéma sont omniprésents, l'œuvre de Ming Wong (Singapour, 1971 ; vit et travaille à Berlin et Singapour) apparaît exemplaire dans la justesse de ton et de traitement du récit cinématographique revisitant les notions de genre, de culture et d'identité véhiculées par le 7^{ème} art et sa mémoire collective (*Me in Me*, 2013). Autres coups de cœur, parmi ceux encore que l'on ne pourra détailler en ces colonnes (dont *I'm Intact and I don't Care* (2013) de la Française Lili Reynaud-Dewar, *Did I? (Vraiment?)* (2011) du Japonais installé à Londres Hiraki Sawa ou *Not Blacking Out, Just Turning The Lights Off* (2011) du Britannique James Richards) : *Fat Shades* (2008) de Takao Minami (Osaka, 1976 ; vit et travaille à Paris et Osaka), journal filmé qui tient de la vidéo et du cinéma expérimental et dessine/incarne un paysage spectral et pictural ; *From the Aesthetic Education Secret Files* (2013) de Václav Magid (Saint-Pétersbourg, 1979 ; vit et travaille à Prague), installation vidéo accompagnée de dessins qui tisse, à la manière d'un essai littéraire, de subtiles résonances entre l'histoire de la philosophie allemande de la fin du XVIII^{ème} siècle et celle, relayée par une série TV (URSS, 1973), d'un agent secret soviétique infiltré au cœur de "l'élite" nazie avec, pour trame de fond, la question de la préservation d'un espace privilégié pour l'art. Dans un registre qui ne recourt pas à l'image en mouvement, *The Great Art History* (2013) de Gustavo Speridião ("1978, Rio de Janeiro où il vit et travaille), livre une histoire de l'art décapante et truffée d'humour (noir) qui, pour être fictionnelle, n'en est pas moins en prise aux contextes socio-politiques qui la portent tandis que *People Who Don't Know They're Dead* (2013) de Karl Haendel (New York, 1976 ; vit et travaille à Los Angeles) retrace au sein d'un display d'une réelle efficacité visuelle et narrative et au moyen de grands dessins d'une belle teneur, la récente tuerie d'Aurora qu'il confronte aux héros de la culture populaire américaine avec, sous-jacente, la tension entre le sentiment de peur qui envahit et dirige la société et son inclinaison paradoxale à la violence.

Christine Jamart



VLACLAV MAGID
Création pour la Biennale de Lyon.
From the Aesthetic Secret Files
Photo : Blaise Adillon,
Biennale de Lyon 2013

**ENTRE-TEMPS...
BRUSQUEMENT,
ET ENSUITE**

12^{ème} BIENNALE DE LYON
SOUS COMMISSARIAT
DE GUNNAR B. KVARAN
LA SUCRIÈRE/LE MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN/LA FONDATION
BULLUKIAN/LA CHAUFFERIE DE
L'ANTIQUAILE/L'ÉGLISE
SAINT-JUST DE LYON
WWW.BIENNALEDELYON.COM
JUSQU'AU 5.01.14

1 Les deux précédentes éditions ayant été respectivement confiées à Hou Hanru (*Le spectacle du quotidien* (2009)) et à Victoria Noorthoorn (*Une terrible beauté est née* (2011)). Les premiers "mot-clé" proposés par Thierry Raspail aux commissaires furent, quant à eux : "Histoire" en 1991, "Global" en 1997, "Temporalité" en 2003
2 Thierry Raspail, in "2-La Biennale 2013 : raconte-moi une histoire", *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, cat. expo, p. 11
3 Gunnar B. Kvaran, in "Il n'y a pas si longtemps. *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*", *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, cat. expo, p. 31
4 *Ibidem*, p. 32
5 Le guide *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, p. 18
6 Gunnar B. Kvaran, *op.cit.*, p. 33

L'exotisme est une marchandise – comme le sont nos passeports, cartes d'identité, permis de travail, cartes de séjour et autres "contrats" au voyage. Ces documents administratifs, qui codent et structurent notre identité, nous permettent de visiter un monde qui n'est plus une *terra incognita*. La figure du voyageur romantique ou de l'explorateur a été remplacée par celle du touriste qui se promène sur une terre conquise, intégralement visible et surveillée, construite socialement et économiquement.

"L'exotisme est un contrat au voyage."

Alain Badiou

VAGUE APRÈS VAGUE

Harold Ancart
Untitled (Sea shore), 2013
photo brûlée, huile montée sur multiplex,
cadre de bronze
42 x 52,2 x 2,5 cm
Photo ©: Allard Bovenberg, Amsterdam
Courtesy: l'artiste et Xavier Hufkens,
Bruxelles

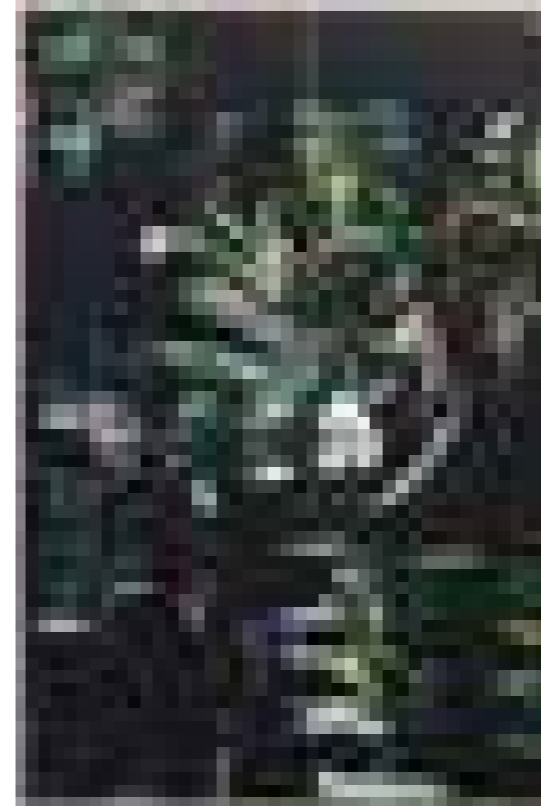
Harold Ancart
Untitled (Swimming pool), 2013
photo brûlée, huile montée sur multiplex, cadre
de bronze
42 x 52,2 x 2,5 cm
Photo ©: Allard Bovenberg, Amsterdam
Courtesy: l'artiste et Xavier Hufkens,
Bruxelles

HAROLD ANCART
ANACONDA STANDARD
CLEARING
505 JOHNSON AVE #10
BROOKLYN, NY 11237, USA
JUSQU'AU 27.10.13

NEW GOLD BLACK
CALENDRIER DE L'AN 3000 ÉDITÉ PAR
LES EDITIONS TRIANGLE BOOKS

VENEKLASSEN/WERNER
EAGLE MODE
RUDI-DUTSCHKE-STR.26
D-10969 BERLIN
DU 9.11 AU 21.12.13

Harold Ancart
The end of the beans, 2013
Photo ©: Allard Bovenberg, Amsterdam
Courtesy: l'artiste et Xavier Hufkens,
Bruxelles



et en peintures, des végétaux, des contorsionnistes, la jungle, des perroquets (le perroquet étant le parangon de l'idée de répétition, puisque le terme psittacisme⁴ signifie perroquet⁵) ou des lignes. Le motif de la ligne est un élément qui traverse l'ensemble de sa production : lignage de ses séries, lignes de brûlures, lignes de suie, fils tendus dans l'espace ou sculptures métalliques filiformes⁶. Avec ces dernières, Harold Ancart souhaite trouver une extension au dessin, en le rendant physiquement présent dans l'espace, pour le "pousser hors des limites du papier, avec des sculptures très fines qui, en photographie, semblent être un dessin isométrique sur le mur alors qu'en réalité les traits flottent littéralement dans l'espace". Des lignes aussi, dans cet agencement d'un cristal suspendu, au-dessus d'un palmier, devenu "socle" (*Untitled*, 2011) : une articulation entre l'organique, qui est de l'ordre de la nature (une nature "quasi préhistorique" puisque les palmiers sont apparus il y a environ 120 millions d'années) et la géométrie, qui est de l'ordre de la culture (une culture tout aussi "préhistorique" puisque les cristaux, ayant des formes d'octaèdres ou de dodécaèdres parfaits, sont "de la géométrie avant même la géométrie"). Cette association évoque à la fois le concept d' "image cristal" de Gilles Deleuze, qui connecte une image actuelle avec une image virtuelle d'un passé restant toujours présent ; et la notion d' "agencement des images" décrite par Jean-Luc Godard : "Il n'y a pas de règles. Ça tient de la poésie, ou de la peinture, ou des mathématiques. De la géométrie à l'ancienne surtout. L'envie de composer des figures, de mettre un cercle autour d'un carré, de tracer une tangente. C'est de la géométrie élémentaire. Si c'est élémentaire, il y a des éléments"⁷.

Les "vues exotiques" qu'utilise Harold Ancart (plages, piscines à débordements, paysages tropicaux, etc.) sont des images typiques des "trophées" photographiques de vacanciers et de l'industrie visuelle des agences de voyage - images les plus diffusées et appréciées sur nos réseaux sociaux¹. Elles sont "une version plus ou moins moderne du jardin d'Eden. Un jardin, certes, mais fait d'une profusion fantastiquement "dégueulasse" de végétations en tout genre, et d'espèces en développement"². Ces vues "paradisiales" (chaudes et solaires) semblent désolées, jaunies par le passage du temps et du soleil : elles furent brûlées, à certains endroits, avec une corde en raphia trempée dans de la térébenthine. La corde, collée aux images, s'embrase en ligne droite. Les flammes laissent la trace de leur incandescence sous forme de suie : "les flammes peignent leurs propres empreintes". Ces traces deviennent le symbole d'une forme de "désolation" et d'un "excès de lucidité" au sein d'images faussement utopiques. Telles des images acheiropoïètes, elles "sont miraculeuses car le fruit d'une absence totale d'intention. Comme lorsqu'un animal laisse un sillon dans les hautes herbes car il emprunte toujours le même chemin. Ce chemin, c'est celui du désir, c'est l'amour de la vie qui trace un sillon, un autre absolu". Cette absence d'intention qu'évoque Harold Ancart intensifie son rapport au "faire", puisque c'est de l'exécution que procède la conception de ses œuvres, par empirisme.

Harold Ancart (Bruxelles, °1980 ; vit et travaille à New York et Bruxelles) s'intéresse à la répétition³, au bégaiement et à la copie précisément parce qu'il a "des difficultés à comprendre ce qu'est l'origine, l'original, l'authentique, le vrai, la copie, la réplique ou le duplicata." En répétant ses œuvres – développées en séries - il cherche à faire surgir leurs dissemblances qui, finalement, les unissent. Il "régénère" (Liam Gillick) une forme déjà émise pour que, dans la répétition, "la copie possède la ressemblance intérieure" (Sturtevant). Ainsi, il reproduit sans cesse, en dessins

Harold Ancart affirme avoir une fascination pour la crasse, pour ce qui est jeté, pour les rebuts de l'atelier, les rejets de la ville, tout ce qui est ravagé par le temps, ce que la pensée produit et ne veut pas reconnaître – que Georges Bataille nomme "l'hétérologie". Il voit dans l'abject et le rejeté une forme d'élégance, de grâce : "Je m'intéresse plus à la distribution de la crasse qu'à la crasse en elle-même. La crasse s'organise toujours de la même façon, c'est-à-dire n'importe comment et ce n'importe comment est en général plutôt élégant - comme les nuages et la façon dont ils se dessinent les uns par rapport aux autres sans être gérés par aucune loi". Cette liberté de l'aléatoire, de l'incontrôlable, conduisit Harold Ancart à produire une série d'œuvres faites à partir de projections de poudre de charbon de bois sur un mur (dont certaines zones sont protégées par du papier) créant des carrés ou de simples lignes : des formes qui "souillent" et assombrissent les murs qui les accueillent. Il n'a pas de contrôle sur cette poudre jetée : elle coule contre les murs et sert "à réorganiser l'espace du fait qu'elle propose un autre horizon. Elle donne du champ, de la profondeur, de la perspective". Au-delà d'être des cadres virtuels, ces œuvres lyriques et expressives, qui sont à la croisée du minimalisme et de l'arte povera, "ont la propriété de révéler le monde du mur. De même façon que, par exemple, un inspecteur de la criminelle, pour relever des empreintes, va utiliser une poudre afin d'activer et de révéler tout ce qui a été en contact avec l'objet en question. Sur le mur, toutes les imperfections, toutes les griffes, tous les gondolements, tous les gaufrages, tout ce qu'il peut y avoir comme petits détails sur le mur va être révélé par la poussière qui tombe. C'est presque une radiographie, à l'inverse de ce qui se passerait derrière le mur, ou dans le mur. C'est une fenêtre sur le mur".

Timothée Chaillou

¹ En utilisant des images déjà en circulation, des "lieux communs" de l'invitation au voyage, Harold Ancart se place dans la lignée de ces artistes dont "la matière qu'ils manipulent n'est plus première. Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà informés par d'autres." Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les presses du réel, 2004, p 5

² Les citations d'Harold Ancart sont issues d'un entretien avec l'auteur fait en septembre 2013

³ Harold Ancart explique son intérêt pour la répétition en évoquant sa propre filiation : "Je m'y intéresse aussi parce que mon père était antiquaire et que la question de l'authenticité était dès lors une question capitale pour lui. J'ai grandi dans un univers où la question du vrai et du faux était omniprésente."

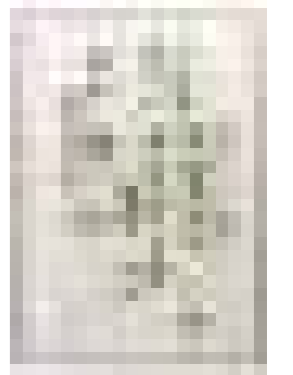
⁴ Le terme psittacisme, qui a pour origine latine psittacus, est employé pour qualifier la répétition mécanique d'expressions, de phrases ou de formules.

⁵ D'autre part, Harold Ancart a utilisé des images de vagues, qui est une autre figure de la répétition : vague après vague. Alighiero Boetti rappelle justement que "tout se meut par vagues ; or les vagues sont faites des hauts et de bas, sont faites d'intervalles, de pauses et de silences."

⁶ La ligne est aussi présente dans les bacs en béton remplis d'eau qui sont ornés d'incisions longitudinales – celles du coffrage en bois qui servit à couler le béton – construits avec des lattes de plancher habituellement utilisées pour les terrasses : "moulées en négatif, les rainures drainantes ne laissent désormais plus s'échapper l'eau mais au contraire la retiennent. A la fois bacs à fleurs, abreuvoir et sarcophage, ces volumes géométriques massifs et répétitifs adoptent résolument le langage de la sculpture minimaliste" Devrim Bayar, communiqué de presse de l'exposition *The end of the beans*, Galerie Xavier Hufkens, 2013.

⁷ Jean-Luc Godard, *Les Inrockuptibles* N°754, 12 mai 2010, p. 18

Harold Ancart
The end of the beans, 2013
Photo ©: Allard Bovenberg, Amsterdam
Courtesy: l'artiste et Xavier Hufkens,
Bruxelles



MAD BRUSSELS



Implantation du futur bâtiment du MAD dans le quartier
© V+

LE DESIGN À LA CROISÉE DES CHEMINS

Inner fashion
Jansen and Vailly
01. Production line balloon



Concrétisation d'une idée germée en 2006, "année de la mode et du design" à Bruxelles, l'asbl MAD a été créée en 2010 par la Région de Bruxelles-Capitale et la Ville de Bruxelles avec l'aide de fonds européens. Dirigé par Alexandra Lambert, ce "Centre de la mode et du design" fédère les missions, budgets et équipes de plusieurs organisations actives de longue date dans ces secteurs, tels Designed in Brussels et Modo Brussels, en élargissant leurs axes d'intervention.

Répondant d'abord à un objectif économique, le MAD a été échafaudé comme la vitrine incontournable de la mode et du design bruxellois, à destination de la capitale et du monde. Un outil de promotion, donc. Lieu d'échange, il vise aussi à centraliser les informations utiles aux professionnels de ces filières, des créateurs aux producteurs et aux distributeurs en passant par la cohorte des activités d'accompagnement. Il offre un service de coaching, organise des séminaires¹ et des conférences, achemine des expériences modèles de collaboration entre designers et entreprises, entre autres.

En collaboration avec Actiris, le MAD développe encore une cellule emploi qui permettra d'accompagner demandeurs d'emploi et employeurs de cette vaste et brillante nébuleuse – le MAD y a repéré quatre-vingt-deux métiers. Des compétences, et budgets afférents, de Bruxelles-Export et Atrium devraient également lui échoir. Enfin, un autre axe majeur concerne la revitalisation du quartier – nous y reviendrons.

In Situ

Difficile de borner les missions du MAD tant son action est protéiforme. Alexandra Lambert évoque un budget, plus que conséquent, de 1,3 million d'euros par an. D'ores et déjà, le Centre occupe neuf salariés et six consultants extérieurs. A l'évidence, nous assistons à l'accouchement d'un acteur de poids à partir d'une mutualisation de multiples ressources et compétences autour du design. Le défi, d'autant plus grand que l'équipe est issue d'organisations et cultures parfois très différentes, est aujourd'hui de structurer ces nombreuses activités autour d'un projet cohérent.

De ce rapide portrait, un élément saillie : même si la valeur ajoutée de la mode et du design descend de leur créativité, et si ces disciplines s'enseignent avant tout dans des écoles d'art, du moins en Belgique, le MAD ne reçoit – encore – aucune subvention de services culturels. Du point de vue des pouvoirs publics, l'accent semble donc mis avant tout sur les dimensions économique, d'emploi, d'attractivité (touristique, notamment) et de cohésion sociale. Le design comme remède à tous les maux!

A projet ambitieux, bâtiment(s) ambitieux

Pour offrir un ancrage physique à ces activités, les autorités bruxelloises ont acquis en 2009 un complexe de 3000m² sur la place du Nouveau Marché aux Grains, en plein "quartier Dansaert" – comprenez "quartier branché". En 2011 a été lancé un concours d'architecture, remporté par l'association des architectes de V+ (Vers plus de bien-être) et des designers de Rotor², deux bureaux/collectifs belges estimés pour leur engagement dans le tissu, tant matériel qu'humain, de la ville contemporaine.

Loin du geste architectural bruyant, le projet vise à conserver un maximum de l'existant. Les trois bâtiments qui composent actuellement l'ensemble seront reliés par une longue galerie continue au rez-de-chaussée. Celle-ci pourra servir de surface d'exposition dans son entièreté ou être subdivisée en plusieurs espaces : la première partie abritera les services d'accueil ; la salle centrale, d'une hauteur théâtrale, pourra accueillir des manifestations spectaculaires comme des défilés de mode ; la troisième, enfin, pourra être isolée pour recevoir des expositions de taille réduite. A l'étage, seront aménagés des espaces moins publics, comme des ateliers destinés à des résidents internationaux, des salles événementielles et les bureaux de l'organisation.

Telle une matière authentique appliquée, le bâtiment composite tirera son identité et son unité d'une mosaïque de revêtements en variations de blanc. Un jeu paradoxal avec les codes du "white cube" à travers la parure. La façade, quant à elle, recevra des incrustations ornementales de carrelages de métro récupérés. Les travaux devraient démarrer en février 2014 pour s'achever avant fin 2015 – expiration des budgets européens oblige. Mais d'ici là, un autre espace MAD devrait avoir été achevé. Car le MAD, ce sera non pas un bâtiment, mais deux!

En effet, l'asbl a également obtenu de la Ville l'occupation d'un espace de 1000 m² serti dans une tour de logements du Foyer bruxellois, tout à côté de la place Anneessens. Après rénovation-transformation par V+, au plus tard dans le courant de 2014, il abritera le "MADe in Situ" coordonné par le designer Olivier Gilson, soit un projet de résidence pour designers au sein de sept ateliers, adossé au centre de production artisanal et programme de transition professionnelle Fabrik de Recyclart. Les créateurs pourront y poursuivre leur travail personnel mais devront aussi développer des projets en collaboration avec les associations du quartier. C'est en effet dans ce secteur urbain "difficile" que la mission de revitalisation urbaine et d'intégration sociale du MAD s'exprimera le plus clairement. MADe in Situ ambitionne de devenir un laboratoire de design au service de la collectivité locale.

Design et société

Paradoxalement, c'est de son imbrication essentielle avec des objectifs socio-économiques que le MAD pourrait tirer sa signification et sa pertinence culturelles. Si l'on suppose que l'encouragement au fétichisme n'en sera pas absent – mission de promotion oblige –, le MAD pourrait aussi jouer un rôle résolument prospectif en accordant un prix à d'autres dimensions que la valeur d'échange des produits.

Le workshop mené par Olivier Gilson pour tester la validité de MADe in Situ témoigne de ce potentiel du design comme instigateur d'innovations sociales. Pendant six mois, une centaine d'étudiants de différentes écoles de design ont développé des projets en dialogue avec des associations locales. L'expérience n'a pas réduit le design à une activité de conception de produits matériels mais l'a plutôt abordé comme une méthodologie susceptible de répondre à des problématiques sociales – la sensibilisation des jeunes à la sexualité, la prévention de la consommation de drogues, la sécurisation des rues... Car le "produit" d'un travail de design peut aussi prendre la forme d'un système immatériel de relations humaines.

A l'occasion du récent *Design September*, le MAD a développé plusieurs projets significatifs. Le bâtiment, encore brut, du quartier Dansaert a accueilli l'exposition *MAD(E) in Brussels*, ou comment les designers peuvent explorer des systèmes alternatifs de production en se basant sur des savoir-faire traditionnels autant que sur des technologies prospectives. Si l'exposition se construisait sur un petit nombre d'expériences plutôt que sur une réflexion d'ensemble, elle a malgré tout pointé l'intégration du design dans un système plus large que celui de la consommation – les démarches des créatrices textiles Coline Thomas et Flore de Maillard, qui ont toutes deux recentré leur travail sur la valeur du faire, sont à ce titre exemplaires.

Réalisée avec le Beursschouwburg, la *MAD Bike Parade*, qui a fait déferler des vélos customisés dans les rues de Bruxelles à l'occasion du dimanche sans voiture, a manifesté l'ambition du MAD de sortir de ses murs pour s'insérer dans la ville. Enfin, la *MAD Radio*, programme d'émissions créées en collaboration avec FM Brussels et le Rits³, a ouvert un espace de discussion sur le design. Les débats qu'elle a stimulés illustrent la situation paradoxale du design aujourd'hui, autant que du MAD en devenir : si le design a pour essence la mise au monde de la nouveauté, et a partie intimement liée avec la commodification des besoins, il se rêve pourtant comme au-dessus de la mêlée. La veille de l'écriture de ce texte, un des invités de l'émission relevait : "*Le design a des implications, et nous, les designers, devons commencer à les affronter.*" Si le chemin est semé d'embûches, il vaut la peine d'être emprunté – ou plutôt réemprunté, car le dilemme posé par ces "*choses pleines de subtilités métaphysiques*" que sont les marchandises est aussi ancien que le design lui-même⁴.

Denis Laurent

¹ Sur des sujets aussi divers que les aspects juridiques dans les conditions générales de vente, la narration dans la création digitale, le sourcing et les matériaux, le biomimétisme...

² Rotor, collectif de designers, architectes et ingénieurs réunis par leur intérêt critique pour les flux de matière dans l'industrie et la construction, a représenté la Belgique à la Biennale d'architecture de Venise en 2010 avec le projet *Usus/Usure*. Après avoir été choisis par Rem Koolhaas pour imaginer l'exposition OMA/Progress à la Barbican Gallery de Londres, ils ont aussi été nommés commissaires de la Triennale d'architecture d'Oslo 2013. Leur exposition *Behind the Green Door. Architecture and the Desire for Sustainability*, s'y tient jusqu'au 1^{er} décembre.

³ Les émissions de "Mad Radio" sont accessibles en podcast sur le site du MAD : www.madbrussels.be.

⁴ Karl Marx, "Le caractère fétiche de la marchandise et son secret", in *Le Capital*, livre I, tome I, chapitre I, 1867.

