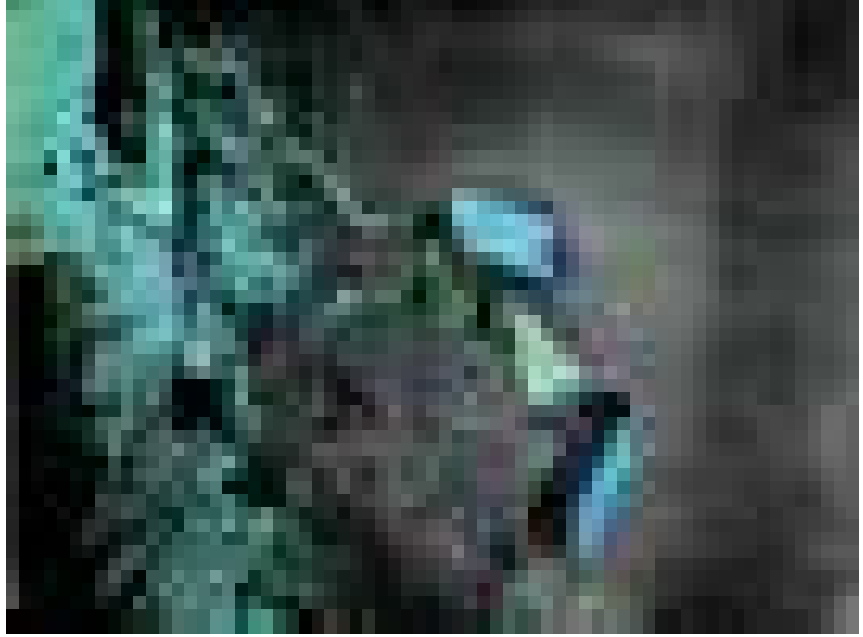
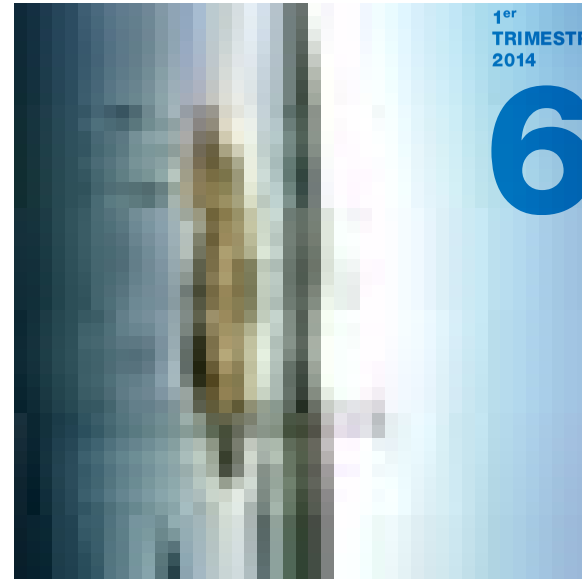


CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

1er
TRIMESTRE
2014

61



L'ART MEME

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
Jérôme André
Muriel Andrin
Raymond Balau
Jean-Didier Bergilez
Sébastien Biset
Julien Cabay
Sandra Caltagirone
Florence Cheval
Laurent Courtens
Emmanuel D'Autreppe
Sandra Delacourt
Benoît Dusart
Séverine Dusollier
Philippe Franck
Emmanuel Lambion
Danielle Leenaerts
Anaël Lejeune
Bernard Marcelis
Laurence Pen
Raphaël Pirenne
Septembre Tiberghien
Laurent Vauclaire
Christophe Veys

CONSEIL DE RÉDACTION
Chantal Dassonville
Max Godefroid
Bruno Goosse
Bénédicte Henderick
Renaud Huberlant
Annie Lahure
Anaël Lejeune
Anne-Françoise Lesuisse
Toma Muteba
Eric Van Essche
Maïté Vissault
Jean-Philippe Van Aelbrouck

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.

EDITO

Le régime du droit et les pratiques artistiques contemporaines entrent régulièrement en tension, se forçant à une réévaluation mutuelle, combien essentielle pour la réactualisation de leurs champ de compétence et statut respectifs. C'est ce nouage des sphères de l'art et du droit en ce qu'il permet précisément d'y entrevoir la circulation d'échanges et d'apports féconds qu'entend aborder cette 61ème livraison de *l'art même*.

La question du droit d'auteur dont la protection suppose encore et toujours une forme originale reste, près d'un siècle après le geste iconoclaste de Duchamp instituant le ready-made et confrontée à la dématérialisation toujours croissante de l'œuvre d'art, plus que jamais, nodale pour appréhender la mise au défi que constituent les pratiques artistiques pour le législateur.

Si, sous cet angle, Julien Cabay[1] plaide en ces colonnes pour une recontextualisation de la figure de l'auteur et une considération nouvelle de son public destinataire dans le but de conférer à l'œuvre dématérialisée une consistance saisissable par le droit, Séverine Dusollier se penche sur les rares cas d'exception au droit d'auteur dont le *fair use* d'application aux seuls Etats-Unis sous lesquels les œuvres dites d'appropriation sont susceptibles de tomber, comme en témoigne la récente affaire qui opposa le photographe français Patrick Cariou à l'artiste américain Richard Prince. Car, tel le constate Julien Cabay, le geste d'appropriation autorisé par Duchamp se heurte, paradoxalement et malgré pléthore de documents à portée de clic, à une privatisation toujours accrue de l'espace public, raréfiant les espaces de liberté d'expression.

C'est à un retournement extrêmement maîtrisé et intelligent, soutenu par le concours de juristes, de la logique du droit d'auteur et de sa défense de la propriété intellectuelle que se livre le duo d'artistes français Olive Martin et Patrick Bernier au sein de performances-plaidoiries conviant le public au cœur d'un débat aux enjeux sociétaux d'une brûlante actualité. Ceux-ci, comme le commente et l'analyse Sandra Delacourt dans la perspective historique du droit d'auteur, "*non sans ironie, font valoir le droit des auteurs à exercer une autorité exclusive sur la circulation de leurs œuvres pour infléchir les politiques gouvernementales relatives à la circulation des individus et apporter leur aide à des sans-papiers menacés d'expulsion*". Ainsi, procèdent-il, renchérit l'auteur de l'article, "*à l'un des renversements probablement les plus brillants de la logique du capitalisme au profit de ce qu'elle relègue à ses marges en termes de droit*". Dans un autre registre, Agency fondé en 1992 par l'artiste belge Kobe Matthys, par le biais d'une liste extensive de jurisprudence relative aux droits d'auteur et assimilés, de l'exposition des cas étudiés et de la convocation d'assemblées durant celle-ci, entend-t-elle, selon les propos de Laurent Courtens, "*intégrer à la compréhension et à la lecture des œuvres le tissu complexe et singulier qui les détermine et les fait vivre*".

Enfin, parmi d'autres contributions, Florence Cheval aborde, à l'appui de l'ouvrage *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics* (2012) de Thomas Keenan et Eyal Weizman et de l'expertise médico-légale du cadavre exhumé du criminel nazi qui y est relatée, la question d'une esthétique de l'expertise judiciaire, du nécessaire recours à l'opération et au jugement esthétiques en la matière et, au-delà, engage le constat d'"*un lien majeur, décisif, entre le champ de l'art et celui du jugement légal*"[2].

Autant de pistes et de champs d'investigation qui, pour être riches, en appelleront, à ne pas en douter, à d'autres contributions, tant ces croisements entre art et droit s'avèrent prometteurs.

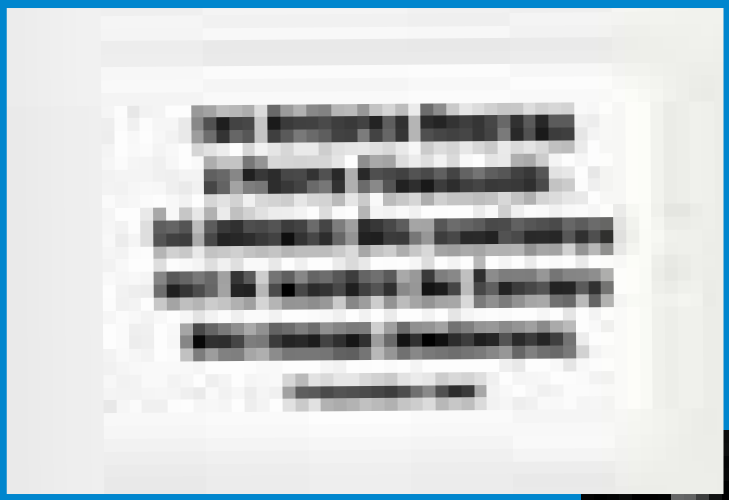
Christine Jamart - Rédactrice en chef

61

1 Julien Cabay et Kobe Matthys prirent part au colloque international ayant pour partie inspiré l'idée de ce dossier : "Document, fiction et droit dans l'art contemporain» organisé par Bruno Goosse (professeur à l'ARBA-ESA Bruxelles) et Jean Arnaud (directeur du département Arts-AMU, Aix/Marseille) en deux sessions, aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône à Marseille, du 19 au 20.03.13 et au Wiels à Bruxelles, du 27 au 29.10.13.

2 Ce dont atteste, dans ses recherches liées à la guerre, le collectif *Forensic Architecture* composé de scientifiques, de juristes, de géographes, mais aussi d'artistes et d'architectes.

READY-MADE, MAÏEUTIQUE ET DROIT D'AUTEUR



Les Artistes Heureux, 24 novembre 2006.
Tract distribué par les Artistes Heureux le jour du procès de Pierre Pinoncelli, jugé pour la destruction de l'urinoir de Marcel Duchamp.
Feuillet, photocopie recto noir & blanc, 10,5 x 14,8 cm.
Copyright : Cabinet du livre d'artiste, Rennes.

Marcel Duchamp,
Fountain, 1917.
Photographie d'Alfred Stieglitz

Dossier Art & Droit

Du petit coin aux grandes galeries, de l'anecdote à l'Histoire! Un fabuleux destin que celui de cet urinoir!

Et dire qu'il s'en fut de peu pour que l'œuvre demeure dans les coulisses du XXe siècle. Car à l'instar de la statuaire grecque s'il n'y eut ses copies romaines, que saurait-on de cette "fontaine" sans le cliché de Stieglitz ? Probablement rien, et l'art serait tout autre… Il est bien loin le *Canon* de Polyclète. Place aujourd'hui au paradigme de Duchamp.

En effet, des Sans-culottes aux pissotières, la révolution passe désormais par les toilettes[1] ! En accédant à la postérité, Marcel et ses sanitaires charrient (dans un sens puis dans l'autre) tous ses prédécesseurs et successeurs. Sa transgression a ouvert toutes les portes, octroyé toutes les libertés. De la clé Duchamp à la clé des champs… L'artiste a depuis lors mené la création sur tous les terrains, empruntant toutes les voies possibles (voire impossibles) et imaginables (voire imaginaires). Tout est désormais permis.

Tout ? Non… Après l'avoir rendue à sa fonction première, l'artiste Pinoncelli éreinte à coups de marteau la mythique porcelaine, appelant l'intervention de l'homme de loi[2]. Du domaine de l'art, voilà que l'on bascule dans celui du droit. Et si l'empire du premier est infini, que les contrées du second sont vastes...

Art et droit seront ainsi souvent amenés à se rencontrer, avec pour terrain d'élection le droit d'auteur. Mais terrain d'élection n'est pas terrain d'entente. L'art contemporain défie le droit d'auteur, qui en retour s'en méfie.

1. C'est la faute à Duchamp…

Le point de rupture, ce fut précisément le *ready-made.* Un siècle déjà s'est écoulé depuis qu'un premier objet usuel a été promu à la dignité d'œuvre d'art par le seul choix de l'artiste, suivant la formule de Breton. Et pourtant, l'on demeure toujours en peine d'appréhender juridiquement ce geste. Sous réserve de rares ouvertures[3], l'on se contente des principes : la protection du droit d'auteur suppose une forme originale. Or l'essence du geste duchampien réside dans l'idée, non protégeable (défaut de forme). De plus, le simple choix ne confère pas à l'objet sur lequel il porte la personnalité de son auteur (défaut d'originalité). Le *ready-made* serait simplement exclu du droit d'auteur.

On peut l'admettre. Dans le même temps, il y a comme une anomalie fondamentale à offrir la protection du droit d'auteur à des paniers à salades[4] et autres stores pour voitures[5] tout en la refusant à l'œuvre la plus influente du XXe siècle. Certes, le droit d'auteur n'est pas le droit de l'art. Mais jusqu'aux *Roue de bicyclette* (1913), *Sèche-bouteille* (1914) et *Fountain* (1917), l'art tout entier en était justiciable. Et si à suivre Joseph Kosuth[6], tout art après Duchamp est conceptuel, comment alors admettre que le droit d'auteur contemporain soit partout, sauf dans l'art de son temps ?

D'autant que Duchamp ne s'est pas contenté de faire échapper toute création artistique future à l'emprise du droit d'auteur. Il a également par son geste d'appropriation invité ouvertement ses suiveurs à se placer en contravention à la loi. Car lorsque la réalité presque tout entière est privatisée, et singulièrement par le droit d'auteur, quels espaces de liberté demeurent à la disposition de l'artiste qui entend interpréter cette réalité[7] ? Sous réserve des démarches créatives de type "appropriationniste" relevant du domaine restreint de la parodie licite[8], l'artiste est muselé. A nouveau, on peut admettre pareille situation. Mais n'est-ce pas là consacrer une vision anachronique de la liberté d'expression artistique ? Il y a comme un paradoxe à amenuiser juridiquement les possibilités créatives de l'artiste à mesure qu'elles augmentent techniquement. Peut-être l'avènement de l'ère de la reproductibilité technique puis de la société de l'information a modifié la notion même de l'art, comme le pressentait Paul Valéry[9]. Un droit imprégné de considérations esthétiques des XVIII-XIXe siècles peut-il s'opposer à cette évolution ?

Si l'on veut que l'art contemporain soit soluble dans le droit d'auteur, il faut repenser ce dernier.

2. "La mort de l'auteur"

Le principe directeur en droit d'auteur se manifeste dans sa dénomination même. L'*auteur* est au centre du dispositif juridique, s'agissant de l'accès à la protection, de son étendue et de ses exceptions. Il est au cœur de la notion d'originalité, pierre angulaire du système, définie comme "l'expression de la personnalité de l'*auteur"* ou la "création intellectuelle propre à son *auteur"*[10]. Le lieu de l'originalité, la forme, est appréhendé à travers le prisme du processus créatif[11]. Les contours des droits patrimoniaux épousent parfaitement ceux de l'originalité[12]. Les droits moraux ne trouvent leur raison d'être que dans cette personnalité qui s'incarne dans l'œuvre[13]. Les exceptions ne peuvent causer de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur[14]. Bref, tout le droit se mesure à l'aune de l'auteur. Corrélativement, le lecteur/auditeur/spectateur n'existe pas.

De là l'impossible dialogue. L'œuvre ne peut s'envisager comme le seul résultat d'un processus de production, sans considération pour la dimension de réception. Le lieu de l'œuvre, c'est celui de la rencontre de l'auteur et de son lecteur, auditeur ou spectateur (nous parlerons ensuite de "récepteur"). Tout entière tournée vers l'auteur, la doctrine juridique ne peut saisir les changements qui sont intervenus dans le domaine de l'art depuis Duchamp. Une révolution paradigmatique s'impose, à l'instar de celle préconisée en littérature par Roland Barthes en 1968 : *"(…) pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur"*[15].

1 Et ce même en droit d'auteur ! En effet, dans un arrêt unique en son genre, la Cour de cassation française a reconnu protégeable par le droit d'auteur une œuvre d'art conceptuel, consistant en l'inscription en lettres d'or du mot "Paradis" au-dessus de la porte des toilettes de l'ancien dortoir des alcooliques de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard (arrêt du 13 novembre 2008, *Recueil Dalloz,* 2009, Jur., p. 263). Sur cette affaire, voy. notre étude, " "Ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux" – La forme d'une œuvre d'art conceptuel en droit d'auteur", *in* A. Puttemans et B. Demarsin (sous la dir. de), Les aspects juridiques de l'art contemporain, *Bruxelles,* Larcier, 2013, pp. 63-68, n° 48 et les références citées note 269.

2 En 1993, l'artiste français de comportement Pierre Pinoncely, alias Pinoncelli, urine dans une réplique de *Fountain* exposée au Carré d'art de Nîmes avant de la fracasser à coups de marteau. Le tribunal correctionnel de Nîmes (le 26 août 1993) puis le tribunal de grande instance de Tarascon (le 20 novembre 1998) condamnent le geste sur le plan des responsabilités civile et pénale. L'intéressé récidive en 2006 lors d'une exposition Dada au Centre Pompidou. S'ensuit une nouvelle condamnation par le tribunal de grande instance de Paris (chambre correctionnelle, le 24 janvier 2006), confirmée par la cour d'appel (chambre correctionnelle, le 9 février 2007). Voy. sur ces affaires B. Edelman, "De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncely", *Recueil Dalloz*, 2000, chron., p. 98 ; A. Tricoire, "Le droit pénal au secours du ready-made : n'est pas Duchamp qui veut", *Recueil Dalloz*, 2006, jur., p. 1827 ; N. Walravens, "Le ready-made *Fountain*, œuvre de l'esprit ?", *Revue Lamy Droit de l'Immatériel,* 2007/27, p. 13.

3 Deux récentes thèses juridiques ont été consacrées à l'art contemporain : N. Walravens, *L'œuvre d'art en droit d'auteur – Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Paris, Economica, I.E.S.A., 2005 ; J. Ickowicz, *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2013. Voy. par ailleurs notre étude, " "Ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux" – La forme d'une œuvre d'art conceptuel en droit d'auteur", *op. cit.* (note 1), pp. 9-82.

4 Cour de cassation française, 30 octobre 1963, *Recueil Dalloz*, 1964, p. 678, note A. Françon.

5 Cour de justice Benelux, 22 mai 1987, *Revue Critique de Jurisprudence Belge,* 1988, p. 568, note L. Van Bunnen.

6 "Art After Philosophy", *Studio International*, Londres, vol. 178, nos 915-917, 1969, pp. 134-137, 160-161, 212-213, reproduit (traduit en français) *in* C. Harisson et P. Wood, *Art en théorie – 1900-1990 – Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 921 et s.

7 L' "appropriation art" a donné lieu aux Etats-Unis à une série de litiges sur lesquels il existe une littérature abondante. Mentionnons ici les trois affaires les plus importantes, toutes trois traitées par la Court of appeal du 2nd circuit : *Rogers v. Koons*, 960 F.2d 301 (1992) ; *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244 (2006) ; *Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694 (2013).

8 La parodie constitue une exception aux droits de l'auteur. Voy. les articles 22, § 1er, 6° de la loi belge du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins et L. 122-5, 4° du Code de la propriété intellectuelle français. Comme toutes les exceptions au droit, elle est d'interprétation stricte, principe bien connu que la Cour de justice de l'Union européenne a fait sien dans plusieurs arrêts (Infopaq (C-5/08) du 16 juillet 2009 ; Football Association Premier League (C-403/08 et C-429/08) du 4 octobre 2011 ; Infopaq II (C-302/10) du 17 janvier 2012).

9 "La conquête de l'ubiquité", *Pièces sur l'art*, 8e éd., Paris, Gallimard, 1934, pp. 103-104.

10 La première définition employée notamment en Belgique et en France est aujourd'hui supplantée par la seconde (largement équivalente), consacrée par la Cour de justice de l'Union européenne, voy. not. les arrêts *Infopaq* (C-5/08) du 16 juillet 2009, *Painer* (C-145/10) du 1er décembre 2011 et *Football Dataco* (C-604/10) du 1er mars 2012.

11 Notamment sous l'influence du schéma des étapes de la création littéraire (idée-composition-expression) du professeur H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, 2e éd., Paris, Dalloz, 1966, p. 11, n° 8.

12 Admis de longue date en Belgique et en France, le principe de la concordance entre l'étendue de la protection et le champ de l'originalité a été consacré par la Cour de justice de l'UE dans son arrêt *Infopaq* précité (note 7).

13 Voy. par ex. H. Desbois, *op. cit.* (note 10), p. 421, n° 380.

14 C'est la troisième condition du "test des trois étapes" auquel doivent satisfaire les exceptions au droit d'auteur. Ce "test" tiré du droit d'auteur international fait partie aujourd'hui du droit européen, voy. l'article 5, § 5 de la directive 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

15 "La mort de l'auteur", *Manteia*, 1968, n° 5, pp. 12-17, reproduit *in Essais critiques IV – Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61 et s. Sans revendiquer l'appartenance à un courant de pensée particulier ni prétendre à une quelconque filiation, l'on signalera que notre approche du droit d'auteur est inspirée de la lecture de certains auteurs, parmi lesquels figurent en bonne place Umberto Eco, Gérard Genette et Nelson Goodman.

3. Le symbole de Nicée

Pas question toutefois de flinguer l'auteur. Il s'agit plutôt d'écorner son caractère absolu en substituant à la figure du créateur unique la trinité auteur/œuvre/récepteur. Pour la doctrine classique, c'est à travers l'auteur – et par extension l'originalité – que l'on détermine l'œuvre protégeable. L'auteur précède son œuvre et c'est son acte de création qui justifie la protection. Certes. Mais en pratique, la chose est tout autre. En confiant au seul juge la tâche de statuer sur l'originalité d'une création, la loi induit l'auteur de celle-ci. Techniquement, en droit d'auteur, la création précède l'auteur. Aussi l'auteur n'existe pas, il est construit. Ou plutôt, reconstruit au départ de l'œuvre.

L'œuvre toutefois, en tant qu'objet immatériel, n'a pas de contours précis. Suivant une distinction cardinale en droit d'auteur, l'œuvre ne se confond pas avec le support dans lequel elle s'incarne. Surtout, tandis que les limites physiques du support matériel existent *per se*, celles de l'œuvre immatérielle ne se conçoivent pas indépendamment de toute expérience.

Il faut donc l'intervention d'un récepteur, qui définira de son point de vue les contours de l'œuvre. L'originalité s'apprécie toujours par rapport à une forme, laquelle doit être perceptible aux sens, condition qui à son tour n'a pas de sens sans perception. La condition de forme n'est fonctionnelle qu'autant que l'on envisage son corollaire, le récepteur. Et pareillement, celui-ci doit être construit au départ de l'œuvre. En d'autres termes, auteur et récepteur participent à la définition de l'œuvre en même temps qu'ils sont construits par elle. L'interdépendance entre ces éléments est totale de sorte qu'aucun d'eux ne peut être négligé.

4. "Ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux"

A concevoir la chose de la sorte, l'on comprend mieux l'incapacité du droit d'auteur à saisir le phénomène artistique contemporain. La distinction entre l'œuvre et son support évoquée ci-dessus n'a jamais été évidente en matière plastique[16]. Classiquement, l'œuvre est tout entière dans la toile ou dans le marbre et n'en déborde pas. Aussi l'importance du récepteur n'apparaît pas. Toutefois, l'œuvre d'art contemporain quitte le support pour investir, notamment, le contexte d'exposition et l'expérience sensible ou intellectuelle. La distinction prend alors tout son sens, de même que la fonction du récepteur, qui devient indispensable pour l'identification de l'œuvre. Et lorsque l'on considère la pratique de l' "appropriation artistique", l'on perçoit vite qu'il en va de même. En effet, le phénomène intertextuel à l'œuvre dans ce type de pratique ne peut se comprendre en faisant l'économie du récepteur. L'intertextualité a besoin pour exister d'être reconnue comme telle par le récepteur[17].

5. Fictions

Construits au départ de l'œuvre, l'auteur et le récepteur sont toutefois des fictions. Leur instanciation sera d'autant plus précise que l'on disposera d'éléments permettant de les contextualiser, mais il s'agira toujours d'approcher un idéal, jamais de l'atteindre. La nécessaire contextualisation de l'auteur permet de souligner qu'avant même d'être un auteur, il est un récepteur. Il est cependant impossible de cartographier l'ensemble de ses expériences sensibles et intellectuelles, et partant, il demeurera toujours une incertitude sur le caractère proprement original de sa création. Aussi, c'est par le jeu des présomptions que le juge définira l'auteur et son originalité[18]. On est donc bien dans le registre de la fiction. Quant au récepteur, sous le concept unitaire se cache évidemment un public polymorphe[19], imposant le recours à la fiction (faute de quoi l'on verserait dans le relativisme absolu). L'emploi d'une figure abstraite pour la définition des effets de la réception n'a rien d'exceptionnel. Par exemple, le droit des marques et le droit des dessins et modèles se réfèrent respectivement au consommateur moyen et à l'utilisateur averti pour apprécier la contrefaçon. Chez les théoriciens de la réception en matière littéraire, il est notamment question d'archilecteur, de lecteur implicite, de lecteur modèle[20],… Mais en droit d'auteur, sous quel récepteur "modèle" subsumer les différents récepteurs "empiriques" ? Nous avançons un critère qui nous paraît *en droit* porteur de solutions : le public destinataire.

6. Le public destinataire

Entendons-nous bien sur le fait que l'on raisonne ici sur le plan juridique. De là, deux précisions s'imposent.

Premièrement, il se pourrait que certaines démarches créatives ne soient pas orientées, en ce sens que l'œuvre ne serait aucunement destinée à un public. L'on peut en douter[21]. Quoi qu'il en soit, dès lors que le droit d'auteur naît sans formalités, la question du public se posera toujours *ex post*, dans un cadre juridique défini (contractuel ou contentieux). Et puisque la logique patrimoniale poursuivie par le droit d'auteur repose sur l'idée d'une exploitation de l'œuvre, il sera toujours au moins question d'un public cible de l'exploitation (un "marché"). Il y aura donc bien, *en droit*, "destination"[22] de l'œuvre.

Deuxièmement, la définition d'un public destinataire abstrait impose la définition d'un niveau d'abstraction. Puisqu'il n'est pas un mais des publics, où se situer ?

Il n'est pas question d'envisager la somme des récepteurs potentiels ou des récepteurs réels. L'outil serait difficile à calibrer et peu fonctionnel. Pas plus ne doit-on considérer le seul point de vue de l'expert. Cela ne paraît pas admissible juridiquement[23]. Ça reviendrait d'ailleurs à consacrer une sorte de version radicale de la théorie institutionnelle de l'art, ce qui ne nous paraît pas opportun. Sans oublier évidemment que les experts ne sont pas toujours unanimes[24]. Le point de vue du grand public ne nous paraît pas plus pertinent, car envisagé dans son ensemble, il apparaît extrêmement composite et ne présentera souvent aucun lien avec l'œuvre considérée[25]. Aussi devrait-on considérer un public dans quelque mesure "averti", doté donc d'une certaine culture et de certaines connaissances. La tâche qui consiste à le définir précisément est toutefois complexe. Peut-être un rapprochement pourrait être opéré avec le droit des dessins et modèles qui emploie, on l'a dit, le critère de l'utilisateur averti qui constitue une "*notion intermédiaire entre celle de consommateur moyen (…) auquel il n'est demandé aucune connaissance spécifique (…) et celle d'homme de l'art, expert doté de compétences techniques approfondies*"[26]. Le qualificatif "averti" suggère ainsi un certain degré de connaissance de la matière[27].