MODE PARCOURS #13 STYLE ICON!

ÉCOUVRIR LES NOUVELLES COLLECTIONS EN PRIMEUR, RÊVER DEVANT DES VITRINES ATYPIQUES OU VIBRER PENDANT DES PERFORMANCES OÙ LA MODE ET L'ART NE SONT JAMAIS TRÈS LOIN : UN RETURN GARANTI POUR LES AMATEURS DE MODE.

LE 24.10

18H/22H
LATE NIGHT OPENING : SABLON
19H15/ 22H00
LEÇON DE MODE : CINÉMA & MODE
- MODALITÉS ET FORMES D'UNE RENCONTRE
EN COLLABORATION AVEC LE MUSÉE DU COSTUME ET DE LA DENTELLE AVEC JEAN-MICHEL BERTRAND, START: 19H15, SALLE DES MILICES DE L'HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES
COCKTAIL: 20H30 AU MUSÉE DU COSTUME ET DE LA DENTELLE, 12 RUE DE LA VIOLETTE, 1000 BRUXELLES, PRIX: 10€ (5€ ÉTUDIANTS)

LE 25.10

11H/18H
MODE PARCOURS #13
18H/22H
LATE NIGHT OPENING :
KARTHUIZERWIJK
26.10
11H/18H
MODE PARCOURS #13
18H/22H
LATE NIGHT OPENING:
DANSAERT + LEON LEPAGE

27.10

11H/18H

MODE PARCOURS #13
MEETING POINT
MAD BRUSSELS
PLACE NOUVEAU MARCHÉ AUX GRAINS
10, 1000 BRUXELLES

MAD FASHION SALES
HALLES SAINT-GÉRY, 1000 BRUXELLES
DU 8 AU 9.11

MAD BRUSSELS
MODE AND DESIGN CENTER
CENTRE DANSAERT
7_11 RUE D'ALOST, 1000 BRUXELLES
WWW.MADBRUSSELS.BE

Que serait aujourd'hui une exposition universelle? Imaginons: un aquarium géant assurant par voie d'eau et par les mille éclats du corail que la technologie nucléaire, l'exploitation de l'Antarctique et les bassins de retenue sauveront les barrières de récifs? Un vaste circuit de mobilité verte associant l'expérience de l'automobile à l'hydrogène, de l'avion à énergie solaire, des bus à l'huile de colza et du sous-marin nucléaire (tout de même)? Une cité mondiale d'Outre-Terre sans outrance, pilotée avec génie et bienveillance par Peugeot, Esso, Monsanto, Mac Do, tous bios?

Photos de Michel François © Michel François



SOUS LES CRASSIERS LA PLAGE

Voyons: en 1992, Séville célèbre "l'Ère des Découvertes". Le pavillon dédié à cette thématique crame juste avant l'ouverture (pas mal...). Reste la sphère du cinéma *Omnimax* pour projeter *Eurêka*, la passion de découvrir ou *Planète bleue*. Pavillon de la Nature: c'est "une gigantesque bulle de forêt tropicale arrosée par une pluie artificielle. On y trouve plus de 160 plantes et animaux de la forêt humide: iguanes, dindons, toucans, piranhas, murènes, poissons du golfe Persique et d'Australie"¹. La *Place du Futur* abrite les quatre Pavillons du Devenir: pavillons de l'Énergie, des Télécommunications, de l'Univers et de l'Environnement. "Dans le Pavillon de l'Énergie sont expliqués, à l'aide de nombreux appareils, le principe de transfert d'énergie et les problèmes énergétiques que l'homme rencontrera dans le futur. On y trouve entre autres une voiture solaire et le vélo de Miguel Indurain. Le pavillon des Télécommunications diffuse un spectacle audiovisuel sur un mur de 848 télévisions. (...) "². Hanovre 2000: c'est un peu le flop. Il s'agit d'aborder, à grands renforts de prouesses architecturales, le thème du développement durable ("L'Homme, la Nature, la Technologie"). Le pavillon hollandais fait le buzz avec ses six états de la matière étagés sur une ossature de troncs d'arbres. Shanghai 2010: le monde se vend à la Chine, la Chine se vend au monde. Appétit des uns pour un marché colossal, appétit des autres pour l'attractivité touristique du Vieux Continent (patrimoine, bijoux...). Milan 2015: on y parlera d'alimentation ("*Nourrir la planète, énergie pour la Vie*"). De malbouffe, de surbouffe, de non-bouffe, d'OGM, de viande, de blé et de bio. Pour sûr, Monsanto, Unilever, Kraft et Casino ne loupent pas le rendez-vous. Pour chanter en chœur le devenir du monde, les ressources infinies de la fratrie humaine, des sciences, des biotechnologies, de l'industrie agroalimentaire, des semenciers et des communautés rurales. En chœur et sans rancœur...

LOUVAIN-LA-NEUVE BIENNALE 8

8° BIENNALE D'OTTIGNIES-LOUVAIN-LA-NEUVE
UNE EXPOSITION UNIVERSELLE (SECTION DOCUMENTAIRE)
LOUVAIN-LA-NEUVE,
PARKING GRAND-RUE ET MUSÉE
WWW.BIENNALE8.BE
JUSQU'AU 17.11.13

Effet larsen

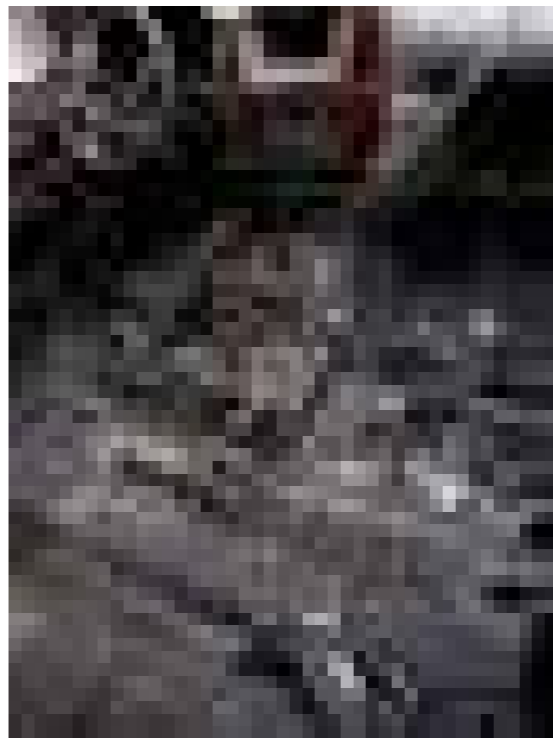
En attendant: Louvain-la-Neuve 2013. Ça pêche moins c'est sûr (encore qu'Hanovre... Mais soit). Michel François artiste, Guillaume Désanges commissaire – pour le coup tous deux commissaires-artistes, so what? –, bricolent *Une Exposition Universelle (section documentaire)*. C'est dans un parking souterrain, c'est l'envers du monde. C'est une contre-utopie, le ferment du réel qui s'invite dans l'univers de l'Image. Un carottage sans complaisance qui traverse la fiction des représentations (médiatiques, artistiques, "spectaculaires") pour puiser dans la matière grouillante des bouillons telluriques. La salle des machines (prudence, ça pue. Le cramé, l'huile, la graisse, la transpiration, l'imposture. Le génie au passage...). La bile, le plomb, la Mélancolie (si si, il y a là un tombeau, la conscience d'une perte, une peine).

Exposition universelle tout de même: Pavillon de l'alcool. D'abord et pour commencer. La défonce... S'il n'y a pas plus universel! Parce qu'on s'emmerde, expositions universelles ou pas, travail ou pas, famille ou pas, amour ou pas. On s'emmerde. Royalement, pauvrement, gaiement, tristement... Alors, la défonce: par exemple, le Chang'aa. Ça explose, ça dézingue! Ça

tue aussi au passage, abrutit, évince. C'est un alcool clandestin, très dangereux, rafistolé au Kenya. La biennale en expose la recette et les composants (farine de maïs et de millet, feuilles de bananiers, sucre...), en même temps que des images d'alam-bics, d'usinages approximatifs, de commercialisation, de trafics. Trafics: trafics en tous sens, trafics pour la daube, trafic de coltan (matière première des téléphones cellulaires: en Afrique Centrale, massacre!), trafics d'organes, trafics d'animaux, passagers clandestins... Économie souterraine, socle du monde. Alors voyons, voyons voir. Retournons le dallage apprêté de la représentation, pour examiner, sous les pavés, la masse de cloportes et de mille-pattes à l'œuvre. À l'œuvre, vraiment: quel trésor d'ingéniosité, de délicatesse, pour inventer ces doubles-fonds, ces caches, ces camouflages, ces pochettes de came camouflées sous les vêtements, dans les bouteilles (Pavillon de l'être et du paraître). Quelle folle entêtement, quelle irrépressible vérité, pour passer ces barrières, ces murs, ces frontières: disparaître dans le cuir d'un siège de voiture (oui dedans!, entièrement), se crapahuter près d'une hélice de cargo (tout près!). Pavillon des passes muraille...

Represent

Donc, retourner, regarder, examiner, classer, exposer. Exposer, tiens, que veut dire exposer? Pavillon du commerce: un échantillon de coltan, une défense d'éléphant, une coiffe Baluba (les plumes font l'objet d'un trafic), un cœur et des reins plastifiés, un baril de pétrole, une Kalachnikov, de l'uranium. De la matière, des objets, des notices qui énoncent leur circulation dans l'économie mondiale. Pavillon de l'exclusion: du mobilier urbain anti-SDF, anti-jeunes, anti-"criminogènes", anti-"ce qui gêne"... Des objets, du mobilier, des sculptures en somme. Pavillon de l'exclusion: un discours de Nasser devant l'Assemblée Nationale égyptienne, en 1953. C'est rieur: tout le monde se fend la gueule à l'évocation par le Président d'une rencontre avec les représentants des Frères Musulmans évoquant l'obligation du port du voile. Un document... Pavillon de la mémoire refoulée: un *Traité*



PAVILLON DE LA MOBILITÉ : NO VACANCIES

En marge de la Biennale 8, le Pavillon de la nouvelle mobilité circule sur l'ensemble du Brabant wallon du **18.09** au **1.12.13**. Il présente *No Vacancies*, un projet de Bruno Goosse commandité par le Centre culturel du Brabant wallon. L'installation, sous la forme d'une tente plantée à côté d'une camionnette est d'abord perçue comme une tente neutre, événementielle, touristique, pour s'apercevoir ensuite qu'il s'agit en fait d'une tente destinée à héberger des personnes en situation d'urgence.

Un nouvel imaginaire du tourisme responsable, respectueux des peuples et de l'environnement, valorise une relative précarité, associée à une présence discrète du voyageur (ne laisser que les traces de ses pas, voyager discrètement, léger). Cette valorisation de la précarité et de la discrétion, mais dans un cadre sécurisé et pour un temps limité, ne trouble-t-elle pas la perception de la précarité réelle de ceux qui y sont contraints, qu'ils soient réfugiés, migrants, demandeurs d'asile? Jouant sur les similitudes formelles, c'est la question que pose cette installation en invitant les spectateurs à passer d'un registre à l'autre.

LES PERFORMANCES DU COLLECTIF ISOLAT ACCOMPAGNERONT LES SPECTATEURS DANS LEUR DÉCOUVERTE DE L'INSTALLATION QUI SERA PRÉSENTE:

10.11.13
TOURINNES-LA-GROSSE,
FÊTES DE LA SAINT-MARTIN
5.11.13
GENAPPE, JOURNÉE LIRE ET ÉCRIRE
17 ET 24.11.13
TOURINNES-LA-GROSSE,
FÊTES DE LA SAINT-MARTIN
1.12.13
TOURINNES-LA-GROSSE,
FÊTES DE LA SAINT-MARTIN

de déontologie coloniale par Jean Roussel, des archives audiovisuelles, quelques babioles, le discours de Dakar de Sarkozy. Des objets, des documents. Exposer, c'est ordonner, organiser le réel, penser le réel (donner à le penser tout au moins), avec des objets, des documents. Pavillon de l'histoire naturelle: un diorama désert, le trophée d'un rhinocéros de Tervuren amputé de sa corne (pour le prémunir d'un rapt: prévenir c'est guérir!); en coulisse, une masse de trophées sans devenir. Pavillon de la qualité: l'ampoule de Livermore filmée en direct par une webcam³. Son image trône telle l'icône d'un âge d'or perdu, aux sommets d'une ziggourat de cadavres d'ordinateurs (disques durs, écrans...). Masse inutile, encore. Autant que ce rayonnage de bibliothèque de l'Université Catholique de Louvain, que cet amas de disquettes, que ces panneaux pédagogiques offrant les arborescences de taxinomies éculées (Pavillon de l'obsolescence du savoir). Tant et tant de fichiers, de livres, de manuels, de connaissances fugaces. Vanités...

Novlangues

Pavillon des vanités: ce n'est plus dans le parking, mais au Musée de Louvain-la-Neuve. Des fragments des réserves et des collections scientifiques de l'UCL présentés avec leur dispositif de protection, dans un état voisin de leur mode de stockage. Un sarcophage posé sur une étagère métallique; des statues muettes, voilées par leur plastique d'emballage, blotties dans une armoire, plaquées contre un mur; le visage d'un Christ, des images pieuses, des portraits n'exposant que l'énigmatique chorégraphie de mains jointes. Des textures, des bijoux, des brillances, luisant à peine sous la floraison des déchirures du papier. C'est délicat, vivant, contrasté. Exposer, c'est sculpter la matière du monde, l'animer d'antinomies, la disposer dans ses états transitoires, hésitants. Chorégrapier ses paradoxes. Cette danse, cette disposition, est en soi acte du vivant, proclamation de possibles. Cette biennale n'est pas une masse noire, inerte, traumatique, tremblante. Elle exhume la masse bouillonnante du dessous et révèle en son sein les contrastes de l'action humaine. Pavillon des nouvelles langues: ce sont les recherches typographiques et linguistiques conduites par une commission mondiale d'experts cherchant à projeter un langage universel permettant de signaler aux générations futures (10 – 100 000 ans...) les zones d'enfouissement de déchets nucléaires. Par ailleurs, les nouveaux langages sms, un document audiovisuel montrant des "chaussetteurs" communiquant entre la prison et l'extérieur à l'appui de signaux et de manipulation de chaussettes. Un petit film enfin sur deux sœurs jumelles qui ont inventé leur propre langue, exclusive.

Invention de langages, invention: ce potentiel de l'homme partout transpire, en toute circonstance, même la plus improbable... Dans le texte accompagnant *Le Jardin d'Hiver* (1973), Marcel Broodthaers disait venir voir à lui "*de nouveaux alphabets*". Ce n'est pas ici du désert muséal qu'émerge ce possible, mais du magma du monde. Pavillon du réalisme en somme. Sans manifester, sans peinture. Du simple fait d'exister, de penser, de sculpter...

Laurent Courtens

¹ Wikipedia bien sûr...

² Again

³ Cette ampoule à incandescence brûle de manière quasi continue depuis plus d'un siècle dans une caserne de pompiers, aux États-Unis. Elle "éclaire" cruellement la notion d'obsolescence programmée, à savoir les millions de tonnes d'ampoules jetées après usage depuis qu'on fit le choix de produire des biens destinés à périr en vue d'être renouvelés... Pour info, l'ampoule de Livermore a déjà grillé quatre webcams...



Ištvan Išt Huzjan, Tato, 2011

Courtesy Ricou Gallery, Bruxelles

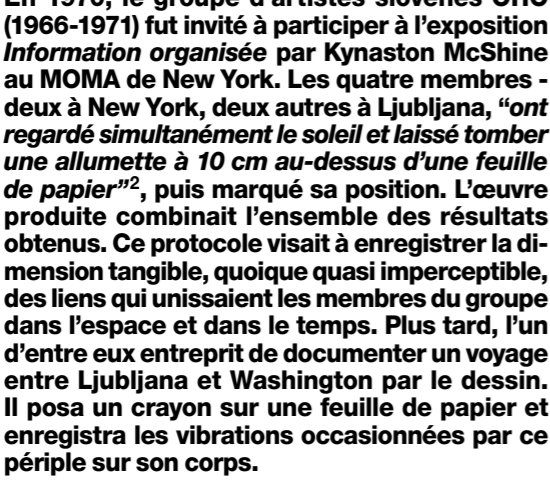
IŠTVAN IŠT HUZZJAN
YOU AND ME, WE AND YOU
 RICOU GALLERY
 54 RUE SOUVERAINE
 1050 BRUXELLES
 WWW.RICOUGALLERY.COM
DU 7.11 AU 21.12.13

IŠTVAN IŠT HUZZJAN,
OHO AND THE KOREAN AVANT-GARDE ASSOCIATION,
 ED. MER. PAPER KUNSTHALLE
 WWW.MERPAPERKUNSTHALLE.ORG
 LANCEMENT DE L'OUVRAGE
 À L'OCCASION DE L'EXPOSITION *YOU AND ME, WE AND YOU*

OD TU DO TU

En 1970, le groupe d'artistes slovènes **OHO (1966-1971)** fut invité à participer à l'exposition **Information organisée** par Kynaston McShine au MOMA de New York. Les quatre membres - deux à New York, deux autres à Ljubljana, **“ont regardé simultanément le soleil et laissé tomber une allumette à 10 cm au-dessus d'une feuille de papier”**², puis marqué sa position. L'œuvre produite combinait l'ensemble des résultats obtenus. Ce protocole visait à enregistrer la dimension tangible, quoique quasi imperceptible, des liens qui unissaient les membres du groupe dans l'espace et dans le temps. Plus tard, l'un d'entre eux entreprit de documenter un voyage entre Ljubljana et Washington par le dessin. Il posa un crayon sur une feuille de papier et enregistra les vibrations occasionnées par ce périple sur son corps.

En 2012, lors de la FIAC à Paris, Ištvan Išt Huzjan convia les visiteurs à une promenade en taxi au cours de laquelle un acteur leur racontait “son” histoire, celle de Josko Hozjan, arrivé en 1938 de Yougoslavie à la recherche d’une vie meilleure. Cette proposition ne relevait pas tant d’un *reenactment* - du fait de faire resurgir, dans le présent, un événement du passé - que du fait de souligner, aujourd’hui, la persistance d’une histoire considérée peut-être trop hâtivement comme révolue, au travers



Le travail d'Ištvan Išt Huzjan (*1981 Ljubljana; vit et travaille à Bruxelles) s’inscrit dans cette lignée: il explore, expérimente et enregistre la persistance et la circulation de phénomènes, de structures et de rencontres. L’artiste expose, en particulier, le caractère rémanent mais aussi nomade de l’art conceptuel.

Pour parler de son travail, ce dernier montre non seulement ses propres œuvres, mais aussi des cartes. Il prépare et archive ses projets en traçant des lignes dans Google Maps. Son plus ancien souvenir d’enfance : les chaussures de marche de son père. En 2012, lors de la FIAC à Paris, Ištvan Išt Huzjan convia les visiteurs à une promenade en taxi au cours de laquelle un acteur leur racontait “son” histoire, celle de Josko Hozjan, arrivé en 1938 de Yougoslavie à la recherche d’une vie meilleure. Cette proposition ne relevait pas tant d’un *reenactment* - du fait de faire resurgir, dans le présent, un événement du passé - que du fait de souligner, aujourd’hui, la persistance d’une histoire considérée peut-être trop hâtivement comme révolue, au travers

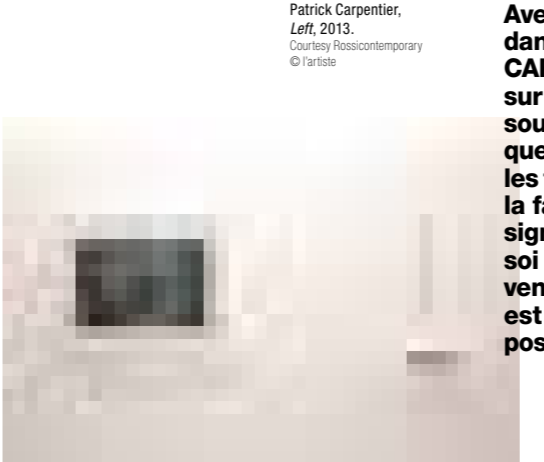
d’un déplacement non seulement temporel, mais aussi spatial. En effet, il s’agissait aussi de révéler le caractère géographique de cette survivance, par l’évocation du déplacement du migrant, mais aussi d’un déplacement “touristique” des visiteurs de la FIAC dans les rues et les monuments historiques de Paris.

Le caractère rémanent de l’histoire, sa capacité à émerger dans d’autres contextes, représente le cœur de sa pratique. Cette rémanence de l’histoire collective se trouve, à chaque fois, redoublée d’une histoire plus personnelle ou singulière. En 2012, l’artiste a exploré les œuvres d’art de la fin des années 1960 et du début des années 1970 dans les archives nationales de Séoul (Corée), selon le protocole suivant : ne choisir que des œuvres qu’il avait la sensation d’avoir déjà vues avant, dans les archives du groupe OHO de la Moderna galerija de Ljubljana. Cette recherche vient de donner naissance à un livre, *OHO and The Korean Avant-Garde Association*, qui révèle, via la mémoire subjective de l’artiste, la persistance et la dissémination de formes artistiques a priori étrangères les unes aux autres.

Ištvan Išt Huzjan nous rappelle que le nomadisme est aussi inséparable de la condition d’artiste: il se présente lui-même comme *“un jeune artiste se déplaçant en Europe à la recherche de possibilités pour créer”*³, et se souvient que la richesse des collections d’art Renaissance des musées de Ljubljana s’explique en grande partie par les déplacements des artistes entre les Flandres et l’Italie, via la Slovénie.

Ištvan Išt Huzjan s’intéresse aux processus de transition en tant que phénomènes historiques, mais aussi et surtout à la manière dont ces phénomènes s’inscrivent sur le territoire et exercent une influence décisive sur les déplacements. *Revisiting the 1st meter square* (2009-2011) prend pour point de départ un carré de terre d’un mètre carré, de la dimension d’un bac à sable – son *“premier atelier”*⁴. L’artiste a tracé sur la carte une ligne entre Amsterdam (où se trouvait alors son atelier) et Ljubljana, puis cherché, tous les 100 kilomètres, une parcelle d’un mètre carré à partager à titre temporaire avec son propriétaire. Un contrat fut signé pour chaque emplacement, dans le but d’évaluer, dans chaque pays rencontré, le degré de confiance entre les signataires, d’après des critères à la fois objectifs (les lois propres à chaque pays) et subjectifs (la “valeur” de la rencontre). L’été dernier, à l’occasion de la Triennale d’art contemporain en Slovénie⁵, Ištvan Išt Huzjan s’est entouré d’artistes, curateurs et amis pour entreprendre une marche de plusieurs jours le long d’un ancien chemin de treck reliant la Slovénie et la Croatie (*E6-YU*, 2013). Ce chemin autrefois célèbre avait cessé d’exister dans les années 1990 après l’éclatement de la Yougoslavie et la subséquente création d’une frontière entre les deux pays. A quelques jours de la réouverture de cette frontière du fait de l’entrée de la Croatie dans l’espace Schengen, il a entrepris de réactiver collectivement ce périple, afin d’en éprouver l’actualité. Ištvan Išt Huzjan procède toujours par une mise en commun. Ceci se retrouve dans son travail “d’atelier” - de peinture, de sculpture, ou d’installation. L’artiste envisage de présenter une partie de ce travail récent à l’occasion de sa prochaine exposition à la galerie Ricou à Bruxelles. L’exposition, intitulée *You and Me, We and You*, explorera la question de la relation, notamment de la relation amoureuse. Elle donnera lieu au lancement de son livre *OHO and The Korean Avant-Garde Association*. Afin de procéder, une fois de plus, à une mise en commun, Ištvan Išt Huzjan invitera aussi d’autres artistes – qui travaillent en couple ou en duos - pour une série de performances. Dernièrement, Ištvan Išt Huzjan s’est associé à Bruxelles avec Thibaut Espiau et Grégoire Motte, non pour produire un travail artistique en commun, mais par souhait de fonder un “groupe”. Ce groupe, appelé *Artists Club*⁶, invite régulièrement des artistes à exposer dans un coffre-fort subsistant dans l’ancienne chambre forte d’un bijoutier. Une occasion, là encore, de tester la valeur des échanges dans un espace géographique donné.