16 Au contraire de la matière littéraire musicale où l'on comprend aisément que changer la police, la mise en page ou la qualité du papier ne concerne en rien l'œuvre de l'esprit incarnée dans l'objet physique (le livre ou la partition).

17 Voy. en particulier les travaux des théoriciens de la réception en littérature. Pour un aperçu, voy. K. Martel, "Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception", *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, pp. 93-102.

18 La Cour de cassation belge (suivant en cela le Hoge Raad néerlandais) a même consacré, au stade de l'appréciation de la contrefaçon, une "présomption de reproduction" en cas de ressemblances suffisantes entre les éléments originaux de deux œuvres, présomption que l'auteur de l'œuvre prétendument contrefaisante peut renverser en rendant plausible le fait qu'il ne connaissait pas l'œuvre antérieure ou qu'il ne pouvait raisonnablement en avoir connaissance (arrêt du 3 septembre 2009, *Auteurs & Media*, 2010, p. 171).

19 Comp. par ex. N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain – Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 181.

20 Respectivement chez Michael Riffaterre, Wolfgang Iser et Umberto Eco. Sur leurs théories, voy. K. Martel, *op. cit.* (note 16).

21 Voy. par ex. U. Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours d'A. Boucourechliev, Paris, Seuil, 1990, p. 11 : *"(...) au moment même où il projette une opération productive (et par conséquent, un objet, une œuvre), l'artiste projette également un type de consommation (...)"*. Voy. également d'un autre point de vue H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, traduit de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, p. 113 : *"Comme la plupart des artistes souhaitent bénéficier d'une diffusion, ils travaillent sans jamais perdre de vue ce que le système de distribution propre à leur monde peut prendre en charge"*.

22 Afin d'éviter tout malentendu, précisons que l'on emploie pas ici le terme "destination" au sens du "droit de destination" reconnu en droit belge et français.

23 Sans disserter sur l'office du juge, mentionnons simplement qu'en Belgique, le juge n'est pas tenu par le rapport d'expertise (article 962, alinéa 3 du Code judiciaire).

24 La fameuse affaire de l'*Oiseau dans l'espace* de Brancusi en constitue la plus belle illustration (*Brancusi v. United States*, 54 Treas. Dec. 428 (Ct. Cust. 1928)). Récemment sur cette affaire, voy. B. Demarsin, "Qu'est-ce qu'une œuvre d'art en droit de douane ? – Anthologie des manifestations perturbantes et des juges perturbés", *Les aspects juridiques de l'art contemporain, op. cit.* (note 2), p. 130 et s.

25 Par exemple, une récente étude a mis en évidence sept types de consommation culturelle en Fédération Wallonie-Bruxelles, parmi lesquels celle des "désengagés culturels" qui représente 28% de la population, voy. L. Callier, L. Hanquinet, M. Guérin, J.-L. Génard, *Etude approfondie des pratiques culturelles et consommations culturelles de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Observatoire des politiques culturelles (OPC), novembre 2012, spéc. pp. 15-18, disponible sur le site de l'OPC : http://www.opc.cfwb.be (16/12/2013).

26 Cour de justice de l'Union européenne, 20 octobre 2011, *PepsiCo c. Grupo Promer Mon Graphic et OHMI*, C-281/10 P, § 53. Plus récemment, voy. Tribunal de l'Union européenne, 21 novembre 2013, El Hogar Perfecto del Siglo XXI c. OHMI, T-337/12, § 21.

27 Dans son arrêt *PepsiCo* précité (note 25), la Cour de justice a énoncé que *"(…) le qualificatif "averti" suggère que, sans être un concepteur ou un expert technique, l'utilisateur connaît différents dessins ou modèles existant dans le secteur concerné, dispose d'un certain degré de connaissance quant aux éléments que ces dessins ou modèles comportent normalement et, du fait de son intérêt pour les produits concernés, fait preuve d'un degré d'attention relativement élevé lorsqu'il les utilise"* (§ 59). Voy. également l'arrêt *El Hogar Perfecto del Siglo XXI* précité (note 25) du Tribunal (§ 23).

7. Droit d'auteur, public destinataire et art contemporain

Pour feu Arthur Danto, *"[o]n ne peut voir quelque chose comme une œuvre d'art que dans l'atmosphère d'une théorie artistique et d'un savoir concernant l'histoire de l'art"*[28]. En ayant à l'esprit la théorie de l'information, on a envie de dire que la théorie artistique est le code qui permet d'assurer la communication entre l'émetteur et le destinataire. Mais plus qu'une condition de succès d'une communication, la maîtrise du code est ici condition d'existence du message, de l'œuvre, l'interprétation étant constitutive de celle-ci[29].

Aussi on voit l'intérêt de considérer en droit d'auteur l'intervention du public destinataire, à qui l'on pourrait raisonnablement prêter la maîtrise du code et donc l'identification du lieu de l'œuvre[30]. L'art "*dématérialisé*" pourrait de la sorte acquérir une consistance, le cas échéant saisissable par le droit. Ensuite, l'intertextualité particulièrement prégnante en matière artistique contemporaine appelle, on l'a dit, une reconnaissance par le récepteur. L'opération de rapprochement entre les œuvres concernées par la relation intertextuelle est une condition de lecture et de l'existence même de l'œuvre[31]. Or ce rapprochement suppose une certaine compétence du récepteur, qu'il est d'autant plus susceptible de posséder si l'œuvre lui est destinée[32]. L'on pourrait alors envisager de discerner, en droit, entre ces actes de reproduction dont le statut varie suivant la manière dont ils sont reçus. Car si le risque de confusion n'est pas une condition de la contrefaçon[33], à l'inverse l'absence totale de méprise sur l'origine ou la nature d'un emprunt nous paraîtrait de nature à justifier dans certains cas un traitement moins infâmant que celui de la copie servile.

8. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technologique

"*[T]out texte se construit comme une mosaïque de citations*", nous dit Julia Kristeva à qui l'on doit ce terme d'intertextualité[34]. Mais de la linguistique à l'informatique, l'intertexte se fait aujourd'hui hypertexte et la mosaïque laisse place au réseau. Internet a tout changé et le musée de Malraux n'a plus rien d'imaginaire. Certes il est virtuel mais il existe bel et bien. En mettant en coprésence l'ensemble du patrimoine culturel mondial, internet marque l'acmé de cette intertextualité. En sus, l'évolution des technologies a mis entre toutes les mains les outils de reproduction. Les logiciels d'édition sont à la portée de chacun[35], offrant à tous des possibilités infinies. On assiste ainsi à une démocratisation de la création puisque tous ont désormais les moyens d'exprimer leur créativité et disposent d'un canal direct de diffusion mondial. Aux premiers collages de Braque et de Picasso ont succédé les *mash-ups, samplings* et autres *found footages*. Plus que toute autre, la culture numérique est une culture du *remix* et de ce fait se heurte au droit d'auteur[36].

En Union européenne, les espaces de liberté ménagés par le droit d'auteur sont largement insuffisants. Des exceptions de citation, d'inclusion fortuite et de parodie prévues par le droit européen[37], seule la dernière offre quelques maigres et rares espoirs à l'artiste ou à l'internaute "appropriationniste". S'agissant spécialement de ce dernier, la question est discutée s'il ne conviendrait pas d'introduire une exception en faveur des *user-generated contents* ("contenus créés par les utilisateurs")[38]. Pour le reste, les solutions doivent être recherchées en dehors du droit d'auteur, principalement dans le principe de la liberté d'expression consacré à l'article 10 de la Convention européenne des Droits de l'Homme[39]. On voit également la doctrine tourner un regard toujours plus insistant vers le système américain plus souple du *fair use* ("usage loyal")[40]. Une évolution est certainement appelée à se dessiner.

Dans ce débat, la prise en considération du récepteur nous paraît primordiale. Probablement, l'on ne peut comprendre ces pratiques intertextuelles 2.0 en les isolant de leur contexte culturel et en négligeant leur caractère social. Elles sont souvent profondément liées à une communauté et perdent tout sens en dehors de celle-ci. L'on ne peut dès lors se contenter d'un point de vue externe, fût-il celui de l'honorable magistrat.

9. Merci Marcel

Le propos tenu ici se veut à l'image de celui qui l'a instigué : iconoclaste. En effet, les idées esquissées ne trouvent aucun écho dans la doctrine juridique. Pour celle-ci, "*qu'importe qui parle*", à condition que ce soit l'*auteur*. Pourtant, et bien que sa voix ne soit pas relayée par cette doctrine, le récepteur existe en droit d'auteur. Ainsi, les juges du fond lui donnent bien souvent la parole lorsqu'il s'agit d'apprécier la contrefaçon ou la licéité de la parodie[41]. Il nous paraît qu'il convient d'extrapoler au départ de ces interventions contingentes et de conférer au récepteur un rôle véritablement structurel dans le système de droit d'auteur. Car avec Duchamp nous croyons qu'il y a, dans toute création d'ordre artistique, deux pôles : "*d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité*"[42] [43]. En intégrant juridiquement cette perspective, l'on croit pouvoir réserver un meilleur accueil à l'art en général, à l'art contemporain en particulier. Ce toutefois, sans obséquiosité ou complaisance excessive[44]. Ainsi, les pratiques artistiques contemporaines que l'on dit réfractaires au droit d'auteur sont peut-être pour ce dernier l'occasion d'une catharsis. Elles révèlent la présence et appellent la reconnaissance de la figure du récepteur, trop longtemps tapie dans l'ombre de l'auteur, héros de l'esthétique classique. Il aura fallu un siècle pour s'en rendre compte, mais quel dénouement ! Du musée aux prétoires, Marcel dans le rôle de Socrate pratiquant la maïeutique à coup d'urinoir ! Reste à voir si avec pareil projet, nos pairs ne nous enverront pas à notre tour boire la ciguë…

Julien Cabay
Aspirant au FNRS, Unité de droit économique de l'Université libre de Bruxelles.

Julien Cabay est Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS) et réalise actuellement un doctorat sur le thème de la Liberté de création artistique en droit d'auteur, au sein de l'Unité de droit économique du Centre de droit privé de l'Université Libre de Bruxelles (ULB). Il est titulaire d'un master en droit de l'ULB (2009) et d'un master complémentaire en droits intellectuels de la Hoogeschool-Universiteit Brussel/Katholieke Universiteit Leuven (2011). Il a par ailleurs été Visiting Research Fellow à la Law School de l'Université Columbia à New York (2012-2013).

Contact : jcabay@ulb.ac.be

28 *La transfiguration du banal – Une philosophie de l'art*, traduit de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 217.

29 Toujours suivant Danto, *"(…) un objet n'est qu'une œuvre d'art que grâce à une interprétation qui le constitue en œuvre"* (*ibid.*, p. 218).

30 Comp. la définition du public dans la théorie institutionnelle de G. Dickie : "A public is a set of persons the members of which are prepared in some degreee to understand an object which is presented to them" (in Introduction to Aesthetics – An Analytic Approach, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 92).

31 En ce sens à propos de la parodie, voy. G. Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 31.

32 Comp. le Lecteur Modèle d'Umberto Eco, *"(…) capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératively" (in Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 68).

33 Voy. Cour de cassation, 16 avril 1959, *Pasicirisie*, I, 1959, p. 823.

34 "Le mot, le dialogue et le roman", *Semeiotike – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1969, p. 146.

35 Dans bien des cas au prix d'une violation du droit d'auteur sur ces programmes…

36 Voy. L. Lessig, *Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, The Penguin Press, 2008.

37 La liste exhaustive des exceptions que les Etats membres de l'Union européenne peuvent transposer dans leur droit national figure à l'art. 5, §§ 2 et 3 de la directive 2001/29 précitée (note 13). S'agissant de la notion de parodie, la Cour de justice est appelée à se prononcer tout prochainement sur son interprétation (affaire *Deckmyn et Vrijheidsfonds* (C-201/13), question préjudicielle émanant de la cour d'appel de Bruxelles, 8 avril 2013, *Auteurs & Media*, 2013, p. 348).

38 Il n'y a toutefois aucun consensus à l'heure actuelle, ainsi qu'il ressort du récent dialogue structuré des parties intéressées réalisé sous les auspices de la Commission européenne ("Licenses for Europe"). Il semble toutefois qu'elle reste à l'agenda, voy. la *Public Consultation on the review of the EU Copyright rules*, pp. 28-30, disponible sur le site de la Commission européenne : http://ec.europa.eu (16/12/2013).

39 La Cour européenne des Droits de l'Homme vient d'énoncer de manière assez claire que la loi sur le droit d'auteur n'est pas immunisée à l'encontre du principe de la liberté d'expression (arrêts *Ashby Donald et autres c. France* du 10 janvier 2013 et *Neij et Sunde Kolmisoppi c. Suède* du 19 février 2013). Dix ans plus tôt, les Cours de cassation belge (arrêt du 25 septembre 2003, *Pasicrisie*, 2003, I, p. 1474, n° 455) et française (arrêt du 13 novembre 2003, *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 2004/200, p. 291) énonçaient exactement l'inverse…

40 Le système de *fair use* (section 107 du titre 17 du U.S. Code) laisse au juge le soin d'apprécier le caractère loyal de l'emprunt en considération principalement de quatre éléments : (1) l'objectif et la nature de l'usage, notamment s'il est de nature commerciale ou éducative et sans but lucratif ; (2) la nature de l'œuvre protégée ; (3) la quantité et l'importance de la partie utilisée en rapport à l'ensemble de l'œuvre protégée ; (4) les conséquences de cet usage sur le marché potentiel ou la valeur de l'œuvre protégée.

En faveur d'un *fair use* européen, voy. not. P.B. Hugenholtz, M.R.F. Senftleben, "Fair use in Europe. In search of flexibilities", Amsterdam Law School Legal Studies Research Paper No. 2012-39, Institute for Information Law Research Paper No. 2012-33, disponible sur http://ssrn.com (16/12/2013).

41 Voy. en droit belge notre étude ""Qui veut gagner son procès ?" - L'avis du public dans l'appréciation de la contrefaçon en droit d'auteur", *Auteurs & Media*, 2012, pp. 13-29. Aux Etats-Unis, il existe une littérature abondante sur l' "Audience Test" (ou "Ordinary Observer Test") employé dans l'appréciation de la contrefaçon ("Infringement"). Sur celle-ci de manière générale, voy. D. Y'Barbo, "The Origin of The Contemporary Standard for Copyright Infringement", *6 Journal of Intellectual Property Law 285* (1999).

42 "Le processus créatif", *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 2007, p. 187.

43 Cet aspect de "temporalité" du processus de réception des œuvres véritablement innovantes, décrit par N. Heinich comme le *"(…) nécessaire délai entre la production des œuvres et leur acceptation au sein du monde de l'art (…)"* (*op. cit.*, note 18, p. 39), qui pourrait constituer un obstacle théorique, ne posera pas nécessairement problème en pratique, l'intervention du droit se faisant toujours *ex post*.

44 Pour rappel, le droit d'auteur n'est pas le droit de l'art, et toute considération du mérite ou de la destination de l'œuvre doit être exclue. Aussi, il ne faut pas s'attendre à ce que toutes les démarches contemporaines revendiquées "artistiques" puissent rejoindre le giron du droit d'auteur. D'ailleurs, une parfaite adéquation du champ artistique et de l'inflexible règle juridique serait probablement synonyme de la disparition du premier.

DECLARED VOID 2

CAREY YOUNG produit des œuvres dont la loi est le medium. Ce sont à la fois des œuvres d'art et des œuvres de loi[1], qui prolongent et déplacent, voire déconstruisent, l'histoire de l'art comme l'histoire de la loi. Réalisées en étroite collaboration avec des spécialistes du droit, ces "*structures imaginaires*"[2] questionnent le statut de l'œuvre d'art, ses conditions de réception et de diffusion, tout en pointant les systèmes normatifs qui règlent notre vie politique, sociale, économique.

Carey Young, *Declared Void*, 2005.
Vinyl drawing and text, Dimensions variable
133 x 133 inches (337.8 x 337.8 cm.) as installed
Vinyl band: 6 inches (15.2 cm.); letters: 6 1/4 inches (15.8 cm.) high, Edition of 1, 1 AP - © Carey Young. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York - Installation view at Museum of Art, Rhode Island School of Design, Rhode Island. Photo: Erik Gould

CAREY YOUNG
LEGAL FICTIONS
MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST
270 LIMMATSTRASSE, CH-8005 ZÜRICH
DU 31.08 AU 10.11.13

PARTICIPATION À ***PER/FORM***
SOUS COMMISSARIAT DE CHANTAL PONTBRIAND,
CA2M, MADRID, WWW.CA2M.ORG
DU 23.03 AU 21.09.14

PUBLICATION:
RAPHAEL GYGAX, HEIKE MUNDER (ED.), CAREY YOUNG, *SUBJECT TO CONTRACT*, MIGROS MUSEUM ET JRP RINGIER, 2013.

En 2005, Carey Young (°1970 ; vit et travaille à Londres) a produit son premier "*outil juridique*", une œuvre intitulée *Declared Void*. Celle-ci et son pendant plus récent, *Declared Void II* (2013), sont emblématiques de sa démarche. Produites en étroite collaboration avec des avocats, ces deux œuvres réinventent tout un pan de l'histoire de l'art, notamment de l'art conceptuel, dans la relation qu'il a développé avec la forme du contrat, avec le langage comme un acte de discours, et avec les concepts de vide et de sublime.

Du contrat artistique à l'esthétique du contrat[3]

Declared Void (2005) a été exposé pour la première fois à la galerie new-yorkaise Paula Cooper, celle-là même où Sol LeWitt montra ses premiers *Wall Drawings*. L'œuvre de Carey Young reprend la structure de l'un des *Incomplete Open Cubes* (1974) de LeWitt, projeté cette fois en trois dimensions dans un angle de la galerie, à l'aide d'une bande adhérente de vernis noir. Ce cube noir inscrit dans un *white cube* est associé à un texte, collé au mur en lettres capitales de vinyle noir : "*En entrant dans la zone créée par ce dessin, et pour la période durant laquelle vous y resterez, vous déclarez et acceptez que la Constitution américaine ne s'applique pas pour vous.*"[4] Le fait, pour le visiteur, d'entrer physiquement dans ce cube, implique qu'il accepte de son plein gré les termes du contrat élaboré par l'artiste. En 1971, Seth Siegelaub, assisté d'un avocat, avait rédigé un modèle de contrat pour protéger les droits des artistes sur leurs œuvres[5]. Malgré ses intentions progressistes, ce contrat qui permettait de formaliser en termes de droits d'auteur et en termes économiques les œuvres les plus immatérielles, contribua aussi, malgré lui, à la marchandisation des œuvres d'art conceptuel[6]. Bien plus encore, le contrat finit par devenir indissociable de l'œuvre elle-même. Carey Young s'inscrit dans cette perspective, en la déplaçant et en la radicalisant : le contrat représente la matière même de l'œuvre. De plus, *Declared Void* (2005), comme la plupart des œuvres de Carey Young, s'appuie sur un contrat non plus seulement pour régler les relations entre l'œuvre d'art, l'artiste et le collectionneur. Son ambition est plus large, puisqu'il s'agit, via le contrat, d'engager la participation active du spectateur, de l'inviter à s'impliquer physiquement mais aussi juridiquement dans l'œuvre.

Fiction juridique

Declared Void (2005) s'appuie sur la capacité qu'a le langage à exister comme un "acte de discours"[7]. Le cube dans lequel le spectateur est invité à entrer devient une plate-forme, une scène, dans laquelle s'instaure une situation fictive - situation qui n'existe que parce que l'artiste, en tant que législateur de l'œuvre d'art et de l'espace d'exposition, l'a déclarée comme telle : celui qui entre dans le *Declared Void* accepte de son plein gré de se voir exclu des termes de la Constitution américaine, pour la durée qu'il y demeurera. Carey Young s'approprie ici la faculté qu'a le langage, notamment celui du droit, à produire des constructions fictives, qui lui permettent de penser et d'évaluer une situation réelle, voire de produire du réel. Les fictions juridiques, en droit, sont définies comme des "mensonges" de la loi. Elles consistent à supposer un fait contraire à la réalité pour produire un effet de droit[8]. Ici, *Declared Void* (2005) fait directement allusion à la prison de Guantanamo, fiction juridique par laquelle le gouvernement des Etats-Unis est parvenu à exclure un espace du champ d'application du droit. Guantanamo représente un "trou noir légal", mais son existence est – malheureusement - bien réelle. Comme le souligne Giorgio Agamben[9] dans la lignée de Carl Schmitt, et comme Carey Young l'illustre brillamment ici, c'est justement dans l'exception, ce vide juridique, que s'imbriquent le juridique et le politique ; l'exception à la règle ne pouvant être décrétée que par une décision du pouvoir souverain. Or, pour donner vie à la fiction juridique élaborée ici par l'artiste, le spectateur doit prendre une décision qui l'engage personnellement.

Vide juridique

Declared Void II, créé en 2013, vient compléter et par là-même annuler le *Declared Void* de 2005. Destiné à n'être exposé, cette fois, qu'à l'extérieur du territoire américain, il représente le même cube, associé à un autre contrat, par lequel la citoyenneté américaine est offerte au spectateur en échange de son entrée dans l'espace délimité par l'œuvre[10]. Les deux œuvres illustrent à la fois le développement du droit international et sa remise en question : aujourd'hui, les droits de l'homme sont devenus trop contraignants pour leurs promoteurs, à tel point que ces derniers se sont lancés dans une véritable "*guerre contre la loi*"[11] pour affaiblir l'ordre légal international. Guantanamo en est une parfaite illustration. Les deux œuvres poussent cette logique jusqu'à l'absurde[12]. Tout en faisant référence à la question du vide tel qu'il a pu être exposé par Yves Klein[13], voire plus encore ici par Robert Barry[14], Carey Young nous rappelle que les vides juridiques sont partie prenante du système légal. On pourrait dire que *Declared Void* nous montre ce qu'il y a de sublime dans la loi : si la loi se situe au-dessus de nous (sub), si elle nous dépasse en quelque sorte, il n'en reste pas moins que ses limites, ses seuils (limen)[15], demeurent toujours franchissables. "*En vérité, l'état d'exception n'est ni extérieur ni intérieur à l'ordre juridique et le problème de sa définition concerne un seuil ou une zone d'indistinction où intérieur et extérieur ne s'excluent pas, mais s'indéterminent [...] En tous cas, la compréhension du problème de l'état d'exception présuppose une détermination correcte de sa localisation (ou de sa délocalisation).*"[16] Le lieu, ou le non-lieu, de cette compréhension, est ici l'œuvre d'art.

Florence Cheval

1 "My works are both artworks and works of law or legal instruments", Carey Young, conférence à l'Ecole nationale de la Magistrature, Paris, séminaire du JILC, 22/11/2013.

2 Carey Young, interview par Laura Fried, *Flash Art International*, Jan-Fev 2010.

3 Daniel McClean, "*The Artist's Contract / From the contract of aesthetics to the aesthetics of the contract*", in Mousse Magazine, Issue 25, http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=607

4 Cette œuvre ne peut être exposée, par conséquent, qu'aux Etats-Unis.

5 The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement.

6 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, 2003, p. 169.

7 J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970.

8 C'est le cas, par exemple, de la capacité juridique que le droit accorde à une entreprise, au même titre qu'une une personne physique, afin d'engager son éventuelle responsabilité (fiction juridique de personnalité morale). Voir la série *Disclaimers* (2004-2010) ou encore *Uncertain Contract* (2008) de Carey Young.

9 Giorgio Agamben, *Etat d'exception*. Homo Sacer, Seuil, 2003.

10 "By entering the zone created by this drawing, and for the period you remain there, you declare and agree that you are a citizen of the United States of America."

11 Philippe Sands, *Lawless World, America and the Making and Breaking of Global Rules*, Penguin Books, 2005, p 12.

12 Voir aussi Carey Young, *Counter Offer* (2008) et *Obsidian Contract* (2010).

13 Yves Klein, La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique) (1958), galerie Iris Clert, Paris.

14 Robert Barry, *Some place to which we can come and for a while "be free to think about what we are going to do"* (1970), Galerie Sperone, Turin, qui reprend les derniers mots de l'ouvrage de Herbert Marcuse, Vers la libération.

15 L'étymologie du terme sublime dérive de sub, qui marque un déplacement vers le haut, et de limis (oblique, de travers), ou au contraire, de limen (une limite, ou un seuil). Voir aussi Carey Young, Contracting Universe ou Report of the Legal Subcommittee (2010).

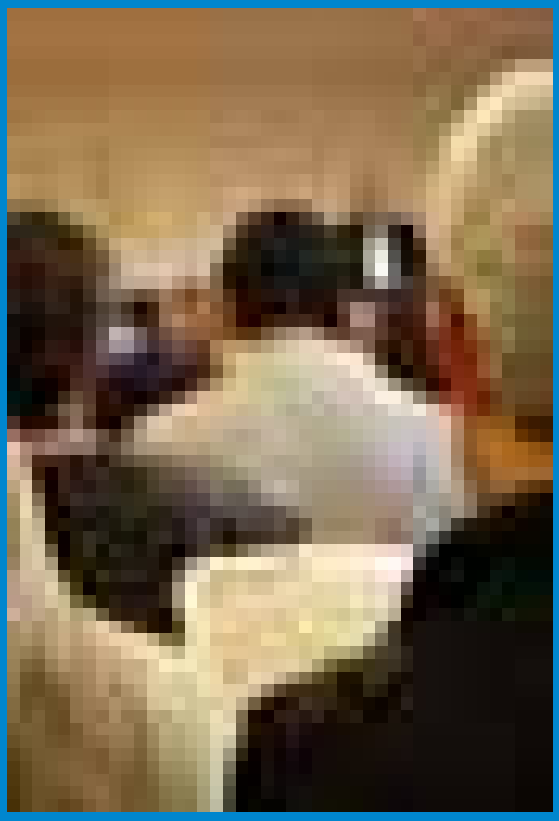
16 Giorgio Agamben, *Etat d'exception*, op. cit., p. 43.

L'ŒUVRE, L'ARTISTE ET LE LEGISLATEUR DANS LE CAPITALISME GLOBAL

Olive Martin et Patrick Bernier,
Plaidoirie pour une jurisprudence,
Musée Serralves de Porto, 2011

3.

Dans un contexte où le capitalisme globalisé est suspecté d'infléchir l'autorité des législations nationales, il importe d'observer que ces dernières accordent à la création artistique un statut protecteur la distinguant de toute autre production commerciale. Appliqué à l'échelle internationale, ce régime spécifique constitue une exception notable au regard des principes de régulation de l'économie mondiale. Reconnue pour son apport essentiel au patrimoine collectif, "l'œuvre de l'esprit" échappe - grâce au droit - aux logiques strictes de la privatisation des biens et des bénéfices liés à leur exploitation. Les deux premières lois françaises qui, en 1791 et 1793, ont façonné l'actuel "droit d'auteur" reposent sur deux principes fidèles à l'esprit des Lumières. Considérant que quiconque est en droit d'accéder librement aux expressions les plus abouties du génie humain, ce premier principe définit l'œuvre comme une propriété sociale. Le second consiste à concéder que cet idéal de libre circulation des œuvres porte atteinte à l'auteur qui se voit ainsi dépossédé du fruit de son travail et du droit à en tirer un profit. Le droit d'auteur constitue donc un projet ambitieux visant à protéger les intérêts particuliers et collectifs simultanément en jeu dans la transmission de la création. En ce sens, il prétend récompenser l'auteur pour sa contribution désintéressée à l'enrichissement collectif en lui accordant la pleine propriété de son œuvre pour une durée temporaire au-delà de laquelle il la cède gracieusement au public.



C'est sur cette base que repose aujourd'hui le dispositif juridique du droit d'auteur, qu'il relève directement des droits patrimoniaux définis par la loi française du 11 mars 1957 ou du copyright anglo-saxon. Parce qu'elle a consenti à être limitée dans le temps, la propriété de l'œuvre confère à son auteur un statut juridique sans équivalent. Celui-ci lui assure avant tout un monopole - économique et moral - quant à l'exploitation de son œuvre et expose tout contrevenant à des poursuites pour concurrence ou contrefaçon. Paradoxalement, alors que les échanges économiques connaissent une libéralisation drastique au XXe siècle, ce droit de monopole n'a cessé d'étendre son rayonnement international[1] et de voir sa durée s'allonger pour aujourd'hui protéger l'auteur soixante-ans après son décès.

Cette consolidation du droit d'auteur se revendique de la défense accrue d'un régime d'exception, sacralisant l'artiste et sa création au nom du bien commun. Il faut toutefois garder à l'esprit que le créateur demeure le plus souvent en marge des préoccupations qui ont conduit à la mise en place de ce dispositif. En effet, la nécessité à légiférer sur la relation spécifique qui unit l'auteur au fruit de son travail ne s'est historiquement imposée qu'à de rares reprises. Dès l'Antiquité, le droit romain reconnaît un caractère distinctif à la propriété d'une œuvre. Protégeant indirectement l'auteur, cette distinction vise prioritairement à encadrer juridiquement l'achat et la vente de ses productions. Les développements ultérieurs du droit d'auteur correspondent à des moments charnières de l'histoire du capitalisme moderne. Soulignons que, pour se mettre en place, ce dernier a besoin d'un système législatif qui impose, par le droit, un contexte propice à l'application de ses principes fondamentaux - en l'occurrence la défense de la propriété privée, l'organisation des rapports marchands selon une division du travail spécifique et la rétribution du travail par le salaire[2]. Aussi, le premier renforcement légal du droit d'auteur antique s'opère au XVIe siècle lorsque les sociétés européennes mettent en place les conditions d'émergence d'un marché libre du travail et que se développe l'imprimerie. Impliquant des moyens de production et des investissements de grande échelle, la diffusion des œuvres de l'esprit devient un secteur économique dont le marché doit être régulé. L'organisation de l'édition en une activité professionnelle et commerciale puissante impose une législation permettant de codifier la concurrence que se livrent les imprimeurs-libraires. Elle aboutit déjà à la légalisation d'un monopole de courte durée pour l'exploitation d'une œuvre, alors accordé à ceux-ci. Face aux protestations des auteurs qui se disent pillés par leurs diffuseurs, les législateurs restent longuement impassibles. Jusqu'à la Révolution et à l'émergence du capitalisme industriel, la jurisprudence demeure l'instrument principal par lequel ils peuvent individuellement défendre leurs intérêts. Or, si les lois de 1791 et 1793 permettent aux auteurs de se soustraire aux monopoles d'exploitation dont jouissent les imprimeurs-libraires et directeurs de théâtre, elles les engagent en contrepartie à gérer leur activité selon les modalités du libre échange. S'il ne s'attache nullement à l'organisation du travail artistique et à la définition d'un statut professionnel pour l'artiste, ce cadre législatif reconnaît que l'œuvre puisse contribuer à lui assurer un moyen de subsistance. Elle constitue un capital dont il possède temporairement la jouissance et qu'il est en droit de faire fructifier pour son enrichissement personnel, soit-il financier ou symbolique. Conférer à l'auteur un statut juridique de propriétaire – et non de travailleur – en fait légalement un interlocuteur incontournable des transactions relatives à la circulation de son œuvre.

Dans la pratique, le droit place l'auteur – qu'il soit écrivain, plasticien, graphiste, compositeur ou autre - au cœur d'un système paradoxal. Bien que légalement souveraine, sa volonté est explicitement soumise à celle des différentes instances qui confèrent à son œuvre sa valeur économique. En effet, l'auteur – a fortiori lorsqu'il est plasticien – est rarement en mesure d'assurer seul la diffusion de son travail auprès du public et d'imposer sa reconnaissance comme "œuvre". Bien que jouissant d'un monopole d'exploitation, il ne peut exercer ce droit qu'à la condition que sa production trouve un marché. Rappelons que d'un point de vue juridique, il n'existe pas de statut d'artiste, d'écrivain ou d'auteur. L'auteur est identifié par son œuvre et non par son activité. Or, pour être reconnu légalement comme auteur, l'artiste doit voir son travail inscrit dans un système de diffusion ou d'échanges commerciaux le désignant comme œuvre de l'esprit. Selon une logique toute libérale, sa valeur sur le marché lui permet ou non de faire valoir ses droits. Il va de soi que cette ambivalence n'a cessé de s'accroître aux XIXe et XXe siècle à mesure que se structuraient le marché de l'art et l'industrie culturelle. Aussi, les tentatives de révision du droit d'auteur sur la base d'une reconnaissance du statut de travailleur intellectuel, telles qu'elles ont notamment été menées par Jean Zay, n'ont pas été suivies d'effet. Depuis de la Seconde Guerre mondiale, la législation du droit d'auteur se cantonne donc à trouver un "*équilibre entre les conflits d'intérêts opposant les acteurs du marché*"[3]. En ce sens, la grande révision du droit d'auteur opérée en 1957 se caractérise principalement par l'extension de la période de protection qu'elle accorde à ceux que la loi identifie comme auteur.

Étonnamment, cette fragilisation du statut social de l'artiste s'accompagne d'une extension des champs d'application du droit d'auteur. En effet, après avoir directement menacé ce dispositif, l'émergence des technologies numériques et du capitalisme cognitif a renforcé l'intérêt que lui portaient les diffuseurs et exploitants[4]. Ils ont aujourd'hui bien compris la grande liberté d'interprétation qu'offrait ce cadre légal. Dans le droit d'auteur français, l'œuvre de l'esprit n'est définie que par deux critères positifs, celui de formalisation et celui d'originalité. Est ainsi "œuvre de l'esprit" toute création d'une forme originale. Cette acception pour le moins vague offre une brèche dont s'est saisie l'OMC pour ajuster les théories de la propriété aux mutations récentes du capitalisme. En vertu des accords internationaux signés dans le cadre de l'ADPIC, l'OMC œuvre à la protection, au titre du droit d'auteur, de productions jusqu'alors classées parmi les marchandises. En théorie, c'est le dépôt de brevet qui permet aux entreprises et industries de protéger l'investissement injecté dans la création d'un nouveau produit. Or, cette protection n'autorise l'exploitation monopolistique de cette innovation que pour une durée de vingt ans. Puisque la destination commerciale d'une création ne l'empêche pas en soi d'être une œuvre de l'esprit, le droit d'auteur devient un sésame convoité. L'ADPIC donne à chaque secteur d'activité commerciale les outils juridiques pour faire reconnaître sa production comme œuvre de l'esprit. Ces accords imposent aux états signataires de faire en sorte que leur législation permette de faire respecter ces droits. Ainsi, par les biais de la jurisprudence, les logiciels informatiques, les bases de données ou les jeux vidéo relèvent désormais du droit d'auteur, tout comme un certain nombre de notices, d'équipements électroménagers ou des recettes de cuisine.

S'il n'y a pas lieu de mettre en doute les bienfaits d'une législation forte en matière de droit d'auteur, il demeure frappant que les artistes – et prioritairement les plasticiens – n'en soient que marginalement les bénéficiaires. Selon la loi, toute exploitation d'une œuvre - y compris son exposition - doit être expressément autorisée par son auteur et lui donne droit à une rémunération compensant la cession temporaire de ses droits de représentation (ou de monstration). Ceci même lorsqu'elle a été achetée par une institution publique ou par un collectionneur privé. Or, c'est dans le domaine de l'art contemporain que ce droit est le plus fortement malmené, et tout particulièrement en France. C'est ici l'un des plus grands paradoxes. Car si la législation française en matière de droit d'auteur est l'une des plus protectrices au

1 Créée en 1886, la Convention de Berne compte aujourd'hui 167 pays signataires.

2 Fernand Braudel, *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, 1985 ; Cédric Durand, *Le capitalisme est-il indépassable ?*, Paris, Textuel, 2009, p.15-26.

3 Anne Latournerie, "Petite histoire des batailles du droit d'auteur", *Multitudes*, n°5, 2001, p.37-62.

4 Yann Moulier-Boutang "Richesse, propriété, liberté et revenu dans le capitalisme cognitif", *Multitudes*, n° 5, 2001, p.17-36.

monde, les artistes se trouvent rarement dans une position de négociation leur permettant de prétendre aux droits dont bénéficie pourtant pleinement un nombre toujours croissant de professions. S'il est entendu que l'œuvre de l'esprit et l'œuvre d'art constituent deux entités juridiques qui ne se recouvrent pas, la redéfinition jurisprudentielle du droit d'auteur tend à démontrer que ce n'est désormais plus à l'art ou aux artistes qu'il revient de produire les œuvres de l'esprit. On observe donc, sans grande originalité, une rupture idéologique profonde dans l'usage qui est fait de la législation du droit d'auteur. Ce dernier n'apparaît pas tant comme une compensation du don désintéressé de l'artiste à la collectivité humaine que comme la protection d'un monopole commercial privé visant prioritairement à sa propre rentabilité. Priés de renoncer à une part de leurs droits, les plasticiens sont tenus de s'enorgueillir de la gratification honorifique que leur confère leur participation "désintéressée" à une exposition et de miser sur ses potentielles répercussions financières sur les marchés privés.

Un tel constat n'entend pas incriminer le capitalisme global, pas plus que les législateurs ou les décideurs politiques culturels. Ce qu'il souhaite mettre en exergue est une interprétation univoque de la législation imposant, par le droit, les termes en lesquels la défense des intérêts privés et publics pourrait être redéfinie à l'aune des mutations sociales et économiques récentes. Aussi, les tribunaux sont régulièrement utilisés pour infléchir la réglementation du commerce international au nom de l'idéal qui voyait dans l'œuvre de l'esprit la matérialisation de la relation toute particulière unissant l'artiste au reste de l'humanité. Rappelons que le droit d'auteur encadre avant tout un accord conventionnel tripartite. Artistes, diffuseurs et public s'accordent sur la nature spécifique de l'œuvre de l'esprit et sur les modalités d'un partage non-exclusif de sa propriété. Or, pas plus l'artiste que la société représentée par le législateur ne semblent désormais avoir à exprimer leur accord quant à ce que constitue une œuvre de l'esprit, en dépit de l'extension capricieuse de ce champ. Aussi, même lorsqu'ils sont saisis par les auteurs, les tribunaux sont sollicités pour statuer sur le droit du plaignant à faire respecter sa qualité d'exploitant exclusif d'un bien. Peu d'artistes investissent donc ce champ juridique afin d'engager une réflexion sur la nature et la finalité de l'œuvre de l'esprit, laissant ce terrain aux mains des instances professionnelles de leur exploitation.

C'est notamment à ce titre qu'il importe de saluer le travail mené par le duo d'artistes français **Olive Martin** et **Patrick Bernier**. Sur la base de cette distorsion du droit d'auteur, ils procèdent à l'un des renversements les plus brillants de la logique du capitalisme au profit de ce qu'elle relègue à ses marges en termes de droit. Non sans ironie, Martin et Bernier font valoir le droit des auteurs à exercer une autorité exclusive sur la circulation de leurs œuvres pour infléchir les politiques gouvernementales relatives à la circulation des individus et apporter leur aide à des sans-papiers menacés d'expulsion. Cette lutte idéologique ne s'exerce pas directement sur le terrain politique mais plus pragmatiquement sur celui de la jurisprudence. Plutôt que d'avancer des arguments humanistes, systématiquement suspectés d'angélisme ou de doux utopisme, ils font usage du droit le plus puissant dont ils jouissent – celui d'auteur – et de l'argument le plus convaincant aux oreilles du capitalisme et du libéralisme – la défense de la propriété – pour protéger des intérêts à la fois publics et privés. Extrêmement habile, ce retournement de situation vise à imposer que soient débattus au sein des tribunaux les enjeux premiers du droit d'auteur et à élargir les termes dans lesquels est pensée la mondialisation. Par le truchement du droit d'auteur et selon les mêmes méthodes que les industries privées, Martin et Bernier portent devant les tribunaux des questions relevant directement des politiques économiques et sociales et sur lesquelles ils demandent aux juges de statuer au nom de l'atteinte qu'elles portent à leur œuvre. Si celle-ci demeure en partie fictionnelle, cette conquête du territoire juridique s'opère par la création d'un cadre propice à l'émergence d'une jurisprudence qui permettrait à des auteurs d'influer sur les politiques des frontières. Ce projet de longue haleine puise son origine dans la nature spécifique d'œuvres initiées dès 2003. Collaboratives, ces œuvres immatérielles prennent la forme de récits oraux dont Patrick Bernier confie à un conteur le soin de la transmettre au public. Le conteur est à la fois l'interprète et co-auteur d'un récit qu'il s'approprie et façonne graduellement au regard de son propre vécu. Si, en vertu des accords internationaux de libre-échange, cette œuvre *in progress* est libre de circuler, son porteur et co-auteur ne l'est pas nécessairement au regard des accords migratoires. De ce constat absurde naît en 2004 un conte philosophique mettant en balance l'absolue protection accordée à la création et la faiblesse des droits des individus de nationalité extracommunautaire, fussent-ils créateurs. Or, dans ce cas spécifique, le respect du droit d'auteur contrevient à celui du droit des étrangers et inversement. À partir de cette fiction réaliste, Martin et Bernier mettent en œuvre la rédaction d'une plaidoirie dont l'objectif n'est autre que de faire jurisprudence, tant dans le domaine du droit d'auteur que dans celui des étrangers. Depuis 2007, cette œuvre immatérielle est régulièrement performée en public par deux juristes ayant participé à son élaboration, Sylvia Preuss-Laussinotte et Sébastien Canevet. Revêtus de robes d'avocat, ils prononcent cette œuvre/plaidoirie face à un public qui en est juge. Par la mise en scène de cette argumentation juridique, les artistes convoquent la puissance créatrice du droit et sa capacité à façonner la réalité sociale et politique. En effet, grâce à une interprétation neuve et convaincante du droit, l'avocat et le juge peuvent infléchir la législation - l'un par sa plaidoirie, l'autre par une décision faisant jurisprudence. Le récit conjointement construit dans les prétoires impacte l'organisation du monde de manière bien plus efficace et directe que pourrait le faire le discours politique ou militant. Par le biais d'un procès qui à ce jour demeure fictionnel, *Plaidoirie pour une jurisprudence* implique le public au cœur d'un débat dont les enjeux philosophiques et sociétaux sont à discuter – sinon à inventer. À l'issue de la plaidoirie, il lui appartient, en sa qualité de juge fictif, de décider si les termes en lesquels le capitalisme encadre les conditions de partage de la création sont ou non les seuls valides. Il lui appartient également d'évaluer, au cas par cas, qui est ou non producteur et détenteur de richesses collectives. Loin de simplifier les questions liées à l'immigration ou de se jouer de la sensibilité d'un jury populaire, cette plaidoirie entend démontrer son implacabilité devant un véritable juge si l'atteinte portée à un auteur extracommunautaire ne devait plus relever de la fiction. Engagée mais non dogmatique, elle est un outil mis à la disposition de quiconque souhaiterait s'en saisir. Régulièrement performée, cette plaidoirie ne cesse d'évoluer. Elle se nourrit de l'argumentation et de la contre-argumentation des diverses audiences auxquelles elle est présentée – que ces dernières soient constituées de juristes, de juges, d'avocats, de militants, d'étudiants, d'artistes ou de néophytes. Chaque fois, elle est une nouvelle lecture, une nouvelle adaptation à un contexte juridique et social, local ou international. Pratiquant la protection par jeu de bandes, cette plaidoirie sape la logique du capitalisme selon ses propres termes, en imposant la reconnaissance d'un individu par sa qualité de propriétaire d'un bien. Mais ne se contentant pas de pousser à l'absurde une interprétation toute technicienne du droit, elle impulse une vaste réflexion sur la nature de la propriété sociale. L'art et le droit sont ici donnés comme une construction narrative et sociale, ouverte à l'invention et à l'appropriation de chacun. L'utopie est placée entre les mains de ceux qui y verront un possible enrichissement, qu'il soit propre ou commun[5].

5 http://www.plaidoiriepourunejurisprudence.net/spip.php?rubrique1

Sandra Delacourt

Critique et professeur d'histoire des arts à l'Ecole des beaux-arts de Tours (Esba-Talm).

THIS IS ABOUT FEAR AND ABOUT SNOW[1]

The "visual" memories of something terrible are buried under pressure in my tiers of glass sheet.[2]
Robert Smithson

Durant l'hiver 2010, Sarah Vanagt a visité le Tribunal international pour l'ex-Yougoslavie à La Haye "*pour réaliser une série de frottages des objets dans les salles d'audience*". Puis elle a commencé à y suivre le procès de Radovan Karadžic, psychiatre et poète, chef politique des Serbes de Bosnie entre 1992 et 1996, aujourd'hui accusé de crimes de guerre, de génocide et de crimes contre l'humanité.

PROLOGUE

Le film s'ouvre sur un écran noir. Sarah Vanagt (°1976 ; vit et travaille à Bruxelles) apparaît dans une chambre d'hôtel, filmant sa propre image dans le miroir, effectuant d'ultimes réglages sur la caméra qu'elle a disposée sur sa tête à l'aide d'un casque. Elle dirige l'objectif vers son écran d'ordinateur, sur lequel défile un documentaire réalisé durant la guerre de Bosnie[3].
Elle dispose une feuille de calque sur l'écran et commence à frotter avec un crayon gras. Karadžic s'avance à travers un paysage de nature et récite : "*Tout est calme, tout est limpide Comme juste avant de mourir. La prudence, comme la neige, enveloppe le lieu, comme si une Grande Conscience savait ce qui se passait. Ça s'intitule Nocturno. […] Ça parle de la peur et de la neige.*"[4] L'image se fige. Sarah Vanagt continue de frotter sur le visage de Karadžic, tandis que l'on entend *Les Nocturnes* de Debussy.
Sarah Vanagt se dirige vers la fenêtre de sa chambre d'hôtel et pointe sa caméra vers le Tribunal pénal international situé en contrebas. Il a neigé, la nuit est tombée. La vue plongeante se fixe sur ce paysage enneigé traversé de lignes verticales et circulaires. "*Ça s'intitule* Nocturno."

TRACES

En 1920, Man Ray a réalisé une photographie du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, délaissé temporairement par son auteur, disposé à l'horizontale sur des tréteaux. Cette photographie, intitulée à l'origine *Vue prise en aéroplane*, représente un segment de cette œuvre, dont la poussière avait alors recouvert la surface vitrée. Une partie des motifs du *Grand Verre* s'y révèlent sous la forme d'un paysage en noir et blanc, de tracés rectilignes et circulaires recouverts d'une épaisse couche de fines particules. "*Des petits bouts de serviettes en papier et d'ouatage de coton [...] ajoutent au mystère de l'œuvre.*"[5]. A son retour, Duchamp intitula cette photographie *Elevage de poussière*. Il nettoya le *Grand Verre* mais conserva une petite zone de poussière qu'il fixa à l'aide d'un vernis.

IMAGES ACHEIROPOÏETES[6]

Le film s'ouvre sur une série de photographies aériennes en noir et blanc, telles qu'elles sont présentées sur les écrans du Tribunal. On comprend qu'il s'agit de photographies prises durant la guerre de Bosnie, témoignant de zones dans lesquelles on a retrouvé des fosses communes. Aux récitatifs "*poético-militaires*"[7] de Karadžic durant la guerre répondent alors les analyses des experts[8], invités à scruter ces images à la recherche de preuves. On écoute leurs analyses, tandis que leur main trace numériquement, sur les photographies à l'écran, des lignes et des motifs géométriques venant soutenir leur propos.
Les victimes et témoins sont invités à procéder de la même manière. On entend leur voix glacée, numérisée de manière à être rendue méconnaissable, elle-même redoublée par la voix du traducteur, tandis que sur les paysages vus du ciel apparaissent divers motifs géométriques supposés rendre compte des atrocités. Les esquisses numériques se surimposent aux photographies pour en produire de nouvelles, qui seront elles aussi archivées. "Question : "*On peut voir d'autres images ? […] Revoyons ce passage avec le sang.*" Réponse : "*Est-ce vraiment nécessaire, Dr Karadžic*?"" Entre ces longs commentaires d'images, Sarah Vanagt appose de grandes feuilles de papier et frotte au crayon en divers endroits du Tribunal : sur le sol, sur le bureau des juges, la chaise du témoin, celle de l'accusé... Diverses hachures, traces, strates apparaissent. Une fine couche de poussière se forme, le papier s'écorche par endroits.

HETEROCHRONIE

"*Le temps recouvre le verre, lequel [...] devient le dépositaire d'actions entropiques*"[9]. Au sein du Tribunal, "*le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même*"[10] : le temps qui s'est écoulé entre la guerre et la procédure judiciaire ; celui qui sépare deux prises de vues ; le temps de l'enregistrement par les caméras, du montage en temps réel, de la retransmission en différé ; celui qui va s'écouler d'ici la fin du procès ; le temps du jugement de l'histoire. Un temps définitivement inachevé. "Question : "*Combien de temps ça a duré?*" Réponse : "*Toute la journée.*""[11]

Pour désigner le *Grand Verre*, Duchamp parlait d'un "*retard en verre*"[12]. Ces images de la guerre en Bosnie arrivent-elles trop tard ? Comment se fait-il que ces photographies, réalisées au moment même du conflit, n'aient pas été regardées à temps ? Comment se fait-il que rien n'a été fait, alors que tout était a priori visible, transparent ?[13] "*Vous posez une question impossible. Une fois de plus.*", répond le président du Tribunal à Radovan Karadžic. Le film s'achève sur un silence.

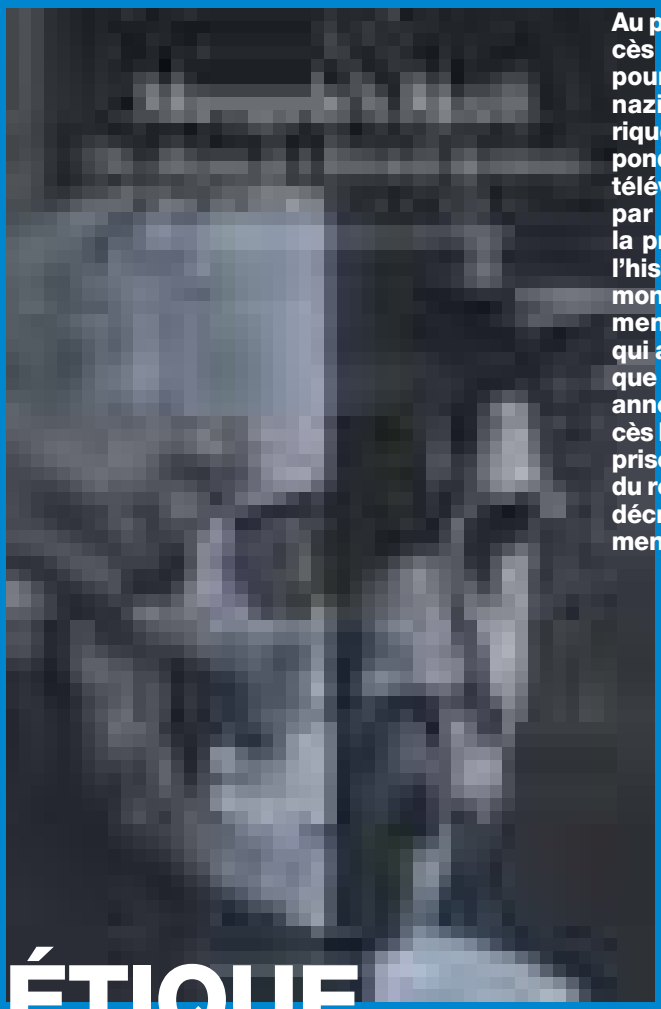
Florence Cheval

1 Radovan Karadžic.
2 Robert Smithson, "*The shape of the future and memory*", in Jack Flam (ed.), Robert Smithson. *The Collected Writings*, p. 332.
3 Serbian Epics de Paweł Pawlikowski (1992).
4 Radovan Karadžic feint d'avoir pour ancêtre l'un des pères de la poésie épique serbe, le nationaliste Vuk Karadžic.
5 Man Ray, *Autoportrait*, Actes Sud, Babel, 1998, p. 131.
6 Il s'agit d'une image *"non faite de main d'homme"*, généralement "*tombée du ciel"* (Wikipedia). Voir Piyel Haldar, "*Law and the Evidential Image*", in Law, Culture and Humanities, 2008.
7 "*Instead of the industrial-military complex, we [..] had the poetic-military complex, personified in Radovan Karadzic, the Bosnian-Serb poet-warrior.*",Slavoj Zizek, "*What Lies Beneath*", in The Guardian, 1er mai 2004.
8 Voir également notre article sur l'ouvrage de Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/Portikus, 2012.
9 John Beck, *Dirty Wars*, University of Nebraska Press, 2009, p. 78.
10 Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
11 Question de Radovan Karadžic à un témoin ayant survécu à un massacre.
12 Cité par Soko Phay-Vakalis, in *Le miroir dans l'art de Manet à Richter,* L'Harmattan, 2007, p. 127.
13 "*The Bosnian War was a seminal event in the photographic visualization of atrocity, and one that exposed the limits of visibility.*", David Campbell, "*Thinking Images v.18: Ratko Mladic and the limits of visibility*", consulté le 11.12.2013.

WWW.BALTHASAR.BE

Sarah Vanagt,
Elevage de poussière, 2013
Filmé, dirigé et produit par Sarah Vanagt. Coproducteurs : Centre Vidéo de Bruxelles (CVB)-Michel Steyaert, Kunstenfestivaldesarts, deBuren, Wiels. Avec le support de : Flanders Audiovisual Fund, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, Vlaamse Gemeemnschapscommissie.
© Balthasar

Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/Portikus, 2012.