Florence Cheval



Patrick Carpentier, Left, 2013.

Courtesy Rossicontemporary

© l'artiste

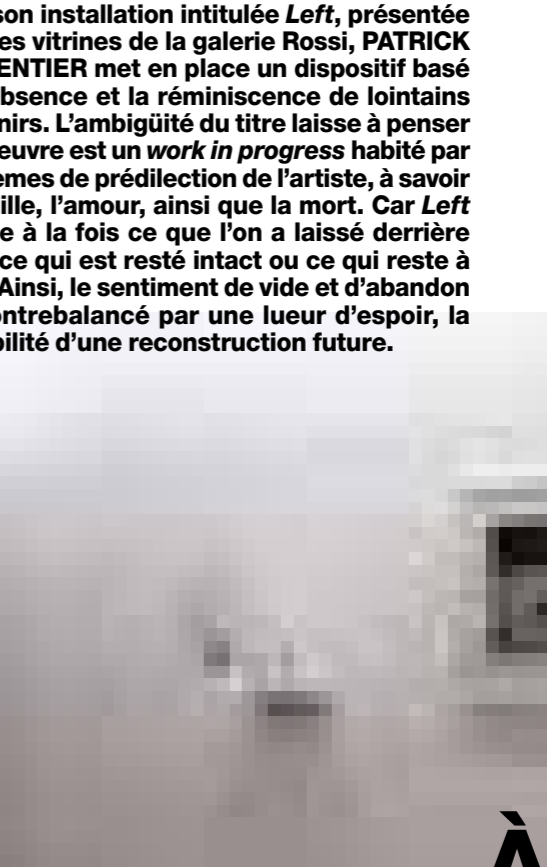
Avec son installation intitulée *Left*, présentée dans les vitrines de la galerie Rossi, PATRICK CARPENTIER met en place un dispositif basé sur l’absence et la réminiscence de lointains souvenirs. L’ambigüité du titre laisse à penser que l’œuvre est un *work in progress* habité par les thèmes de prédilection de l’artiste, à savoir la famille, l’amour, ainsi que la mort. Car *Left* signifie à la fois ce que l’on a laissé derrière soi et ce qui est resté intact ou ce qui reste à venir. Ainsi, le sentiment de vide et d’abandon est contrebalancé par une lueur d’espoir, la possibilité d’une reconstruction future.



Chez Patrick Carpentier, il est toujours question de la perte de l’être aimé et de l’incommunicabilité des êtres. Homme de théâtre avant d’être cinéaste, l’artiste est passé maître dans la captation et le rendu d’émotions subtiles liées au travail du deuil. En témoigne sa production cinématographique des dernières années, et notamment sa trilogie *“Irrégularité de la déchirure”*, constituée des films *God is a dog* (2004), *les 9 mardis* (2005) et *Combat* (2006). À l’exception de ce dernier, ces journaux filmés en super 8 dévoilent l’intimité d’une rupture avec une certaine pudeur, en faisant un usage particulier de la narration. *“On ne souffrirait pas aussi fort si on n’aimait pas autant”* affirme avec désarroi le narrateur de son plus récent film, *Walden* (2009). La douleur est une conséquence directe de l’attachement dont l’artiste semble avoir pris son parti comme d’une sentence irrévocable. Ainsi, le caractère auto-biographique de la démarche de Patrick Carpentier et sa brève incursion dans la fiction peuvent rappeler le travail de Sophie Calle. Dans *Douleur exquise* et dans *Prenez soin de vous*, l’artiste traite de la rupture amoureuse en exposant l’objet de sa douleur – une photographie de chambre d’hôtel ou une lettre de séparation – à la manière d’une relique. Toutefois, si l’aspect expiatoire est également présent dans l’œuvre de Patrick Carpentier, c’est de façon plus discrète et peut-être moins perverse.

Chez Rossi, l’artiste explore d’autres médiums et s’expose par conséquent à une nouvelle grille de lecture. Plus statique, l’installation *Left* ne permet pas la mesure du temps, mais suggère à travers un rapport entre planéité et volumes un certain goût pour l’ordonnancement esthétique. L’on devine que ces photographies, sculptures et petits objets sont pourvus d’une charge symbolique manifeste, quoique difficilement pénétrable. Le point de départ de cet assemblage est la lecture du cours de Roland Barthes sur *Le Neutre* au Collège de France à la fin des années 1970. À cette époque, le sémiologue et futur auteur de *La chambre claire* vient de perdre sa mère. C’est pourquoi avoue-t-il au tout début du cours, éprouver un *“désir du neutre”*, soit une envie d’anesthésier cette douleur qui l’habite continuellement. Par ailleurs, dans son discours inaugural, Barthes définit le neutre comme une tentative de déjouer le paradigme, né de l’opposition entre deux termes, afin d’en court-circuiter le sens. À l’aide de trente entrées, qu’il nomme *“figures”* du neutre, glanées au fil des lectures de sa bibliothèque personnelle de vacances, Barthes nous fait pénétrer au cœur de son intimité et constitue *“non pas un dictionnaire de définitions mais de scintillations.”*¹

De la même manière, Patrick Carpentier offre une interprétation subjective du neutre à travers des fragments insolites qui produisent de légers effets de miroitement. Ici, quelques polaroids immortalisent la courbe d’une architecture ou la forme trian-



À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

gulaire créée par la cime des arbres. Là, une très fine tige d’or poncée, réalisée grâce au trésor familial patiemment accumulé, fondu, puis refaçonné, représente une ligne du temps. Comme si l’héritage transmis à travers les âges pouvait se résumer à une affaire de temporalité, à un étalon de mesure. Comment peut-on jauger la perte d’un être cher si ce n’est par la négative, semble conclure l’artiste par le biais de ce geste précis et minimal ? La série de photographies intitulée *Scenes* parle également d’une disparition progressive, de zones désertées devenues théâtre de l’imaginaire. Un peu plus loin, cinq versions différentes de l’ouvrage de Walter Benjamin *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique* sont empilées sur une tablette. Leurs couvertures de tailles et de couleurs variées forment un camaïeu de gris bleuté. Dans ce livre, il est aussi question de disparition, plus précisément de la perte de “l’aura” ou de l’authenticité de l’œuvre suite à sa reproduction mécanique. Face au silence de ces objets d’une sensuelle beauté, inaccessibles puisque murés derrière une vitrine, le spectateur n’a plus qu’à se laisser aller à une rêverie mélancolique à la recherche du temps perdu.

Septembre Tiberghien

PATRICK CARPENTIER
LEFT

ROSSICONTEMPORARY
 RIVOLI BUILDING
 690 CHAUSSÉE DE WATERLOO
 1180 BRUXELLES
 WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE
 JE.-VE. DE 13H À 17H
 ET SA. DE 14H À 18H
JUSQU’AU 9.11.13

En 2012, lors de la FIAC à Paris, Ištvan Išt Huzjan convia les visiteurs à une promenade en taxi au cours de laquelle un acteur leur racontait “son” histoire, celle de Josko Hozjan, arrivé en 1938 de Yougoslavie à la recherche d’une vie meilleure. Cette proposition ne relevait pas tant d’un *reenactment* - du fait de faire resurgir, dans le présent, un événement du passé - que du fait de souligner, aujourd’hui, la persistance d’une histoire considérée peut-être trop hâtivement comme révolue, au travers

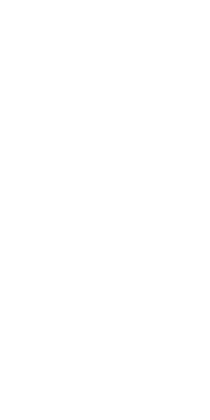
Patrick Carpentier, Left, 2013.

Courtesy Rossicontemporary

© l'artiste



À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU


 1 Roland Barthes, *Le Neutre, cours au collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Édition du Seuil/IMEC, 2002, p. 35.

Walter Swennen

Bras d'honneur, 2003

Huile sur toile

Collection privée, Paris

L'IMAGE NE FAIT PAS LE TABLEAU

En collaboration avec le Culturgest de Lisbonne, le Wiels présente la première rétrospective du travail de WALTER SWENNEN (°1946, vit et travaille à Bruxelles), couvrant le large spectre des années 80 à aujourd'hui. Retour sur une pratique protéiforme, libre et foisonnante.



Ecrire sur l'œuvre de Walter Swennen exigerait de se départir de bien de conventions critiques. L'ambition serait autre qu'une suite de références historiques – néo expressionisme, trans avant-garde, *bad painting*... Nouvelle Peinture - dont il emprunta dès les années 80 un chemin fort éloigné et ce presque par accident, à la faveur d'une exposition à l'Erg lorsqu'il y était encore professeur de psychanalyse. Mais déjà le verbe “exiger” est trop lourd, inapproprié à la pensée qu'il faudrait formuler pour transmettre ne serait-ce qu'une fragile opinion sur sa peinture. La facilité, ici béante, de réduire ce qui presqu'outrageusement se laisse faire, pourrait substituer l'honnêteté à l'excitation. L'honnêteté donc, qui sans gants ne dévoile souvent qu'une impraticable ignorance, invite à de belles hardiesses pour aiguïser, ensuite et sans fin, de longs soupirs (d'allégresse), est l'idée qui convient peut-être le mieux à la peinture de Walter Swennen. Non qu'il soit un “peintre honnête” - restons sérieux -, mais que chez lui le pinceau semble toujours prendre le dessus. Sous cet angle, un peintre honnête est toujours battu d'avance. Les laborieux besognent aveuglément au point d'asphyxier l'horizon, les autres tirent parti du naufrage, trouvant là toute la fluidité nécessaire au tableau. Au regardeur de ne pas confondre alors humilité feinte et juste distance, imbécile insolence et effronterie avisée. Si le terrain sur lequel joue Swennen est connu depuis les trois pommes de Cézanne, on peut encore y confondre l'ombre et la proie: la littérature à la littéralité sensible de la matière (mais la première me sera utile, on y reviendra). Avant d'évoquer Broodthaers et Mallarmé, Walter Swennen me parle longuement de Christopher Latham Sholes, qui pour toute poésie déposa en 1868 le brevet de la première machine à écrire. Manière de rappeler que la beauté est souvent affaire de signifiant plus que de signifié, et qu'un mot bien dessiné peut tout autant qu'un bon poème. L'artiste en écrivit beaucoup, mais sur les conseils de Marcel Lecomte n'en garda pour lui que deux vers. Sélection bien sévère en regard des rares traces exhumées aujourd'hui. A l'heure d'écrire ces lignes, on ne sait si la quête de Dirk Snauwaert et Miguel Wandschneider, tous deux curateurs de l'exposition, permettra de (re)découvrir quelques textes. On peut se faire néanmoins une petite idée de sa plume à la lecture de *l'Antre de la belle K*, ou plutôt de son introduction. Un court poème composé à l'occasion d'une exposition dans l'ancienne tannerie Belka (Bruxelles). Walter Swennen présentait ce projet comme *“un livre non prémédité, un mensonge, écrit dans la seconde quinzaine du mois de mai 1981”*. Plus qu'un mensonge, une tentative d'usurpation de l'écriture, ici congédiée de sa linéarité et des réflexes littéraires de son auteur. Si *la souris et la sirène* adopte encore une forme consacrée, ce poème

Zola:
Tu es doué. Si tu voulais seulement soigner l'expression. Tes personnages n'expriment rien!
Cézanne:
Et mes fesses, est-ce qu'elles expriment quelque chose?

Jean Renoir,
Pierre-Auguste Renoir, mon père, Folio, 1999.

 Walter Swennen

Konijn & canard, 2001.

Huile sur toile

Cera Collection/M-Museum, Louvain

ne semble tenir lieu que d'appel. Comme si l'enjeu était ailleurs, dans la matérialité des mots projetés en diapo sur les murs et les objets de l'atelier. Escamotage et recomposition du sens, mais aussi jeu sur les surfaces et leurs textures, explorations plastiques, composition du lieu tel un tableau. *l'Antre de la belle K*, dont le témoignage photographique est édité aujourd'hui¹, n'était pas un livre, pas encore de la peinture, mais une installation qui rétrospectivement peut se lire comme un tournant dans la façon dont Walter Swennen lutte avec et contre les images. En délaissant l'écriture, l'artiste dit avoir abandonné le lyrisme pour l'épopée. Le lyrisme est du côté du *moi*, de l'expression des sentiments, souvent la nostalgie. Une idée romantique récupérée par une kyrielle de peintres néo expressionnistes dont Swennen regrette la propension à *“percer leurs furoncles sur la toile”*. L'épopée est du côté du monde et se conjugue à la troisième personne. Elle implique une distance et n'a d'autre but que de faire surgir l'évènement - le moment particulier susceptible de *faire tableau*.

Il est clair que Walter Swennen ne fait pas de la peinture d'histoire et que celle-ci n'appelle que très rarement de commentaires sociologique et politique. Et justement, rien ne doit s'y lire hors champ: la surface picturale doit tout donner. Bien sûr l'image peut bégayer, être déconstruite... Les motifs sont “libres”, peuvent disparaître ou s'échapper, mais tout doit se tenir dans le présent du tableau. J'emploie le terme *motif* à dessein. C'est-à-dire une forme relativement standardisée, passée dans le domaine public, reproduite sur papier peint; une image galvaudée qui, récupérée et reconstruite par l'artiste, peut encore, comme par miracle, prétendre à une singularité et donc à un questionnement. Celui-ci ne tient que grâce à la peinture, comme acte débordant la représentation d'une chose ou de l'idée qui la soutient. Pour le dire plus simplement, si l'image interroge, la peinture affirme. Non pas un message mais une existence singulière contenue dans une suite d'évènements finis. Il ne s'agit donc pas d'une réappropriation critique de la peinture comprise comme signe ou symbole, mais d'une recherche, sans cesse reprise, sur les potentialités du médium. Walter Swennen n'est pas autodidacte. Avant d'étudier la psychologie, il a peint sous l'aile de Claire Fontaine et, lors de notre entretien, parmi quantité de figures évoquées, insiste volontiers sur les prescriptions picturales du Titien. Cela fera rire les borgnes, préférant voir chez lui *“l'idée”* sur *“l'art de peindre”*, et la *“simplicité de la composition l'emportant sur toute intention picturale”*². Ce triste malentendu est peut-être dû au caractère hyper accueillant des images produites par l'artiste: tâches colorées et bribes d'écriture, cercles et carrés, chauves-souris, avions, cow-boy ou chevaliers... Walter Swennen récupère beaucoup, et ce sans jamais céder aux sirènes postmodernes du recyclage. Mais qui dit épopée dit hyperbole, non pas ici comme simple figure de style, mais comme façon de traiter l'absurdité de l'existence en lui opposant ses propres armes. Une “nature morte au Fish-stick” n'est rien de moins qu'un salutaire “pied dans le plat”³... Swennen allant jusqu'à peindre les figures égyptiennes qui ornent plus habituellement les villégiatures de Blankenberge que les murs des galeries, on ne peut trop en vouloir aux malvoyants. A défaut de peinture, puissent-ils se plonger dans la lecture de Camus, Beckett, voire Brautigan, et surtout accepter cet enjeu: *“Mon rêve ultime est d'arriver à peindre n'importe quoi”*. N'importe quoi non pas pour distiller une idée ou un message, mais pour satisfaire un insatiable désir de peindre, avec une rigueur qui confine à la Passion (Swennen me parle de la vie et du suicide de Bernard Buffet comme d'un véritable martyr). Que tout cela tienne au mur n'étonnera que les chasseurs d'images mortes, intraitables sur la perspective et monstrueux d'humanisme satisfait. Les autres exploreront un parcours, une géographie où tout tient lieu de véhicule. Sur ce point, on se permettra un détour, chez Franz Kafka puis Samuel Beckett:

*“Si l'on pouvait être Peau-Rouge, toujours paré, et, sur un cheval fougueux, dressé sur les pattes de derrière, sans cesse vibrer sur le sol vibrant, jusqu'à ce qu'on jette les éperons, car il n'y avait pas d'éperons, jusqu'à ce qu'on jette les rênes, car il n'y avait pas de rênes, et qu'on voie le pays devant soi comme une lande tondue, déjà sans encolure et sans tête de cheval”*⁴
Comme chez Swennen, l'utilisation d'une image aussi évocatrice que banale, le *Peau-Rouge* sur son cheval, ce cliché effilé comme un hameçon. Mais déjà celui-ci se décompose pour se muer progressivement en une sorte d'état de grâce où l'imagination, progressivement muette, fait place à la contemplation. (On remarque pourtant que Kafka ne lâche pas ses motifs, au contraire, il accentue leurs poids par la répétition: *cheval, rênes, éperons*...dont on sent presque physiquement la lourdeur)
Même vision chez Samuel Beckett:

*“Il fallait des agneaux. A tort ou à raison. Une lande les aurait permis. Des agneaux pour la blancheur. Et pour d'autres raisons encore obscures. Une autre raison. Et pour qu'il puisse soudain ne plus y en avoir. (...) Taches blanches dans l'herbe”*⁵
La lande de Beckett ou Kafka, c'est du maquis pictural. Une brousse à tondre ou à tacher d'agneaux, un espace révélé par l'entremise de la matière, des couleurs et des formes. Il y a néanmoins une différence. Là où Kafka tend vers un essentialisme utopique, Beckett semble y renoncer, matérialisant ses agneaux sous formes de tâches. La peinture de Walter Swennen serait alors à la fois discursive et synthétique, mettant comme à plat l'horizon et le chemin, l'image et le processus, les motifs de Beckett décalqués sur le vide de Kafka. Comme chez Christopher Wool au début des années nonante (les motifs floraux), elle tient sur un fragile équilibre entre l'épaisseur de la matière et le fil du dessin. Au-delà de l'utilisation des mots en peinture, cette comparaison se justifie surtout par l'absence de perspectives – relative chez Swennen- qui techniquement permet de tordre la convention figuration /abstraction. L'exercice est savant et exige parfois beaucoup de temps à l'artiste. Durée révélatrice d'un rapport de force qui trouverait sa conclusion en une fragile suspension des tensions et déséquilibres, entre utopie kafkaïenne et pragmatisme beckettien. Cet art de la discursivité permet d'appréhender cette peinture en tout sens: de l'escamotage espionne des motifs à la relativisation du fond et de la forme, de la palette chromatique jusqu'au choix du support (toile et châssis, bois de récupération ou tôles de cuisinière...), tout est toujours radicalement en œuvre, du format jusqu'aux tranches du tableau. Jamais pourtant ce travail ne ploie sous ses intentions. Tout semble naturellement donné, lâché pourrait-on dire, avec la virtuosité d'un Buster Keaton luttant au bord du précipice. Cette position est d'autant plus héroïque que Walter Swennen ne s'est jamais répété, quitte à dérouter, au creux des années nonante, quelques galeristes et amateurs. Question de liberté sans doute, mais aussi de générosité. Au cours de ses explorations, le peintre à ouvert bien des voies, sans jamais les enclorre. Il n'y a pas chez lui de solution picturale qui prendrait la forme d'un attribut stylistique labélisé. Ceci explique en partie son influence grandissante chez les jeunes artistes. C'est une peinture qui ouvre le regard, ne s'appuie pas sur le discours, et qui surtout donne furieusement envie de peindre. Décomplexée, elle n'en est pas moins d'une très grande densité. Il faut le constater de visu: le travail de Walter Swennen n'est pas photogénique. Impossible de rendre la finesse et l'irisation diffuse d'une surcouche, le dégradé jaune orange d'un dépôt de matière ou la fluidité du trait le plus tenu. Ce n'est pas une question de détails, il n'y a pas de détail – ni de préciosité. Plutôt une multitude d'occasions que l'artiste n'a pas ratées. C'est là une sorte de maîtrise, faite de vigilance et de souplesse, d'habileté à s'inscrire dans l'instant. C'est de l'aventure, et certainement une forme d'épopée. Qu'elle s'étende sur le terrain de l'absurde ne doit pas distraire des enjeux picturaux: le bois dont sont faits les pirates, sur l'océan toujours parés...

Benoît Dusart

 1 Walter Swennen, L'Antre de la belle K. Photographie de Daniel Dutrieux, L'Usine à Stars, galerie Nadja Vilenne, Liège, 2012.

2 Joost De Geest, Walter Swennen, in 500 Chefs-d'œuvre de l'art belge, t.II, De Marcel Broodthaers à Jacques Charlier, Le Soir, Edition Lannoo/Racine, 2009.

3 J'emprunte ici aux dessins de Walter Swennen publiés à La Lettre volée.

4 Franz Kafka in *Pécits et fragments narratifs*, traduction Cl. David, Pléiade, t.II, Gallimard, 1980, p.121.

5 Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Les Editions de Minuit, 1981, p.13.


 Walter Swennen

Chalet, 2009

Huile sur toile

Photo: Gilles Rentiers. Courtesy aliceday, Bruxelles.

WALTER SWENNEN SO FAR SO GOOD

WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 26.01.14

UNE PUBLICATION VOLUMINEUSE, ÉDITÉE PAR WIELS ET (SIC), ACCOMPAGNE L'EXPOSITION.

GRAPHISME : SASKIA GEVAERT
TEXTES : WALTER SWENNEN, QUIN LATIMER, OLIVIER MIGNON, RAPHAËL PIRENNE ET CAROLINE DUMALIN, PRÉFACE DE DIRK SNAUWAERT.
CONCEPTION DE LA COUVERTURE : WALTER SWENNEN
ÉDITION AVEC DES TRADUCTIONS FRANÇAISES EN ANNEXE, 240 P., 8 P. D'ILLUSTRATIONS EN COULEURS.

WALTER SWENNEN PAINTINGS FROM THE 80'S AND 90'S

GALERIE RODOLPHE JANSSEN
35 RUE DE LIVOURNE
1050 BRUXELLES
WWW.GALERIERODOLPHEJANSSEN.COM
JUSQU'AU 26.10.13

Il ne faut pas se méprendre en regardant les images de MICHEL MAZZONI, ne pas se laisser dérouter par leur apparente sévérité, par le sentiment de vide qu'elles peuvent générer. Il faut savoir aller au-delà de leur dimension abstraite. Lisses, mais non dépourvues d'aspérités, ces images en noir et blanc, volontairement peu contrastées, provoquent un sentiment de distanciation. Elles donnent l'impression d'opérer comme les miroirs de mondes interchangeable dont la réalité se fonde dans la banalité qui semble la nourrir.

**MICHEL MAZZONI
WHITE NOISE**

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AVENUE PAUL PASTUR
6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEPHOTO.BE
JUSQU'AU 19.01.14

TERRITOIRES FICTIONNELS

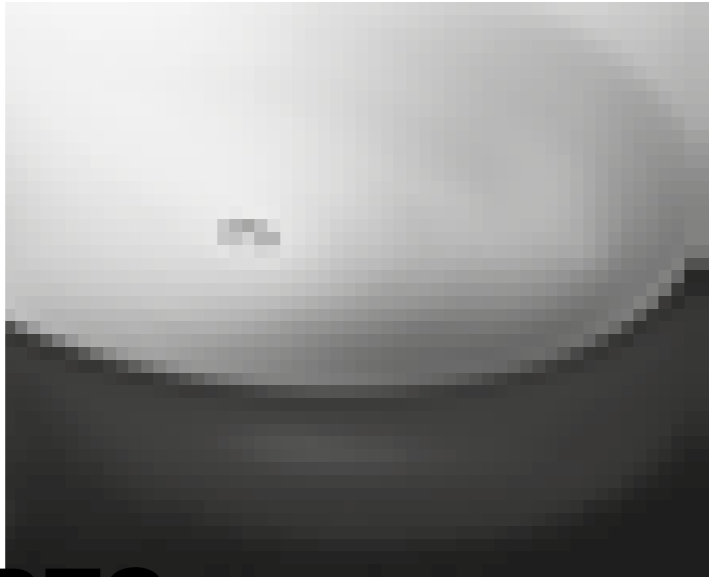
Mais s'il fallait résumer d'un mot le travail de Mazzoni (vit et travaille à Bruxelles), c'est celui d'espace, sous ses différentes formes, qui s'imposerait en premier lieu.

Espace photographique d'abord, au regard d'un vocabulaire volontairement épuré et d'un langage sans fioriture aucune, pour des images puisées dans le quotidien dont le degré d'abstraction gomme toute identification, si ce n'est celle de la signature d'un auteur.

Espace des images ensuite, comme s'il ne s'agissait que d'infimes fragments d'entités plus vastes dont quelques particules nous arrivent dispersées, comme si elles avaient traversé une galaxie intersidérale dont les émanations toxiques auraient altéré tous les contrastes des tirages.

Espace du territoire, car c'est sur ceux-là que travaille essentiellement Michel Mazzoni, et ce depuis plusieurs années. Ces territoires, comme ceux des séries *Straight in the Light* ou *God's Left Eye* entretiennent des rapports étroits avec la cartographie. Celle où la réalité rejoint la fiction, comme ces sites du désert où l'armée américaine effectuait ses essais nucléaires. Là aussi, la fulgurance et la violence gomme les contrastes par l'inversion du positif et du négatif.

Espace réel aussi, auquel il ne cesse de se confronter, notamment par le format et l'accrochage de ses images. Aucun d'eux n'est le fruit du hasard et ils constituent une dimension importante dans son travail. On pense notamment à son installation quasi minimaliste et d'une rare économie de moyens face à la tentation, que l'on pouvait estimer séduisante, d'occuper les vastes volumes de la Lustrerie (Bruxelles, 2011) ou à l'accrochage actuel et tiré au cordeau du Musée de la Photographie de Charleroi. Il s'agit de résister aux lieux, à leur puissance ou à leur neutralité, tout en imposant les séquences elliptiques d'un récit fictionnel.



Michel Mazzoni,
Indices I, 2012
25 X 20 cm
anyspace galerie
& Michel Mazzoni

Espace éditorial enfin, où chacun de ses ouvrages conçus comme autant de livres d'artiste, tel le dernier *White Noise*, révèle une mise en page spécifique. En tendant tant à une réduction du support qu'à son accointance avec les images qui les composent, ses publications relèvent de cette même affirmation d'un territoire fait de zones distendues et apparemment sans rapport les unes avec les autres, si ce n'est l'unité du format livresque.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser de cette dernière série, il ne s'agit pas d'images mentales. Rien ne les a jamais autant rapprochées de la réalité, d'univers familiers interchangeables que celles-ci : plafonniers légèrement décrochés, moquettes inidentifiables, portes coulissantes ou paysages griffés par l'homme.

Elles possèdent cependant elles aussi la capacité, pour ceux qui veulent bien s'y attarder, de construire un monde. S'y attarder pour repérer des résonances dans les éléments de l'image qui font sens par rapport aux autres et permettent la reconstruction d'espaces mentaux, quant à eux.

Les photographies de Michel Mazzoni provoquent une éludation de l'espace dans leur présentation, tant en exposition qu'en édition. Pour isolées qu'elles soient, elles ne sont jamais seules, fonctionnent avec un ailleurs, se regardent dans des environnements similaires. Ce qui nous amène à nous interroger: *“mais qu'y a-t-il donc entre ces images ? De quoi sont faits leurs intervalles ? De vide ou d'images cachées ?”*

Quant aux bustes féminins qui parsèment cette nouvelle série, comment les interpréter autrement que par une sorte d'ultime référence à la réalité, d'une jauge corporelle, d'une mesure, d'un rapport d'échelle ? Comment ne pas séparer ces portraits de femmes des images qui documentent l'installation de ses expositions où la figure humaine semble abstraite des lieux tout en les densifiant par sa présence même ?

Si la série *White Noise* va plus loin que jamais dans une désincarnation où les plans semblent s'effacer au profit de “natures mortes”, c'est aussi celle qui, paradoxalement, réintroduit la figure humaine dans sa pratique photographique.

Bernard Marcelis



ÉDITION:

WHITE NOISE
PHOTOGRAPHIES DE MICHEL MAZZONI,
TEXTE DE MICHEL POIVERT
Format 195 x 305 mm, 32 images, 64 pages, livret central 12 pages, couverture self covering + calque rouge 200 Gr.
Imprimé sur Munken Lynx 100 Gr et 90 Gr pour le livret
Design : Dojo Design
Édité par ARP2 Editions.
ISBN 978-2-930115-22-1
Tiré à 500 exemplaires
Prix 25 e - Distribution Exhibitions International
25 signés et numérotés avec une photographie originale au format 20 x 25 tirée sur papier Innova Mat
Archival 285 Gr, signée et numérotée au dos, enveloppe de conservation “Musée”
Présentation dans enveloppe de protection en polyane transparent.
120 e l'exemplaire numéroté et signé.

L'idée d'image manquante (ratée, perdue, ou détruite, ou jamais faite...) a souvent fait déboucher la photographie sur l'écriture: que ce soit dans le champ même de la littérature (*L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, *Les 36 Photos que je croyais avoir prises à Séville* de Dominique Noguez, *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint...) ou bien dans celui des arts plastiques (voir, chez Bernard Faucon, le moment où l'abandon de la photographie et *La Fin de l'image* ont correspondu à l'affirmation de l'écriture et à *La Peur du voyage*; ou encore la façon dont, chez Sophie Calle, la substitution, la disparition ou l'aveuglement font office, de multiples façons, d'embrayeurs de narration ou de description).

Même si l'on peut avoir en tête le passionnant travail de Magda Stanova, rare exception, ce manque ou cette absence ont plus rarement débouché sur le dessin... C'est bien ce qui anime le travail récent de Benoît Grimalt (né à Nice en 1975, atterri à Bruxelles on ne sait trop comment), proposé dans des publications-maison que l'on s'est arrachées, et exposé cet automne au Musée de la photographie à Charleroi après l'avoir été en août aux Promenades photographiques en Condroz. Les rendez-vous photographiquement manqués donnent ici lieu à des crayonnés qui tentent de les remplacer sans vraiment essayer car ils savent bien que c'est impossible, ou encore, avec la légende, mais c'est peut-être pire, irrattrapable, enfin bref (*16 photos que je n'ai pas prises*). Ou bien la dernière image du film pellicule – anachronisme vintage – croit s'imprimer dans la tête, qui ensuite guidera la main sur le papier, mais patatras, si court soit-il, le chemin a bifurqué, les cartes mémoire sont redistribuées, la vérification sur le diptyque se fait démenti ou contradiction, soulignant au passage qu'une image n'est jamais finie, définitive : peut-être la main se souvient-elle mieux de l'essentiel que l'œil, et de toute façon ce sont les photos qui courent après notre souvenir et non l'inverse. Leçon qu'on ne fera d'ailleurs que décliner après Proust, qui quelque part dans *La Recherche...* dédaignait déjà ces *“photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui”*. On pourrait pousser un cran plus loin cette soif d'absolu : une image n'est jamais aussi belle que lorsqu'elle n'est pas là (les fantômes parfois se dédoublent, se subliment).

Prise de conscience dramatique ailleurs, mais ici joyeusement détournée et retournée, titillée, schématisée. Parfois inspirés, parfois moins (“Je n'ai pas photographié Napoléon – la photo n'existait pas encore”), parfois plausibles, ou joyeusement tirés par les cheveux, mais le plus souvent un peu tout ça à la fois, les prétextes varient et les excuses se déclinent à l'envi – il est vrai qu'elles sont faites pour qu'on s'en serve. *Venise, nov. 2004, trop de brouillard pour photographier le Pont des Soupirs. Deux fois, à Londres (2007) et à Bruxelles (2011) j'ai croisé Gilbert and George mais je n'avais pas d'appareil photo. Je n'ai pas photographié Marie nue, elle s'est rhabillée trop vite.* Etc, etc. Mais il serait dommage de s'arrêter à l'horizon de l'anecdote dont les légendes sont porteuses, car sous leur diversité et leur (im)pertinence, certes souvent dominées par des clins d'œil aux masse-médias et aux stars du système, se lit une critique intéressante de l'acte photographique lui-même, dans ses multiples composantes; mais aussi un vrai questionnement quasi ontologique sur l'image (qu'est-ce, en soi, qu'une photo?); et enfin une lecture presque sociologique de certains de ses usages et, le plus souvent, de ses mésusages: peoplisation, voyeurisme,

L'HOMME QUI TIRE MOINS VITE QUE SON OMBRE



Benoît Grimalt,
dessin extrait de la série *16 photos que je n'ai pas prises* (Poursuite éditions, 2011),
9X12 cm, crayons sur papier.

**BENOÎT GRIMALT
16 PHOTOS
QUE JE N'AI PAS PRISES**

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AVENUE PAUL PASTUR
6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEPHOTO.BE
JUSQU'AU 19.01.2014

goïnfrerie optique et consommation effrénée, hébétée... Sans moralisme ni prêchi-prêcha, cette dimension critique s'incarne d'ailleurs également dans une petite note d'intention de l'auteur qui, loin de plomber le projet sous une couche de sérieux maladroite, ajoute au contraire au plaisir de la découverte et de la perception. Et puis il y a l'épreuve de la cimaise, où il arrive que l'étincelle se casse les dents. Elle passe ici au contraire remarquablement le cap, la petitesse du format s'allie à la modestie du support (sans faire pauvre), le trait est naïf juste ce qu'il faut, touchant et reconnaissable, et ces micro-événements équivalent, à hauteur d'homme, précisément et universellement, à tous ceux qui nous ont laissés de petites entailles en forme de regrets. Etranges biais, qui malgré leur brièveté, leur laconisme, ramènent à l'évidence cette matière en creux dans une orbite littéraire. L'artiste n'en est pas à son coup d'essai. On lui doit déjà une série sur Lourdes ni lourdaude ni lourdingue (tout en décadrages insignifiants et salutaires), de désopilants reportages sur le festival de Cannes, un vertigineux et apocryphe hommage à Syd Barrett, une inégalable résidence d'artiste au Pré-Saint-Gervais, et nombre de travaux qui chevauchent avec bonheur les incompatibilités entre image et langage. Egratignures aux effets de mode, aux attentes conformes et aux mondanités de l'art. Mais avec *Photo-souvenir*, aussi appelé série “de Blankenberge” ou “de la dernière photo” – puisque comme les souvenirs elles ne reviennent pas pareilles selon la façon dont on les (r)appelle – et avec *16 photos...*, récents essais de la maturité qui ont conquis leur public. Grimalt a réussi le pari délicat de faire de ce qui aurait pu rester une aimable facétie – ou un projet loufoque griffonné à la hâte sur une table de bistrot – l'incarnation aboutie d'un propos séduisant mais non racoleur, et conquérant là, plus qu'un succès d'estime, une quasi unanimité. Au bout du compte, par un détour différent, ce sera – comme chez Guibert, Denis Roche, Calle ou Faucon – par son absence, par sa fertile dimension d'aporie ou d'acte manqué, de pièce arrachée au puzzle de nos besoins ou de nos désirs, que l'image aura retrouvé sa valeur, tout son sel, et finalement la précieuse capacité de chuchoter à notre œil une suggestion qui, entre sourire et bouffée de nostalgie, n'appartiendra qu'à nous.

Emmanuel d'Autreppe

C'est en nous donnant à voir les deux faces d'une même pièce qu'EMMANUEL VAN DER AUWERA (*1982; vit et travaille à Bruxelles) a conçu la double exposition *O Superman*. Deux lieux d'exposition, deux éclairages sur un même sujet au sein desquels les manières de les aborder sont souvent doubles. L'exposition de l'Ikob est conçue en résonance avec le 25^{ème} anniversaire du tribunal de première instance d'Eupen. Celle de l'Iselp résulte d'une résidence de l'artiste à l'Atelier. Si la première est plus particulièrement centrée sur des questions de justice, la seconde s'ouvre plus largement sur notre monde.

Emmanuel Van der Auwera, *Jeff 9*, Série *A promise*, 2013. Impression sur papier comestible © Serge Croot

CONTRÔLE ET TRANSPARENCE



EMMANUEL VAN DER AUWERA
O SUPERMAN
IKOB
12 B ROTENBERG
4700 EUPEN
WWW.IKOB.BE
JUSQU'AU 17.11.13

ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
DU 18.10 AU 16.11.13

HAMZA HALLOUBI & EMMANUEL VAN DER AUWERA
EXPOSITION ET PARUTION DE DEUX OUVRAGES MONOGRAPHIQUES ARTS 10+3 DANS LA COLLECTION MONOGRAPHIES D'ARTISTES ARTS + (ÉD. CENTRE CULTUREL WOLUBILIS) LA MÉDIATINE
1 ALLÉE PIERRE LEVIE
1200 BRUXELLES
WWW.WOLUBILIS.BE
DU 25.10 AU 8.12.13

1 Une de ses œuvres précédentes, *Cabinet d'affect* (2010), consistait en une cartographie en 3D des réactions émotionnelles du cerveau.

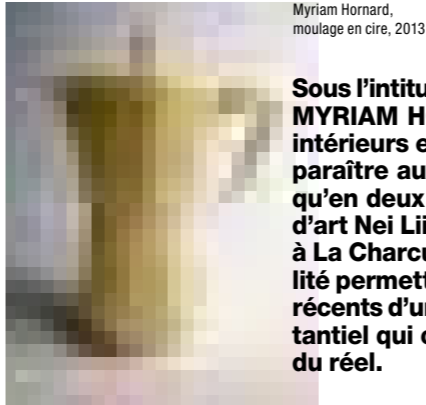
Scanner

L'intérêt d'Emmanuel Van der Auwera pour la psychologie cognitive n'est plus à démontrer¹ et les avancées des neurosciences le fascinent. Le cerveau humain est un organe sensible qui nécessite tout autant de la nourriture que des stimulations régulières, dans plus de 90% des cas, il réagit de la même manière que celui d'un animal. Si les réactions cérébrales de l'être humain sont de plus en plus transparentes et prévisibles, si tous les cerveaux (en bon état) réagissent de la même manière aux mêmes stimuli, le monde est simplifié : il suffit d'en enregistrer une trace objective pour voir ce qui s'y passe, ce que permettent les systèmes actuels d'imagerie médicale. Les mêmes moyens s'appliquent aux objets, notamment aux véhicules qui franchissent les frontières. En collaboration avec le service des douanes, l'artiste a collecté des scanners de camions. L'image est étrange, translucide, le contenu des véhicules se traduit en formes plus ou moins reconnaissables, des traits, des masses mates et opaques. Choisie parmi tant d'autres, l'image d'un camion transportant des parties d'avion fait face au visiteur : trois trapèzes aux coins arrondis semblent flotter dans la semi-remorque. L'artiste se saisit des moyens technologiques de contrôle qui régissent la société actuelle, des dispositifs supposés neutres qui produisent une image acheiropoïète. C'est sa fascination pour tout un attirail techno scientifique qui l'amène à s'en approprier les méthodes pour mieux les détourner dans son œuvre. Mais cet aspect, clinique et froid, de son travail se double aussitôt d'une approche sensible. Si le présent peut faire l'objet d'un constat quasi mécanique, le futur demande une autre approche. Ainsi, *A promise* consiste en une série de portraits d'adolescents collés à même les murs. L'artiste les a conçus à l'aide d'un tout nouveau logiciel de portrait robot. Ces personnages fictifs n'appartiennent à personne. Ils ne sont que virtuels, même si le papier comestible sur lequel leur image est imprimée donne à leur peau le velouté de la jeunesse. En contraste avec ces visages sans réelle expression, la vidéo *A certain amount of clarity*, nous montre des adolescents s'auto filmant alors qu'ils regardent la vidéo d'un meurtre qui a servi de preuve lors d'un procès. En tant que spectateur, nous ne verrons jamais ce qu'ils regardent, nous serons seulement confrontés à leurs réactions : dégoût, larmes, colère, tentatives maladroites d'explication, jusqu'à ceux qui éprouvent le besoin de rejouer la scène sur un animal en peluche. Ce que montre la vidéo reste cependant une énigme : pourquoi s'imposer un tel spectacle et en quoi, par la vidéo, en fournir la preuve ? Entre le regard neutre des adolescents fabriqués par le logiciel policier et l'attitude chargée d'affects des spectateurs du crime, où se trouve l'essence de l'humain ?

Informations

Mais l'artiste ne se contente pas de se pencher sur l'abyme au cœur de chaque être, il s'intéresse aussi au milieu dans lequel nous évoluons. Entre deux tirages de journaux quotidiens, le papier passe dans la rotative pour la nettoyer. Les premiers passages fournissent des feuilles très foncées, parfois, la trace du tapis sur lequel les pages étaient fixées apparaît. Les dernières feuilles sont blanches. En récupérant ces pages, Van der Auwera récupère tout ce qui a fait l'information d'une journée, déjà devenue blocs colorés avant de disparaître dans la feuille vierge. Il a assemblé ces pages dans des compositions qui évoquent l'art formaliste du début du 20^{ème} siècle. Le pendant de cette œuvre, qui de la trivialité d'un papier nettoyage se transforme en composition rigoureuse, se trouve dans l'œuvre commune aux deux volets de l'exposition : *Conspiracy and coincidence*. Des billets de 5, 10, 20, 50 et 100 \$, pliés de façon particulière, forment d'étranges blasons qui semblent "raconter" les attentats du 11 septembre 2001 autant qu'ils ne s'en distancient.

Colette Dubois



Myriam Hornard, moulage en cire, 2013

Sous l'intitulé générique de *Ghosts are Guests*, MYRIAM HORNARD convoque ses fantômes intérieurs et les nôtres en une monographie à paraître aux Éditions de la Lettre volée, ainsi qu'en deux expositions présentées au Centre d'art Nei Licht de Dudelange (Luxembourg) et à La Charcuterie (Bruxelles). Une triple actualité permettant d'évoquer les développements récents d'un travail méconnu et pourtant substantiel qui creuse dans les failles du temps et du réel.

“Les choses froides se réchauffent, le chaud se refroidit, l'humide s'assèche et le desséché se mouille”.

Héraclite d'Éphèse

Par le biais de l'image fixe ou animée, de la broderie, du texte, du son, de la sculpture ou de l'installation, Myriam Hornard (vit et travaille à Virton) ménage des brèches dans le réel pour atteindre ce qui se tapit dans les arrière-mondes et les méandres du temps. Depuis ses débuts, son travail dissèque les structures qui maintiennent en vie (désir, amour, enfant, maison, argent, croyance...) pour mettre au jour leur fragilité, leur propension à être anéanties. En son nouveau projet, un *work in progress* intitulé *My Name Is Time*, Myriam Hornard manipule le temps en se livrant à la duplication et à la transformation d'objets qui façonnent le réel. Par le procédé du moulage (apparenté à une photographie en 3D), elle reproduit des objets usuels qui soutiennent autant qu'ils aliènent. Tandis que les modèles originaux sont conçus pour être conservés ou s'inscrire dans une certaine durabilité, les répliques de la plasticienne sont protéiformes et soumises à la précarité. Fabriquées en cire, en graisse ou en savon, soit des substances particulièrement polymorphes, ces empreintes de réalité sont vouées à se métamorphoser. Pouvant être présentées telles quelles, sous forme d'objets sculpturaux aux allures d'ex-voto, elles prennent tout leur sens en des installations performatives au cours desquelles elles fondent, se dégonflent, s'effondrent. Articulé en quatre modes opératoires (*Light the furniture*, *Melt the furniture*, *Eat the furniture*, *Burn the furniture*), impliquant diverses temporalités, *My Name Is Time* procède de la transformation progressive de la forme et de la matière, jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que les vestiges d'elles-mêmes. Le temps de désagrégation dépend de la masse des objets et des dispositifs destructifs choisis en fonction de la matière. Pourvus d'une simple mèche, d'une ampoule électrique ou de fils de cuivre (faisant résistance chauffante), les moulages en cire ramollissent progressivement sous l'effet de la chaleur avant de s'effondrer en morceaux ou de se répandre en une tache informe. Renfermant des graines pour oiseaux, les pièces en graisse sont suspendues à un arbre et s'altèrent au gré du grignotage des volatiles, tandis que les sculptures en savon se dissolvent petit à petit, sous l'action d'une eau qui s'écoule goutte à goutte. Ainsi, en des transmutations cycliques quasi-alchimiques (solide/liquide/solide, froid/chaud/froid, informe/forme/informe), la matière finit-elle par renouer avec la condition à laquelle elle était initialement destinée (cire consommée, graisse mangée, savon liquéfié). Hormis les sculptures performatives, ce projet comprend des vidéos proposant d'autres types de métamorphoses, sous l'action de l'eau ou du feu, à l'instar de *Burning armchair*, lente et spectaculaire destruction d'un fauteuil par les flammes à la tombée de la nuit, jusqu'à sa réduction en cendres. Évoquant le processus de dégradation inhérent à toute existence, ces œuvres sont des Vanités en 3D et en temps réel, dont le regardeur devient partie intégrante par sa perception sensorielle. Dans ces natures mortes singulièrement

animées, les objets les plus usuels se chargent d'une symbolique nouvelle qui entre en résonance avec celle des matières utilisées, essentiellement récupérées et recyclées. Tandis que les pièces fabriquées en cire de cierges cultuels se parent d'une aura sacrée, celles réalisées en graisse de bœuf ou en savon charrient les concepts antagonistes de bestialité et de spiritualité, de souillure et de pureté. Réflexion contemplative sur la fuite du temps et la précarité de la vie, ce *work in progress* fait écho à la pensée héraclitéenne en ce qu'il repose sur le principe de métamorphose perpétuelle. Dans *My Name Is Time*, toute chose porte en elle-même ce qui la nie, rien n'est jamais achevé mais tout est continuellement recréé par les forces qui s'écoulent dans les phénomènes.

Sandra Caltagirone

Myriam Hornard, moulage en cire, 40 cm, 2013



GHOSTS ARE GUESTS
CENTRE D'ART NEI LICHT
25 RUE DOMINIQUE LANG
DUDELANGE, LUXEMBOURG
WWW.GALERIES-DUDELANGE.LU
JUSQU'AU 26.10.13

GHOSTS ARE GUESTS
SCULPTURES & INSTALLATIONS PERFORMATIVES
LA CHARCUTERIE
16 AVENUE PAUL DEJAER
1060 BRUXELLES
WWW.COSMOSCOSMOS.BE
DU 07 AU 27.12.13

GHOSTS ARE GUESTS
TEXTES DE MYRIAM HORNARD, JEAN-PHILIPPE UZEL, SABRINA PARENT, COLL. "LIVRES D'ART", 112 P., 25 ILL., 17 X 24 CM, 29 EUROS, ISBN: 9782873174170, LES ÉDITIONS DE LA LETTRE VOLÉE, BRUXELLES, 2013 EN PARTENARIAT AVEC LE CENTRE D'ART NEI LICHT (DUDELANGE).

L'IMAGE : L'OBJET EN QUESTION

Jacques Louis Nyst,
extrait du scénario de
L'objet, 1974, p. 4

Il y a plusieurs façons de penser à JACQUES-LOUIS NYST (1942-1996) et de ne pas l'oublier. Tout d'abord parce que certains auraient peut-être tendance à le faire dans les panoramas récents ou dans les approches historiques de l'art vidéo. Ou à marginaliser, à minimiser?... Peut-être parce qu'il n'est plus là, depuis longtemps, pour faire rebondir et remodeler en permanence son œuvre, comme Lizène, ou en assurer la postérité, comme Charlier? Trop "typiquement liégeois" (sans que personne ait jamais su au juste ce que cela voulait dire)? Il ne faudrait en tout cas pas oublier qu'il a figuré, au seuil des années septante, parmi les pionniers de l'art vidéo en Europe et à fortiori en Belgique: époque dorée des *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision* (galerie Yellow, 1971), bientôt du studio vidéo de l'ICC à Anvers où les premiers plasticiens mordus de vidéo se croisent et collaborent, puis de la première mouture, demeurée mythique, de l'émission de la RTBF *Vidéographie*...