Au printemps 1961 à Jérusalem s'ouvrit le procès Eichmann[2], un événement majeur dans la poursuite et la condamnation des criminels nazis, mais aussi véritable tournant historique et culturel. Le procès Eichmann correspond à la première intrusion de la technologie télévisuelle dans un cadre juridique. Filmée par une entreprise de cinéma américaine, la procédure fut, pour la première fois dans l'histoire, retransmise à la télévision dans le monde entier[3]. Il s'agit à ce titre d'un événement majeur en termes de représentation, qui anticipe les procès hautement médiatisés que nous connaissons notamment depuis les années 1990[4]. Mais aussi et surtout, le procès Eichmann marque un tournant dans la part prise par le témoignage dans la construction du récit historique et de la mémoire collective, décrit par Annette Wieviorka comme l'avènement de "*l'ère du témoin*"[5].

5

UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXPERTISE JUDICIAIRE[1]

L'acte d'accusation d'Eichmann reposa en effet sur "*deux piliers et non sur un seul; les pièces à conviction et les dépositions des témoins*"[6]. Il s'agissait non seulement d'aboutir à un verdict, mais aussi et surtout de toucher les cœurs, en opposant à la froideur des archives les tourments brûlants du témoignage. Ces témoignages des victimes représentèrent l'essentiel des échanges retransmis dans les medias, et comme le souligna alors Hannah Arendt dans ses comptes-rendus d'audience, on en finit par oublier l'accusé lui-même et son affligeante "*banalité*"[7]. Annette Wieviorka et Shoshana Felman[8] ont bien montré combien le témoignage est devenu, depuis cette date, un mode crucial de notre relation aux événements de notre temps, et combien ce paradigme par lequel le témoin est la victime subsiste aujourd'hui, notamment en ce qui concerne les conflits récents au Rwanda ou en Bosnie.

Mais dans un ouvrage intitulé *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics* publié il y a quelques mois, Thomas Keenan et Eyal Weizman repèrent un autre tournant, plus récent, dans l'histoire judiciaire du XXème siècle. En effet, plus de vingt ans après le procès Eichmann, un autre événement, plus discret mais tout aussi majeur, inaugura notre entrée dans l'ère "*forensic*" – traduit en français par expertise médico-légale, ou expertise judiciaire[9]. Selon eux, après l'époque du *document* comme preuve, puis celle du *témoin*, s'est ouverte l'ère "*forensic*", dans laquelle des scientifiques sont invités à interpréter et à témoigner de "choses", souvent des ossements ou des restes humains.

Ce tournant influence aujourd'hui de manière décisive non seulement les pratiques judiciaires, en particulier celles qui concernent les tribunaux internationaux, les cas de génocides ou de crimes contre l'humanité[10], mais elle imprègne également "*la manière dont nous comprenons et nous représentons les conflits politiques, que ce soit dans les médias, dans les débats politiques, dans la littérature, le cinéma, ou les arts*."[11]
Il est possible de dater cet autre tournant : il concerne Josef Mengele[12], retrouvé en 1985 en Argentine, non pas vivant comme Eichmann, mais mort.
En 1960 déjà, lors de l'arrestation d'Eichmann, le Mossad avait manqué une opportunité de capturer dans le même temps un autre responsable nazi, Josef Mengele : informé que celui-ci se trouvait également en Argentine, il renonça toutefois à le capturer, de peur de faire échouer l'opération Eichmann. Quand le Mossad revint ensuite pour intercepter Mengele, celui-ci avait disparu : alerté, il avait quitté son appartement et avait changé d'identité. Ainsi, l'histoire voulut qu'Eichmann finisse à Jérusalem tandis que Mengele resta en Argentine. Le premier fut pendu en 1962, ses cendres dispersées en Méditerranée. Le second mourut accidentellement de noyade au Brésil en 1979. En 1985, on découvrit à São Paulo, grâce à des témoignages de personnes l'ayant aidé à se cacher, la tombe de Josef Mengele, enterré sous le pseudonyme de Wolfgang Gerhard. Lorsque la police exhuma le corps, le squelette en question devint le centre de l'attention médiatique, qui en fit un véritable événement. L'enjeu était de taille, car Mengele était le dernier criminel nazi recherché d'une telle envergure, et la nouvelle de sa mort mettait fin au cycle des grands procès liés à l'Holocauste. Les ossements furent exhibés aux caméras, et le chef de la police affirma que Mengele était bel et bien mort. Cependant, cette information fut très vite contestée. Afin d'établir avec certitude qu'il s'agissait bien de Mengele, on fit donc venir une équipe d'experts internationaux[13] pour procéder à une expertise médico-légale ("*a forensic analysis*").

Ce qui intéresse particulièrement Thomas Keenan et Eyal Weizman, est le fait que la preuve de l'identification de Mengele fut l'aboutissement d'une double procédure, qui consista à la fois en un calcul scientifique de probabilités et en un jugement esthétique. En effet, "*le processus de vérification de l'identité de Mengele fut mené par une lecture attentive et systématique des ossements, leur texture, leur composition, leur forme*". Mais ici, la fabrication des faits[14], la preuve la plus convaincante et décisive qu'il s'agissait bien de Mengele, fut constituée pour l'essentiel de manière "*esthétique*".
Cette preuve décisive fut élaborée par Richard Helmer, qui était aussi photographe amateur, et dont les recherches visaient à faire coïncider la photographie avec la physiologie. Helmer disposa trente punaises en divers points précis du crâne supposé de Mengele, et compara ce crâne avec des photographies du médecin nazi réalisées à différentes époques de sa vie, point par point, au millimètre près. Helmer monta deux caméras vidéo haute résolution sur des rails. L'une se focalisait sur le crâne supposé de Mengele, l'autre sur les photographies de celui-ci. Les deux images, celle du crâne et celle du visage de Mengele, furent ensuite superposées, surimposées[15] sur un écran de télévision, produisant ainsi une seule et unique image. Le résultat de cette construction visuelle circula sous la forme de photographies en noir et blanc associant le crâne et les portraits de Mengele. Celles-ci furent dévoilées à la presse, à l'occasion de quoi les experts affirmèrent qu'ils étaient parvenus, par une opération relevant d'une véritable prosopopée[16], à faire "*parler les os*", et qu'il s'agissait bel et bien ici, "*au-delà de tout doute raisonnable*", de Josef Mengele.
Cet événement contribua à mettre en lumière de manière inattendue le travail des experts judiciaires : "*cette investigation fut leur ticket vers la célébrité*"[17], jamais infirmée par la suite – il suffit de penser aux retransmissions de procès à la télévision et aux séries télévisées qui contribuent à la légitimation de cette profession, à tel point que l'on a pu parler de "*CSI effect*"[18]. Pensons aussi, dans un registre plus politique, et cette fois en termes plus funestes, aux analyses de Colin Powell devant l'ONU en 2003 visant à prouver, en reprenant les codes visuels et rhétoriques des experts judiciaires, la présence d'armes de destruction massive en Irak.

Mais surtout, Keenan et Weizman repèrent ici la manifestation d'un lien majeur, décisif, entre le champ de l'art et celui du jugement légal. Cet événement nous montre que dans le domaine de la loi, le jugement ne peut relever seulement d'une simple opération mécanique ou d'un simple calcul de probabilités ; qu'il doit aussi s'appuyer sur une opération esthétique. Keenan et Weizman y décèlent une opportunité pour l'art de contribuer à l'émergence d'une réflexion commune, d'un forum[19] sur des questions qui relèvent du droit, notamment des droits de l'homme – questions qui sont aussi de nature politique. "*Forensics*", qui vient en effet du latin forensis – devant le forum, est ici compris "*à la fois comme une archéologie de notre passé récent, et aussi comme une pratique projective engagée à inventer et à construire de nouveaux forums à venir.*"[20]
Le groupe de recherche *Forensic Architecture*[21] dirigé par Eyal Weizman (Centre for Research Architecture, Department of Visual Cultures – Goldsmiths, University of London), rassemble ainsi des architectes[22], des artistes[23], des géographes, des scientifiques, des juristes, et travaille en étroite collaboration avec des organisations humanitaires internationales sur des questions liées à la guerre. *Forensic Architecture* cherche à s'impliquer directement dans la manière dont nos guerres contemporaines sont jugées, notamment dans les tribunaux internationaux. Il s'agit de contribuer en termes à la fois scientifiques et esthétiques à la manière dont on fabrique les faits, et par conséquent de mener une réflexion proprement critique sur la manière dont on raconte et transmet l'Histoire. L'ouvrage *Mengele's Skull* contribue déjà, indéniablement, à l'émergence d'une lecture alternative de l'histoire des procès au XXème siècle, et éclaire par là-même notre actualité.

Florence Cheval

1 Cet article s'inspire de l'ouvrage de Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/Portikus, 2012.

2 Adolf Eichmann était haut fonctionnaire du Troisième Reich, officier SS et membre du parti nazi. Durant la Seconde Guerre mondiale, il fut responsable de la logistique de la "*solution finale*".

3 Voir Leslie J Moran (ed.), *Law's Moving Image*, Cavendish Publishing, 2004 ou encore Jeffrey Chandler, *While America Watches: Televising the Holocaust*, Oxford University Press, 1999.

4 Depuis le procès O.J. Simpson en 1994-1995, porté notamment par la chaîne de télévision américaine consacrée uniquement à la diffusion de procès Court TV (aujourd'hui Tru TV) jusqu'aux retransmissions en quasi direct, sur internet, des divers procès menés par le Tribunal pénal international à La Haye.

5 Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris : Plon, 1998.

6 Gideon Hausner cité par Annette Wieviorka, in *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 95.

7 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, Folio Histoire, 1997. Eyal Sivan et Rony Brauman ont réalisé en 1999 le film *Un Spécialiste*. Adolf Eichmann, d'après les archives du procès Eichmann, en écho avec ce texte de Hannah Arendt. Voir aussi l'installation d'Andrea Geyer, *Criminal Case 40/61: Reverb*, 2009.

8 Shoshana Felman, *Testimony. Crises of Witnessing in Litterature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, 1992 et *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century, Harvard University Press, 2002.*

9 Voir également notre article sur le travail de Sarah Vanagt, *Elevage de Poussière* (2013), p. 11.

10 Dans les années 1990, avec l'émergence des tribunaux internationaux – le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (1993) et pour le Rwanda (1994), puis la permanente Cour pénale internationale instituée en 1998 – se fit jour la nécessité d'apporter des preuves par les corps – *des corpora delicti* – pour compléter le travail autour des témoignages de génocides. Voir *Mengele's Skull*, op. cit., p. 61.

11 *Mengele's Skull*, op. cit., p. 14.

12 Surnommé *l'Ange de la Mort*, Josef Mengele était un médecin nazi allemand, en charge de la sélection des déportés, qui s'est livré à des expérimentations pseudo-scientifiques au camp d'Auschwitz.

13 Notamment Eric Stover et Clyde Snow, aujourd'hui reconnus comme d'éminents spécialistes dans ce domaine.

14 Keenan et Weizman nous rappellent que contrairement à l'opinion largement répandue, les faits ne parlent pas d'eux-mêmes : "*Les faits les plus intéressants et les plus utiles ne nous sont pas donnés, mais ils sont fabriqués, ce sont des artefacts au meilleur sens du mot.*" Lorraine Daston, in *Making Things Public : Atmospheres of Democracy,* ed. Bruno Latour et Peter Weibel, MIT Press, 2005, p. 680. Traduction de l'auteur.

15 La prosopopée vient du grec prosôpon ("*le visage*") et poiein (faire, fabriquer), littéralement "*fabriquer le visage*". C'est une figure littéraire ou rhétorique par laquelle on fait parler un être inanimé, un animal, une personne absente ou morte.

16 Eric Stover, cité dans *Mengele's Skull,* op. cit, p. 55.

17 CSI (*Crime Scene Investigation*) est une série télévisée américano-canadienne née en 2000, diffusée en français sous le titre *Les Experts*. Voir par exemple N.J. Schweitzer, Michael J. Saks, "*The CSI effect: popular fiction about forensic science affects the public's expectations about real forensic science*", in Jurimetrics, 2007.

18 "*forensic*" vient du latin forensis, "*devant le forum*". Pour les Romains, le forum représentait la place publique où les citoyens se réunissaient pour marchander, mais aussi pour traiter d'affaires politiques ou économiques. C'est aussi là que se réunissaient les magistrats chargés de rendre la justice. Le tribunal – le forum – représentait le lieu par excellence du débat contradictoire, de la controverse.

19 Helmer appelait cette opération "*face-skull superimposition*". *Mengele's Skull*, op. cit., p. 32.

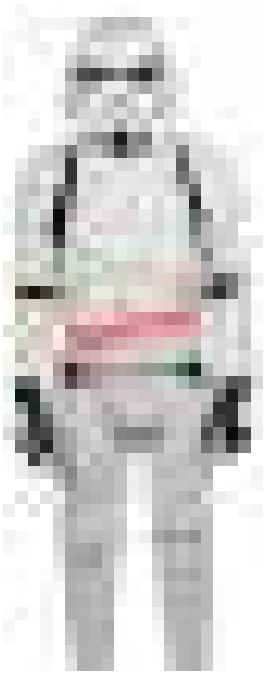
20 *Mengele's Skull*, op. cit., p. 29.

21 www.forensic-architecture.org

22 Eyal Weizman, Alessandro Petti, Paulo Tavares...

23 Susan Schuppli, Hito Steyerl, Lawrence Abu Hamdan...

Après un Master "Métiers et Arts de l'Exposition" à l'Université de Rennes 2, Florence Cheval est aujourd'hui doctorante en histoire de l'art à l'Université de Louvain-la-Neuve sous la direction d'Alexander Streitberger. Son projet de recherche s'intitule "*L'événement, la preuve, le témoin : le procès dans l'art contemporain*". Elle enseigne à l'Iselp (Bruxelles) et collabore régulièrement aux revues *l'art même* et *Le Salon*.



thing 001401 (*Original Stormtrooper*)

AGENCY LEÇONS DE CHOSES

***"Quelque chose qui ne sera jamais rien en particulier"*: c'est une proposition de Robert Barry, une œuvre publiée dans le catalogue de l'exposition *995,000* organisée par Lucy Lippard à la Vancouver Art Gallery, en 1970[1]. À l'égal de l'ensemble des désignations composant la série Sans titre écrite entre 1969 et 1971[2], cet énoncé tente de formuler l'insondable, l'indiscernable, "*de rendre compte, explique Jean-Michel Foray, de quelque chose qui n'est pas dans le réel mais qui est*", de "*dire qu'il y a de l'indicible, montrer que le visible excède ce que nous voyons*". "*Les œuvres les plus abstraites [de Robert Barry], indique encore Foray, désignent continûment une absence ( ), quelque chose que rien ne peut saisir, ni nous-mêmes, ni l'artiste, mais bien réel pourtant*"[3].**

Cet indicible, ce "quelque chose", trouve, parfois, pour un temps, une formulation fragmentaire : c'est un texte, un livre, un film, une image, un geste, un objet une œuvre. Cette œuvre est le fruit d'une chaîne de causalités complexes, elle s'enracine dans un biotope qui la fait naître : une civilisation, une technologie, une industrie, un milieu, une spiritualité, des affects, une lumière, des sons, une catastrophe, une somme d'espoirs Sédiments multiples qu'un ou plusieurs auteurs, une communauté, une industrie, sur une durée plus ou moins longue, fixent en une œuvre, plissent en une forme, elle-même variable, labile, plus ou moins délimitée (de l'objet au film en passant par le rite, la danse, la procession, la parole). Cette forme retourne au monde, développe son "habitat", et, de fait, parce qu'elle est vue, lue, interprétée ; évolue, se modifie, grandit, s'atrophie, se démultiplie. C'est pourquoi le Don Quichotte de Cervantès est complètement différent de celui réécrit trois siècles plus tard par Pierre Ménard, l'auteur imaginé par Borges, quand bien même les deux textes seraient identiquement les mêmes. C'est pourquoi Pierre Ménard est l'authentique auteur du *Quichotte* (pourtant inachevé et non publié)[4]. C'est pourquoi le *Quichotte* pourrait trouver d'autres auteurs encore, en d'autres lieux, en d'autres temps…

thing 000777 (Banisteriopsis caapi)

Pro Justitia

C'est à l'appui de cette conception, qualifiée d'écologique, que **Kobe Matthys** fonde, en 1992, Agency, un collectif qu'il continue à animer aujourd'hui. L'action de ce groupe épouse un protocole strict : primo, dresser une liste de jurisprudence relative aux droits d'auteur (et assimilés : droits de suite, usurpation, copyrights). Liste incomplète, extensive et illimitée. Deuxio, interroger cette liste - de "non humains" -, lui poser une question spéculative et regrouper un certain nombre d'affaires autour de cette question. Exposer une partie des cas étudiés sous la forme suivante : l'objet du litige et une synthèse de l'affaire. Chacune de ces pièces (l'objet et la synthèse) est intitulée du terme *Thing* suivi du numéro d'inventaire de l'archive et de l'enjeu des débats : *Thing 001224 (Ulysses, Readers Edition version), Thing 001697 (60 Years Later : Coming Through the Rye)*, etc. Enfin : convoquer, durant la durée de l'exposition, une ou plusieurs assemblées qui, à l'appui d'une des "choses" exposées, abordent la question posée à la liste, de même que les problèmes spécifiques amenés par la "chose" examinée.

thing 001697 (*(60 Years Later: Coming Through the Rye*)

AGENCY PRENDRA PART À *BURNING ICE #7* AU KAAITHEATER, (BRUXELLES) DU 25 AU 29.03.14 WWW.KAAITHEATER.BE

Parmi les questions posées à la liste, on trouve celles-ci : "Comment des collectifs s'inscrivent-ils dans des pratiques artistiques ?", "Comment le commun s'inscrit-il dans des pratiques artistiques ?" (deux versions : utilitaire et folklore), "Comment des idées s'inscrivent-elles dans des pratiques artistiques ?" (trois versions : *de minimis*, secrets, caractères), "Comment des non humains s'inscrivent-ils dans des pratiques artistiques ?". Mais encore, des objets, des processus, des temporalités En d'autres termes, comment intégrer à la compréhension et à la lecture des œuvres le tissu complexe et singulier qui les détermine et les fait vivre ? Où prennent-elles source ? Où s'enracinent-elles ? Comment vivent-elles ?

"*D'un point de vue écologique*, explique Kobe Matthys, *la construction d'attachements* fait *partie intégrante de toute pratique artistique. Grâce à leurs attachements* (les racines, le terreau, les terreaux à vrai dire, ndla), *les pratiques artistiques sont capables de se développer comme forces d'instauration. Ces attachements produisent par ailleurs des conséquences indirectes, des effets secondaires, des liens incertains, qui font aussi partie d'une pratique artistique. Le problème survient lorsque des attachements sont imposés du dehors à des pratiques, attachements que celles-ci sont incapables d'intégrer*". Ainsi du droit d'auteur qui "*définit une pratique comme analogue à l'autre*", lois de propriété intellectuelle et dispositifs de protection dont "*l'approche taxinomique ne reflète pas la diversité des pratiques et dévalue beaucoup d'entre elles*"[5]. Agencement de type "colonial", le Droit "*bloque la circulation*" des œuvres. Il devient l'outil de capture des arts par l'économie immatérielle et "renforce le modèle éculé de production (auteur) – distribution (reproduction) – consommation (audience)". Il est un levier de "*standardisation et de normalisation*"[6].

Or, ce que recèle et révèle l'abondante jurisprudence en matière de droit d'auteur, ce sont les doutes, les hésitations, les moments de résistance à ce modèle de standardisation. Au cœur des débats, les "choses" ne sont pas clairement délimitées par les cadres taxinomiques. Elles sont des "quasi choses". La modélisation se fissure. Raison pour laquelle Agence fouille cette matière, l'interroge, en parlant "*moins de droit d'auteur que d'autres types d'agencements*"[7]. Le collectif, les objets, les idées, les non humains comptent parmi ces autres agencements proposés par les questions posées à la liste. Ils s'affirment comme de potentielles forces de restauration. De la complexité, du réel, des œuvres et de leurs possibilités.

Some things

Thing 001401 (Original Stormtrooper) : l'affaire oppose, aux États-Unis, puis en Grande-Bretagne, Lucasfilm Ltd. – titulaire des droits relatifs à *Star Wars* et Andrew Ainsworth qui, sur commande, réalisa et dupliqua, en 1977, le costume des *Imperial Stormtrooper*. En 2004, Ainsworth fit usage des mêmes moules pour réaliser, puis vendre, des répliques. C'est l'objet du litige. Entre 2006 et 2011, la Cour du District de Californie, puis la Haute Cour de Justice de Londres, la Cour d'Appel de la même juridiction et, enfin, la Cour Suprême (du Royaume-Uni) durent statuer sur cette question : en quoi l'armure et le casque des *Imperial Stormtrooper* sont-ils des expressions artistiques ? En quoi l'idée du personnage trouve-t-elle une expression artistique dans une sculpture, celle du *Stormtrooper*[8] ? Auquel cas, l'œuvre serait protégée et Lucasfilm pourrait prétendre à ses droits. Qu'importe, voyons la question : à partir de quand parle-t-on d'une sculpture ? Dans la chaîne de conception du *Stormtrooper*, qui peut prétendre à l'exclusivité ? D'où vient l'image du *Stormtrooper* ? Qui l'a déterminée ? Quoi, comment ?

Thing 001621 (Dead Son Drawn by Psychic Artist) : en 1950, un homme commande à un artiste médiumnique - Frank Leah - un portrait de son fils mort. Ce portrait est réalisé sur base d'une entrevue, à l'appui des seules forces de l'esprit, sans aucun support visuel, photographique ou autre. Le portrait est à ce point ressemblant que le père publie plus tard un article dans l'hebdomadaire *Two Worlds,* article accompagné d'une photographie du défunt et du portrait de celui-ci par Frank Leah, sans mentionner le nom de l'auteur. Plainte, litige, demande d'intérêts : la Division de la Chancellerie de la Haute Cour de Londres doit se prononcer, le 11 janvier 1951, sur la nature du dessin. Est-ce un portrait du fait qu'il ne s'appuie que sur des ressources mentales ou imaginaires ? Est-ce une commande ? Est-elle avérée ? Qu'est-ce qu'un portrait ? Qui en est l'auteur ? Le commanditaire (le père) ? Le modèle ? Même mort Les esprits ? L'esprit du modèle communiquant avec le médium ? Le médium ? Tous mêlés ? Sans compter les croyances qui prédisposent à y croire. Ou les défiances qui prédisposent à ne pas y croire. Toutes mêlées somme toute.

Thing 001015 (Skyy's vodka photographs) : Joshua Ets-Hokin réalise en 1993, sur commande, plusieurs clichés publicitaires de la bouteille de vodka Skyy. À sa suite, d'autres photographes sont sollicités, dont les clichés sont publiés, en 1996, dans le magazine *Deneuve* et dans le *San Fransisco Examiner*. Ets-Hokin se considère plagié et porte plainte contre Skyy Spirits. En conséquence, la Cour du District de Californie, puis, à deux reprises, la Cour d'Appel du Neuvième Circuit de San Fransisco doivent statuer, d'une part, sur la nature de l'objet photographié : la bouteille de vodka est-elle un travail préexistant, dès lors protégé par un copyright ? Auquel cas toute photographie de l'objet serait un travail dérivé. Ou la bouteille est-elle un objet utilitaire, dès lors non protégé par le copyright ? Auquel cas la photographie pourrait être une expression artistique. D'autre part, la photographie d'une bouteille est-elle une expression artistique ? C'est-à-dire : ou bien l'idée de photographier une bouteille et la photographie elle-même fusionnent (doctrine de la fusion : "doctrine of merger"), auquel cas la photographie n'est pas une expression artistique et n'est pas protégée ; ou bien elles ne fusionnent pas et, dès lors, la photographie est une expression, susceptible d'être protégée.

So many things On comprend bien que le propos n'est pas ici d'établir une doctrine juridique, mais bien d'énoncer l'impuissance du Droit à cerner (classer) des pratiques protéiformes. Impuissance conceptuelle - pouvoir opératif cependant: le Droit opère - qui puise ses sources aux racines de la Modernité lorsqu'au XVIIe siècle, le "*Grand Schisme entre culture et nature*" élabore la doctrine de la création *ex nihilo*, selon laquelle toute création artistique ou scientifique "*sort du néant*". "*Une telle approche,* indique encore Kobe Matthys, *éradique l'apport de la plupart des êtres de cette planète et réserve la production intellectuelle aux seuls 'auteurs' de l'espèce humaine*"[9]. C'est l'histoire de l'émergence du Sujet moderne observant et transformant l'objet-monde du dehors, en toute autonomie, en toute neutralité apparente. C'est une histoire qui décidément s'effrange. Mais s'obstine. Les "quasi choses" mises en lumière par Agence illustrent ces tensions, à l'endroit même où la complexité du réel résiste à la domestication par la Règle, à l'endroit également où le débat paraît plus vif, plus tenace, qu'il ne peut l'être sous le règne de la domestication par le consensus, celui qui sévit en lieu sûr, sous l'égide culturelle, sans doctrine apparente, sans décret lisible. C'est en justice peut-être que les débats esthétiques s'avèrent les plus brûlants. C'est peut-être là que d'autres agencements pourront voir le jour. C'est peut-être là qu'un jour, un juge, aussi lucide qu'improbable, versera au dossier cette parole attribuée à Pierre Ménard : "*La gloire est une incompréhension, peut-être la pire*"[10].

Laurent Courtens

Laurent Courtens est critique d'art, programmateur à L'iselp (Bruxelles) et commissaire d'expositions (*Mass Moving, FLESH, FLESH II, Corps commun*). Il s'intéresse en particulier aux rapports entre art, mouvement social et histoire politique. A ce titre, il intervient périodiquement à l'Université Populaire de Bruxelles.

1 Lucy Lippard (dir.), *995,000*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970.

2 Échantillon dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vellos (dir.), *Art conceptuel. Une entologie*, éditions MIX, Paris, 2008, pp. 102-104.

3 Jean Michel Foray, "Art conceptuel: une possibilité de rien" in "L'art et les mots", *Artstudio* n°15, hiver 1989, Paris, pp. 44-55.

4 Jorge Luis Borges, "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", in *Fictions*, Gallimard, Paris, 1957, Folio/Gallimard, Paris, 2013 pp. 41-52.