Ensuite, et c'est l'un des points essentiels révélés par la présente expo à La Châtaigneraie, parce qu'il a eu une activité pédagogique essentielle au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, y jetant les bases d'un atelier vidéo qui se porte toujours bien et qui, s'il s'est renouvelé, garde encore les marques de l'esprit (et même parfois des idées ou des scénarios, qui se prêtent aisément à la réappropriation) de son fondateur. Corrélat de cet argument : le côté éternellement jeune du travail de Nyst se perçoit encore, la volatilité de ses sources d'inspiration, sa propension à mêler différents langages, matériaux et supports, et son invitation à le faire à sa place lorsqu'il s'arrête en chemin – et parfois même, comme c'est le cas ici, au niveau des intentions. Encore cette volonté de mixité n'est-elle pas que ludique et fantaisiste : c'est à travers une vraie réflexion sur leurs

grammaires propres que Nyst fut parmi les premiers à prolonger la photo par le trait (*photographismes* et autres), ou encore à remplacer ou détourner l'image par le texte, et à examiner comment les structures propres au langage (rime, lapsus, métaphore filée...) pouvaient, avec plus ou moins de bonheur, s'appliquer de façon littérale à l'expression visuelle.

Dernières raisons pour retourner à Nyst, à ses bandes et à sa bande : des qualités qui ont de quoi traverser les époques – fraîcheur, liberté, poésie, loufoquerie, autodérision, et un vrai plaisir d'expérimenter – sans trop de dommages. Bien sûr ses vidéos ont un côté daté, ce qui ne fait avec le recul que renforcer leur ancrage, leur singularité ; et bien sûr il faut passer outre un accent local, dans les voix off, qui souvent donnerait envie à la Meuse elle-même de rebrousser chemin avec effroi vers sa source. Mais c'est pour y rencontrer la fertilité d'une re-considération, non la poussière cocardière et intestine d'une énième exhumation. Comme l'innocente cafetière surgie d'une de ses œuvres les plus célèbres (*L'Objet*, 1974), l'œuvre de Nyst a quelque chose de l'objet trouvé ou retrouvé, énigmatique et inclassable, qui fera encore se perdre pas mal en conjectures les cyberlogues-archéonautes des temps à venir. Elle montre surtout comment cet art alors nouveau, la vidéo, qui est à la fois un nom et la conjugaison non innocente d'un verbe ("je vois !") a pu mieux et plus qu'ouvrir de nouveaux horizons : incarner une façon d'être au monde, de s'y positionner, d'y voir et d'y donner à voir (de façon critique-ironique chez Paik, cosmogonique chez Viola, et chez Nyst sur les vagues d'un onirisme bien plus mutable, frivole, carrollien aussi...).

Outre *L'Objet*, *Aile quatre neige* (1978), *Le Voyage de l'ombrelle en papier* (1977), *L'Esprit de la cuillère* (scénario non réalisé) ou *Nous ne sommes pas des cybernautes* (1973, livre chez Yellow Now présenté ici sous forme de scénario) figurent parmi les principales œuvres montrées, complétées par des planches de livres, des story-boards, des dessins ou croquis... Certains scénarios pour monobandes étaient aussi envisagés par Nyst sous forme d'installation, chose qui s'est tantôt vue partiellement accomplie, ou bien qui se concrétisera ici pour la première fois : *La Porte calypse* (7 moniteurs, 1996) ou *L'Âme alarme* (1992), *Saga Sachets* en version installation (1990, 6 moniteurs) ou encore *Le Train fantôme* (1995). Des inédits, des relectures, des transpositions ; des livres d'artiste (Nyst les affectionnait, lui qui aussi dessinait, peignait, photographiait...), du matériel d'archive, façons de reconsidérer le dedans de la tête du créateur et de l'extérioriser, d'opérer un double "retour à l'atelier" (vers l'arrière, celui de l'artiste ; vers l'avant, celui de l'Aca), de faire aboutir de l'inachevé, d'être fidèle à l'esprit sans se cantonner au pied de la lettre – ce qu'il n'aurait pas supporté : comme les ombrelles, les mots chez lui sont faits pour voler. Et parlant de lettre, le dernier volet du projet se concrétise à travers deux publications collectives, l'une à l'occasion de l'expo, l'autre dans sa foulée, façon de faire dialoguer encore l'œuvre avec ses continuateurs plutôt que de l'encenser dans un catalogue classique. Seul, ou accompagné très souvent de son épouse Danièle, Nyst aura été un de nos touche-à-tout les plus stimulants : détournant les objets du quotidien au profit de narrations minimalistes et absurdes, transcendant la pauvreté des moyens ou l'étroitesse de la technique par la puissance de l'imaginaire, refusant de se restreindre ou de se cantonner à un champ identifiable de l'art, nous invitant au contraire à percevoir le monde comme image, et à considérer les images comme un monde en soi. Dans sa désacralisation artistique de l'objet, probablement ne pouvait-il pas encore prévoir combien fécond serait cet enseignement, à l'heure de la sacralisation de l'objet artistique. Nyst est encore parmi nous : dans une zone décentrée de ses bandes passantes, il traverse, coloré, comme une ombrelle flottante, sans étiquette de prix.

Emmanuel d'Autreppé

Avec *Indian studio*, la Centrale for Contemporary Art propose à Bruxelles une rétrospective des œuvres de JOHAN MUYLE (° 1956; vit et travaille à Liège) inspirées par l'iconographie indienne.

DES PARABOLES SUR LE MONDE

C'est au travers d'un documentaire télévisé que Johan Muyle découvre le travail de peintres indiens spécialisés dans la réalisation d'enseignes de cinéma. Il se rend à Madras dès 1995 pour y rencontrer certains d'entre eux et, rapidement, imagine de produire avec leur collaboration une série d'œuvres qui s'appuient sur leur technique figurative. Madras (rebaptisée aujourd'hui Chennai car la décolonisation passe aussi par une reconquête du langage) est un des pôles historiques de l'industrie cinématographique indienne. On y produit près de 200 films par an. Les enseignes peintes assuraient la promotion des nouveautés par des images particulièrement évocatrices, où trônaient les acteurs vedettes. Derrière eux, des éléments de décor rappelaient l'une ou l'autre scène-phare du film. Les peintures, hyperréalistes, se basaient sur des photos de plateau. Cette pratique appartient désormais au passé, car l'impression numérique grand format coûte moins cher que les enseignes peintes. Les ateliers qui les produisaient ont dès lors dû fermer les uns après les autres.

Au départ, les œuvres indianisantes de Muyle sont le plus souvent des compositions monumentales qu'un dispositif électromécanique permet d'animer d'une manière ou d'une autre. Par leurs dimensions, elles sont plutôt destinées à investir l'espace public. Ainsi, *Holyworld*, présenté en 1997 à Marseille sur la façade d'un immeuble de la Cannebière, propose un portrait de l'auteur doté de deux paires de bras. L'une d'elles est animée et vient masquer la bouche, tandis que les yeux s'ouvrent et se ferment. Le personnage incarne par ce procédé le dicton bien connu : "Ne rien dire, ne rien voir, ne rien entendre." La multiplicité des bras renvoie d'évidence aux représentations de la déesse Kali. Le contraste est fort entre l'image qui s'impose à la vue de tous par son exhibition dans l'espace urbain et le discours convenu auquel elle se réfère : n'oubliez pas de détourner les yeux, semble-t-elle suggérer ironiquement... La plus imposante de ces compositions est familière au public qui fréquente la station d'autobus de la gare du Nord à Bruxelles : *I promise you('r) a Miracle*, inaugurée fin 2003, s'y déploie en effet sur 1600 m². Elle rassemble les portraits d'une quarantaine d'artistes vivant en Belgique, peints sur place par les affichistes indiens J.P. Krishna et son fils Gokulnath, avec qui Muyle a collaboré pendant de nombreuses années. Toutes ces œuvres juxtaposent des éléments plastiques et iconiques issus des horizons les plus différents : d'Inde et d'Occident, de la culture savante et de la culture populaire, de la publicité et de l'histoire de l'art... Par l'intégration d'éléments voyants, scintillants même, aux antipodes de nos critères de bon goût, ces pièces baroques et mobiles interrogent et mettent en cause notre conception traditionnelle du beau. Elles constituent,

sur le plan de la communication, des dispositifs extrêmement rusés dont il n'est pas facile de démêler les enjeux. D'autant qu'à la plurivocité des images s'ajoute l'ambiguïté des mots, qui jouent sur le double sens ou le détournement d'expressions toutes faites : "*J'étouffais pour toi*", "*Sioux in paradise*", "*Nous ne le connaissons ni d'Eve ni d'Eden*"... Certaines de ces phrases impliquent en outre une dimension morale, comme dans ce portrait de l'artiste en Pinocchio (d'une porte qui s'ouvre à hauteur de nez pointe une souche d'arbre qui ne cesse de s'allonger), portrait sur lequel on peut déchiffrer : "*Plutôt la honte*". Ainsi les œuvres apparaissent-elles comme autant de paraboles, limpides et énigmatiques à la fois, dont il appartient à chacun de s'approprier les significations. Depuis peu, Johan Muyle investigate d'autres aspects de la production iconique indienne en récupérant des statuettes en terre cuite de la première moitié du XX^e siècle qui représentent des personnages de la vie quotidienne et, plus rarement, l'un ou l'autre dieu. La plupart des œuvres nouvelles présentées dans *Indian studio* sont réalisées à partir de ces statuettes.

Au contraire des fresques qui empruntaient à l'Inde des figures stylistiques sans interroger le contexte du pays, ces pièces récentes se réfèrent davantage à ses réalités sociales et politiques. Ainsi l'une d'elle prend pour titre la devise de l'Inde, "*Satyameva Jayate*" ("*Seule la vérité triomphe*"), mais en relativisant l'assertion par l'ajout d'un point d'interrogation. Elle met en scène un soldat indien de l'armée coloniale auquel a été fixé, à hauteur de turban, un ventilateur d'allure *vinage*. Immobile, l'ensemble a un air désuet, comme une imagerie d'avant-guerre. Dès que le ventilateur se met à tourner, les diodes électroluminescentes fixées sur ses pales s'allument pour former, par rémanence optique, une roue aux couleurs changeantes qui se succèdent selon un rythme programmé électroniquement. L'image, scintillante comme une enseigne de fête foraine, peut faire penser aussi bien aux symboles indiens du paon et de la roue, si présents dans ce pays, qu'aux expérimentations optiques du cinéma dadaïste. C'est ainsi, par un incessant aller et retour entre l'ici et l'ailleurs, entre tradition et modernité, entre culture populaire et art d'avant-garde, que se développe l'œuvre de Johan Muyle : un artiste qui déploie loin ses antennes pour capter les signaux du monde.

Carmelo Virone

Johan Muyle,
Satyameva Jayate ?, 2013
© Johan Muyle

**JOHAN MUYLE
INDIAN STUDIO**

+ ÉDITION D'UN CATALOGUE
MONOGRAPHIQUE AU FONDS
MERCATOR
DANS LE CADRE D'EUROPALIA INDIA
CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE-ART.BE
WWW.EUROPALIA.BE
DU 7.11.13 AU 6.02.14

Painters studio Madras, 2008
© Johan Muyle

Vue de l'atelier de résidence du TAMAT ; travaux de Frédéric Degand. Photo : Jérémie Demasy

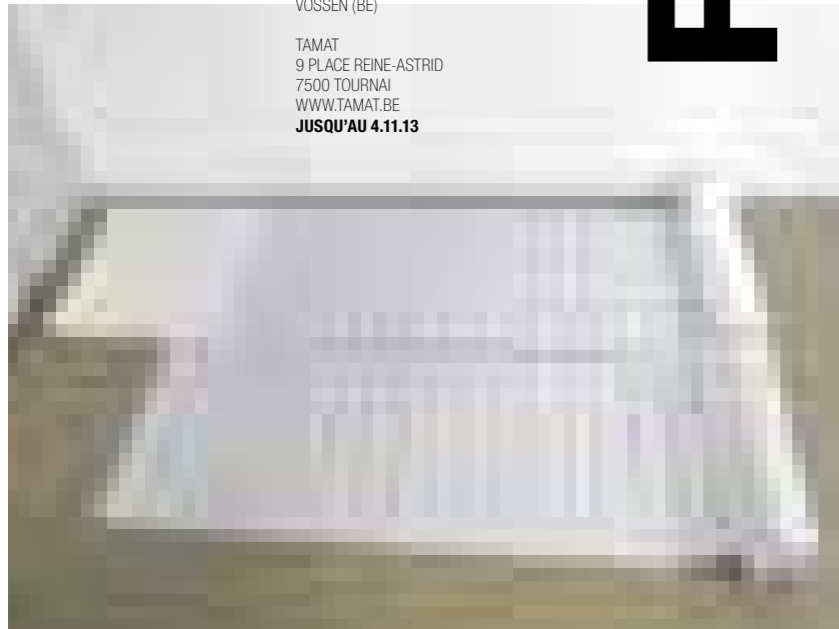


Jusqu’au 4 novembre prochain se tient *R#13 (Recherches 2013)*, l’exposition collective des 8 artistes “résidents” de TAMAT (Tapisserie, Arts Muraux et Arts du Tissu). L’exposition et le catalogue qui l’accompagne sont le résultat d’un an de *recherche et de confrontation*. Sélectionnés sur base d’un dossier prospectif en lien avec le textile, les artistes ont été répartis dans les 3 sections historiques du Centre : l’*Atelier Tapisserie*, dirigé par Denise Biernaux et Billie Mertens, représenté cette année par Vincent Chenut, Éric Meunier et Valérie Vaubourg ; l’*Atelier Textile*, dirigé par Arlette Vermeiren et Roberta Miss, représenté par Olivia Clément et Stephan Goldrajch ; l’*Atelier Structure*, dirigé par Jean-François Diord et Maureen Ginion, représenté par Frédéric Degand, Jill Vandenberghe et Kathleen Vossen. Ils y sont entrés au mois de novembre 2012, discrètement; en ce mois d’octobre 2013, ils préparent sous nos yeux leur bilan, leur plan de sortie. Que s’est-il passé, là-bas (ailleurs) et entre eux (en eux)? Pour quelle production, sous quels enjeux?

R#13

R#13 (RECHERCHES 2013)
VINCENT CHENUT (BE) / OLIVIA CLÉMENT (FR) / FRÉDÉRIC DEGAND (BE) / STEPHAN GOLDRAJCH (BE) / ÉRIC MEUNIER (DIT WILLY) (BE) / JILL VANDENBERGHE (BE) / VALÉRIE VAUBOURG (FR) / KATHLEEN VOSSSEN (BE)

Vincent Chenut, papier-peint d’artiste, dimensions variables
Photo : Jérémie Demasy.



TAMAT
9 PLACE REINE-ASTRID
7500 TOURNAI
WWW.TAMAT.BE
JUSQU’AU 4.11.13

HISTOIRE

Le TAMAT, anciennement Centre de la Tapisserie, des Arts muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, a été fondé en 1980 dans un contexte d’effervescence et de renouveau des pratiques liées aux matières textiles et à ses techniques. Des personnalités marquantes portent le projet : au départ des préceptes défendus par les membres de *Forces Murales*¹, la génération d’artistes et théoriciens représentés par Tapta, Arlette Vermeiren, Javier Fernandez, Denise Biernaux, et d’autres encore, font rupture et emmènent le Centre de Recherche vers un plus large éclatement des formes et techniques. Des artistes devenus aujourd’hui incontournables en Fédération Wallonie-Bruxelles initient les Ateliers: Michel François, Monika Droste, Ann-Veronica Janssens, Edith Dekyndt,... Ces premières générations font du lieu, année après année, un centre d’expérimentation unique en son genre pour la Belgique et les alentours. De ces rencontres et expérimentations, de leurs questionnements et orientations, découlent les trois axes de recherche encore en vigueur: la structure, la tapisserie et le textile.

En 1990, le Centre investit un nouveau bâtiment (l’Hôtel néo-classique de l’architecte Bruno Renard, place Reine Astrid) et devient aussi Musée de la Tapisserie de la Ville de Tournai. En un même lieu se rejoignent soudain des histoires et objectifs multiples: une collection historique permanente, un lieu de conservation et de restauration, un centre de documentation, un lieu de monstration pour des expositions temporaires et un centre d’expérimentation pour l’art contemporain. L’occupation d’un ancien hôtel est d’autant plus belle qu’elle l’est par une institution chargée de multiples histoires où cohabitent des projets et ambitions disparates, eux-mêmes dirigés et portés par des personnalités œuvrant essentiellement hors de ses murs.

LIEU

La notion de lieu – dans le sens de l’attachement géographique, de l’identification à un bâtiment, un espace, une ville –, éclaire un certain nombre d’enjeux du TAMAT. Le premier aspect étant ce rassemblement, sous un même toit et une même dénomination, de plusieurs branches distinctes. Pendant de nombreuses années, l’abréviation TAMAT était réservée à la revue publiée par le Centre. Aujourd’hui, TAMAT sonne comme un label pour le

“Centre d’art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles” et semble témoigner d’une volonté de distinction du pôle de recherche – les Ateliers et en partie le Centre de Documentation, ainsi que le commissariat des expositions temporaires – par rapport au reste de l’institution, à savoir le Musée de la Tapisserie de la Ville de Tournai et l’atelier de restauration. Une manière de mettre l’accent sur l’investissement de l’institution sur la scène de l’art contemporain. TAMAT est donc à la fois mémoire ancestrale (à travers son contenu, la pratique artisanale du textile, le Musée), mémoire courte (l’histoire de l’institution) et mémoire immédiate (les Ateliers).

C’est parfois dans l’attachement au lieu géographique que se cristallise tout le poids de l’Histoire et ses éternels réaménagements du même. Une Histoire toujours riche, qui nous porte autant qu’elle pèse. Et toujours, cette Histoire prend sens et formes dans le présent et le mouvement. Mais on ne peut se sentir toujours en parfaite adéquation avec les multiples couches qui lui donnent corps. **Kathleen Voossen** passe beaucoup de temps à faire et défaire les plis où se loge la mémoire. Elle est une matière dure et pesante recouverte d’un tissu léger faisant illusion; elle est fluide et mouvante, superposition de matières transparentes; elle dévoile ses nœuds, problématiques, que l’on voudrait voir fondre dans nos mains.

Le décalage entre l’histoire du TAMAT et les impératifs de la création artistique contemporaine s’exprime très concrètement dans l’attribution des artistes à un Atelier. A bien des égards et principalement en vertu d’une hypothétique liberté totale de mouvement et de mixage des formes et techniques, l’idée de la Structure, du Textile et de la Tapisserie, paraît bien sûr obsolète, aucune frontière ne pouvant être clairement établie dans les faits, tant au niveau de la production des artistes que de la répartition des espaces de travail. En ce qui concerne la production des artistes, cette distinction semble surtout opérante au moment de la sélection de ceux-ci, plutôt qu’en cours d’année, alors que se précise l’orientation proprement dite de leur travail. D’une part, les artistes peuvent solliciter tel ou tel Atelier en raison de leur projet ou de leurs affinités avec les directeurs artistiques et chefs d’atelier, d’autre part, le Comité de sélection peut se permettre de les placer dans l’un ou l’autre Atelier en raison de l’aspect proéminent de leur pratique. Un sculpteur se retrouvera donc plus spontanément en Structure qu’en Tapisserie... Même si cela ne dit rien de ce qui se passera en cours d’année. En ce qui concerne la répartition des Ateliers en zones de travail, les deux espaces réservés s’agencent comme suit: une aile est réservée au Textile, une autre à la Structure et à la Tapisserie. Dans cet ensemble, il revient à chacun de découvrir et d’investir son coin. Autrement dit, mis à part l’aile dédiée au Textile, l’espace de travail des artistes met en regard leurs pratiques et les confronte ouvertement.

Les nominations aux Ateliers évoquent aussi les bannières de trois “écuries” de renom: plus qu’une orientation esthétique et typologique qui ferait corps avec le travail des artistes qu’elles représentent, ces appellations historiques sont devenues le signe d’une filiation spirituelle ou/et curatoriale. Maintenir ces appellations sans en dévoiler le mystère est peut-être une façon de croire en une certaine poésie. “Structure”, “Tapisserie” et “Textile” sonnent pas mal et racontent surtout une histoire. Même si en eux la vie déborde, il n’est pas dit que chaque chose ici-bas doive se justifier en toute transparence de son contenu. Deux artistes, aux démarches tout à fait dissemblables, intègrent dans leur travail une dimension insaisissable, trouble... Dans une dynamique qui se nourrit de l’aléatoire, du hasard, **Jill Vandenberghe** construit de bout en bout une personnalité, chanteuse en puissance, qui peut s’avérer être l’artiste elle-même ou un simple jeu de travestissement. Dans une incontestable maîtrise technique, **Valérie Vaubourg** réanime un temps lointain de la pratique artistique où la réussite d’un motif en trompe-l’œil était gage de qualité.

DE RÉSIDENCE EN ATELIER...

Ce qui semble de prime abord “Résidence” s’avère plus justement être “Atelier” et “Bourse”. S’il ouvre son espace, offre un regard et un accompagnement, une aide à la production, TAMAT ne prévoit pas de commodité de logement. Le lieu impose de ce fait une rigueur au niveau de la sélection des artistes qui ne peuvent résider à de trop grandes distances et au niveau de l’accès quotidien des boursiers. Tous ces aspects vont de paire avec le montant mensuel de la bourse (375 euros) et une obligation de présence hebdomadaire.

Pendant un an, chaque mardi, les artistes ont pour obligation de se retrouver sur place avec les chefs d’atelier qui ont eux-mêmes pour mission de suivre, semaine après semaine, le travail des artistes. Pour beaucoup de boursiers, l’obligation de présence du mardi est une contrainte – l’incontournable règlement que l’on enfreint et qui toujours nous tient. Compte alors surtout ce que l’on en fait: qu’inventent les artistes afin de transcender cette contrainte? En quoi la contrainte (celle du mardi, liée à la distance géographique, à l’espace de travail réduit, au faible montant de la bourse,...), tout comme le poids de l’Histoire, peuvent-ils devenir un moteur productif? A cet égard, le travail de **Vincent Chenut** est assez remarquable: au départ de l’idée de la contrainte scolaire et de la punition de principe, il décline avec un esprit d’ascète malicieux les motifs de la page du cahier d’écolier, prête à accueillir le labeur répétitif et ennuyeux de l’apprentissage forcé. Dans une réflexion liée à l’imprimé, aux motifs de papiers peints et à l’idée de série et de reproduction mécanique du geste et de la forme, il soulève l’importance de l’ennui et de l’autorité dans le processus créatif. Ce faisant, il se joue aussi des codes traditionnels du tissage et des ressorts de la tapisserie de papier peint.

DU TEMPS, DES REGARDS

Combinés à tout cela, deux aspects, déjà brièvement évoqués, caractérisent encore les cycles de résidence du TAMAT: un temps longs, qui offre toutes les occasions de se perdre et de se redécouvrir, de construire et de déconstruire jusqu’à l’ultime agencement des formes et du sens, ainsi qu’une confrontation inévitable avec les élans des autres résidents, avec l’institution et le regard des directeurs et conseillers artistiques. Ce temps long, c’est celui du textile et de l’apprentissage de soi. La confrontation, quant à elle, définit l’espace du chantier, ses ouvertures et ses retranchements. Le long d’un fil tendu, pend ce qui semble une enfilade de cravates en plastique. Ces petits sachets transparents, assemblés et pliés, acquièrent au fil de leur superposition une opacité grandissante. Suspendus entre le mur et un panneau en MDF, ils reflètent les lumières, miroitent tendrement et marquent l’entrée de la caverne de **Frédéric Degand**. Ébéniste de profession, celui-ci maltraite le mètre, son instrument le plus précieux. Son “espace plastique” est habité d’une aura cathartique: obsessionnelle autant que ludique. Pour pouvoir rencontrer l’autre, il est plus que nécessaire de pouvoir clairement s’en distinguer. Et il existe bien des manières de faire qu’il faut pouvoir éprouver: se partager à 6 un atelier fait partie de ces circonstances à l’occasion desquelles un certain sens de l’écoute (de soi et des autres) ne peut que s’aiguïser à force d’inventivité.

L’étape du TAMAT décrite comme telle ressemble quelque peu à une épreuve de force à l’issue de laquelle les artistes seront parvenus à préciser leurs besoins, à mesurer leur rythme et positionner leur regard. Si tout va bien car il est évident qu’un tel système ne peut être opérant que si l’on accepte de jouer le jeu. Une situation qui forme malgré elle, pour elle, contre elle. Ensuite vient l’exposition, le catalogue... Reflet de l’ensemble et mise en lumière des singularités. L’espace charnière pour tous les départs.

Jérémie Demasy

COMMENT POSTULER AFIN D’ÊTRE BOURSIER 2014/2015?
Une bourse mensuelle est accordée pour une période de 12 mois : du 1er novembre 2014 au 31 octobre 2015. Les dossiers de candidature sont remis au TAMAT au plus tard le **31 mai 2014** par mail au format pdf et par voie postale au format papier A4
Le dossier de candidature, de maximum 10 pages, devra contenir:
Un programme de recherche motivé dont l’intérêt est lié au textile, dans sa plus large interprétation (2 pages).
Une documentation sur les œuvres et / ou le travail réalisés.
Un curriculum vitae qui précise les cycles d’études terminées ou en cours (TAMAT reste ouvert à l’examen de candidatures d’autodidactes).

Dossier de candidature à envoyer au :
TAMAT
9 PLACE REINE ASTRID
7500 TOURNAI
BELGIQUE

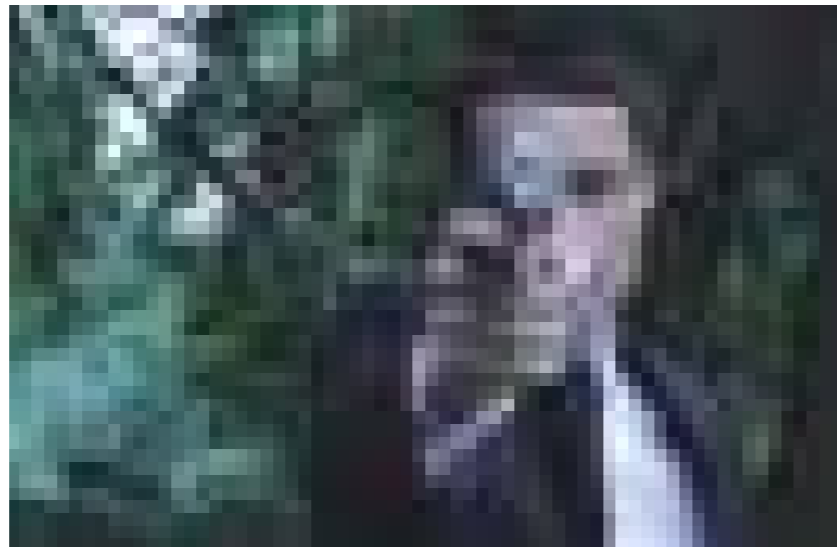
T +32 (0) 69 23 42 85
F +32 (0) 69 84 31 51
info@tamata.be
www.tamat.be



Vue d’ensemble de l’atelier de résidence du TAMAT ; travaux de Jill Vandenberghe (à droite) et Valérie Vaubourg (à gauche). Photo : Jérémie Demasy

¹ Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut et Roger Somville, membres fondateurs de *Forces Murales* ont pour objectif “la revalorisation des techniques murales à portée collective, la création d’un art public exaltant le travail et le labeur des hommes, la synthèse des arts plastiques par la collaboration d’architectes.” Manifeste de *Forces Murales*, 1947.

Jusqu'au 3 novembre prochain, le spectateur aventureux peut se rendre à Malines voir la 6^{ème} Biennale de l'image en mouvement dont le commissariat a été confié, pour cette édition, au Danois Jacob Fabricius, par ailleurs fondateur de la maison d'édition Pork Salad Press et du projet éditorial *Old News*. La qualité de ces deux derniers projets, ajoutée au titre prometteur de l'exposition (*Leisure, Discipline & Punishment*) et à une liste d'artistes, de prime abord, pertinente, laissait entrevoir la possibilité d'une exposition précise dans ses propos et ses choix. Reconnaisant dans la thématique tripartite des enjeux sociaux et politiques reliés tant, entre autres, aux œuvres de Foucault et de ses successeurs qu'à une possible analyse de la société et de l'urbanisme contemporains (autorité et loisir), le visiteur pouvait en attendre une relecture contemporaine de ces enjeux.



Keren Cytter,
Corrections, 2013
Crédits : Contour 2013

LEISURE, DISCIPLINE & PUNISHMENT

Toutefois, une fois parvenu sur le site principal de l'exposition, le spectateur qui s'apprêtait à passer quelques heures à regarder vidéos et films répondant notamment aux questions "Comment un bâtiment institutionnel agit-il sur nos vies quotidiennes et nos comportements ? Quelle expérience avons-nous de ces bâtiments ? Que signifient-ils pour nous ?", se trouve confronté à une structure constituée de métal et de bois, organisée en une architecture de petites boîtes de projection d'où émane une confusion sonore et discursive. Bien que le choix d'une telle configuration semble pleinement assumé, les films sont, pour la plupart, difficilement regardables et se mêlent en une succession d'œuvres dont la sélection laisse l'impression d'avoir convoqué un trop grand nombre de partis pris curatoriaux (thématisation relâchée, interrogation des modes de récits contemporains, documents populaires, "redécouverte" d'artistes, etc.), outre d'avoir choisi des œuvres attendues (ouverture de l'exposition sur Harun Farocki) ou, lorsqu'il ne s'agit pas de commandes, des œuvres répondant littéralement à l'une ou l'autre question posée par l'exposition. Cet accrochage dont certains effets restent maladroits (projection suspendue ou visible à travers une vitre) finit par diluer les enjeux thématiques et, une fois le tour effectué, l'on ne parvient que difficilement à saisir un propos précis sur les enjeux d'une ville et d'un monde contemporain où les loisirs, les "punitions" et la discipline seraient à identifier conjointement dans différents espaces urbains. L'enjeu social et politique de cette exposition, aussi intéressant et pertinent soit-il, semble ici manquer son but.

Si cette dissolution du propos dans l'exposition principale est rattrapée par l'émergence de quelques très bonnes œuvres (Keren Cytter, Agnieszka Polska, Pablo Pijnappel, Sven Augustijnen, etc.), le choix des trois lieux de monstration satellites (une prison, un stade, une église), bien que lui aussi clairement identifié et logique eu égard à la problématique de l'exposition, ne permet que difficilement de dépasser une lecture simplifiée du propos. C'est cependant dans l'un de ces lieux que l'exposition parvient à trouver un sens ou du moins une lisibilité : l'église Notre-Dame-Par-Dessus-La-Dyle où sont présentées les œuvres de Søren Andreasen, Alejandro Cesarco, Keren Cytter, Josef Dabernig, Edgardo Aragón Díaz, Paul Hendrikse, Louise Hervé & Chloé Maillet, Pernille With Madsen & Yvette Brackman, Pablo Pijnappel, David Shrigley. Est-ce le propos qui s'éclaircit ici ou le fait que les œuvres soient plus isolées, ou du moins que leur lisibilité permette d'en saisir l'autonomie ? La réponse est de nouveau imprécise tant les œuvres semblent inscrites au sein d'une rhétorique aussi discursive qu'induite par le lieu d'exposition. Mais, si l'on oublie l'accrochage problématique de *Family Effects* d'Edgardo Aragón Diaz en introduction qui lui fait dire tout autre chose que ce que le film semble raconter, on retiendra ici la dense narration faite de retours en arrière et de l'entrecroisement de différents points de vue dans *Corrections* de Keren Cytter, l'étonnant déplacement d'exercices sportifs dans *Excursus on Fitness* de Joseph Dabernig, une première partie de film de Louise Hervé & Chloé Maillet (qui bien que paraissant être détaché de l'ensemble promet un développement des plus réjouissant) et l'installation d'Alejandro Cesarco, *The Reader*, analysant les typologies du genre littéraire du roman policier pendant que Lawrence Weiner lit des extraits de livres.

Camille Pageard

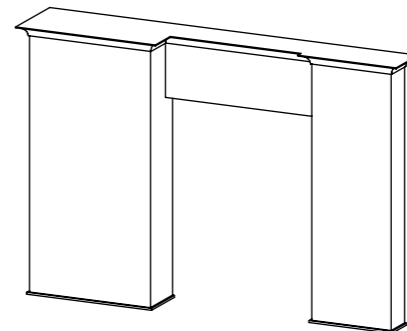
6^{ème} BIENNALE
DE L'IMAGE
EN MOUVEMENT,
CONTOUR:
LEISURE, DISCIPLINE
& PUNISHMENT
(COURS DE BUSLEYDEN, PRISON DE
MALINES, STADE DE KV MECHELEN,
ÉGLISE NOTRE DAME-PAR-DESSUS-
LA-DYLE)
WWW.CONTOUR2013.BE
JUSQU'AU 3.11.2013

Du côté
de la Fédération
Wallonie-
Bruxelles

INTÉRIEURS VS ABSORBING MODERNITY

BIENNALE
D'ARCHITECTURE
DE VENISE 2014

Immeuble de logement communautaire pour étudiant, Woluwe-Saint-Lambert, 1970, dispositif d'aménagement intérieur représenté en axonométrie
© équipe Bernard Dubois - Sarah Levy - Judith Wielander - Sébastien Martinez Barat.



En mars 2013, dans la perspective de la Biennale d'Architecture de Venise 2014 et de la désignation de l'association momentanée qui la représentera en pavillon belge, la Fédération Wallonie-Bruxelles lançait un appel à projets ouvert à tous (architecture et autres disciplines) auquel répondirent trente propositions déposées en date du 21 mai. D'emblée, choix fut fait par la Cellule Architecture de travailler dans la direction donnée par le Commissaire général de la Biennale 2014, Rem Koolhaas, et de participer à la dynamique d'interaction souhaitée par ce dernier.

Fundamentals est la thématique générale de la Biennale et les pavillons nationaux sont, quant à eux, invités à travailler la question de l'*Absorbing Modernity*: 1914-2014. Se concentrant sur l'histoire de l'architecture de ces cent dernières années, sur les éléments fondamentaux qui composent l'architecture, l'objectif est de développer une compréhension de la richesse du répertoire de l'architecture pour pouvoir la "re-penser". Chaque pays est ainsi convié à montrer de quelle façon les identités architecturales ou les singularités locales se sont progressivement effacées et ont été "absorbées par la modernité", au profit d'un langage commun, interchangeable.

Le 1^{er} juillet dernier, un comité de sélection composé de représentants du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de représentants de Wallonie-Bruxelles International et de quatre experts extérieurs (Manuel Aires Mateus, Architecte, aires mateus e asociados, Portugal, Maurizio Cohen, Architecte, Commissaire Pavillon belge / Biennale 2002, Jean-Didier Berglitz, Architecte, Commissaire Pavillon belge / Biennale 2006, Lionel Devlieger, Ingénieur-Architecte, Membre de ROTOR / Commissaire Pavillon belge / Biennale 2010) a plébiscité la proposition *Intérieurs* de l'équipe Bernard Dubois - Sarah Levy - Judith Wielander - Sébastien Martinez Barat.

Sous-titré *Pratiques habitantes des espaces construits*, le projet retenu envisage de considérer la façon dont la modernité se trouve absor-

bée par des pratiques habitantes au sein des intérieurs construits en Belgique entre 1914 et 2014.

L'objectif est de témoigner de la nécessité de prendre en compte le patrimoine intérieur qui, peu exploré et peu documenté à ce jour, se voit confronté à de nouveaux enjeux auxquels les pratiques architecturales contemporaines vont devoir répondre.

L'équipe part de l'observation suivante : "Derrière la constance des façades, la ville se fabrique par un métabolisme intérieur qui dessine une variété de situations en phase avec la diversité des modes de vie". Les intérieurs s'adaptent au vu du contexte et des besoins de l'habitant ; l'objectif est donc de considérer la "culture architecturale vernaculaire caractéristique des transformations auxquelles ces pratiques donnent lieu".

C'est donc un état des lieux des façons d'habiter qui sera présenté au sein du pavillon belge, principalement sous forme d'une archive photographique qui couvrira les différentes typologies de ce dernier siècle. Chacune des images sera complétée via le dessin et une analyse écrite. Les dispositifs qui auront été sélectionnés seront également étudiés sous la forme de maquettes "dématérialisées" ou "abstraites" à l'échelle 1:1.

L'aspiration de l'équipe est d'offrir des perspectives d'avenir quant aux pratiques de l'espace construit".

Ce projet répond, de façon singulière et selon un point de vue assumé, à la thématique du Commissaire général, Rem Koolhaas, et à ses aspirations en termes de recherche.

Profil des membres de l'équipe :

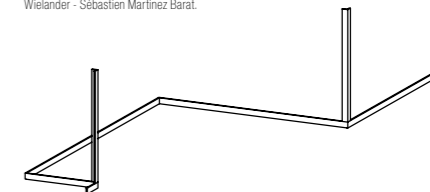
Bernard Dubois : Architecte
Il travaille principalement à Bruxelles en tant qu'architecte indépendant, mais collabore aussi à des projets internationaux. Ses projets vont de l'aménagement intérieur et du mobilier à des projets d'habitations neuves.

Sarah Levy : Architecte
Elle travaille à Bruxelles, dispose d'une expérience dans le domaine de l'urbanisme et mène actuellement une thèse de doctorat sur ce sujet. Elle signe aussi des articles pour des revues d'architecture et d'urbanisme et collabore à un laboratoire de recherche.

Sébastien Martinez Barat : Architecte
Il vit et travaille à Paris. Il est rédacteur en chef de la revue d'études culturelles *Poli-politique de l'image*. Il a co-fondé un bureau en 2006 et travaille régulièrement avec des institutions artistiques. Il dispose d'une expérience en scénographie et intervient régulièrement comme enseignant ou conférencier au sein d'écoles belges ou françaises. Il est également actuellement résident au Palais de Tokyo.

Judith Wielander : Commissaire d'expositions
Pendant près de 10 ans, elle a été membre et conseillère de la Fondazione Pistoletto-Cittadellarte en Italie. Elle a assuré le commissariat ou le co-commissariat de différentes expositions en Belgique et en France et a participé à des projets d'art dans l'espace public. Elle a été membre de la direction artistique de la Biennale de Turin et a participé à la Biennale d'Art urbain de Bordeaux. Elle est actuellement co-commissaire d'un projet de recherche qui aide les pratiques artistiques dans un contexte international.

Appartement une chambre, Forest, 1965, dispositif d'aménagement intérieur représenté en axonométrie
© équipe Bernard Dubois - Sarah Levy - Judith Wielander - Sébastien Martinez Barat.



FUNDAMENTALS
BIENNALE D'ARCHITECTURE
DE VENISE 2014

VERNISSAGE : LES 5 ET 6.06.14
CÉRÉMONIE DES AWARDS : LE 7.06.14
OUVERTURE AU PUBLIC : DU 7.06 AU 23.11.14

WWW.BIENNALEARCHITECTUREVENISE.CFWB.BE

PLIS ET RÉPLIQUES

Outre sa participation à *Autres Rives / Autres Livres*, quatrième salon transfrontalier du livre d'artiste à Thionville (F) ces 5 et 6 octobre derniers, BERNARD VILLERS est l'invité d'honneur de la neuvième édition du Marché du Livre de Mariemont (Salon de la petite édition et de la création littéraire). Cette rentrée livresque offre l'occasion de se pencher sur l'engagement du peintre dans le multiple et le livre qui, en écho à ses recherches picturales, se pose comme une remise en question d'un art réservé et sacralisé, limité et inimitable.

“Ces dernières années (2000 et après) j'ai fait de nombreux “livres” qu'on appelle “d'artiste” et des tas de choses que j'appelle “peinture”. (...) Malgré la variété des supports, des techniques et des approches, je pense encore, toujours faire de la peinture”¹. De fait, Bernard Villers (°1939; vit et travaille à Bruxelles) est peintre. Formé à la peinture monumentale à La Cambre (sous la direction de Paul Delvaux et de Jo Delahaut), engagé dans la voie de l'abstraction au cours des années 1970, il développe depuis un travail centré sur la forme et la couleur en une expérimentation sans cesse renouvelée des potentialités de la matière picturale et des supports utilisés. Généralement monochromatique, la couleur n'en est pas moins explorée dans tous ses états : transparente ou saturée, fluorescente ou interférente, en une infinité de variations. De la traditionnelle surface plane aux objets récupérés, en passant par des papiers de toutes sortes, les supports matériels sont les terrains de jeu de

MARCHÉ DU LIVRE DE MARIEMONT (9^e ÉDITION)

SALON DE LA PETITE ÉDITION ET DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE
MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSÉE DE MARIEMONT
7140 MORLANWELZ
WWW.MARCHELIVRE.ORG
25, 26 ET 27.10. 13

BERNARD VILLERS PARTICIPE À L'EXPOSITION JO DELAHAUT. HORS LIMITES

LE BOTANIQUE
CENTRE CULTUREL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE
JUSQU'AU 3.11.13

Exposition *Peinture et Livres*
(avec Aida Kazarian et Dan Walsh)
au Black Box, 2011
© photo : Vincent Everart

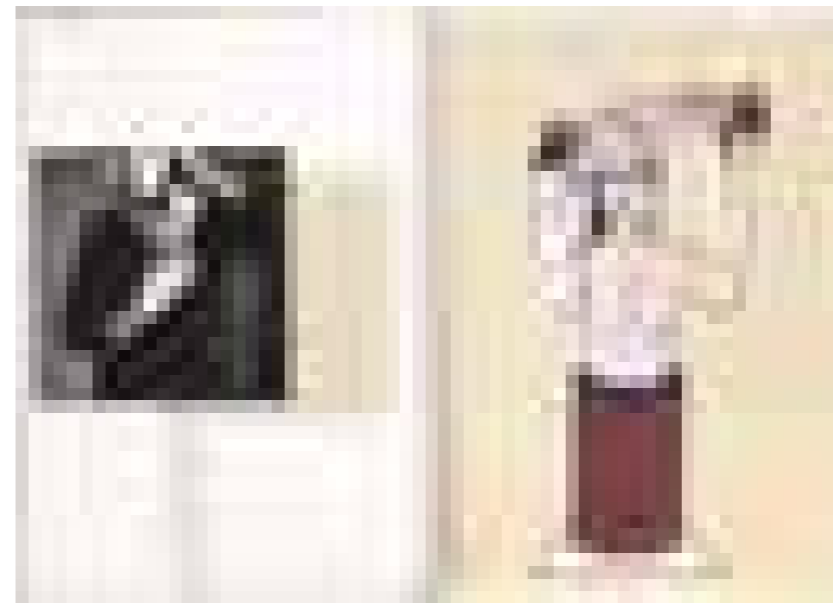
la couleur qui réagit différemment selon leur forme, leur format ou leur qualité texturée. Sous ses faux airs minimalistes, le travail de Bernard Villers n'est jamais ascétique ou hermétique. Nourri de littérature, de mots et de bons mots, il est toujours ludique, drolatique et poétique. Aussi ne faut-il guère se fier à la géométrisation d'œuvres qui affectionnent plus que tout l'ambiguïté des formes vacillantes, des obliques ou des plis, à l'instar de ces peintures aux volumes articulés, semblables à de grands livres ouverts. Depuis 1976, Bernard Villers façonne d'ailleurs de très beaux livres d'artiste qui (tout comme son engagement dans le multiple par le biais de la sérigraphie, dès 1970) émanent d'une réflexion sur la sacralisation d'un art élitiste et limité. Essentiellement autoédités (Editions du Remorqueur et, depuis 2004, Le Nouveau Remorqueur), ses artist's books font écho à ses recherches picturales tout en interrogeant les spécificités de l'objet livre (et surtout pas du livre-objet), soit : l'assemblage de feuilles de papier imprimées comportant des signes à décrypter et formant un volume relié ou broché. Ainsi, en une économie de moyens qui confine à la radicalité, les livres de Bernard Villers explorent les potentialités plastiques du papier, de la page, du pli et du signe imprimé. Leur propos n'étant ni littéraire (malgré ce que promettent leurs titres), ni de l'ordre de la trouvaille graphique ou typographique, ils s'amuse à brouiller les pistes en des jeux de transparence, de répétition ou d'inversion qui abolissent toute hiérarchisation entre la forme et le fond, l'envers et l'endroit, la couverture et le dos, le recto et le verso. Tout se mélange, tout se confond, sans qu'aucun élément ne soit prédominant. Dans la lignée des peintures et sérigraphies conçues par l'artiste au cours des années 1970, *UNE PENTE DOUCE (suite)*² exploite la transparence du papier pour filtrer et modifier la couleur d'une ligne bleue décline qui déséquilibre l'espace des pages blanches. Dans *OU BIEN... OU BIEN* (2013) – dont le titre emprunté à Sören Kierkegaard manifeste le rejet de toute hiérarchie –, la translucidité du papier permet d'explorer l'espace du livre et sa temporalité. Généralement invisible, bien qu'étant l'élément structurel essentiel du livre, le pli devient une constituante plastique et poétique à part entière, visuelle ou tactile. Dans *OR- LE PLAGIAGE* (2011), impression numérique d'une feuille A3 pliée et scannée, le pli se donne à voir dans toute sa matérialité d'empreinte nervurée. Ailleurs, en de nombreux leporellos, le pli se laisse manipuler en un mouvement infini et une lecture illimitée.

“Invité d'honneur” du Marché du Livre de Mariemont, convié à investir le grand hall vitré du Musée, écrin édifié par Roger Bastin (en 1975) pour abriter les collections prestigieuses de Raoul Warocqué, Bernard Villers n'entend pas déroger à ses principes égalitaires entre forme et fond, dehors et dedans. Dans ce lieu hautement historique dominé par un éclectisme où des chefs-d'œuvre de l'Antiquité européenne ou asiatique côtoient vestiges du passé hennuyer et livres rares, Bernard Villers prépare une installation basée sur un jeu de “répliques”, tant inspiré par la collusion réflexive entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment (via les grandes surfaces vitrées) que par les inversions et répétitions à l'œuvre dans ses opuscules autoédités. D'un côté comme de l'autre de l'édifice, des volumes minimalistes et colorés répliqueront des éléments d'architecture ou de mobilier afin de révéler le lieu et de faire sortir le musée hors de lui-même. Bernard Villers est un peintre qui fait des livres. Des livres libres et désirés qui “existent sans autorisation, ni certification, sans imprimatur, sans bon à tirer, sans bon de commande, sans dieu ni maître, sans ISBN... (...) Ils n'illustrent pas. Ils ne commentent pas. Ils ne commandent pas. Ils font ce que bon leur semble. On les appelle parfois “livres d'artiste”, “artist's books”³.

Sandra Caltagirone

¹ Cf. Site Internet de l'artiste : www.bernardvillers.be ² Livre édité en 2011, en écho à *Pente douce* (1979) ³ Bernard Villers : *Livre Libre*. Texte rédigé à l'occasion du quatrième Salon du livre d'artiste de Thionville. Bruxelles. Août 2013.

La photographe belge ANNE DE GELAS (°1966; vit et travaille à Bruxelles) nous a déjà conviés plusieurs fois, par le truchement de l'exposition ou de la publication de ses carnets et livrets, à (re)vivre avec elle les bonheurs familiaux, les réflexions accompagnant les petits événements ou les grandes émotions du quotidien, les inquiétudes, les rêves, les interrogations, les intervalles du temps, si précieux dans nos cheminements.



© Anne De Gelas

L'AMOUREUSE,
ÉDITIONS LE CAILLOU BLEU,
BRUXELLES, 2013. TEXTES,
PHOTOS ET DESSINS D'ANNE DE GELAS,
TRADUIT EN ANGLAIS – 96 P., 20 X 28,5
CM., 600 EX. SIGNÉS ET NUMÉROTÉS,
30€

Des évocations multifacettées construites, que ce soit sous forme d'exposition ou de livre, au fil de photographies, noires et blanches pour certains corpus, en couleurs pour d'autres, entrecoupées de textes – phrases enchaînées les unes aux autres, idées associées, parfois esquissées en entraînant d'autres - et de dessins, eux aussi plus suggestions stylisées que formes parfaitement achevées.