5 Mail à l'auteur, 21.12.13

6 Ibidem

7 Ibidem

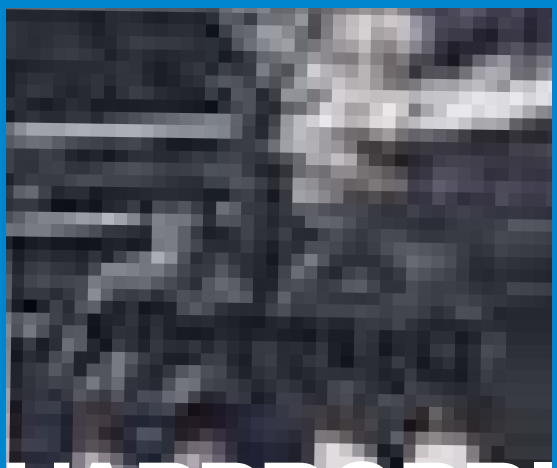
8 Idée et expression n'appartiennent pas au même régime juridique. Seule l'expression est protégée. L'expression : la forme que prend une idée, sous l'action d'un auteur, avec l'intention de la donner

9 Kobe Matthys, mail à l'auteur, op.cit.

10 Jorge Luis Borges, op. cit., p.50.

The brutal truth of the work is that it is not a copy.
Elaine Sturtevant

Art Rogers, *Puppies*, 1980.
La photographie a été transformée par Jeff Koons dans sa sculpture *String of Puppies*, qui a valu une condamnation de l'artiste pour atteinte au droit d'auteur.



L'art a toujours procédé par emprunts, allers-retours, inspirations et expirations. Ce mouvement n'a fait que s'amplifier au cours du 20ème siècle, certains artistes poussant l'art de la copie à ses extrêmes au point de créer un courant artistique particulier que l'on a nommé *appropriation art.* Facilité par les nouvelles possibilités de reproductibilité technique, l'art n'use plus seulement de la nature, mais prend pour matériau les signes, les représentations, les biens culturels qui constituent notre environnement, qu'il s'agisse de biens de consommation ou d'œuvres d'art existantes.

L'APPROPRIATION ARTISTIQUE À L'ÉTROIT EN DROIT D'AUTEUR

L'appropriation par Richard Prince (*Graduation*, 2008) pour sa série *Canal Zone*, des photographies de Patrick Cariou publiées dans le livre Yes Rasta (PowerHouse, New York, 2000)

Entretemps, le droit d'auteur est resté arc-bouté sur des paradigmes de création qui datent du 18ème et 19ème siècle. Centré et justifié par la figure d'un auteur kantien, personnalité s'exprimant dans la sphère publique ou plus tard, du génie romantique, le droit d'auteur confère des droits à une expression unique, fictivement indissociable du créateur et sous son contrôle. L'unité de l'œuvre résulte de l'unité de sa source, ce lien étant traduit en droit d'auteur par la notion d'originalité, définie comme l'empreinte personnelle de l'auteur[1]. Toute copie ou adaptation est censée être une contrefaçon qui réclame sanction. Dans ce contexte, l'art d'appropriation n'est donc qu'une reprise de l'œuvre d'autrui qui exige une autorisation de son auteur, une vulgaire copie dont les fins importent peu pour la loi.

De la mort de l'auteur ou de sa transformation en *"fondateur de discursivité"* de Foucault[2], proclamées par l'esthétique et le post-modernisme et expérimentées par l'art de la fin du 20ème siècle ou les mouvements de licences libre[3], le droit n'a cure. L'auteur n'a jamais été aussi bien portant dans le régime juridique du droit d'auteur[4].

Dans ce contexte, le jugement d'une cour d'appel new-yorkaise dans l'affaire qui a opposé Richard Prince à Patrick Cariou a pu apparaître comme une surprise pour le monde de l'art et du droit d'auteur[5]. L'utilisation par l'artiste américain de plusieurs photographies du photographe français, dans des collages et peintures, a été reconnue comme légitime. On peut s'en réjouir ou non, selon qu'on se place davantage du côté de l'emprunteur ou de l'emprunté, mais la décision judiciaire en question arrive au terme d'une longue évolution du droit américain sur l'*appropriation art*. Aux Etats-Unis, le droit du *copyright* attache moins d'importance à la notion d'auteur, c'est un droit sur la copie que la loi organise pour répondre au vœu de la Constitution de favoriser le progrès des arts et des sciences. Mais c'est surtout par le biais d'une particularité de ce droit que les artistes travaillant sur les œuvres d'autrui comme matériau brut jouissent d'une relative bienveillance. La loi reconnaît en effet aux tribunaux la possibilité de juger qu'une utilisation d'une œuvre protégée par le droit d'auteur est légitime en fonction des circonstances de l'affaire. Il s'agit du *fair use* qui repose sur l'entière appréciation souveraine du juge au terme d'une pesée des intérêts de l'auteur et du copieur, et notamment des critères suivants : le but et la nature de l'utilisation, en ce compris son caractère commercial ou non, ainsi que l'ampleur de la transformation que subit l'œuvre ; la nature de l'œuvre copiée ; la quantité de l'œuvre reprise et l'effet de l'utilisation sur le marché de l'œuvre originale. Le *fair use* n'a pas toujours été accommodant avec l'*appropriation art*. Jeff Koons, en 1992, a été condamné pour atteinte au droit d'auteur sur une carte postale qui représentait deux Américains ordinaires et plusieurs chiots[6]. *String of puppies*, la sculpture qu'il en avait faite, n'était aux yeux du droit qu'une contrefaçon. Mais la jurisprudence a progressivement reconnu plus de latitude à la copie d'œuvres.

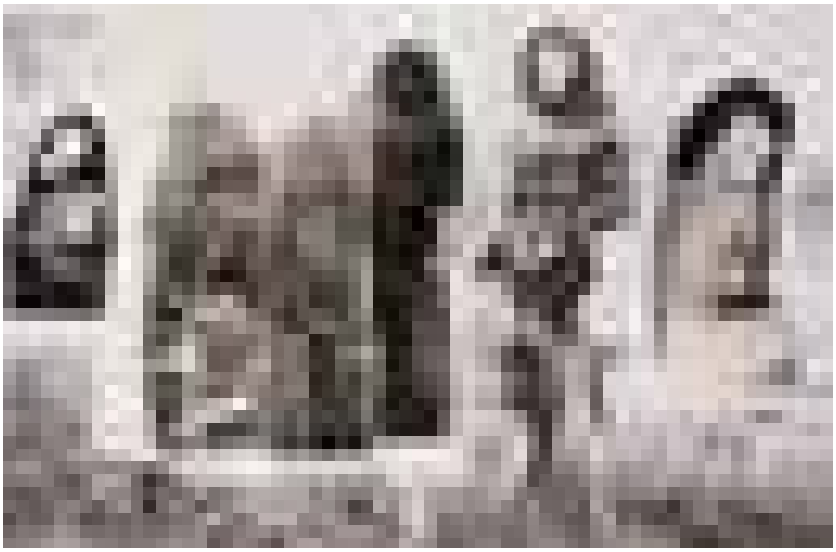
Des cas de parodie et d'appropriation artistique ont ainsi été admis comme relevant d'une utilisation transformative légitime. Cariou l'a appris à ses dépens, dans cette décision qui pousse (excessivement ?) le *fair use* dans ses derniers retranchements. La cour d'appel n'exige plus un commentaire ou une critique de l'œuvre originale ou de la société. Les collages de Prince sont transformatifs parce qu'ils ajoutent quelque chose de neuf, un but ou un caractère différents, une nouvelle esthétique ou compréhension, un nouveau message. Mais n'est-ce pas le cas de toute nouvelle œuvre ?

Plus critiquable est certainement la comparaison que le juge fait entre les publics des deux artistes, celui de Prince englobant les riches amateurs d'art et la jet set internationale, alors que l'audience du photographe est plus limitée, ce qui exclurait tout impact des montages appropriationistes sur le marché des œuvres originales. En vaudrait pour preuve la vente des peintures de l'Américain pour plus de 10 millions de dollars quand Cariou n'a retiré que 8000 euros de la vente de son livre. A titre de comparaison, 20 ans auparavant, le public des cartes postales avait été considéré comme étant identique à celui des œuvres de Jeff Koons...

La situation est radicalement différente en Europe et en Belgique. Le droit d'auteur n'y connaît pas de limitation pour toute utilisation qu'un juge qualifierait de légitime ; pour que l'appropriation artistique puisque prospérer, elle doit entrer dans le cadre d'une exception au droit d'auteur, telle que définie et délimitée par la loi. Le droit d'auteur admet ainsi la citation d'une œuvre protégée par le droit d'auteur pour autant qu'elle soit réalisée à des fins de critique ou de polémique. Elle n'a jamais été appliquée dans des cas d'appropriation artistique et paraît fort étroite pour embrasser cette pratique créative. Car la citation implique l'emprunt d'une œuvre existante à l'appui d'un commentaire, d'une critique ou d'un enseignement. Elle est forcément accessoire à un propos principal, alors que l'art d'appropriation peut ne constituer son expression que de l'œuvre copiée qui est soit l'objet même de l'œuvre seconde, soit son moyen : l'œuvre d'autrui est généralement utilisée pour critiquer la société, non l'œuvre elle-même, pour démontrer la reproductibilité de l'œuvre d'art et la facticité du critère d'originalité, ou encore pour faire de l'œuvre le matériau même de l'œuvre suivante.

Une autre exception vise la caricature, parodie ou pastiche, "*compte tenu des usages honnêtes*", ce que les cours et tribunaux ont assimilé à l'intention humoristique. Un juge bruxellois a quelque peu ouvert cette notion d'humour pour accepter, au titre de la parodie, la reprise des personnages de Tintin dans des peintures de l'artiste danois Ole Ahlberg, au motif que l'humour, pour honorer le surréalisme belge, pouvait aussi consister à faire sourire et à surprendre[7]. Il n'est pas certain toutefois, que même cette extension de la notion de parodie soit suffisante pour absorber les créations de l'*appropriation art* qui subvertissent ou détournent le sens d'une œuvre.

Giorgio Agamben rappelle que le mot 'parodie' provient du théâtre grec, soit pour désigner des chants qui renversaient la rhapsodie pour en transposer le sens de manière ridicule, soit pour indiquer des mélodies discordantes, chantées *para ten oden*, à contre-chant, ou à côté du chant[8]. La parodie, tout comme l'appropriation artistique, conserve "*des éléments formels parmi lesquels sont insérés de nouveaux contenus incongrus (…) et ne peut pas prétendre s'identifier complètement avec l'œuvre qu'elle parodie, car elle ne peut renier le fait qu'elle se trouve nécessairement à côté du chant* (para-oiden) *et, donc, qu'elle n'a pas de lieu propre*"[9]. La parodie imite l'original pour mieux le mettre à distance. Plus radicalement parfois, comme pour les ready-made de Sherrie Levine ou d'Elaine Sturtevant, la copie à l'identique vaut parodie de la notion même d'original et de son statut hégémonique. Mais le droit d'auteur, par son légalisme, est bien trop rigide pour accueillir en son sein une telle définition de la parodie, cet 'à-côté' de l'original.



Richard Prince,
Retour au Jardin (Back to the Garden) 2008
jet d'encre, acrylique et collage sur toile
80 x 120 pouces (203,2 x 304,8 cm). Courtesy Galerie Gagosian Gallery, NY .

Un dernier recours pour l''approprieur' serait d'en appeler à la liberté d'expression qui comprend la liberté de l'art. La jurisprudence belge y est réticente, estimant souvent que le droit d'auteur est hermétique à ce droit fondamental. Mais la cour européenne des droits de l'homme a récemment considéré que toute communication d'une œuvre protégée, même à des fins clairement illégales, constitue un exercice de la liberté d'expression[10]. Exercice qui peut être limité pour protéger les droits d'autrui et les droits d'auteur, à condition que la limitation soit prévue par la loi, légitime et nécessaire dans une société démocratique[11]. Ces critères induisent un exercice de proportionnalité, qui tiendra compte de la nature critique, politique ou artistique du discours, ce qui pourrait à l'avenir autoriser les œuvres appropriationistes à l'encontre du droit d'auteur des œuvres réutilisées.

C'est d'ailleurs sur la base de la liberté d'expression qu'une artiste danoise, Nadia Plesner, a pu défendre l'utilisation d'un sac Louis Vuitton dans une peinture dénonçant l'indifférence des sociétés occidentales à la guerre du Darfour. Dans un premier temps, l'entreprise de maroquinerie était parvenue à faire condamner l'artiste pour atteinte à un autre droit intellectuel, le droit de dessin ou modèle.

Notre régime de droit d'auteur peine à traduire d'autres modes de création qui contestent l'argument d'*auteur* et d'*autorité*. Lorsque des œuvres antérieures ou des produits protégés par du droit d'auteur sont perçus et utilisés par des artistes comme des signifiants culturels et intégrés, détournés, retournés dans leur propre création, le droit n'y voit généralement qu'une utilisation non autorisée. Ce hiatus entre le droit d'auteur et les pratiques culturelles qu'il est censé protéger et encadrer participe à un désamour croissant des artistes pour ce droit. Sans aller jusqu'à la trop grande largesse de la décision américaine dans l'affaire *Prince c. Cariou*, qui dépouille un auteur au profit d'un autre, sans véritablement vérifier l'intention du second artiste de développer un discours critique et propre, la propriété littéraire et artistique doit s'accommoder d'un art de recodage, de resignification, de re-création. En appeler à une notion de parodie recomposée ou à la simple liberté de l'art donnerait la manœuvre nécessaire, une forme de récréation, à ces pratiques d'appropriation.

Séverine Dusollier

Professeure à l'Université de Namur, Directrice du Centre de Recherche Information, Droit et Société

1 Pour une analyse de la figure de l'auteur en droit d'auteur, voir les différentes contributions dans B. Sherman & A. Strowel (eds), *Of Authors and Origins*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

2 M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, Juillet-septembre 1969, p. 73, reproduit in *Dits et Ecrits*, I, 1954-1968, Gallimard, 1994, p. 789-821.

3 Séverine Dusollier, "Open source and Copyleft : Authorship Reconsidered ? ", *Columbia Journal of Law & Arts*, 2003, vol. 26, p.281-296.

4 même si en réalité il cache de plus en plus les intérêts de producteurs, éditeurs et autres exploitants de la création

5 *Cariou v. Prince*, No. 11-1197-cv (2d Cir. Apr. 25, 2013).

6 *Rogers v. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992)

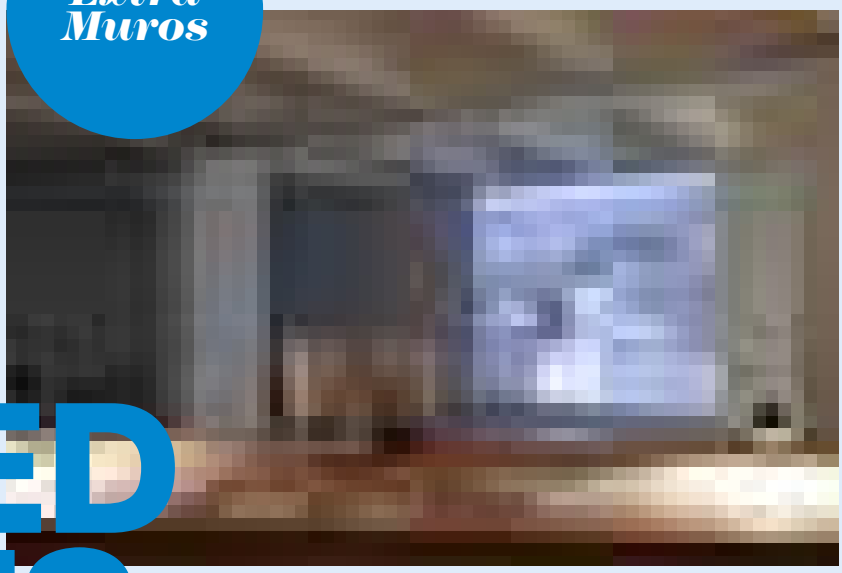
7 Bruxelles, 14 juin 2007, *Auteurs & Médias*, 2008, p. 23.

8 G. Agamben, "Parodie", in *Profanations*, Paris, Ed. Rivages, 2005, p.41-42.

9 Ibidem, p. 44.

10 C.E.D.H., 10 janvier 2013, *Ashby Donald c. France*, n°36769/08, et C.E.D.H., 19 février 2013, *Neij & Sunde c. Suède*, N°40397/12.

11 Voir l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme.



Vues de l'exposition *Conversation Pieces*, une proposition *Suspended spaces*, Galerie Art & Essai, Rennes, 2013
Photo : Hervé Beurel

SUS-PENDED SPACES UNE INTRODUCTION

Les 6 et 7 décembre dernier, le collectif *Suspended spaces* livrait un nouveau chapitre de son projet sous la forme d'un colloque international à Paris. Celui-ci prenait place sous la coupole du siège du Parti Communiste français[2], ancrage rêvé pour croiser les points de vue artistiques et théoriques autour du cas particulier d'Oscar Niemeyer et de quelques lieux symptômes du modernisme échoué (*Discover/Uncover Modernism*), paradigmatiques d'une modernité à redécouvrir.

Comment saisir ces fissures hétérogènes ? Comment renverser cette situation de présence souterraine, comment la problématiser ? Comment saisir ces strates multiples, ces positions et conditions implicites ? Comment, enfin, creuser dans cet espace hétérogène, problématique, qui échappe aux généralisations ?

Stéphanie Baumann[1]

Espace intermédiaire

Pensé comme un mot générique, temporel et spatial, une articulation organique basée sur la rencontre et le déplacement, *Suspended spaces* s'origine dès 2007 dans un parcours de recherches piloté par un groupe de chercheurs et d'artistes – Brent Klinkum, Jan Kopp, Daniel Lê, Françoise Parfait et Eric Valette[3] – autour de la ville fantôme de Famagouste. Métaphore d'une reconstruction esthétique et politique dans les marges de l'Europe, zone tampon et *suspended space* (espace en *suspend* et en *suspens*), Famagouste est de même, parenthèse spatiale. A la fois, no man's land et monument, elle figure un des points de crispation qui trouble la géographie européenne. Marquée par la division en 1974 de l'île de Chypre[4], vidée de ses habitants grecs, Famagouste (et notamment son site balnéaire de Varosia) est passée de ville côtière et touristique prisée à une station fantôme saisissante dont les accès sont contrôlés par les militaires turcs et les soldats de l'ONU. Spectre d'une modernité ratée au cœur d'une Europe qui s'est construite sur la disparition des frontières physiques, ce lieu spécifique est le territoire singulier dont le collectif et la trentaine d'artistes et théoriciens invités ont fait l'expérience collective sous forme de résidences pour tenter d'en esquisser une approche artistique et intellectuelle à partir de questionnements contemporains en lien avec ce réel. Suivent sur le mode d'un processus de partage sensible du lieu, production d'œuvres, expositions[5], rencontres, colloque et dans un troisième temps, la construction d'un ouvrage[6] qui rassemble les deux premiers temps dans un dialogue donnant largement écho à la multiplicité des points de vue portés sur cette réalité historique et politique complexe. Imprégnées d'une forte intensité émotionnelle, esthétique et politique, s'y traduisent également l'expérimentation de la mélancolie du lieu et la puissance d'impact de la ville comme espace intermédiaire, image d'un conflit irrésolu, zone qui convoque irrémédiablement le récit.

Phénomène d'entropie

A vocation migratoire, privilégiant le déplacement comme méthode de décentration du regard et visant à une tentative de réconciliation des idéalismes modernistes universalistes avec les réalités géopolitiques, souvent dramatiques, le projet *Suspended spaces* s'est poursuivi depuis 2011 assez logiquement en face de Chypre, au Liban. Suivant le Manifeste[7] et la pratique du collectif, l'artiste est envisagé comme un chercheur qui croit en l'importance du regard et des discours artistiques et philosophiques sur le monde contemporain. Un chercheur qui émet l'hypothèse d'espaces dont "*le devenir a été empêché*" et, par là même, devenus sensibles, fragiles, provisoires comme rendus à une nécessité d'y porter un regard artistique.
Et dès lors, quoi de plus paradigmatique que le Liban qui lutte au jour le jour contre l'effacement de son patrimoine architectural moderniste.
Emblématique est alors la découverte du site "endormi" de la Foire internationale de Tripoli, soumis maintes fois à des tentatives de requalifications peu enthousiasmantes, un espace qui focalise les questions, qui reste aujourd'hui toujours fermé au public et dont le collectif et ses invités ont pu expérimenter la toute puissance de sa volupté plastique de même que réunir une trentaine d'artistes et de théoriciens français, libanais et internationaux pour un symposium qui s'est déroulé en avril dernier à Beyrouth. Démarré en 1963, en plein âge d'or du Liban, suite à une commande du gouvernement libanais qui souhaitait corriger le déséquilibre entre Beyrouth et le reste du pays, elle constitue une des œuvres majeures de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer (première œuvre en dehors du territoire américain) et s'inscrit pleinement dans l'utopie de transformation du monde.

Réalisée entre 1968 et 1974, elle n'a jamais été fonctionnelle du fait de la guerre qui a ravagé le Liban jusqu'en 1990. D'une puissance émotive très forte, la Foire apparait tel un souvenir d'une époque de grands rêves, d'illusions, de perspectives optimistes et comme un paradoxe qui à l'ère du tout économique reste désespérément vide et inutile. Y survit une forte identité formelle où l'usage de la courbe fait sourdre du béton des lignes élémentaires qui définissent une œuvre hautement synthétique, facile à comprendre et à mémoriser dès lors, d'une grande valeur symbolique.

Que faire de cet espace ? L'heure des foires est révolue au Liban. Selon Jad Tabet (architecte libanais), intervenant au colloque de Paris, cet espace pose question mais en même temps, il crée un centre vide autour duquel tout tourne…Il est un lieu de mémoire, le rappel d'une époque, un monument. Pour Stéphanie Dadour (chercheuse et enseignante en architecture), ce site est devenu un espace déchu de la ville. Pour la population, une image mentale négative, un exemple d'architecture non négociée qui contredit la poétique du lieu évoqué. Un espace en contraste avec les éléments architecturaux qui l'entourent. Question : Pourquoi n'y a-t-il pas appropriation ? Ce qui rejoint la question plus générale au Liban des espaces publics, de ces lieux publics non rendus au public, à l'instar du Bois des Pins dont une tentative d'ouverture au public a été réalisée et très vite clôturée.

"*Objets de désir ou au contraire espaces abandonnés à une histoire trop complexe ou pas encore écrite, au secret des lieux, ces places ont une force muette qui pousse à la modestie, à l'interrogation, au suspend du jugement. Le travail commence là*" nous dit Françoise Parfait[8]. Lamia Joreige, artiste libanaise invitée à intervenir au colloque de Paris en duo avec Françoise Parfait parle de la Foire comme d'une machine de visions, offrant à chaque regard une veduta possible. Elle propose au public un film qui dessine un voyage à l'intérieur du fleuve asséché de Beyrouth, en attente de remplissage comme le Liban est en attente d'un nouveau départ. Eric Valette narre par un dessin nerveux le récit du projet mené depuis l'origine et insiste sur des questions lancinantes et taraudantes. D'où parlons-nous ? Ou résidions-nous en 2008 à Chypre ? A Tochni qui semblait à priori idéal mais qui en définitive s'est avéré être un lieu de massacre. Trouble et interrogation sur "*la notion de connaissance* "requise" *par les artistes, ou plutôt leur méconnaissance* "constatée" *de la situation locale avant d'entreprendre tout travail*."[9] *A first Encounter with Oscar*, film diptyque de Mira Sanders, juxtapose différents points de vue du site suivant une mise en rapport tendu des lignes de l'architecture et du déséquilibre qui s'opère dans la tentative de correspondance opérée entre les deux images. Faisant le pont entre le colloque parisien et l'exposition en cours au même moment à Rennes[10], des dessins-collages réalisés par l'artiste à partir de photographies du Centre des Télécommunications de Rennes au moment de sa mise en suspend de quelques années, évoquent le dessin suprématiste tandis que le texte qui les accompagne traduit une déambulation nocturne de l'artiste dans Beyrouth avec un chauffeur de taxi, réminiscence sensible d'une première expérience beyrouthine, réitérée par la suite en d'autres compagnies singulières.

Enfin, Cécile Bourgade fait pour sa part l'articulation avec le prochain projet du collectif [11] reformulant les questions liées à la modernité sur une autre géographie, celle du Brésil au travers du Caminho de Niterói, réalisé dans le cadre d'un projet de revalorisation de la ville. Ce projet de Niemeyer apparait pour la doctorante telle une architecture qui ne donne à voir que la forme, que la ligne d'horizon et pose la question de la finalité, le bâti restant sensiblement étranger à la vie de la population.

"*L'espace en suspens, s'il est cet espace qui se tient hors du mouvement du monde, peut aussi être l'espace autre que Michel Foucault a analysé et nommé "Hétérotopie". (….) Les hétérotopies sont autant d'îlots qui trouent le continuum de l'espace.*"[12]

Pascale Viscardy

WWW.SUSPENDEDSPACE.NET

1 *in* "Des peuples qui manquent –Suite libanaise", *Suspended spaces #2. Une expérience collective*, blackJack éditions, 2012, p. 31

2 réalisé par Oscar Niemeyer en 1971

3 D'origine néo-zélandaise, Brent Klinkum a fondé et dirige l'association *Transat Projects*, basée à Caen depuis 1994. Jan Kopp est artiste. Né à Francfort (Allemagne), il réside actuellement à Rome. Daniel Lê vit à Paris. Il est artiste et enseignant en arts plastiques à l'Université Picardie Jules Verne (Amiens, France). Françoise Parfait est professeur en arts plastiques et nouveaux médias à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et artiste. Eric Valette est enseignant chercheur en arts plastiques à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens, France) et artiste. Il vit à Paris

4 Chypre est une île divisée depuis le conflit qui, en 1974, a eu pour conséquence la séparation entre la partie nord turque et la partie sud grecque. Ayant cohabité pacifiquement depuis des siècles, ce n'est qu'au XXème siècle que la situation se détériore. La colonisation britannique creusant les différences entre les deux communautés. La situation dégénère en août 1974 lorsque la junte des colonels grecs tente de s'emparer du pouvoir à Chypre pour procéder à l'*Enôsis* (unification à la mère patrie). La Turquie envahit alors la partie nord et y crée un état auto-proclamé qu'elle est seule à reconnaître, la République turque de Chypre du Nord (RTCN).

5 *SUSPENDED SPACES # 1 – depuis Famagusta* - Avec Ziad Antar / Katerina Attalides, Christian Barani, Bertrand Gauguet / François Bellenger / Berger & Berger / Filip Berte / Antoine Boutet / Victor Burgin / Nikos Charalambides / Marcel Dinahet / Köken Ergun / Maïder Fortuné / Elizabeth Hoak Doering / Pravdoliub Ivanov / Jan Kopp / Yiannis Kyriakides / Lia Lapithi / Daniel Lê, Eric Valette / Armin Linke (en collaboration avec Aristide Antonas et Serap Kanay) / Panayiotis Michael / Adrian Paci / Françoise Parfait / Denis Pondruel / Sophie Ristelhueber / Mira Sanders / Yiannis Toumazis / Stephanos Tsivopoulos / Nasan Tur / Christophe Viart / Mehmet Yashin. Commissaire général : Brent Klinkum/Coordination générale des expositions : Daniel Lê, Françoise Parfait, Éric Valette. Maison de la Culture d'Amiens/Maison de l'architecture/Musée de Picardie/Cloître Dewailly/Briqueterie, du 18.01 au 23.01.2010.