Voilà pour ce qui nous fut proposé, qui fait allusion à la vie de tous les jours, dans sa sublime, magique et sensuelle banalité, tout autant à l'œuvre dans cet ouvrage intitulé *L'amoureuse*, paru aux éditions du Caillou bleu.

Une nouvelle fois, c'est le livre qui prend le relais de ce regard porté sur sa vie et il garde des carnets précédemment publiés le degré d'intimité et d'échange avec le lecteur/regardeur puisque l'auteure a, comme auparavant, pensé la mise en page qui est aussi une mise en espace et en temps. L'ouvrage nous entraîne, de photographies en lectures et de dessins en silences, au fil d'une partition nous impliquant dans ce passage dramatique de sa vie qui a pour point de départ le décès de son compagnon T. en 2010.

“T, mon amoureux, le père de mon fils est décédé le 5 avril 2010 d'un accident vasculaire cérébral. Il est tombé à coté de nous sur une plage de la mer du Nord. (...) Face à cette perte, je me suis enfoncée dans mon travail quotidien de journal intime que je poursuis depuis plus de 10 ans, en y inscrivant ma souffrance mais aussi ce trop plein de vie qui bouillait en moi.”¹

Du sentiment de la perte à la puissance de la vie

Ce livre d'artiste est pleinement livre de photographie, majoritairement en noir et blanc et dont les différentes spécificités

POUR-SUIVRE LA VIE

(tirages argentiques, polaroids ...) sont respectées par l'impression, même si ce médium n'est pas l'unique moyen d'expression mais interagit idéalement avec l'écriture et le dessin, à l'instar de ce que l'auteure a toujours pratiqué dans ses publications antérieures. Le livre est un support adéquat pour ce type de photographie de l'intime et pour l'autoportrait en tant qu'introspection, ainsi que pour cette lecture qu'il faudra parfois suspendre tant l'émotion nous gagne, tant les écrits nous interpellent et nous plongent dans nos propres vécus, bien que le ton général soit celui de la pudeur.

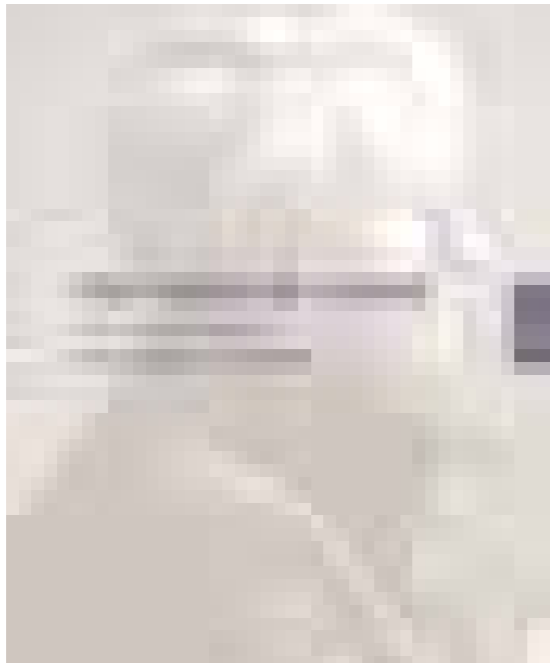
Anne De Gelas ne revendique pas ce livre comme une thérapie, mais presque comme le *récitatif* d'un moment de sa vie, certes tragique, foudroiement qui laisse interdit, mais qui rassemble les évocations des étapes cruciales comme de phases plus apaisées. Photographies de corps, de douceurs du quotidien, autoportraits dont la nudité se ressent comme une interrogation du destin, figures parfois imprégnées de la peinture des primitifs flamands, dessins dont les formes et figures récurrentes constituent peu à peu une syntaxe des “fondamentaux” de l'artiste, images des moments partagés avec son fils: ces fragments d'un discours amoureux conduisent imparablement ce travail de deuil vers la poursuite du bonheur...

Ce livre est un cadeau adressé à tous. Et à chacun en particulier, car il entre en résonance avec nos propres sentiments, nos propres émotions même si nous n'avons pas vécu de situation similaire mais certainement non moins douloureuse... C'est la force de cette œuvre protéiforme, que de contenir une universalité humble, inhérente aux images, aux textes, aux agencements qui font que le livre refermé, on reste accompagné par son souffle, par sa justesse de ton, par sa joie profonde, celle qui émerge comme une reconnaissance pour ce que l'on a vécu et ce que l'on peut vivre encore.

Cet entrelacs d'images et de textes, de souvenirs et d'émotions, de rêves et de réactivations exprime l'humanité de cette artiste et son amour, amour aussi bien pour celui qui fut son compagnon, pour son fils, mais encore pour tout ce qui constitue son monde, son entourage et au-delà...

Une œuvre qui nous *point*, nous bouleverse mais dont émane une telle envie de vivre...

Anne Wauters



Publié par La Lettre volée, sous la direction du philosophe tunisien Adnen Jdey, *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière* propose une série de contributions qui disent l'importance des écrits du philosophe français dans les champs de l'art contemporain, des arts de la scène et du cinéma.

Les écrits du philosophe français Jacques Rancière (né à Alger en 1940, professeur émérite à l'Université Paris VIII-Saint-Denis) comptent sur un plan international et depuis le tournant des années 2000 parmi les plus lus, cités et influents aussi bien dans le champ de l'art contemporain que des arts de la scène (danse, théâtre, performance). Ce fut d'abord en 2000 un petit livre, *Le partage du sensible*, publié par La fabrique — qui devint dès lors l'éditeur de quelques-uns de ses principaux livres d'esthétique et/ou de politique, *Le destin des images* (2003), *La haine de la démocratie* (2005) et *Le spectateur émancipé* (2008) —, qui assura son entrée sur la scène des débats sur les liens entre esthétique et politique, à travers une étude renouvelée de grands paradigmes du "*partage du sensible*", depuis l'Antiquité grecque jusqu'au postmodernisme, en passant par le modèle romantique et les avant-gardes. De façon surprenante, ce petit ouvrage qui put apparaître assez anodin aux lecteurs déjà au fait de tous ces éléments bien actés dans l'histoire de l'esthétique, connut un grand succès dans le champ artistique. Il provoqua le désir, pour des artistes, des critiques et des curateurs, de l'inviter à parler des partages entre esthétique et politique, comme ce fut le cas lors de la *Sommerakademie* à Francfort en 2004 où Rancière présenta sa conférence "Le spectateur émancipé", publié d'abord en anglais dans le magazine *Artforum* avant de devenir le premier chapitre du livre éponyme (2008). Ce succès suscita aussi l'envie de (re)découvrir ce philosophe jusqu'alors moins reconnu et inscrit dans l'histoire récente de la philosophie que Jean-Luc Nancy ou Alain Badiou¹ et, plus encore, que ceux de la précédente génération assimilée désormais à la *french theory* (Foucault, Baudrillard, Derrida, Deleuze...). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (Fayard, 1981), *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Fayard, 1987) et *La mésentente* (Galilée, 1995) firent partie de ces (re)découvertes, lesquelles convainquirent les sceptiques que tout un fond de réflexion, *a priori* hétérogène au champ esthétique car provenant de ses explorations et analyses d'écrits philosophiques et politiques d'ouvriers (*Louis-Gabriel Gauny : le philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes, 1985) ainsi que du postulat de l'égalité des intelligences dans les pratiques pédagogiques révolutionnaires de Joseph Jacotot au début du XIX^e siècle (*Le maître ignorant*), constituait le socle de ces prémices sur le "*partage du sensible*".

ÉGALITÉ, EMANCI- PATION, ESTHÉTIQUE,

La conviction égalitaire

Le postulat de l'égalité, nourri aux sources des expériences et écrits ouvriers durant la modernité, l'engageait déjà, et l'engagea par la suite, dans tous ses ouvrages, à critiquer toute forme d'administration autoritaire du sensible supposée (r)établir la transcendance de l'image par le biais d'effets de révélation ou de totalité signifiante (ce qu'il nomma "*l'éthique hard*" dans *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004), toute forme d'organisation relationnelle des rapports sensibles assimilés à des enjeux de médiation culturelle et sociale (ce qu'il nomma "*éthique soft*"), ainsi que toute forme de pédagogie critique démonstrative, fût-elle dialectique et casseuse de briques, car fondée sur l'*a priori* de l'aliénation des spectateurs. Comme il le souligne dans ses récents entretiens avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan (*La méthode de l'égalité*, Bayard, 2012), Rancière s'est tôt distingué, dès les années 1960, des autres chercheurs de l'École nationale Supérieure et de Paris, par le refus de concéder le primat de toute réflexion et de toute leçon révolutionnaire à la théorie et à la critique de l'aliénation, socle prépondérant et classique des théories marxistes et marxisantes jusque dans les années 1970, repris également par les Situationnistes. Son concept de "*partage du sensible*" affirme et revendique au contraire le postulat de l'égalité, par le rejet des distinctions entre les "*maîtres*" détenteurs du savoir et/ou émancipés et les "*ignorants*" à élever ou à qui il s'agirait de dévoiler les mécanismes de la "*domination*" et de l'aliénation qu'ils se refuseraient de considérer et auxquels ils se soumettraient avec complaisance.

Son opposition à ces distinctions, qu'il les dénonce, côté *hard*, au sujet de l'exposition *Voici, 100 ans d'art contemporain* dont Thierry de Duve avait assuré le commissariat à Bozar à Bruxelles en 2000 (dans *Malaise dans l'esthétique*), côté *soft* à propos de l'esthétique relationnelle qu'il considère comme des "*pratiques substitutives (...) face aux déficits de subjectivation politique*" (Adnen Jdey, introduction à *Politiques de l'image*), et côté art critique au sujet des différentes pratiques Pop, situationnistes et post-Pop voulant dévoiler ou dénoncer les aliénations de la société de consommation et du spectacle, se nourrit également d'une critique de la théorie sociologique de la "*dépossession politique*" élaborée par Pierre Bourdieu, laquelle dénonce les mécanismes de monopolisation intellectuelle et politique qui limiteraient radicalement les possibilités concrètes d'émancipation². Il n'empêche, Rancière a aussi critiqué avec force les volontés et processus de dépossession des citoyens — en prenant le cas des référendums au sujet du projet de traité constitutionnel de Lisbonne — par une classe de politiques et d'experts qui affirment régulièrement que les électeurs votent mal car ils pâtiraient d'un manque de savoir. Dénonçant la *Haine de la démocratie*, c'est-à-dire le refus de la reconnaissance égalitaire de tout un chacun, Rancière oppose régulièrement, de façon provocatrice, le modèle idéal d'une démocratie où, par tirage au sort, n'importe qui pourrait être élu, reprenant en cela les positions de Cornelius Castoriadis (qu'il ne cite jamais, ce qui ne cesse d'étonner les lecteurs connaisseurs de l'histoire de la Gauche non marxiste).

La guerre des discours fait rage

Pour Rancière, tout sujet est susceptible d'interpréter, de traduire, de transformer en poème sa relation aux œuvres d'art, comme il l'affirme dans *Le spectateur émancipé*, du moins face à celles qui ouvrent un espace visuel et mental qui subvertisse les hiérarchies entre intellect et sensible, en combinant de multiples plans (du plus érudit au plus populaire), qui fassent "fictionner" le réel et non le parodier, qui suspendent toute destination *a priori* et permettent "*l'émergence du jeu esthétique face à l'indétermination de l'image*" (Adnen Jdey). Ce jeu renvoie au

"*régime esthétique de l'art*" selon Rancière, c'est-à-dire à une coexistence de manières de faire, d'expériences sensibles et de registres de discours hétérogènes dans une même œuvre, qu'il oppose au "*régime éthique des images*" (là où l'art ne serait que rituel) et au régime représentatif des Beaux-Arts (hiérarchies, divisions). Tous les articles présents dans *Politiques de l'image* reviennent sur ces catégories, commentent, explorent sur la base d'études particulières d'œuvres et parfois critiquent les positions de Rancière, lesquelles trouvent dans la littérature (principalement le roman) et le cinéma leurs principaux fondements.

L'un des intérêts de *Politiques de l'image* réside dans la présence de contributions (Bérénice Hamidi-Kim, Solange M. Guénoun) qui adressent des critiques à Rancière relatives à certains aspects méthodologiques comme sa non considération apparente de différences culturelles entre des situations françaises, allemandes et autres lorsqu'il aborde le théâtre, ou la "simplicité"³ de certaines de ses prises de position à l'encontre du sublime chez Jean-François Lyotard et face aux débats concernant le représentable et l'irreprésentable de la Shoah (Lanzmann, Didi-Huberman, Wacjman...). Pour Guénoun, cette "*simplicité*" serait due à la volonté de Rancière de faire valoir ses propres objets contre d'autres. Elle nous semble plutôt motivée par des impératifs critiques et politiques d'opposition à des discours qui attisent un "*ressentiment anti-esthétique*" et nourrissent soit le renouvellement des politiques néo-conservatrices, soit une "*mélancolie de Gauche*" que Rancière a très bien définie. Deux positions qui ne seraient que les "*deux faces d'une même pièce*", qui trouvent dans tous discours de clôture et de fin — de l'art, de l'histoire, des politiques d'émancipation — leur légitimation, et qui jettent l'émancipation avec l'eau du bain politique et esthétique. Or, pour Rancière, il est nécessaire de contrer ces positions dominantes pour renouveler le contrat égalitaire qui permet, à plusieurs générations, de faire bouger, sur un plan tant esthétique que politique, les lignes de classes. C'est à cet endroit, pensons-nous, que sa pensée est résolument nécessaire et engageante.

Tristan Trémeau

POLITIQUES DE L'IMAGE. QUESTIONS POUR JACQUES RANCIÈRE

SOUS LA DIRECTION D'ADNEN JDEY, CONTRIBUTIONS DE JACQUES RANCIÈRE, CHRISTIAN RUBY, ADNEN JDEY, ERIC MÉCHOULAN, JEAN-LOUIS LEUTRAT, BRUNO BESANA, SOLANGE M. GUÉNOUN, WILLIAM J. THOMAS MITCHELL, 240 P., 15 X 21 CM, ÉD. LA LETTRE VOLÉE, BRUXELLES, 2013.

¹ Rancière considère d'ailleurs et critique les positions de Badiou dans le champ esthétique dans *Malaise dans l'esthétique* (2004).

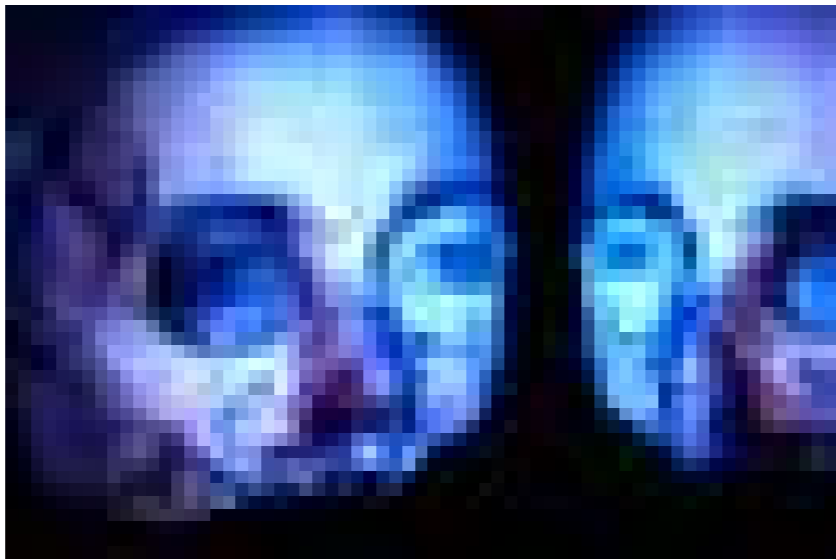
² Lire à ce sujet, de Charlotte Nordmann, Bourdieu/Rancière. *La politique entre sociologie et philosophie*, Paris éd. Amsterdam, 2006.

³ Solange M. Guénoun reprend cette notion à Alain Berthoz, qui désigne une "*capacité de simplification dont l'efficacité réside dans une réelle prise en compte de la complexité*".

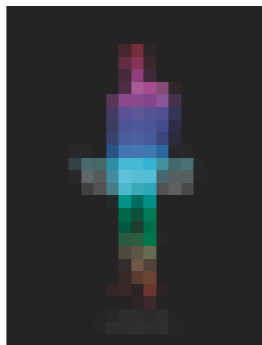
MEMENTO BODY

Artiste du corps et de l’image, THOMAS ISRAËL (°1975, vit et travaille à Bruxelles) se définit comme plasticien. Bien qu’il utilise régulièrement, dans ses installations et performances, le médium numérique, il aime à faire remarquer que son esthétique est avant tout organique et qu’il continue à produire parallèlement des pièces qui ne sont pas interactives, l’ensemble de son œuvre étant irriguée par une sensualité communicative et le questionnement de l’inconscient. Rencontre et bilan à l’occasion de la publication, à La Lettre volée, de *Memento Body*, sa première monographie.

Thomas Israël
Face au temps, 2010
négatiscopie, scan 3D, écran HD,
lecteur média - 76x47x15cm
© T Israël



THOMAS ISRAËL, MEMENTO BODY,
LA LETTRE VOLÉE, BRUXELLES,
2013 (SOUS LA COORDINATION DE
PHILIPPE FRANCK) AVEC DES TEXTES
DE RAYA BAUDINET-LINDBERG, RÉGIS
COTENTIN, PASCAL PIQUE, THOMAS
ISRAËL, PHILIPPE FRANCK, JACQUES
URBANSKA, BERTRAND PÉRIGNON.



1 Vidéaste, commissaire d’exposition et chargé de la programmation contemporaine au Palais des Beaux-Arts de Lille.
2 Régis Cotentin, Inter-acteur, in *Memento Body*, La Lettre volée, Bruxelles, 2013, p 9

Part même: *Memento Body* traverse une dizaine d’années de créations multi-médiatiques. A quelle nécessité correspond ce premier livre ?

Thomas Israël : Je pratique un art dont il est difficile de rendre compte, qui supporte mal la documentation, qui a besoin, plus que d’autres pratiques peut-être, de la présence réelle face à l’œuvre et de son expérimentation. *Memento Body* permet la coexistence de textes analytiques et explicatifs avec un (re)travail graphique à partir des images de mes installations afin de traduire chronologiquement l’expérience vécue sans trop la trahir. Il y a également une sensualité dans le rapport intime au livre qui n’est pas celle de l’œuvre mais qui permet sa transposition. C’est donc un outil précieux pour aller au-delà de l’appréhension que certains pourraient avoir face à la multiplicité des médiums et la technicité de certaines pièces.

A.M: Dans sa contribution, Régis Cotentin¹, écrit que vos œuvres “éprouvent nos sens sur la question même de l’évanescence de l’image-mouvement en montrant que les représentations nous échappent sans cesse”²....

T.I.: C’est très bien dit ! Aragon écrivait également : “rien n’est jamais acquis à l’homme ni sa force ni sa faiblesse ni son cœur. Quand il croit ouvrir ses bras, son ombre est celle d’une croix. Et quand il croit serrer son bonheur, il le broie. Sa vie est un étrange et douloureux divorce. Il n’y a pas d’amour heureux”.

A. M. : Vous défendez une “politique du corps comme richesse naturelle à préserver”, opposant le “corps rêvant” au “corps marchand”. Ce corps onirique serait-il en voie de disparition à l’ère numérique qui pourtant n’arrête pas de le sublimer et de le métamorphoser ?

T.I.: Le danger n’est pas la disparition du rêve mais sa normalisation, au niveau mondial, une homogénéisation toujours plus grande du corps rêvé, et cela à des fins économiques. Notre corps ne nous appartient plus vraiment ; c’est le marché qui s’en est emparé et non plus la sphère sociale ou religieuse. C’est donc d’un point de vue sociologique que je m’inquiète d’une intrusion toujours plus grande du marché en nous, jusque dans notre imaginaire. Si sublimation et métamorphose du corps il y a – et ce aussi grâce aux nombreux artistes qui s’en préoccupent, cela reste malheureusement quantité négligeable face au rouleau compresseur du marché, de la publicité et du corps labellisé à grande échelle.

A. M. : Dans vos performances, vous vous mettez vous-même en scène tandis que vos installations sont nourries de vos expériences intimes. Comment vous voyez-vous en tant que objet-sujet principal de votre œuvre ?

T. I.: Je suis un spécialiste de moi-même, de cet étrange conglomérat de chairs et de rêves qui me tient au monde. C’est ce que je connais le mieux et sur quoi j’ai le plus travaillé. J’ai traversé des expériences liant le corps et l’esprit que je cherche

à partager, en partant du plus singulier vers l’universel. En tant qu’artiste, ce n’est que dans cette dimension de miroir possible avec l’autre que le “je” m’intéresse. Je ne suis ni un modèle, ni mon auto-égérie, ce “je” est plutôt un outil pour atteindre l’autre. Pour moi, l’œuvre est un don de soi.

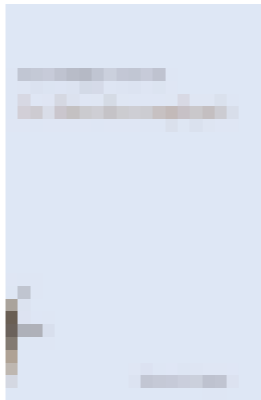
A. M. : Votre travail est défendu par des galeries, exposé dans les foires internationales et également présent dans les festivals ou événements étiquetés arts numériques. Comment vous situez-vous dans le système de l’art aujourd’hui ?

T. I. : Les étiquettes ne m’intéressent pas. Je ne suis pas assez tactique ou cynique pour rentrer dans une logique de produit. Je crée dans des logiques de productions différentes dans une galerie où le fétichisme du collectionneur va me permettre de créer de petits objets, dans un festival où je vais pouvoir offrir des œuvres plus grandes et parfois interactives à un plus grand nombre de “specta(c)teurs” ou encore dans un musée où je peux me confronter à des espaces chargés d’histoire. Mais j’aime également décroisonner en exposant par exemple une pièce interactive dans une foire d’art contemporain ou un objet vidéo dans un théâtre. Cette multiplicité des milieux correspond sans doute à celle des médiums que j’utilise.

Propos recueillis par Julien Delaunay

JEAN-PHILIPPE CONVERT s’intéresse à l’histoire, à toutes les histoires. Son travail de plasticien consiste à collecter ces histoires, à les combiner, et à les transmettre sous la forme de vidéos, de performances, de dessins, d’installations ou de textes. Il vient de publier *Le Livre des employés* aux éditions éléments de langage, un ouvrage qui trace, tout en variations, les contours d’une mémoire tissée de références littéraires et philosophiques, d’histoire de l’art, d’histoire tout court, mais aussi de faits divers et d’éléments autobiographiques. Ce texte représente une sorte de bibliothèque imaginaire, à l’image d’une mémoire qui procède par citations, reprises, déplacements et effacements.

JEAN-PHILIPPE CONVERT, LE LIVRE DES EMPLOYÉS
ÉLÉMENTS DE LANGAGE, 158 PAGES,
BRUXELLES, 2013, 14 euros
ISBN: 978-2-9307 10-00-06
POUR COMMANDER LE LIVRE:
LIBRAIRIE TROPISMES,
11, GALÉRIE DES PRINCES,
1000 BRUXELLES
(www.tropismes.com)
OU CHEZ L’ÉDITEUR
(www.elementsdelangage.eu)



1 Citation extraite du *Livre des employés*.

2 Citation extraite du *Livre des employés*.

3 Entretien avec Jean-Philippe Convert, Bruxelles, le 17 juillet 2013.

4 Le Livre des employés : ovni ou olni ?, entretien de Jean-Philippe Convert avec Edith Soonckindt, le 10 décembre 2012. http://soonckindt.com/news-auteurs/le-livre-des-employes-ovni-ou-olni/

5 Paul Nougé fait partie des “employés de la mémoire” de Jean-Philippe Convert.

6 Le titre du livre de Jean-Philippe Convert est directement issu de celui de Raymond Lulle, qui fait également partie des “employés de (s)a mémoire”. Il est cité en 262.