6 *Suspended Spaces #1 – Famagusta*, textes de Lionel Ruffel, Paul Ardenne, *Seloua Luste Boulbina*, Brian Holmes, Claire Mauss-Copeaux & Etienne Copeaux, Jacinto Lageira, Victor Burgin, Françoise Coblence, Françoise Parfait, Eric Valette, Charlène Dinhut, Christina Vatsella, 328 p. (ill. coul.), 21 x 27 cm, 35.00 e , ISBN : 978-2-918063-10-0, BlackJack éditions, 2011

7 cf le Manifeste du collectif (*www.suspendedspaces.net*)

8 *in* "Résistance des matériaux", *Suspended spaces #2. Une expérience collective*, blackJack éditions, 2012.

9 *Suspended spaces #2. Une expérience collective*, blackJack éditions, 2012, p. 64

10 *Conversation Pieces – Une proposition Suspended spaces*, Galerie d'Art et essai de Rennes, du 7.11 au 20.12.13. Une invitation de Denis Briand et Marion Hohlfeldt. Avec Basma Alsharif (Palestine), Marwa Arsanios (Liban), François Bellenger (France), Yasmine Eid-Sabbagh (Palestine), Maïder Fortuné (France), Hatem Imam (Liban), Lamia Joreige (Liban), Valérie Jouve (France), Ghassan Maasri (Liban), Mira Sanders (Belgique)

11 Le déplacement au Liban et les échanges à Paris et au Liban donneront lieu à une publication en 2014 (Suspended spaces #3) de même qu'à une exposition au Musée d'art contemporain de Niterói (réalisé par Niemeyer) dans la baie de Rio de Janeiro.

12 Charlène Dinhut, in "Suspended, spaces, suspended spaces", *Suspended spaces #2 Une expérience collective*, blackJack éditions, 2012, p. 119

ÉCLAIRCIES DANS LE BROUILLAGE DU MONDE

Rain
© Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes

OLIVIA ROCHETTE & GERARD-JAN CLAES
RAIN
avec la participation d'Anne Teresa De Keersmaeker, production Bart Van Langendonck – Savage Film (BE), co-production : Sciapode (FR), Opéra national de Paris (FR), Eyeworks (BE), DCP, 80 min, 16 : 09, couleur, Dolby 5.1, N/A/F

PROJECTION DE *RAIN*:
LE 16.03.14 À LA COMÉDIE DE CLERMOND-FERRAND
WWW.LACOMEDIEDECLERMONT.COM
LE 25.05.14 AU DUBLIN DANCE FESTIVAL
WWW.DUBLINDANCEFESTIVAL.IE

Présents dans un grand nombre de festivals mais aussi d'installations muséales depuis *Because We Are Visual* (2010), lauréats du Prix du Festival du Film sur l'Art de L'iselp en octobre 2013 pour *Rain* (en DVD depuis le 9 janvier dernier) et actuellement résidents au Beurschouwburg jusqu'en 2016[1], OLIVIA ROCHETTE et GERARD-JAN CLAES imposent patiemment une nouvelle cartographie d'un monde qui trouve ses fondements dans les technologies, les processus de création et de transmission, mais qui s'échafaude aussi sur une inéluctable solitude.

La confrontation à *Because We Are Visual* (un montage subtilement agencé d'images de *vlogs*, réalisé à la fin de leurs études au KASK en 2010) crée une sensation qui résonne bien au-delà de sa vision. Un face à face s'impose; confronté aux visages et aux corps d'adolescents éclairés par la lumière blanche d'un écran d'ordinateur, le spectateur plonge dans leur obscure intimité (une scène de masturbation, les ventres terriblement ronds de jeunes filles enceintes) ou leur criante absence (dans des plans de chambres ou de salons désertés, de nuages ou de ciel vide). L'immersion se fait aussi au cœur de leurs paroles ou leurs silences, caractérisés par une subtile teinte métallique qui dérègle les sons, comme les images. Ainsi, la sensation naît, aussi, de la texture de l'image - hautement pixellisée, court-circuitée dans une tempête à la fois réelle et technologique, où les images sont parfois noyées, chahutées. La singularité du projet tient de sa pertinente corrélation avec le monde dans lequel nous vivons. Plus étonnante est la continuité qu'offrent Rochette et Claes vis-à-vis des obsessions du cinéma du réel, mais aussi de l'art vidéo ; surgissent ainsi des réminiscences d'artistes comme Vito Acconci ou Bruce Nauman, ayant trouvé dans la vidéo des possibilités d'extensions visuelles de leurs performances narcissiques.

Si les propos et la forme semblent très différents, les liens qui unissent *Because We Are Visual* à *Rain* sont pourtant indéniables, ne serait-ce que par la présence des nuages et des 'bruits' du monde. Dans *Rain*, Rochette et Claes poursuivent un travail déjà entamé avec Anne Teresa De Keersmaeker dans ses chorégraphies pour le festival d'Avignon, *En Atendant* et *Cesena*. Posant leur regard observateur sur la recréation de *Rain* en 2011 à l'Opéra de Paris, les cinéastes choisissent finalement de s'attarder sur les à-côtés de la re-création. Bien que le projet affirmait tenter de comprendre l'impact, l'empreinte de la danse contemporaine sur les corps des danseurs classiques[2], il ne parvient pas à véritablement cerner son sujet, et s'égare dans la silhouette singularisée et terriblement gracile d'une jeune danseuse blonde, qui revient hanter le film sans l'incarner pour autant. Le pliage des corps aux exigences de la danse contemporaine ne s'inscrit finalement que dans quelques plans de pieds blessés et pansés, dans quelques phrases reflétant des situations douloureuses, des actes discrets de rébellion.

Ce qui reste néanmoins constant dans leur travail est sans aucun doute un renvoi aux technologies, qu'elles soient visuelles ou sonores, et une réflexion sur le montage qu'elles induisent, à leur impact sur notre perception du monde. Rochette et Claes se servent ainsi de façon systématique des enregistrements vidéo (point de références visuelles pour l'enseignement des chorégraphies), des images de caméras de surveillance dans l'enceinte de l'opéra, ou des conversations téléphoniques qui établissent les contours structurants d'une narration et de l'évolution du projet. La reproductibilité de l'œuvre fait écho à la répétition des gestes, en miroir de ceux visionnés sur les moniteurs, même si ceux-ci s'abîment dans d'infimes variations. Redessinant la perspective, au travers d'un décadrage sensible du sujet et d'un point de vue légèrement distancié (comme celui que pose de Keersmaeker sur ses danseurs, à la fois présente et absente), Rochette et Claes se focalisent sur les aléas, sur les *contre-temps* égrenés au travers de conversations téléphoniques, traces distinctes dans le brouillage, qui traduisent les angoisses et la nécessité d'une communication qui est, la plupart du temps, terriblement difficile. Si la mise en place du spectacle sert de fil rouge, on se perd finalement dans les petites choses, les lieux, les couloirs, les attentes ; l'œuvre d'art finale apparaît dès lors comme le fruit d'un travail, mais aussi du combat constant contre les parasitages du monde intérieur et extérieur. Ici aussi, les plans de nuages sont autant d'échappées au sujet imposé, de respirations qui suspendent le temps, l'inscrivent dans la durée, au même titre que les couloirs désertés ou traversés par une silhouette anonyme. Les films de Rochette et Claes tiennent ainsi de l'*ina-tention* ; "l'ina, *la membrane fine qui doit se rompre pour ouvrir le quelque chose à la pro-duction et le conduire vers son 'dévoilement', est assez fine pour que l'on puisse percevoir au travers la chose-à-venir dans une certaine translucidité plutôt que dans la transparence. Tout comme le brouillard, elle est cette mince pellicule qui se situe entre la chose attentionnée et la chose près de nous*".[3]

Les cinéastes ne cèdent pas à l'immédiateté, le lieu de l'éclatement, du déchirement de la membrane, mais travaillent sur "l'ina-tention" qui ne mène qu'à une visibilité partielle, *parasitée*, des objets, y compris dans la représentation finale du spectacle, où des fragments de corps se devinent dans le flou du mouvement, derrière les cordes mobiles jusque dans la coupure nette qui ponctue le tout.

Tranchant avec la cruelle solitude des êtres représentés, c'est finalement la transmission qui constitue le cœur des deux films; donner à voir au monde son intimité pour exister, ou partager avec l'autre ses besoins, ses exigences pour pouvoir créer, engendrer les gestes, reproduire l'œuvre dans son essence. Des tentatives de communication où se dessinent les contours de l'échec, rencontré ou frôlé de justesse, qui trahit la nature humaine. Mais les personnages, au travers d'un geste, d'une conversation téléphonique ou d'une vidéo trouvent finalement, grâce aux films de Rochette et Claes, un interlocuteur dans les aléas du monde, au-delà du voile translucide qui maintient à distance notre vision. Le rôle des réalisateurs est dès lors, sans conteste, de nous donner à voir ces lueurs qui jaillissent dans des images opaques, où l'on décèle l'autre et l'on se reconnaît aussi. Ou de nous faire entendre quelques voix singulières, échappant, parfois pour une fraction de seconde, au brouillage du monde en réseau.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

Outre le Prix du Film sur l'Art remis a *Rain*, d'Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes, le Prix Découverte Scam, a été décerné à *Reinhoud mon sculpteur* de Blaise d'Haese et le Prix du Centre du Film sur l'Art à *I want (no) reality. Needcompany on life and art,* d'Ana Brzezinska. Par ailleurs, les deux jurys du 13e Festival du film sur l'art ont chacun décerné une mention spéciale à Gerrit Messiaen, pour son film *Lucien Hervé, photographe malgré lui.*

1 Les projets des deux cinéastes sont par ailleurs nombreux ; ils préparent actuellement un nouveau documentaire, à propos de l'institut Anneessens-Funck à Bruxelles. En 2013, ils ont fondé une plateforme de production et de distribution, Zéro de conduite, avec le réalisateur Elias Grootaers. Ils ont également co-fondé le website *Sabzian* (une collection de textes critiques sur le cinéma) qui sera mis en ligne à partir du 14 février 2014; une projection du film *Close-Up* (Abbas Kiarostami) sera organisée à l'occasion aux Galeries à Bruxelles (www.rochette-claes.be).

2 Sur leur site, les cinéastes expliquent que "The documentary focuses on how De Keersmaeker and the Rosas dancers convey the dance idiom of the choreographer to the classically trained ballet dancers" (http://www.claes-rochette.be/work_detail.php?work=rain).

3 Nicolas Linel, "Vers un épanchement pro-ductif" dans *Inchoation & immédiateté (Journée d'étude n°2)*, Editions Mix & Ecole des Beaux Arts de Bordeaux, 2011, p.101.

Ouverture d'atelier de Chris Lecler, détail, Wall & TV, RAVI, Liège, du 20 au 22.12.13.
© Chris Lecler

Inaugurée en avril 2013, la toute nouvelle résidence d'artistes mise en place par la ville de Liège (RAVI, acronyme de Résidences-Ateliers Vivegnis International) est au cœur d'un projet de requalification urbaine impliquant tout le quartier Vivegnis, ancien bourg de mineurs. En périphérie du centre-ville, le secteur était, jusqu'il y a peu, en déshérence avant que des artistes n'y élisent domicile. Aujourd'hui, la ville recense près de deux cent associations aux vocations sociales diverses, ainsi que de nombreux ateliers d'artistes professionnels. Dans un ancien bâtiment industriel reconverti en ateliers, les résidents bénéficient de spacieux et lumineux volumes pour développer leurs projets. Y jouxtent des logements entièrement neufs pour accueillir les artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de l'étranger.

RAVI : TERRITOIRE À PARTAGER

Le comité artistique des RAVI est composé de deux représentants de la Ville de Liège, de six opérateurs issus du milieu culturel liégeois, de deux représentants de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de deux opérateurs culturels proposés par la Fédération Wallonie-Bruxelles, tous mandatés pour une durée de quatre ans. Actuellement, il s'agit de :
Sophie Biesmans, Coordinatrice Les Ateliers d'Art contemporain asbl
Sophie Bodarwé, Coordinatrice Région wallonne, SMartbe asbl
Eric Mercenier, Directeur de Cabinet de la Ministre Fadila Laanan
Jean-Marc Gay, Directeur des musées de la Ville de Liège
Max Godefroid, Conseiller Arts plastiques, Cabinet de la Ministre Fadila Laanan
Pierre Henrion, Professeur d'histoire et actualité des arts à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège
Jean-Pierre Husquinet, Artiste
Laurent Jacob, Directeur Espace 251 Nord
Dominique Mathieu, Les Brasseurs asbl
Eric Van Essche, Directeur, ISELP
Jean-Marie Rikkers, Président Art & Promotion asbl
Pierre-Olivier Rolin, BPS22

Ceux-ci sélectionnent chaque année de dix à quinze artistes, émergents ou confirmés, sur base d'un appel à projets lancé une fois l'an (le dernier a eu lieu en juillet, pour un dépôt des candidatures précédant le 30 septembre).
Jusqu'ici, la durée de la résidence était fixée par Laurent Jacob, en concertation avec l'artiste, en fonction du projet présenté. Dès 2014, la résidence devrait accueillir près d'une vingtaine d'artistes, pour des séjours d'au maximum deux mois.

CONTACT : **RAVI**
36 PLACE VIVEGNIS
B-4000 LIÈGE
FANNY.LAIXHAY@LIEGE.BE
WWW.RAVI-LIEGE.EU

Au cours de l'année, la résidence aura accueilli pas moins de onze artistes d'horizons et de disciplines artistiques divers. Certaines pratiques relèvent du geste ou de la performance, comme celles de **Béatrice Balcou**, **Élodie Brémaud** et **Ji-Youn Lee**. Ces trois artistes ont en commun une forme de ritualisation du quotidien, à travers la mise en scène ou la manipulation d'objets résiduels, qui sont autant de prétextes à la rêverie et à l'élaboration d'un imaginaire poétique.
D'autres font usage de la photographie pour explorer le rapport de l'homme à son environnement, au pouvoir d'ubiquité de l'image et à la liberté que cette dernière peut prendre vis-à-vis du réel. C'est le cas notamment de **Vanessa Gander**, de **Cyril Galemiche** et d'**Aurore Dal Mas.** Pour ces créateurs, le rapport au territoire, à sa découverte et à son appropriation semble avoir été le principal moteur. Chez **Chris Lecler** et **Capucine Vanderbrouck**, il s'agit davantage d'investir les objets d'une charge sculpturale et de questionner leur rapport à l'espace d'exposition. L'utilisation de matériaux bruts, de ready-made ou d'objets issus du folklore populaire caractérise la démarche de ces deux artistes.
Au niveau international, **Navin Thomas** et **Srinivasa Pasad** ont été accueillis dans le cadre de leur participation à Europalia India, festival mettant à l'honneur la création indienne sous toutes ses formes. L'approche de **Hou Chien Cheng** se distingue, quant à elle, par son caractère autobiographique. À travers la mise en relation d'éléments esthétiques divers, comme des lettres de refus, un scénario de fiction mettant en vedette une curatrice inconnue et la mise en place d'un concours destiné aux artistes de moins de 30 ans, il interroge la part de hasard et de subjectivité à l'œuvre dans le processus de recrutement des établissements qui accueillent des artistes en résidences. Ce travail, certes empreint d'humour et d'autodérision, peut néanmoins être envisagé comme une critique à l'endroit des institutions qui instrumentalisent les artistes au profit d'une politique élitiste, favorisant l'exclusion plutôt que l'intégration. Car de façon générale, on remarque que la plupart de ces résidences dites "territoriales" cherchent à inscrire le travail de l'artiste dans un secteur défini ou auprès d'une communauté donnée, parfois de façon totalement artificielle.
Dans le cas des résidences-ateliers Vivegnis, le but visé est de "*créer les conditions du dialogue entre l'artiste et la société*" ainsi que de "*servir un rayonnement qui articule le local à l'international et participe à l'inscription de Liège sur la carte du monde*"[1] . Or, la durée de la résidence, qui varie entre deux et six mois, permet tout au plus de saisir la complexité des enjeux locaux. Quant à la renommée internationale qu'ambitionne la ville, elle apparaît quelque peu démesurée au vu des moyens mis en place pour accueillir les artistes. Outre des ouvertures d'ateliers organisées à chaque fin de résidence, peu de choses sont mises en œuvre au niveau de la communication pour faciliter les rencontres avec la population locale, ni même avec les acteurs culturels de la région. Le lieu, qui est envisagé comme un espace de travail et non comme un espace d'exposition, a tout d'une retraite fermée. La difficulté vient sans doute du peu de mise en réseau des opérateurs culturels de la ville, qui se plaignent d'un manque chronique de moyens et de la désertion des pouvoirs publics. Le récent débat autour du projet de restauration du Mamac en est un bon exemple. Victime précoce de cet état de lassitude, RAVI pourrait bien avoir du mal à faire valoir sa volonté d'ouverture internationale. L'objectif poursuivi par Laurent Jacob, son directeur artistique, est pourtant de favoriser les échanges avec l'étranger, ainsi que d'accroître les partenariats avec l'industrie locale. Le Maroc est notamment dans sa ligne de mire, avec pour ancrage la revalorisation d'un savoir-faire artisanal au sein des pratiques contemporaines et un partenariat avec des entreprises privées. Souhaitons que ces perspectives prometteuses se soldent favorablement.

Septembre Tiberghien

VOYAGES EN HÉTÉRO-TOPIES

***Fata Morgana*, le titre aux consonances exotiques, voire ésotériques, de l'exposition qui inaugure la programmation 2014 de l'IKOB emmené par sa nouvelle directrice Maïté Vissault, mérite assurément quelques explications en préambule. Cette locution désigne en effet un type particulier de mirage, qualifié de "complexe et supérieur". Ce phénomène optique se produit lorsque les rayons de lumière traversent des couches d'air caractérisées par la présence combinée d'une inversion thermique et d'un pont atmosphérique.**

Intra Muros

Vue d'installation, exposition *Fata Morgana* ikob (12.01 - 06.04.2014), de g. à d. : Adrien Tirtiaux, *Rattlesnake*, 2011, bois, laques ; Benoit Platéus. *Deux cosmonautes*, 2010, C-print, Nicolas Moulin, *Interlichtenstadt*, 2009, eternit, acier ; Isa Melsheimer, *Vorhang* (Nördlicher Raum), 2008, tissu, fil, rideau, tringle ; au fond : Emmanuel Van der Auwera, *A billion square circles*, 2012, impression sur papier, n/b, Part 1.

Photo : Andreas Maria Fohr

L'image produite est généralement verticale, inversée et souvent déformée. C'est par ce phénomène que l'on peut notamment expliquer des légendes telles que celle du Vaisseau Fantôme (*Der Fliegende Holländer)* de wagnérienne mémoire. Les consonances italiennes du terme renvoient au détroit de Messine où, historiquement, furent observés et décrits les premiers mirages de ce type. Ils furent alors par certains attribués à l'action de la légendaire Morgane, héroïne de la légende arthurienne, enchanteresse et demi-soeur présumée d'Arthur (la Sicile étant en effet parfois associée à la mythique île d'Avalon du cycle celtique). Personnage positif à l'origine, mais présenté ensuite le plus souvent comme un adversaire du roi, de sa femme Guenièvre et des chevaliers de la Table ronde, cet ex-disciple de Merlin[1], incarne un pouvoir féminin désapprouvé par la société médiévale.

De l'un à l'autre, le syncrétisme à la fois scientifique et linguistique suscité par ce titre renvoie d'emblée à une appréhension large des enjeux et questionnements soulevés par les œuvres d'art présentes dans l'exposition: ceux d'une cohabitation, d'une imbrication dans le temps et l'espace, d'imaginaires et de niveaux de réalité ou de perception sensoriels, comme autant d'hétérotopies immanentes, de "lieux autres" chers à Foucault, ces coexistences en strates ou en superpositions concernant autant le contenu des propositions que les langages codes et dispositifs formels utilisés pour les exprimer comme pour les appréhender.

La visite de l'exposition commence par la découverte d'un lieu, l'IKOB, musée d'art contemporain de la Communauté germanophone, fondé à Eupen il y a quelque vingt ans par Francis Feidler, dont Maïté Vissault a repris le flambeau l'an dernier. Si, pour de nombreux visiteurs, la découverte de la ville fera déjà *per se* fonction de voyage en hétérotopie, il y aura ensuite la découverte de la particularité de l'édifice lui-même, une bâtisse des années 80 plantée face à un supermarché, et où le musée cohabite avec un bureau de police et un solarium[2].

Les espaces d'exposition, généreux avec quelque 1000 m^2 au sol, ont été largement reconfigurés pour l'occasion. Le parcours commence au rez-de-chaussée : dans une vitrine à front de rue, une installation sculpturale de **Léon Vranken** donne le ton. Le long d'une main courante de bois, qui sinue le long des cimaises bien au-delà de son cœur névralgique, s'adossent les quelques éléments d'une installation centrée autour d'une échelle, comme à instiller la suggestion d'un dépassement de notre espace scopique conventionnel. La pièce juxtapose les différents niveaux de représentation d'une image et de présentification d'une œuvre par une sorte de mise en abyme[3].

En face de la porte d'entrée, notre regard est invité à passer sous le cri silencieux de *Pink Lionne,* la féline rugissante qui domine la toile de **Marcel Berlanger**, percée en son milieu d'une grande ouverture circulaire. Cette trouée nous permet de découvrir par-delà l'une des positions "historiques" de l'exposition, une vidéo-performance de 1975 réalisée par l'allemande **Ulrike Rosenbach**: *Ne croyez-vous pas que je suis une amazone ?* Le ton féministe engagé nous montre en close-up le visage de la *Madone au buisson de roses* de Stefan Lochner, sur lequel se superpose graduellement le visage de l'artiste qui s'apprête à décocher l'une après l'autre ses flèches sur le simulacre de la peinture du maître ancien, comme à suggérer le renversement des rôles conventionnels attribués à la femme.

A droite, la bibliothèque du musée a été vidée de façon à créer une cloison ajourée initiant cette dialectique d'ouverture et d'occultation qui caractérise le dispositif scénographique général de l'exposition ainsi que le choix du contenu formel de certaine œuvres (en quelque sorte tout se passe comme si l'on était invité à s'approcher d'une image qui se dérobe et reste inatteignable). Derrière la bibliothèque, on découvre la deuxième pièce historique, un **Villeglé** qui, à l'encontre du procédé additif de superposition des images ou des langages qui caractérise, entre autres, la pièce de Rosenbach, révèle les strates de son histoire par soustraction. En l'occurrence, l'image lacérée est celle d'un concert de jazz, notation musicale qui nous renvoie implicitement aux énigmatiques sculptures, véritables natures mortes sonores de **Freek Wambacq**: sur trois tables à tréteaux de couleurs différentes, sont disposés des objets du quotidien : sur l'une, on distingue trois brosses à dents électriques, sur une autre, un seau et des vis, sur la dernière, un amas de bandes

Wim Catrysse,
MSR, 2012
vidéo installation, 14'58", (still)
© Wim Catrysse

magnétiques de cassettes audio. Ce n'est qu'à la lecture des titres des pièces (respectivement *Landslide / Débris Slide / Rustling Leaves)* que se laissent deviner les enjeux de l'installation. Ces simples objets sont en réalité des *props* utilisés pour le bruitage en post-production dans l'industrie cinématographique. Ces compositions de Wambacq littéralisent donc, en le réactualisant dans leur dispositif formel, le *topos* des natures mortes du XVIIème flamand et autres[4].

En empruntant l'escalier pour accéder à l'étage, on se retrouve nez à nez avec *A Billion Square Circles*, un print monumental d'**Emmanuel Van Der Auwera**, figurant une grotte dont le caractère mystérieux est accentué par le rendu de l'impression agrandie d'images prises, dans une obscurité sous-terraine, par un laser terrestre. En l'occurrence, il s'agit d'un tunnel de charbonnage carolo auquel fait face, derrière le spectateur, un rendu tout aussi dématérialisé et irréel des serres de Laeken.

Dominant l'espace central, opportunément décloisonné, trône *Interlichtenstad*, sculpture-mikado monumentale de **Nicolas Moulin** avec laquelle il fut nominé au Prix Marcel Duchamp en 2009. Constituée de cylindres rectangulaires d'Eternit aux arrêtes arrondies, soigneusement emboîtés et empilés, la pièce ménage des vues perspectives suivant des lignes de fuites tous azimuts. Tout autour, des paysages urbains post-modernes conçus par Moulin au départ d'une combinaison intégrée d'éléments existants et d'éléments sculpturels fictionnels.

Ces prints photos se détachent sur un fond mural gris foncé qui attire l'attention du visiteur sur les choix scénographiques opérés par la curatrice. Si, de fait, l'espace a été globalement décloisonné, une alternance d'ouvertures et de cloisons semi-transparentes entrave l'appréhension des autres espaces dont les œuvres se laissent deviner sans pouvoir être directement approchées ou appréhendées, un peu à la façon des mirages éponymes du projet.

Le jeu de peintures murales distinctes (gris, bleu clair et ocre), prolongé par un marquage adhésif miroitant au sol, se superpose, sans leur correspondre, aux structures spatiales du lieu et suggère plutôt l'idée d'ensembles et d'agrégats se juxtaposant les uns aux autres. Dans l'esprit de la curatrice et du scénographe[5], il s'agit d'un clin d'œil aux structures politiques de coopération transfrontalières, imbriquées et/ou partiellement emboîtées, qui englobent Eupen et soutiennent l'IKOB (Euregio Meuse-Rhin, La Grande Région et la Communauté germanophone). D'une certaine façon, ces structures politiques et socio-économiques fonctionnent elles aussi comme autant de projections mentales, aux frontières poreuses, complémentaires et simultanées.

FATA MORGANA
SOUS COMMISSARIAT
DE MAÏTÉ VISSAULT
Béatrice Balcou, Ruben Bellinkx, Marcel Berlanger, Wim Catrysse, Koenraad Dedobbeleer, Andreas Maria Fohr, Katrin Kamra, Isa Melsheimer, Nicolas Moulin, Benoît Platéus, Ulrike Rosenbach, Adrien Tirtiaux, Emmanuel Van der Auwera, Romain Van Wissen, Jacques Villeglé
IKOB
3 IN DEN LOTEN, 4700 EUPEN
WWW.IKOB.BEBELGIUM
JUSQU'AU 6.04.14

Benoit Platéus,
Deux plongeurs, 2010,
Impression jet d'encre, 187 x 143 cm

Deux grands prints de collages aux textures imbriquées, figurant des juxtapositions oniriques de réalités paradoxales (e.g. deux cosmonautes dans une clairière), caractéristiques du travail de Benoît Platéus, nous mènent ainsi au cœur de l'espace ocre où trône une installation monumentale d'**Isa Melsheimer**, *Zyklone*, étayée par *A Superficial Self-absorbed Cosmopolitan Critique Has Taken the Place of a Useful Culture* de **Koenraad Dedobbeleer** aux accents quelque peu dadaïstes. *Zyklone* forme indirectement un contre-point au sujet climatique de la vidéo (*MSR*) de Wim Catrysse où, dans un paysage désertique, des bandes de chiens errants jouent, se battent pour de la nourriture, avant de se regrouper et de rallier leurs forces lorsque se lève une tempête de sable, tandis qu'à l'arrière-fond, indifférente aux contingences climatiques, se poursuit la procession inexorable des convois militaires de ravitaillement qui donnent leur nom à la vidéo (*Main Supply Road*).

The Trophy (2010) de **Ruben Bellinkx** met en scène sur deux écrans disposés de façon parallèle mais décalée, pour l'un, l'image conventionnelle du trophée de chasse dans un salon bourgeois, pour l'autre, en guise de partie immergée de "l'iceberg animalier", celle des coulisses du décor, l'arrière-train de l'imposant cervidé. Après des séquences suggérant l'immobilité, le spectateur s'aperçoit progressivement que les deux projections représentent les deux faces d'un dispositif ambitieux emprisonnant un seul et même animal, bel et bien en vie.

Une troisième vidéo, *Harajuku* d'**Andreas Maria Fohr**, nous transporte à Tokyo, sur la place homonyme où se réunissent les *fashion victims* de la capitale nippone. Montées et projetées au ralenti, ces images aux cadrages souvent serrés et particulièrement soignés nous absorbent dans un au-delà de la simple contemplation, le tout relayé par un fond sonore de Kenn Mouritzen qui accentue l'effet d'irréalité de l'image[6].

Rattlesnake, une sculpture verticale peinte en rose d'**Adrien Tirtiaux** matérialise, non sans changement d'échelle, un basculement à la verticale, à la façon d'un Fata Morgana, des couloirs de l'université de Vienne tandis qu'une vidéo documente sa performance *Where do I go from Here?*

Nous terminerons ce parcours non exhaustif, par une mention de l'installation de coin de **Katrin Kamrau** : la pièce s'intitule sobrement *Projektion*. Disposés sur des piles de manuels didactiques de photographie, deux projecteurs dias se font face et projettent sur un verre disposé à 45° des parois angulaires les images respectives (de toute évidence tirées de ces manuels) d'une femme et d'un enfant manipulant un appareil photographique.

La pertinence de ce projet, qui ambitionne de rendre la fragmentation de notre / de nos réalités contemporaines, ainsi que la multiplicité des modes de perception, d'appréhension et de représentation distincts et non exclusifs que nous pouvons en avoir comme autant de "réalités autres", d'hétérotopies venant se compléter et se superposer, sans pouvoir être synthétisées de façon univoque et rationnelle, repose autant sur le choix et la confrontation des œuvres que sur les stratégies de présentation qui ont été adoptées. Entre dispositifs de mise à distance, effets de réflexion ou de réfraction, définition de frontières poreuses mais néanmoins présentes, le jeu des réalités et des imaginaires imbriqués ou superposés s'articule aussi de façon spatiale dans le méta-langage du projet, la dilatation de cet espace-temps protéiforme de l'exposition se poursuivant d'ailleurs le jour du vernissage par la *Computer performance* de Beatrice Balcou et, *extra muros*, tant par l'intervention au salon de bronzage voisin que dans l'espace médiatique bidimensionnel des suppléments du *Grenz-Echo,* mis à la disposition d'artistes de l'exposition, tout au long de la durée du projet. Il ne reste plus qu'à découvrir cet "espace autre" de tout projet curatorial qu'est son catalogue.

Emmanuel Lambion

1 Défiant ce dernier, elle fut exilée au château du Val Sans Retour.

2 Qui abritera d'ailleurs une proposition périphérique de l'un des artistes de l'exposition, Freek Wambacq

3 C'est ainsi qu'en sa partie centrale une photographie s'insère dans la composition en intégrant également les éléments extérieurs, à savoir notamment la rampe sculpturale, colonne dorsale de l'ensemble.

4 Si l'on songe à la terminologie des langues germaniques (*still life / Stilleben / stilleven*) ce sont en effet des vies silencieuses qui ne demandent que l'imaginaire du spectateur pour assumer leur destin synesthésique d'objets "vivants" et sonores.

5 L'architecte Nicolas De Breuck avec la contribution de l'artiste Paul Schwer, pour ce qui concerne les parois transparentes.

6 Ce sont d'ailleurs des caractéristiques de l'ensemble des vidéos que cette présence d'éléments sonores fantomatiques et peu perceptibles, ainsi que la suggestion d'un temps ralenti et d'une perception dilatée de l'espace.

Après avoir sondé l'inconscient collectif en des œuvres fantasmatiques nourries de contes et de mythes, ISABEL BARAONA poursuit son travail d'introspection en des images centrées sur l'autoreprésentation. Conviée pour la cinquième fois à l'Office d'Art Contemporain, elle présente une sélection de sa nouvelle série de dessins, intitulée *à demain*.

JE EST UN AUTRE

Isabel Baraona,
S/titre. Série *à demain.*
Dessin au crayon (graphite), encre de Chine et gomme laque sur papier Fabriano, 56X76 cm.

Essentiellement composé d'œuvres sur papier, le travail d'Isabel Baraona (°1974 ; vit et travaille au Portugal) s'attache à sonder les profondeurs de l'intime, à explorer les pensées ou sentiments nichés dans les cavités secrètes de la psyché. Dans un premier temps, cette investigation au cœur de la vie intérieure passera par le prisme des contes et des mythes, ces formes de récits initiatiques exprimant les processus psychiques de l'inconscient collectif. Figures archétypales de l'éveil individuel, Petit Chaperon rouge, jeunes filles nubiles et êtres hybrides se débattent alors dans de petits théâtres fantasmatiques où se joue la catharsis de l'angoisse générée par le passage à la puberté ou par la découverte de la part d'ombre, autant de processus transformatifs nécessaires à l'accomplissement psychique. Amorcée il y a tout juste un an, la nouvelle série de dessins d'Isabel Baraona marque une rupture matérielle et formelle avec les œuvres précédentes. Tandis que celles-ci évoquaient de petites mises en scènes dramatiques, peuplées de personnages et d'objets itératifs, les dessins récents suggèrent davantage des affiches où formes et signes tissent une trame énigmatique. Après s'être longtemps cantonnée à l'espace rassurant du petit format, Isabel Baraona explore désormais les potentialités de grandes feuilles de papier (56 x 76 cm), induisant une pluralité spatiale par la superposition et la contamination de diverses entités. Styles et techniques se mixent. Abstraction, figuration et signes graphiques coexistent, autant que les procédés (secs et humides), en des crayonnés légers, des plages colorées, des traits affirmés. "*Dans les derniers dessins d'Isabel, je perçois des instants de vie moins enchâssés, comme si elle avait traversé une fournaise intime pour se dégager de l'abîme. (…) La graphie et le mot se sont émancipés pour emplir l'espace de résonnances plus tactiles où l'être vit son élan*", écrit Jean-Marie Stroobants[1] (plasticien et directeur de l'Office d'Art Contemporain), soutien indéfectible au travail d'Isabel Baraona qu'il a découvert quand elle était encore étudiante en peinture à La Cambre. Cristallisés autour de l'expression "à demain", ces dessins ont aussi comme point de départ des autoportraits[2] au miroir. Instrument nécessaire à l'autoreprésentation et emblème de la peinture depuis la Renaissance (quand Alberti érigea Narcisse en inventeur de celle-ci), le miroir reflète le réel mais d'une façon truquée, puisque l'image renvoyée est une image inversée. Aussi, s'ils brouillent les repères entre la gauche et la droite, ces dessins sèment-ils la confusion entre le haut et le bas. Peu ressemblants à leur modèle, ces autoportraits répétés au fil des pages sont néanmoins toujours dissemblables, sans doute parce que "*Je est un autre*" pour reprendre la formule rimbaldienne[3], "*sous-entendu un autre que moi*" précisera Deleuze. Soulevée par divers courants philosophiques et psychanalytiques, en des approches parfois antithétiques, cette problématique complexe de la frontière entre identité et altérité semble innerver le récent travail d'Isabel Baraona. Si l'on songe évidemment au stade du miroir défini par Lacan comme constitutif d'un sujet divisé entre le Je (sujet de l'inconscient) et le Moi (instance qui relève de l'image et du corps social), le point de vue deleuzien est ici particulièrement éclairant. Pour Deleuze, ce qui sépare Moi de Je, c'est le fil du temps : "(…) *Moi, comprenez chacun de nous, est dans le temps et dans le temps, il éprouve des sensations intensives. Il passe d'une sensation à une autre, et tant qu'il vit, il permane, il dure. C'est ça le moi et d'autre part, comment nier que vos actes de conscience opèrent une synthèse de ce qui apparaît dans le temps et des parties du temps*"[4]. Comme le "je" actif de la conscience, le travail récent d'Isabel Baraona synthétise différentes temporalités. Il intègre le temps propre du dessin, avec ses accélérations et ses ralentissements. Les lignes fluides entrelacées suggèrent le flux incessant, parfois embrouillé, de la pensée. L'attention portée au visage et la tension qui s'en dégage préfigurent les transformations physiques inhérentes au passage du temps. Comme le "moi" qui vit, permane et dure, ces œuvres se projettent aussi dans l'incertitude du futur, mais elles se rassurent avec la promesse d'un *à demain*, réitéré comme une mélopée.

Sandra Caltagirone

L'évolution perceptible dans le récent travail d'Isabel Baraona (notamment en termes de rapport à l'espace) est intimement liée à son implication, depuis 2008, dans l'autoédition et le livre d'artiste. À ce titre, elle entama une correspondance avec Brad Freeman, fondateur et éditeur du *Journal of Artists' Books* (produit par le Columbia College Chicago Center for Book & Paper Arts). Ce dernier, après avoir rédigé de courtes notices sur quelques livres qu'Isabel Baraona lui avait transmis, consacra un long article à son travail dans le *JAB #30* (2011). Méconnaissant le champ du livre d'artiste au Portugal, il convia ensuite Isabel Baraona et son amie Catarina Figueiredo Cardoso (collectionneuse de dessins et de livres d'artiste) à coéditer un numéro de la revue dédié au sujet. Plus d'une année de travail fut nécessaire pour concevoir le *JAB #32* dont Isabel Baraona dessina la couverture et le *booklet*, composé de petites peintures sur papier. Suite à cette collaboration à distance réussie, le Columbia College invita Isabel Baraona en résidence. En mai 2013, elle passa deux semaines à Chicago, dans les ateliers d'impression de l'école, afin de concevoir les contenus du *JAB #35* (qui sera composé d'un livre d'artiste et d'un cahier de textes), pour lequel elle conçut des "dessins de paroles" à l'encre de Chine ainsi que des zincogravures réalisées grâce au très bel outillage mis à sa disposition.

www.journalofartistsbooks.org
www.isabelbaraona.com

ISABEL BARAONA
À DEMAIN
OFFICE D'ART CONTEMPORAIN
105 RUE DE LAEKEN
1000 BRUXELLES
www.officedartcontemporain.com
DU 14.02 AU 12.04.14

1 Échange de mails. Décembre 2013.

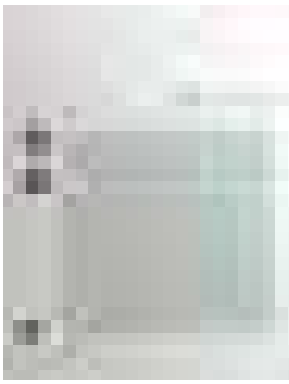
2 Isabel Baraona est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée "*L'autoportrait et l'autoreprésentation : lieu d'expérimentation et changement de paradigme au XXème siècle*", Université Polytechnique de Valencia (Espagne), 2011.

3 Rimbaud à Paul Demeny (Lettre du Voyant, 15 mai 1871).

4 Cft. "*Vérité et temps*" (cours 60 du 17/04/1984 – 3), *La voix de Gilles Deleuze en ligne,* Université Paris 8. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=345.

ÉTUDE DE COULEURS

Le travail d'ADRIEN LUCCA a pour motif principal l'étude de la couleur. Qu'il revendique alors pour ses travaux le statut de "dessins" pourrait rendre perplexe eu égard notamment à l'opposition traditionnelle entre les partisans du coloris et du dessin. C'est que Lucca (°1983; vit et travaille à Bruxelles) en appelle au dessin comme à une fonction: celle d'un espace de recherche et d'expérimentation, d'étude.



Adrien Lucca
Étude D65 n° 4. Quatre solutions, 2013
(Détail)
Pigments liés à la colle de poisson
Pochoir et crayon sur papier
114 x 115 cm
Courtesy Elaine Levy project, Bruxelles

L'usage du dessin en effet, comme le note l'artiste, déborde largement le seul contexte artistique: on le retrouve abondamment dans les sciences au registre du schéma, du graphique, etc. Et sans doute ne pourrait-on trouver meilleure approche des enjeux soulevés par son travail que cette rencontre de la problématique de la couleur et d'une forme de scientificité qui se noue autour du dessin. La quête de l'artiste, ou à tout le moins les efforts qu'il lui consent, visent une "mathématisation" des différents paramètres de la couleur. Il s'agit, autrement dit, de faire rentrer la couleur dans l'ordre du système de manière à en rendre l'utilisation maîtrisable.

C'est vers 2007 que commence cette recherche avec une série de dessins faisant intervenir des lignes ou des disques pointillistes colorés dont les longueurs et/ou les couleurs sont déterminées par des valeurs chiffrées attribuées par un protocole arithmétique où se mêlent éléments aléatoires et déterministes. Deux recherches systématiques menées au cours de l'année 2009 vont précipiter la définition de sa méthode. Dans une première série, l'artiste combine à l'intérieur de zones circulaires deux coloris appliqués par hachures en des proportions variant régulièrement. La seconde série opère l'examen de différents niveaux produits en fonction des proportions respectives de blanc et d'encre sur la feuille, c'est-à-dire en fonction de l'épaisseur des traits ou de leur espacement. Chacune des étapes de ces progressions étant associée à un code chiffré (une fraction), l'artiste se dote ainsi d'une charte capable de fixer par avance les coloris, la quantité de matière, la densité de lignes nécessaires à l'obtention d'une zone colorée de clarté déterminée.

Deux types de travaux récents donnent à voir les usages que Lucca fait des éléments constitutifs du travail de la couleur ainsi mis au jour, et qu'il retient au titre de paramètres dont l'ensemble des valeurs, combinaisons et permutations définit son champ de recherche, en l'occasion, les teintes et leurs combinaisons, l'épaisseur des traits et leur orientation.

Étude D65 n° 4. Quatre solutions exemplifie le premier type: à savoir l'ambition de produire une perception de couleur déterminée. Cette œuvre se compose de quatre carrés de mêmes dimensions. Chacun fait intervenir quatre ou cinq couleurs (différentes d'un carré à l'autre) apposées selon l'une de ces quatre modalités: en un réseau réticulaire de lignes, en petits aplats carrés disposés en grilles, en plusieurs couches de lignes parallèles orientées de façons variables, en différentes couches de lignes non parallèles. Or, en dépit des couleurs changeantes et modalités variables d'application des pigments, ces carrés se présentent au regard distant sous une identique couleur, c'est-à-dire selon un même dégradé léger allant du gris verdâtre au gris rougeâtre.

Le second type de travail, d'ampleur architecturale, consiste à modifier l'éclairage ambiant d'une pièce. Sur base des mesures de clarté de l'ensemble de la surface d'un mur, Lucca produit de larges bandes de papier à l'échelle 1:1 sur lesquelles est imprimé un réseau complexe de carrés noirs; sorte de négatif des valeurs de luminosité initialement enregistrées qui, une fois appliqué au mur, viendra uniformiser la quantité de lumière réfléchie de façon à distraire le mur des effets de la lumière ambiante.

Reste que tout ceci ne relève encore que de la pratique d'atelier, et qu'on n'en aura pas encore, une fois tout cela exposé, envisagé les implications quant à l'histoire de l'art (ou, pour les critiques d'art, la valeur esthétique). Pour ce qui nous concerne, relevons deux problématiques, parmi d'autres, sur lesquelles cette pratique vient se brancher.

La première aurait trait, pour le dire vite, au passage d'une proposition intelligible – ici, une formule – à sa mise en œuvre. Les artistes qui ont su mettre cette articulation à l'agenda de façon la plus urgente sont précisément sans doute ceux qui avaient cru pouvoir liquider la seconde au seul profit de la première: les artistes conceptuels. Eu égard à une certaine parenté formelle avec le travail de Lucca, citons alors le cas de Sol LeWitt qui vint inquiéter ce paradigme conceptuel, au moment même où il en insinuait la possibilité (cf. "Paragraphs on Conceptual art"), par la création de dessins muraux notamment, dont les protocoles stricts ne pouvaient rendre raison des effets illogiques et vertigineux qu'ils provoquaient.

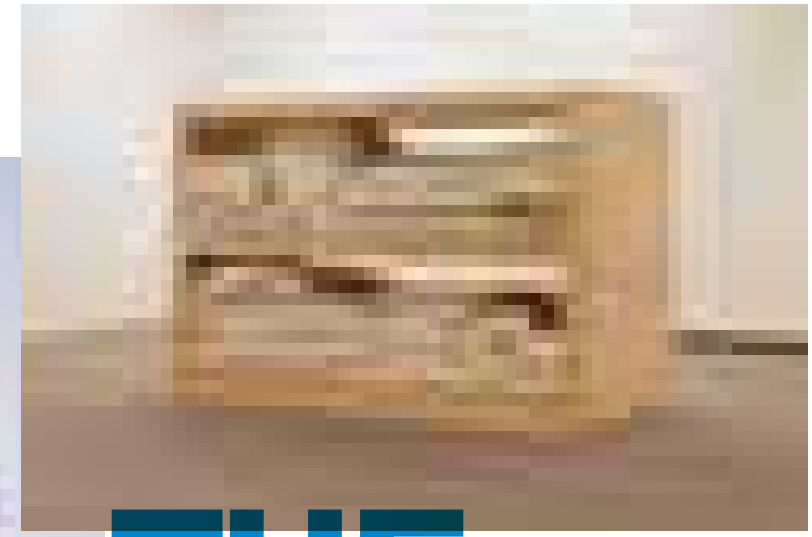
La seconde problématique aurait trait bien entendu, mais pour le dire plus vite encore, à la théorisation de la couleur à laquelle se sont frottés bien des esprits illustres. Pour ne citer que les plus fameux peut-être, Newton et Goethe incarneraient les deux attitudes qu'il semble raisonnable d'adopter quant à l'étude de la couleur: d'un côté, une approche scientifique qui explique la nature des phénomènes colorés en termes physiques, et de l'autre, une approche phénoménologique qui indexe la réalité des couleurs aux phénomènes physiologiques et aux impressions optiques qu'ils provoquent dans l'œil du sujet. Or, toujours prompt à questionner toute prétention à la vérité, Ludwig Wittgenstein ne manqua pas à son tour d'inquiéter ces deux positions en dénonçant l'autorité dont se prévaut quiconque prétend légitimement retrouver la réalité authentique d'un phénomène comme celui de la vision et, concomitamment, fonder un langage qui lui soit conforme. Ce serait là prétendre pouvoir comparer le langage et le monde depuis une position qui leur serait extérieure à tous deux afin de juger de la fidélité de l'un à l'autre, ce qui ne se peut. Pour Wittgenstein, les propos tenus sur les couleurs ne décrivent jamais les propriétés du monde, mais fixent par convention les règles d'emploi – et donc la signification – des termes de couleurs. Autrement dit, ce n'est pas parce que les couleurs sont primaires, combinées, etc. qu'on les désigne ainsi. C'est parce que nous disposons de ces concepts que les phénomènes colorés nous apparaissent comme tels. D'où, lit-on dans les *Remarques sur les couleurs*, que l'évocation d'un "*orange tirant sur le bleu*" procure la même impression que de parler d'un vent du nord qui viendrait du sud-ouest. Si parler d'une telle couleur est dépourvu de sens, ce n'est pas que rien dans notre expérience des couleurs ne corresponde à cette association. C'est parce qu'elle est impossible en vertu des conventions d'usage de langue et, qu'en conséquence, nous ne savons pas quoi lui associer dans notre expérience. Le travail de Lucca – et ne serait-ce qu'un effet de bord –, en utilisant des instruments mathématiques et informatiques dont la capacité à jouer abstraitement des variables insinue l'idée de couleurs imaginaires, renverrait peut-être lui aussi aux conventions en usage qui déterminent notre expérience de la couleur.

Anaël Lejeune

ADRIEN LUCCA
ELAINE LEVY PROJECT
9 RUE FOURMOIS
1050 BRUXELLES
WWW.ELAINELEVYPROJECT.COM
DU 28.02 AU 5.04.14
(VERNISSAGE LE 27.02)

RÉSIDENCE D'ADRIEN LUCCA À L'ISELP
DURANT SA RÉSIDENCE, L'ARTISTE DÉVELOPPERA UNE LONGUE INVESTIGATION TECHNIQUE, VISUELLE ET CONCEPTUELLE QUI ABOUTIRA À LA RÉALISATION D'UN PROTOTYPE GRAND FORMAT DANS L'ATELIER, FRUIT D'UN PROCESSUS COMPLEXE DE MESURE DE LA LUMIÈRE, DE RECHERCHE DE SOLUTIONS GÉOMÉTRIQUES; PRODUITS D'UN ALGORITHME INFORMATIQUE, D'UNE IMPRIMANTE, OU D'UN TRAVAIL DE PEINTURE, LES TRANSFORMATEURS DE LUMIÈRE SONT DES OBJETS VISUELS À MI-CHEMIN ENTRE LA PEINTURE, LA PHOTOGRAPHIE, L'INSTALLATION ET LE DESSIN: DES CONSTRUCTIONS HYBRIDES, ENTRE ART "NUMÉRIQUE" RECHERCHE LOGICOMATHÉMATIQUE ET TRAVAIL "ARTISANAL".
RÉSIDENCE JUSQU'AU 12.03, EXPOSITION DU 14 AU 29.03.14

Franz Erhard Walther,
1. Werksatz (First Work Set),
1963–1969. Coton, mousse, bois et autres matériaux.
Dimensions variables, 58 éléments. Edition 1/8.
Collection et courtesy Franz Erhard Walther Foundation.



THE BODY DECIDES

Franz Erhard Walther,
vue de l'activation de l'œuvre, *Das Neue Alphabet, Form Z* au Wilhelm Lehmbruck Museum Foundation - Centre for International Sculpture, 2001.
Photo: Jens Rathmann.
Courtesy The Franz Erhard Walther Foundation.

Le WIELS présente du 21 février au 11 mai 2014 une exposition de l'artiste allemand FRANZ ERHARD WALTHER (Fulda, 1939). Intitulée *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, organisée par Elena Filipovic, cette exposition retrace de manière rétrospective la production d'un artiste ayant travaillé à la croisée de différentes disciplines et dont les œuvres apparaissent, à l'aune de la valorisation plus ou moins récente de plusieurs artistes de sa génération, comme pouvant permettre l'écriture d'une histoire de l'art singulière, s'établissant au cours des années 1960 et 1970 par contact et prise de distance eu égard à certains courants artistiques alors dominants, dont l'art minimal et conceptuel.

Formé dans un premier temps au graphisme et à la typographie à la fin des années 1950, à l'école d'arts appliqués d'Oeffenbach, Walther poursuit un enseignement artistique à la Städelschule de Francfort et au début des années 1960 à la Kunstakademie de Düsseldorf sous l'égide du peintre informel Otto Götz et de Joseph Beuys. Il côtoiera là Blinky Palermo, Sigmar Polke et Gerhard Richter. 1963 est une année pivot dans la carrière de l'artiste. C'est l'année où il découvre la technique de la couture ainsi que les possibilités conférées par le tissu coton, ceci le conduisant à la réalisation d'œuvres nécessitant d'être manipulées selon des modalités particulières par le spectateur pour être activées. Beuys, Richter et Polke déclarèrent après avoir vu ces premiers travaux dans l'enceinte de l'académie de Düsseldorf, non sans ironie et témoignant par là du phénomène de décalage temporel que subira la compréhension et la réception de son œuvre : *"Ainsi Walther est devenu un tailleur"*[1].