7 Le Livre des employés : ovni ou olni ?, entretien de Jean-Philippe Convert avec Edith Soonckindt, op. cit.

8 Guy Debord étant aussi un “employé”.

9 http://le-livre-des-employes.tumblr.com/

224

(...) Il lui parla d’un livre qu’il était en train d’écrire, composé pour partie de citations autrefois notées : une sorte d’anthologie fictionnelle de sa mémoire.¹

LE LIVRE DES EMPLOYÉS

Un “contrat” avec des “employés”

Dès l’incipit, Jean-Philippe Convert énonce ceci : l’objet de son livre est celui d’un art de la mémoire basé sur un contrat “conclu de manière unilatérale” avec les “faits, gestes et paroles” de “personnes” rencontrées par l’auteur au cours de sa vie. Ces “personnes” sont désignées comme “les employés de (s)a mémoire”². Afin de “les délier de leur filiation”, d’en faire des “orphelins de l’histoire”³, Jean-Philippe Convert a choisi de les désigner par leurs seuls prénoms. En fin d’ouvrage, une double page propose une liste, titrée “Les employés”, qui révèle leur véritable identité : classés par ordre d’apparition dans le texte, on trouve des artistes (Marcel Broodthaers, Yves Klein, Dieter Rot...), des écrivains (Julien Gracq, James Joyce, Virginia Woolf...), des philosophes (Nietzsche, La Mettrie...) et des mystiques (Benoît-Joseph Labre), des personnages historiques (Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg, Charlotte Corday...), mais aussi des sportifs (Nicolas Anelka...), des quidams repérés par l’auteur dans les journaux, certains proches ou amis, et des personnages fictifs. Jean-Philippe Convert a travaillé quelques années comme employé au sein d’une administration en tant que secrétaire de rédaction. Cette occupation, qui lui laissait “beaucoup de temps libre”, lui a permis de “lire à peu près tout ce qui (lui) passait sous les yeux”, depuis le “rapport annuel de la Banque nationale de Belgique jusqu’aux Provinciales de Pascal”⁴. Il notait alors ses impressions de lecture, prélevait des citations, découpait des articles de journaux, et les rassemblait dans des carnets.

Ces carnets constituent la matière première de son livre. A la manière d’un copiste, et selon un processus qui n’est pas sans rappeler la réécriture pratiquée par le poète surréaliste Paul Nougé⁵, Jean-Philippe Convert a rassemblé ces fragments en procédant par citations explicites, mais aussi par reprises, collages, détournements, références et allusions.

Un ars memoriae sous la forme d’une “révolution”

Convert a donné à son livre la forme d’un almanach, en s’inspirant du Livre de l’Ami et de l’Aimé⁶, composé de 365 versets, écrit au XIII^{ème} siècle par le philosophe et théologien catalan Raymond Lulle. Convert a repris “cette idée d’un livre en autant

de fragments qu’il y a de jours dans l’année, le temps d’une révolution terrestre”, mais en s’appuyant cette fois sur “des notes de lecture prises par un employé de bureau.”⁷ Ici, chaque section est constituée de faits réels ou fictionnels, de cheminements intellectuels, d’anecdotes, de maximes et d’aphorismes, dont le déroulement se révèle parfois sur plusieurs sections, successives ou non, qui réapparaissent ou disparaissent à jamais, selon divers jeux de renvois et de mises en abîme. Le lecteur est invité à tracer son propre parcours, ses propres cheminements et variations. On sait par ailleurs que ce même Raymond Lulle a travaillé à l’élaboration d’un ars memoriae, un art de la mémoire visant à déchiffrer l’univers de manière systématique grâce à une série de diagrammes circulaires s’emboîtant les uns dans les autres. Mises en mouvement, ces séries de cercles concentriques permettaient d’élaborer sans cesse de nouvelles configurations et d’aboutir à la contemplation de la vérité divine. De la même manière, dans le livre de Jean-Philippe Convert, rien n’est entièrement inventé, mais tout est potentiellement reconfiguré - dans un univers néanmoins délesté de l’entendement divin. Ainsi, par exemple, divers cheminements nous entraînent de Marcel (Marien) à Marcel (Broodthaers) et à Marcel ou Marcelle (Duchamp), ou encore à Marcel comme double générique de l’artiste. Mais aussi, l’ouvrage de Jean-Philippe Convert n’est pas sans évoquer un texte d’une nature toute autre que celui de Raymond Lulle : La Société du Spectacle de Guy Debord⁸, dont la forme est subdivisée en 221 “thèses”, et qui procède également par clins d’oeils, reprises et citations non explicites, notamment de Hegel et de Marx.

Une écriture performative

Les échos avec le travail plastique de Jean-Philippe Convert sont nombreux, au-delà du musée imaginaire et subjectif qu’il dessine depuis Lygia Clark, Jiri Kovanda, en passant par Jef Geys. L’ouvrage est envisagé en lui-même comme un objet plastique : le choix de la forme de l’almanach et l’absence de pagination témoignent d’une volonté d’opérer un choix particulier dans la mise en espace du texte lui-même au sein de la page. La dimension plastique de l’ouvrage se trouve d’ailleurs redoublée par l’existence d’un site internet⁹ qui vient éclairer et nourrir visuellement, par des images ou des vidéos, certaines sections du livre.

Jean-Philippe Convert a abordé la rédaction de cet ouvrage comme une performance en soi : au cours de l’écriture du livre, il s’est agi de ne jamais revenir en arrière. Ainsi, par exemple, on comprend que Convert a choisi de prendre un pseudonyme, mais que celui-ci a changé au fil du temps : chacun d’entre eux a été conservé tel quel, témoignant ainsi de chaque étape dans l’écriture, et soulignant ainsi sa dimension processuelle.

En tant que performeur, Jean-Philippe Convert envisage l’écriture comme une pratique discursive, dans laquelle divers éléments a priori hétérogènes sont amenés à dialoguer, voire s’entrechoquer. Cette pratique de la conversation constitue le cœur même de sa pratique performative. En 2007, lors d’une performance aux Halles de Schaerbeek, Convert distribuait et commentait des cartes sur lesquelles figuraient non pas des images mais des extraits de textes rassemblés d’après un fil conducteur unique : l’existence d’une mouche. Ce fil conducteur se retrouve, presque à l’identique, dans le livre.

Plus généralement, on peut émettre l’hypothèse, dans le travail de Jean-Philippe Convert, d’une recherche plastique qui vise à faire parler l’écriture - l’écriture devenant, en tant que performance, à la fois un événement et une rencontre.

La révolution opérée par l’ouvrage s’achève sur un clin d’oeil à l’ultime phrase supposément prononcée par John Maynard Keynes : “Je n’ai qu’un regret, celui de n’avoir pas bu plus de champagne”.

Florence Cheval

Léa Mayer, Série Standby, Shean, Kobe, Japan, 2012 10,5x15 cm, aquarelle sur papier



LÉA MAYER (°1987) aime mettre à l’épreuve sa maîtrise technique par le biais d’une exploration attentive des comportements humains et des schèmes mentaux. À travers une pratique à la fois rigoureuse et intuitive du dessin, elle témoigne des rapports étroits qui s’instaurent entre texte et image. Diplômée de la Cambre il y a à peine un an, la jeune artiste française qui vit et travaille à Bruxelles remporte déjà beaucoup de succès, comme en témoigne une récente actualité qui la consacre lauréate du Prix Découverte de Rouge-Cloître¹ et du Prix Georges Collignon 2013.

On avait déjà pu admirer à la Médiatine au printemps dernier la suite de dessins intitulés *Observation drawings* (2012), qui illustre le parcours de visiteurs autour d’œuvres minimalistes, comme le célèbre *Still Zinc Plain* de Carl André à la Tate Modern à Londres ou encore le *Modular Cube* de Sol Lewitt au Hamburger Bahnhof de Berlin. À la manière d’une sociologue, l’artiste retranscrit minutieusement la trajectoire des spectateurs, en précisant leur sexe, leur âge et leurs actions à l’aide de légendes et de codes couleurs. Ces observations conduisent toutes au même constat : le spectateur lambda manque généralement de concentration et de discipline vis-à-vis des œuvres qui lui sont présentées. À travers les quelques réflexions saisies au détour d’une salle, Léa Mayer relate également l’incompréhension des visiteurs, voire le sentiment d’infériorité ressenti devant des œuvres conceptuelles difficiles à appréhender. Derrière ces dessins d’une apparente objectivité, on sent toutefois poindre une touche d’ironie. L’œuvre “non-observée” de Marcel Broodthaers au Musée royaux des beaux-arts de Bruxelles, pour cause de fermeture prolongée de la section d’art moderne, en est le meilleur exemple. À d’autres moments, l’artiste se moque plutôt de l’institutionnalisation de certains événements internationaux et de leur caractère élitiste. Dans le projet *Door drawing* présenté au centre culturel Jacques Franck, la dessinatrice reproduit les graffitis lus sur les portes des toilettes de la biennale de Venise en 2011. Sorties de leurs contextes pour être exposées dans l’espace de la galerie, ces réflexions banales sur l’art acquièrent une dimension presque philosophique. Si ces études de terrain n’ont aucune valeur scientifique, elles témoignent toutefois de la curiosité de l’artiste envers les habitudes sociales de ses congénères ainsi que d’une certaine distance critique.

Se servant d’internet comme support et sources de ses investigations, Léa Mayer interroge les forums de discussions à la recherche des données les plus diverses. Une méthode qui a fait ses preuves depuis la série *Belgium* (2010-2011), qui illustre avec humour et brio les stéréotypes véhiculés sur la Belgique. Avec *Standby*, la dessinatrice s’est intéressée aux images hypnagogiques qui hantent l’esprit quelques fractions de secondes avant de tomber dans le sommeil. Les réponses obtenues via la toile sont parfois très intimes, relatant une confiance inouïe envers leur interlocutrice anonyme. Ces récits donnent lieu à des retranscriptions plus ou moins fidèles, des images évanescentes et poétiques réalisées à l’aquarelle. Comme l’histoire de cette jeune femme asiatique qui raconte qu’elle s’endort tous les soirs lovée au creux d’un nuage lui servant à la fois de sommier et de couverture.

Le plus récent projet de Léa Mayer, *The Snapshot project*, montre une évolution dans sa démarche, qui acquiert un caractère plus participatif. La dessinatrice a publié une annonce sur un forum pour récolter des descriptions de photographies qui n’ont jamais été prises en raison de difficultés techniques ou autres. Pour contrer la frustration de l’échec, l’artiste se propose d’illustrer ce qu’il reste de ces clichés avortés. Par le truchement des mots, elle devient ainsi l’interprète du photographe. Après avoir réalisé un ou plusieurs croquis, elle les fait parvenir à son interlocuteur qui doit ensuite juger de la qualité de l’ouvrage. Tant et aussi longtemps que le résultat n’est pas fidèle à l’image mentale conservée, l’artiste exécute les corrections qui lui sont demandées. Pour ce faire, elle utilise plusieurs médiums, aquarelle, encre ou tempera, toujours sur papier photographique, comme si celui-ci avait le pouvoir de révéler l’image jusqu’alors inexistante. De ce point de vue, la démarche semble tout aussi intéressante que le résultat, sinon plus. En adoptant une position d’exécutante, Léa Mayer souligne toutes les subtilités qui échappent à la lecture du texte et qui se retrouvent traduites en image. Elle interprète une partition faite de souvenirs et de silences, comble les absences par des vides. Tout l’art consiste en cette infime variation de nuances de tons et de couleurs, jusqu’à ce que l’imaginaire rencontre la véracité.

Septembre Tiberghien

1 Prix Découverte de Rouge-Cloître 2013

Artistes sélectionnés : Priscilla Beccarri, Marco de Sanctis, Mélanie Gérard, Léa Mayer, Odilon Pain et Françoise Vigot. Centre d’Art de Rouge-Cloître, 4 rue de Rouge-Cloître, 1160 Bruxelles, Du 12 au 29.09.13

SO CLICHÉ!

Difficile de croire que cela tienne du hasard ou de la coïncidence. A l’heure où s’ouvrirait la Biennale de Venise dont le curateur, Massimiliano Gioni, met cette année à l’honneur des créations encyclopédiques et les cartographies multiples de l’art au travers de l’exposition *Il Palazzo Enciclopedico*, le Young Belgian Art Prize était décerné à JASPER RIGOLE (°1980, vit et travaille à Gand) dont le projet aurait parfaitement trouvé sa place dans les univers répétitifs et obsessionnels des artistes exposés à Venise.¹

Jasper Rigole, Temps mort, film still, 2010

Diplômé du KASK (Gand) en 2004 et sorti du HISK (Gand) en 2008, Rigole combine les projets d’accumulation d’images d’archives comme le Mundaneum de Paul Otlet et les résonances rhizomatiques d’images du *Mnemosyne* d’Aby Warburg (évoquées dans *Elective Affinities* produites en association avec Egon von Herreweghe).² Depuis 2005, Jasper Rigole a entrepris la création de l’IICADOM (*The International Institute for the Preservation, Archiving and Distribution of Other People’s Memory*), déjà présenté dans un film promotionnel en 2006. S’éloignant de ses propres souvenirs³ et récoltant de façon aléatoire photographies, films, objets, mais aussi sons anonymes, il constitue ainsi une mémoire singulière (des ‘egos documents’ comme il les nomme) aux figures variables. *Washers*, un projet initié en 2007, rassemble des petits objets trouvés, interrogeant la façon dont ils agissent comme déclencheurs de souvenirs ; les fragments de films de famille en 8 mm de *Paradise Recollected* (2008), tout comme les fins de bobines de *Temps morts* (2010) composent un pays fictionnel, la voix off pastichant les commentaires pédagogiques pour expliquer le projet de l’IICADOM et sa mémoire collectée.⁴ Dans *An Elementary Taxonomy of Collected Memory*, Rigole semble, uniquement en apparence, trouver le moyen de capturer son impossible projet dans un unique tableau-poster qui cartographie les méandres des réseaux thématiques de cette mémoire.

Si les questionnements proposés se recoupent inéluctablement, l’utilisation des films de famille par Rigole prend à rebours le travail des historiens qui s’emparent habituellement de ces images.⁵ L’artiste adopte la posture scientifique d’un métadiscours ; sa démarche artistique de mémoire collectée est expliquée et commentée par une série d’intertitres reprenant citations, descriptifs et modus operandi. Rigole revisite ainsi toutes les questions de l’enregistrement de l’image en mouvement et du cinéma du réel qui s’expriment au travers d’une terminologie maintes fois ressassée mais qui semble inépuisable – archives, mémoire, montage, histoire, traces. Il n’y a même qu’un pas, d’une centaine d’années, pour retrouver le principe des premières vues cinématographiques des frères Lumière qui partagent avec ses ‘temps morts’ les idées de captation et de survivance.

Rigole se réapproprie ces images sans pourtant se laisser envahir par les questions qu’elles drainent – contrairement aux recherches scientifiques, il n’est pas question ici d’identifier un contexte, les gens qui y apparaissent, une époque, un endroit, de définir des pratiques sociales (baptêmes, mariages, fêtes), ni même de reconstituer une histoire. Le langage des films de famille est questionné en creux ; le choix porte sur les chutes des films 16 mm et le temps mort (là où il n’arrive rien mais où se nichent les survivances), bouts de pellicule qui, collés à d’autres, constituent une authentique mémoire (paradoxalement proche et lointaine, parcellaire, parcourue d’ellipses, d’erreurs, de faux souvenirs ou de fulgurances).

Si ces souvenirs décontextualisés, dépersonnalisés, orphelins sont dépouillés de leur valeur émotionnelle originelle, l’entreprise



SUR-VIVANCE DES TEMPS MORTS

plonge tout de même dans un continuum nostalgique, réinvestissant des fragments supposément sans valeur au travers du collage. Souvent délaissé face à la dimension conceptuelle de cette mémoire visuelle, il faut pourtant sans conteste souligner le dispositif utilisé par Rigole pour présenter son travail ; un projecteur 16 mm et une platine pour *Temps Mort*, un autre projecteur 16 mm et, cette fois, 3 projecteurs de diapositives pour *Attraction* (2013), accompagnent de leur présence physique, de leurs bruits saccadés et presque assourdissants, les images et les textes qui s’arrachent à l’obscurité.

La fascination (ou peut-être chez certains, l’irritation) générée par les deux installations primées et exposées à BOZAR vient sans aucun doute de l’apparente évidence du processus d’accumulation des ‘temps morts’. Pourtant, au-delà de la facilité de surface, les œuvres tiennent d’un délicat et complexe équilibre, sauvées de toute lourdeur par un humour subtil. Tout est dans le paradoxe. L’envergure et la nature du projet suivent les règles d’une approche pédagogique, une illusoire distance scientifique ; la poésie et l’humour s’y immiscent néanmoins, inéluçtablement. Dans *500 letters*, face à un curateur qui lui demandait d’envoyer dès que possible une brève présentation de 100 mots ou 500 lettres, Rigole répondait qu’il n’y arrivait pas, l’espace étant trop restreint pour décrire la complexité de sa pratique artistique. *Therefore, 500 letters seems to me the best idea*. Et de se mettre à composer les 500 lettres promises, créant une œuvre au détour d’une boutade.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

Jasper Rigole

“La ténacité des survivances, leur “puissance” même (...) vient au jour dans la ténuité de choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales”.

Georges Didi-Huberman, *L’image survivante – Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*

Jasper Rigole

YOUNG BELGIAN ART PRIZE
LES AUTRES LAURÉATS SONT PHILIPPE VAN WOLPUTTE (ING PRIZE), FABRICE PICHAT (BOZAR PRIZE), FÉLICIA ATKINSON ET CÉLINE BUTAYE (EMILE & STÉPHY LANGUI PRIZE), LE PRIX DU PUBLIC REVIENT, QUAND À LUI, À HELMUT STALLAERT
EDITION : *YOUNG BELGIAN ART PRIZE*, 120 P., ED. SNOECK PUBLISHERS, 20 EUROS
WWW.YOUNGBELGIANARTPRIZE.COM

WORK IN PROGRESS :
ONLINE PLATFORM :
WWW.IMINDS.BE/NL/ONDERZOEK/OVERZICHT-PROJECTEN/P/DETAIL/ADDENDA

Jasper Rigole

1 La récurrence de cette pratique semble inépuisable, se retrouvant dans l’exposition proposée pour l’instant au Wiels dans l’univers de Petrit Halilaj et sa revisitaiton d’un Musée d’histoire naturelle.

2 Dans cette œuvre, Rigole et von Herreweghe collectent, combinent et reproduisent des images avec des photocopieseuses, créant des associations croisées, avant d’en créer une publication.

3 Il utilise huit de ses propres dessins d’enfance qu’il fait analyser par une psychologue en 2008 dans *In search of a place on the art market, I decided to become a painter*.

4 Cfr le site de l’artiste www.jasperrigole.com

5 On pense au travail de Roger Odin dans *Le film de famille: Usage privé, usage public* (Paris, Editions Méridiens Klincksieck, 1995) ou à celui des chercheurs à l’origine de cinememoire.net

Couronnement d'une année riche en monstra-tions, SOFI VAN SALTBO MMEL (°1973; vit et travaille à Bruxelles), sculpteur et céramiste, remporte le 3^{ème} Concours *Hors d'œuvre*¹ avec une création qui s'intègre, pour une année, dans l'espace du Café de L'Iselp. *Le vaisselier*, doux nom aux consonances tant domestiques que traditionnelles, détourne avec humour cet objet de mobilier et décline la faïence de Delft, par un usage décomplexé et sauvage du médium.

DE LA TERRE PRIMALE À LA PART ANIMALE

Sofi van Saltbommel, *Le vaisselier*, 2013
©Photo : Maryline Coppée



permettre de réellement faire corps avec la matière. L'êtreindre afin de lui donner forme. "Celle certitude de l'équilibre de la main et de la matière."⁴ (...) "Celle souplesse qui emplit la main, qui se réfléchit sans fin de la matière à la main et de la main à la matière"⁵. Cette intimité physique et créatrice que G. Bachelard a appelée *le Cogito pétrisseur* a de réels pouvoirs sur l'imagination. D'une part, cette osmose, inhérente à la pratique de la céramique, lui a révélé une fascination pour le moule, le creux. La cavité formée est alors associée à la maternité, au refuge, à la protection tout autant qu'au sexe féminin; elle suggère l'autre de toute vie, de toute union. D'autre part, ce patient travail de la terre fait surgir des sensations enfouies, originelles, dans un corpus d'œuvres aux allusions parfois *pré*-historiques : restes fossilisés, concrétions figées, carcasses d'animaux pétrifiés, voire mythologiques comme ses statuettes munies de cornes ou ses créatures aux tentacules démultipliés.

Basculant entre motifs anthropomorphes et zoomorphes, son travail associe constamment des éléments hétéroclites dont la relation croisée crée des sensations fortes, des sentiments partagés entre attirance et répulsion. Une alliance sous le signe du charnel et du tactile définissant l'être au monde, sa nudité première.

Le travail de Sofi van Saltbommel est riche en variations : depuis ses premiers ready-made surréalistes suggérant les attributs de la féminité par des papiers pliés ou des éponges récupérées jusqu'aux squelettes décharnés en céramique, aux vasques utérines ou aux formes masculines sculptées, en passant par la vaisselle utilitaire comme dans *Le vaisselier*, l'artiste tourne et détourne le limon fertile. Les œuvres hybrides qu'elle crée, bouleversent toute hiérarchie instituée et révèlent une lutte constante entre le maîtrisé et l'instinctif, entre l'humain et sa part d'animalité refoulée.

Catherine Henkinet

Réminiscences

Déjouant la notion usuelle du style, cette œuvre anachronique en apparence, rejoint les préoccupations fondamentales de cette artiste sur la trace, la permanence de formes et de gestes anciens introduits dans le présent. Une configuration de temps hétérogènes qui amorce une réflexion sur la technicité, fondement de la culture matérielle, mise à mal au 20^{ème} siècle. D'origine belgo-néerlandaise, l'artiste reproduit des étagères classiques ornées d'un type de vaisselle clairement identifiable (le fameux Bleu de Delft avec ses fleurs, ses motifs de paysages, ses moulins, ...) comme une résurgence des modèles anciens liés tant à sa propre histoire qu'à celle de la céramique en général. "Modèles convoqués, non par simples refus du présent, non par nostalgie envers le passé révolu, mais aux fins de produire cette conflagration de temporalités que Walter Benjamin nommait si justement des images dialectiques, ces configurations historiques "originaires", tourbillonnaires, inventives, capables de transmettre une mémoire tout en prenant l'histoire "à rebrousse-poil"². En effet, partant d'un usage mixte d'éléments de récupération liés à la fonctionnalité du lieu (assiettes, bols, théières ou bouteilles,...), l'artiste mêle les évocations d'un savoir-faire traditionnel à des éléments plus confus, triturant la pâte, imbriquant les formes, détournant l'usage. L'aspect contrôlé, sériel de cette pratique, née au 17^{ème} siècle, laisse la place au viral, au désordonné d'une époque plus instable, indéçise.

De l'emprunt à l'empreinte

La technique de l'empreinte (d'ordre tactile) souvent utilisée par l'artiste est la contrepartie de l'imitation (d'ordre visuel) et de l'assemblage utilisés dans *Le vaisselier*. Surgie des temps immémoriaux, cette *survivance technique, extrêmement primitive*³ va lui

SOFI VAN SALTBO MMEL
LE VAISSELIER
LE CAFÉ DE L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
DE SEPTEMBRE 2013
À JUILLET 2014
DU LUNDI AU SAMEDI
DE 11H00 À 18H30.
NOCTURNE LES JEUDIS JUSQU'À 20H
WWW.ISELP.BE

¹ Pour plus d'informations sur le concours : www.iselp.be/index.php/Integration-artistique/
² Georges Didi-Huberman (sous la dir.de), *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, cat. expo., 1997, p. 182. ³ *Op.cit.*, p. 25. ⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, (1^{ère} éd. : 1947), 1996, p. 81. ⁵ *Ibid.*, p. 81.