1963 est en outre l'année où il commence à travailler aux premiers éléments constituant *1. Werksatz* (*First Work Set)*, œuvre séminale, matrice de nombreuses œuvres réalisées ultérieurement. Terminée en 1969, elle se présente comme une structure en bois à double étagement sur lesquels sont stockés 58 housses faites d'un tissu coton de couleur claire au sein desquelles sont conditionnés autant de dispositifs de tissus destinés à être activés par un ou plusieurs spectateurs selon les cas. Disposant pour chacun d'un numéro et d'un titre (non-visible dans l'œuvre), l'un invite par exemple à ce que quatre spectateurs maintiennent le volume quadrangulaire d'une toile par la tension produite par la distance entre les individus, un autre à ce que soit dépliée au sol une toile en forme de croix et

à ce que quatre personnes s'étendent et se lovent dans chacune des sections ainsi formées.
First Work Set a la particularité de n'être accompagnée d'aucune instruction textuelle qui reprendrait le protocole à réaliser : un spectateur seul ouvrant au hasard une housse étant dès lors confronté à un objet au départ sans usage clairement identifié, l'expérience de manipulation qu'il en ferait lui révélant par approximation et tâtonnements l'usage qui pourrait en être fait. *First Work Set* joue, en vue d'être pleinement opératoire, sur d'autres stratégies que celles de l'*instruction art* mis en œuvre dans le sillage de l'art conceptuel. Elle fut en effet très rapidement couplée à un ensemble de photographies, prises notamment par Timm Rautert, mais également de films réalisés par Gerry Schum ; l'image se suppléant ici à l'instruction textuelle afin que se déploient les possibilités de l'œuvre. *First Work Set* fut également très rapidement accompagnée par un dispositif de médiation oral mis en place par l'artiste. Alors qu'il est installé à New York depuis 1967, pour sa participation à l'exposition *Spaces* organisée par Jennifer Licht et tenue lors de l'hiver 1969-1970 au MoMa, Walther se mit à disposition de *First Work Set* durant toute la durée de l'exposition. L'artiste engagea là quotidiennement avec les spectateurs une communication physique et langagière permettant l'activation d'un dispositif recourant à un langage formel relevant de l'abstraction (croix, rectangle, carré, ligne, étant les formes primaires que convoquent ici entre autres Walther).
Cette œuvre est souvent présentée comme témoignant d'un rapport renouvelé à la sculpture s'opérant durant la seconde moitié des années 1960 par la dimension performative qu'elle implique. Mais il apparaît de toute évidence que les enjeux qu'elle soulève ne sont pas réductibles à cela. Il n'est ainsi pas anodin que Walther qualifie ces œuvres tridimensionnelles non en termes de sculptures mais bien en ceux d'objets, induisant par là que la valeur d'usage et la finalité de manipulation de la forme matérielle réalisée s'avèrent ici centrales. En outre, la manipulation de l'objet engage également à la constitution d'un langage. Non pas simplement un langage gestuel produit entre le(s) spectateur(s) et l'objet, mais également, dans de multiples cas, une communication interpersonnelle, marquant là, de manière plus décisive qu'un simple renouveau performatif de la sculpture, la trièdre avec laquelle Walther engagea au début des années 1960 sa pratique, et qui allait se marquer dans des œuvres ultérieures telles que la série *Das Neue Alphabet* (1990-1996) : objet, action et langage ; trièdre ouvrant sur une réflexion plus large sur la relation entre objet, groupe et individu. Comme l'a souligné Peter Halley[2], le travail de Walther émerge au moment où Michel Foucault commence son analyse de la condition moderne comme opération de régulation des corps dans l'espace social ; la manipulation induite par certains des dispositifs chez Walther pouvant ainsi être comprise non pas tant comme une opération de dérégulation du contrôle social des corps que comme la constitution d'un espace où un ordre social des corps s'établit dans la contingence de la manipulation et de l'échange. Un horizon éthique que Walther résuma en ces termes, dans un texte paru en 1972 dans la revue *Avalanche*, accompagné d'un ensemble de photographies de Rautert :
"Responsabilité envers les autres participants – Défaut de responsabilité envers les autres participants. Les instruments devraient être employés de manière responsable. Je suis impliqué dans une situation collective que j'ai, en partie, produite : je suis responsable envers les autres. La situation se défait si je me retire. Les instruments ne m'obligent pas à me sentir responsable envers les autres ; les participants peuvent produire une situation qui n'implique aucune responsabilité des autres."[3]

Le regain d'intérêt pour Walther ne peut manquer d'être mis en relation avec celui éprouvé à l'égard d'autres figures artistiques telles que les artistes brésiliens Lygia Clark (avec ses œuvres potentielles, à l'instar de *Caminhando* de 1963 nécessitant l'implication d'un tiers pour la réalisation d'un ruban de Möbius en papier) et Hélio Oiticica (avec ses *Pénetravais*, commencées également au début des années 1960, dispositifs de panneaux colorés impliquant le déplacement et la manipulation du spectateur). Walther, Clark, Oiticica impulsent tous trois à cette période une nouvelle orientation à leur travail, ce, par une forme de renouvellement du langage formel de l'abstraction au contact de la concrétude d'un objet mis en relation (ce que Blinky Palermo, artiste allemand avec lequel Walther partagea son atelier pendant une brève période, était en train de conduire à sa manière à la même période).
Le travail de Walther apparaît a posteriori comme un produit hybride singulier, comme cherchant à produire une alternative à l'histoire de la sculpture dans des termes qui lui sont propres en faisant se court-circuiter héritages européen et américain. En se positionnant, d'une part, par rapport à l'héritage minimaliste américain et à son "pragmatisme" phénoménologique (conduisant à une forme de retranchement de l'activité spectatorielle à l'unique sphère sensorielle et perceptive, le spectateur n'agissant que dans les limites de son champ perceptif). D'autre part, eu égard à un héritage européen, notamment celui de l'utopisme mystique et symbolique de Joseph Beuys (et sa croyance en ce que la sculpture puisse produire une alternative politique et sociale). L'alternative se produira par contacts et rebonds. Elle pourrait être résumée de manière schématique en ces termes : Walther tira parti du "neutre" symbolique du minimal art (son langage formel simple à haute efficacité perceptive) tout y ajoutant une dimension participative (individuelle ou collective). Il bénéficia du concept de sculpture sociale de Beuys en le vidant de sa substance mystique et symbolique. Le passage de ce matériau hautement symbolique que représente le feutre chez Beuys au coton chez Walther est ici plus que significatif. Ce dernier matériau, quotidien, neutre, ouvre sur un champ manipulatoire littéralement démystifié et désingularisé, coupé de la mythologie personnelle beuysienne.

Il apparaît dès lors, par la nature même de son travail, que l'œuvre de Walther puisse gagner en clarté à être mise en résonance avec certaines productions chorégraphiques. Que ce soit du côté des avant-gardes historiques avec *Le Ballet triadique* (1922) d'Oskar Schlemmer et la manipulation d'objets simples qui s'y déroulait dans un décor abstrait. Que ce soit du côté, alors plus proche de Walther, de la *task-based performance* d'Yvonne Rainer. Celle-ci, à la période même où l'artiste allemand était en train de mettre sur pied son *First Work Set*, alimentait son travail chorégraphique de gestes, d'actions et de tâches simples et quotidiennes. La nature fondamentalement collaborative du travail chorégraphique de Rainer fait ici également sens, engagée qu'elle fut dès le début des années 1960, lors de sa participation au Judson Dance Theater, dans la constitution d'un "*corps démocratique*" pour reprendre la formule de Sally Banes[4]. Au départ de formes abstraites, il s'agit en effet ici, avec le travail de Walther, de mettre en place un langage, corporel et verbal, qui soit source et produit d'une communication éprouvée, entre différents individus dans une situation contingente et réelle dont l'artiste établit le cadre.

Raphaël Pirenne

FRANZ ERHARD WALTHER
THE BODY DECIDES
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 21.02 AU 11.05.14

CETTE EXPOSITION EST ACCOMPAGNÉE D'UN CATALOGUE DIRIGÉ PAR LA COMMISSAIRE D'EXPOSITION, ELENA FILIPOVIC.

OUTRE UN ESSAI DE CELLE-CI, IL COMPRENDRA LA RÉÉDITION DE DIFFÉRENTS TEXTES DE L'ARTISTE, UN ENTRETIEN INÉDIT CONDUIT PAR L'HISTORIEN DE L'ART FRANÇAIS ERIK VERHAGEN. L'EXPOSITION SERA ÉGALEMENT ACCOMPAGNÉE PAR LA PROGRAMMATION DE PLUSIEURS ÉVÈNEMENTS LORS DESQUELS L'ARTISTE ACTIVERA DIFFÉRENTES DE SES ŒUVRES INSTALLÉES DANS L'EXPOSITION.

1 Voir l'entretien avec Erik Verhagen publié dans le catalogue de l'exposition.

2 Peter Halley, *Franz Erhard Walther. Works Needs the Body. A Strong Misreading* (cat. expo.), Fulda, Vonderau Museum, 2003, pp. 8-9.

3 Franz Erhard Walther, "First Workset", *Avalanche*, printemps 1972, p. 35.

4 Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993.

ÉTÉ 78 – SAISON 1

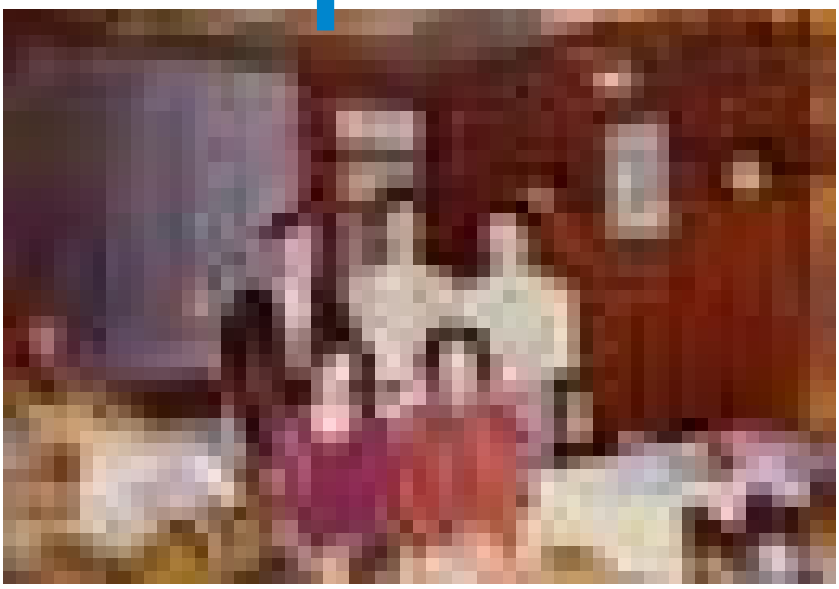
Entamé à Dudelange sous l'impulsion de Danielle Igniti (Galerie Nei Liicht) et avec le soutien de la Ville, le travail de VINCEN BEECKMAN *Restau chinois*, premier volet d'un éventuel Guide des restaurants chinois du monde, a déjà été montré à Bozar en 2011 dans le cadre de *Beyond The Document*, exposition conçue par Frank Vanhaecke. Complété, remanié, aménagé en fonction de ce lieu pimpant neuf, il fait l'ouverture d'"Été 78" (aucun revivalisme pop eighties là-dedans, c'est l'adresse à Etterbeek: 78, rue de l'Eté). Une initiative spontanée et singulière à la croisée des chemins, des enjeux et animée, à l'évidence, moins par des ambitions que par une position – et quelques envies…

Été 78 est une ASBL créée de fraîche date, à l'occasion de la construction d'un espace polyvalent de 65 m² à Ixelles, dans le quartier de l'université. Quatre expos (de cinq semaines environ) par an, visibles sur rendez-vous et avec, pour chacune d'elles, des événements ponctuels : lectures, visites guidées, présentations, animations… Dans les intervalles, un éventail d'autres projets : répétions de théâtre, de danse, séances de ciné-club commentées, soirées poésie, création plastique, monstration de travaux de fin d'études… Le but premier affiché par Été 78 est "*d'accueillir, de faciliter, de montrer, d'expliquer, de partager, avec un public averti ou non, la création artistique sous toutes ses formes*". Une rencontre avec Olivier Gevart, initiateur du projet, suffit pour percevoir ces accents mis sur l'aide aux jeunes et aux artistes non encore inscrits dans les circuits habituels, sur la transdisciplinarité et la pédagogie, et enfin sur l'expérimentation libre et son expression hors des sentiers économiques et symboliques trop battus. La suite de la programmation prévue (avec l'aide de Christophe Veys et de Jacques Cerami) et des événements envisagés témoigne d'ailleurs du même éclectisme, de la même volonté de découverte, d'ouverture, et de faire se rencontrer des publics variés, parfois en apparence diamétralement opposés, dans une perspective d'intégration sociale, d'apprentissage, de développement.

Propos ample, noble et généreux, qu'il revient à Vincen Beeckman (né en 1973) d'incarner en primeur lors de l'ouverture, en une exposition constituée d'une cinquantaine de photos, d'objets et d'un commentaire sonore (avec pour l'occasion une poignée d'inédits). On y suit en filigrane la vie du propriétaire du restaurant Hang Chow, dans lequel Vincen Beeckman est allé déjeuner et dîner tous les jours durant une semaine, à Dudelange, il y a deux ans (une "performance"). Il y appliquait un protocole bien défini, interviewant les clients, le patron, sa famille, ses amis, les habitants du quartier[1]… ; prenant des photos mais puisant aussi dans des albums chinois, des souvenirs, des cartes postales, des menus… Expérience à la fois banale et peu commune, oscillant comme le fait souvent l'approche de Beeckman entre usages et langages vernaculaires et véhiculaires, entre sphères de proximité et globalisées, entre remise en cause esthétique et contenance sociologique, entre vulgarisation et incommunicabilité, entre création (sachant bien qu'il n'en existe jamais de "pure") et recyclage. Le nom de "Recyclart", association au sein de laquelle il est depuis plusieurs années programmateur culturel, énonce d'ailleurs clairement cette volonté (sur papier séduisante) de brouiller les pistes, les frontières, les doxas, pour retisser d'autres liens entre l'art et ses publics ; mais d'où ne sont pas toujours absents les risques d'ambiguïté, de complaisance dans le cliché, les inversions de valeur discutables. En cela au moins, les vertus heuristiques de sa série sur les restaurants chinois sont évidentes : comment tenter de caractériser une démarche artistique (anthropologique ?) dans le contexte actuel ? Qu'est-ce ou n'est-ce pas (qu') une "bonne photo" (si tant est que la notion soit pertinente) ? Quel usage faire de l'image et de l'histoire d'autrui (et, en ce compris, de la notion de cliché ou d'*a priori*), qui est aussi la nôtre : qui d'entre nous en effet n'a jamais "mangé chinois" ? – sans au fond savoir ce que c'est, sans rien voir, ni savoir, ni comprendre d'autre que les numéros des plats, d'ailleurs libellés en anglais, ou l'abyssale impavidité des aquariums[2]. Derrière ces façades surchargées, pourtant, que d'histoires, que de voyages et de trajectoires, que de sagas !

Pour mailler ces interrogations, sont prévues des rencontres avec de jeunes artistes, des visites pour les écoles, un repas chinois (il faut guérir le mal par le mal), l'intervention d'une sinologue de la KUL… Enrichissements, confrontations, décloisonnements révélateurs des intentions du lieu. Et qui se prolongeront en avril avec une expo autour de trois collectionneurs, puis avec la confrontation de deux artistes ou encore, régulièrement, par les interventions d'un jeune danseur (résident chez Été 78 et soutenu par l'asbl) qui commence son cycle d'étude chez P.A.R.T.S, l'école de danse "d'ATDK", et qui viendra durant l'année présenter et commenter quelques solos et travaux en cours[3]. Davantage que sur le travail de Beeckman lui-même – nous n'aurions pas le temps et pas la place –, avec ses partis pris et ses enjeux propres, ses limites et ses qualités, on comprend qu'il convenait ici de se pencher avec curiosité et bienveillance sur ceux de cet espace neuf et insolite, qui pointe à l'horizon de notre hiver gris comme la promesse de quelques rayons de soleil et la mise au clair d'énergies nouvelles, prônant la diversité et revendiquant, avec panache, un authentique et profitable engagement…

Emmanuel D'Autreppe



Vincen Beeckman,
Extrait de la série *Chinese Restaurant*, 2011/2013

VINCEN BEECKMAN
CHINESE RESTAURANT
ÉTÉ 78 ASBL
78 RUE DE L'ETÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM.
DU 15.02 AU 23.03.14

EDENLANDIA
EINE NEAPOLITANISCHE GESCHICHTE
PAVLOV'S DOG
RAUM FÜR FOTOGRAFIE
BERGSTRASSE 19
D-10115 BERLIN
WWW.PAVLOVSDOG.ORG
DU 17.01 AU 15.02.14

1 Matériau en apparence abondant, dont il a été fort peu fait usage lors de l'exposition *Beyond the Document*, et que l'artiste entend exploiter davantage ici.

2 Dont la symbolique semble pourtant, à l'origine, liée de façon avérée à celle des *triades*.

3 Des films relatifs à la danse et des photos seront montrées à cette occasion.

SÉBASTIEN REUZÉ
DARK RISING SUN
PREMIÈRE PRÉSENTATION DE LA TRILOGIE *NEW VIOLENCE*
SOUS COMMISSARIAT D'ERWAN MAHÉO
DE LA CHARGE
152 RUE THÉODORE VERHAEGEN
1060 BRUXELLES
WWW.DELACHARGE.COM
JUSQU'AU 27.01.14

Sébastien Reuzé,
Indian Springs, 2013.
Série ayant bénéficié de l'aide à la création de la Fédération Wallonie-Bruxelles

QUAND LA RÉALITÉ DÉBORDE DE LA FICTION

C'est une véritable œuvre éditoriale que SÉBASTIEN REUZÉ (°1970 ; vit et travaille à Bruxelles) a composée, sous forme de trilogie (*New violence*) présentée par le biais d'une exposition sous commissariat d'Erwan Mahéo[1] et d'une édition de trois coffrets. Trois séries distinctes et pourtant réunies autour d'un même sentiment d'isolement, voire d'inquiétude, devant trois contextes : une émeute dans la périphérie londonienne (*Brooklands*) ; l'isolement volontaire d'une famille en campagne (*La Noé*) ; la guerre à distance soutenue par la technologie des drones aux États-Unis (*Indian Springs*).

Sous forme de coffrets, ces séries se présentent au travers d'une sélection de tirages, d'un journal et selon les cas d'un disque dur contenant un film. Ces options de diffusion du travail photographique évitent ainsi de le figer et engagent aussi celui qui l'acquiert à opérer des choix… on pourrait presque dire : à se situer, à son tour. Car dans ces trois ensembles d'images, il est avant tout question de *positions*. Celle de la bourgeoisie face aux émeutes qui ont éclaté dans le quartier de Tottenham à Londres à l'été 2013 ; celle d'une famille qui a choisi de vivre dans des conditions insulaires à l'écart de l'agitation urbaine ; celle d'un pilote de drone face aux missions de mort qui lui sont confiées, à distance de ses cibles. Et puis enfin –ou d'abord– la position de l'artiste devant ces situations, abordées avec un regard aussi métaphorisant que critique, déjouant le documentaire pour le réinvestir par la fiction.

En effet, si ces séries trouvent leur origine dans des situations ou des faits réels, elles les intègrent dans une formulation fictionnelle, à divers degrés. La famille décrite dans *La Noé* l'est de telle manière que ses membres acquièrent une dimension de personnages, et le cadre qui leur est pourtant familier celle d'un environnement qui les retranche dans leur désir de liberté et les rend en partie étrangers au monde "extérieur". Cette hésitation entre étranger et familier s'immisce jusque dans le mode de présentation des images : un diaporama de 320 diapositives, qui renvoie à la fois à un usage commun des images associées au souvenir et à l'effet d'apparition/disparition des diapositives, lié à leur dispositif de présentation.

Brooklands inscrit ce principe d'absorption au sein du montage des images dans un film. On y trouve mêlées des archives télévisuelles relatant en direct les émeutes de Londres –dont la violence les apparente à des images de guerre–, à des images fixes et des vidéos qui relatent, en vis-à-vis, l'indifférence de la classe bourgeoise consumériste. Là encore, on sent poindre une forme de malaise, d'inquiétude, qui se manifeste non seulement, par touches légères, dans le trouble de ces personnages économiquement privilégiés, mais aussi, dans la réception de ces images, par la perception du gouffre qui sépare ces mondes, de ces manifestations d'une inégalité devenue criante.

Alors que ces deux premiers volets, présentés dans un précédent article[2], avaient déjà été exposés au public en 2012, ils sont aujourd'hui complétés par *Indian Springs*. Dans la suite des deux précédentes, cette série est elle aussi placée sous les auspices de l'écrivain d'anticipation James Graham Ballard (en particulier du roman *Vermillion Sands*), figure de référence pour Reuzé.[3] L'univers qu'il déploie ici met en scène un pilote de drone –en réalité un acteur répondant dans le récit au nom de Byrd–, dans un décor réel : celui d'une base de pilotage de drone dans le Nevada. Le souci du détail aura conduit Reuzé jusqu'à créer lui-même l'écusson brodé de son uniforme.

Comme l'artiste le souligne lui-même, Ballard aurait pu s'emparer d'un tel sujet. Le recours à ces moyens technologiques rendant possible une guerre –ou du moins une attaque– à distance, déréalise celle-ci, l'apparente de manière inouïe à un jeu vidéo… en en reprenant presque les mêmes outils.[4] (Ce rapprochement matériel est d'ailleurs effectué dans l'exposition, pour chacune des trois séries, par la présence d'objets qui concrétisent ou authentifient les récits déployés). L'attention portée à la couleur des tirages, réalisés par l'artiste, contribue par ailleurs à baigner ces représentations dans une atmosphère aux frontières de l'étrange. On le comprend, Reuzé utilise ici toute la capacité d'ambivalence de la photographie, entre fidélité descriptive au référent et mise en forme réaliste de l'imaginaire. Il parvient ainsi à donner au genre de l'anticipation une nouvelle formulation, spécifiquement visuelle. Il confronte aussi le spectateur aux crises politiques, sociales et morales auxquelles renvoie chacune de ces séries. Elles donneront peut-être à celui-ci le désir ou la force de (se) manifester à son tour, tout au moins de prendre position.

Danielle Leenaerts

Sébastien Reuzé,
projection du film *Brooklands*, 2011
Lauréat du Programme Hors-les-murs de l'Institut français
Vue d'exposition, MAAC (Bruxelles, 2012)

1 De La Charge a été constitué en asbl par 18 artistes, qui ont leur atelier rue Théodore Verhaegen 152 (Saint-Gilles) et proposent un espace d'exposition, à la même adresse (voir delacharge.com).

2 Voir : LEENAERTS Danielle, "De l'observation à l'anticipation. Plongée dans l'univers radiographique de Sébastien Reuzé.", in : l'art même, n° 54, 1er trimestre 2012, p.30-31.

3 On rappellera que le roman Kingdom Come avait nourri le projet de fiction qui avait conduit Sébastien Reuzé à Londres, les émeutes ayant éclaté de manière inattendue lors de son séjour.

4 Sur les questions soulevées par cette technologie militaire, voir : CHAMAYOU Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

XDGA BXL CIVA

Après avoir travaillé avec Rem Koolhaas et l'OMA, à partir de 1982, Xaveer De Geyter a fondé cinq ans plus tard XDGA (Xaveer De Geyter Architects) à Bruxelles. L'exposition présentée au CIVA du 8 novembre au 26 janvier était conçue comme une sélection de 25 références issues d'autant d'années de recherche, sans distinguer dans la mise en espace les projets réalisés ou non, et pour cause : remportés ou pas, les concours sont à l'avant-plan du propos, et chaque étude a sa place parmi plus de 160, dont l'exposition et le livre qui l'accompagne, avec, au sein de ce "relevé d'évidences", un focus sur BXL.

080_PLACE ROGIER (2006-2015)
© Frans Parthesius

116_RUE DE LA LOI (2008-2009)
© Frans Parthesius

L'axiomatique et la pragmatique de la cinquantaine de personnes qui forment XDGA reposent sur le fait que l'architecture est plus nécessaire que jamais, comme antidote au pessimisme, au conservatisme, ainsi qu'au doute qui trouble ce début de siècle. En mettant en évidence de manière tranchée *"les paradoxes et les conflits de la vie (sub)urbaine"* (Christophe Van Gerrewey), la démarche d'ensemble manipule moins des entités plastiques ou bâties que des scenarii couplés à des prises de position quant à la nature des interventions, avec pour ambition de révéler pour les utiliser, au-delà des attentes programmatiques, les potentiels des sites et des situations. Avec clarté, audace parfois, détermination dans tous les cas, les propositions vont à l'encontre de tout régime de sécurité ou de consensus, faisant du déblaiement des inhibitions la condition *sine qua non* au déploiement de l'architecture. Beaucoup d'auteurs de projet ayant lu Koolhaas vont en ce sens, mais l'échelle à laquelle évolue XDGA leur donne une tout autre portée, sans regrets d'un paradis perdu, et même, selon Geert Bekaert, avec une sorte d'amnistie du réel au profit d'une action stratégique et conceptuelle qui vise les opportunités à tirer d'imbroglios urbains mal résolus jusqu'ici.

160_EXPO (2013-2014)

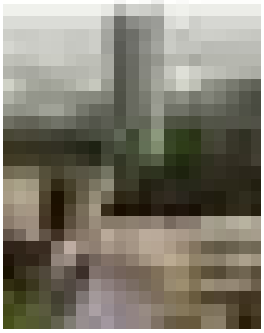
Au CIVA , oubliés la moquette noire qui feutre l'ambiance et les socles blancs qui isolent deux douzaines de maquettes en fétiches, laissée même de côté la tapisserie "4x4" au schématisme bariolé, reste l'essentiel, à savoir la dichotomie maquettes-dossiers, à la lumière des interviews en vidéo (Lars

XDGA_160_EXPO
XAVEER DE GEYTER ARCHITECTS

CIVA
55 RUE DE L'ERMITAGE
1050 BRUXELLES
WWW.CIVA.BE
L'EXPOSITION EST REMARQUABLEMENT DOCUMENTÉE SUR : WWW.XDGA.BE
JUSQU'AU 26.01.2014

XDGA
161_BOOK
XAVEER DE GEYTER ARCHITECTS & CHRISTOPHE VAN GERREWEY
352 PAGES
CO-ÉDITION CIVA/LANNOO
WWW.LANNOO.BE

042_COOVI KITCHEN TOWER (2003-2011)
® Frans Parthesius



Lerup, Olivier Bastin, Floris Alkemade, Françoise Fromonot et Dominique Boudet). Une exposition d'architecture ne peut-elle être, par nature, que frustrante, parce que les réalisations en sont absentes, remplacées par des artefacts de représentation ? Oui et non. Avant d'aborder l'exposition d'XDGA, un constat s'impose : Bruxelles manque d'architecture à grande échelle hors des logiques type MIPIM ou MAPIC. Et les responsables des institutions européennes sont tombés dans les travers de la promotion immobilière, imprimant à la ville une marque indélébile dont le projet de Christian de Portzamparc grossira le trait dans le secteur Loi[1]. Parmi les opérations en cours, de la Tour Up-Site à City Docks, en passant par le 'Toison d'Or' ou le futur siège du Conseil européen, pas grand-chose à sauver. Au nombre des propositions retenues par XDGA pour l'exposition, un quart sont bruxelloises — Bruxelles-la-bizarroïde est la muse de Xaveer de Geyter — et s'inscrivent dans la nécessité ardue d'alternatives à l'architecture commerciale. Oui, d'une part, cette expo d'XDGA est, comme la plupart, problématique, car si l'on n'a pas visité cinq ou six des réalisations, comment savoir à quoi correspondent les maquettes du corpus montré au CIVA ? Mais de l'autre, elle ne l'est pas, car indépendamment de ce qui est construit ou en passe de l'être, la matière de l'exposition est faite des signes explicites de ce qui fonde cette architecture : les configurations proposées, alliées aux éléments de réflexion et d'information qui les portent, ici une suite de dossiers élaborés à partir des archives réactivées, comme autant d'étapes réflexives d'un processus allant bien au-delà des cas particuliers de tel ou tel projet. La grille régulière qui trame l'exposition peut alors être vue comme une page noire ponctuée de socles et de titres blancs : simple et efficace pour un survol exempt de tout affect, y compris comme *statement* au sein d'un CIVA à l'histoire lourde mais qui évoluera par nécessité vers d'autres conjectures. La maquette la plus haute, posée au sol, dans l'axe d'entrée, correspond à la nouvelle tour du campus COOVI, en bordure du ring sud-ouest de Bruxelles. À deux pas de l'axe aujourd'hui réanimé du canal, objet de soins politiciens divers et variés, cette tour de cuisines, pur objet fonctionnel, est aussi un emblème, mais non d'un quelconque standard d'aménageur : elle rafraîchit la présence du COOVI-CERIA, en face d'Ikea, magnifie l'espace autour d'elle, y compris autoroutier, et présente les ascenseurs, escaliers et autres gaines techniques comme nécessaires et suffisants pour détailler en élévation une présence forte, une émergence d'architecture au diapason d'une zone d'activité striée d'infrastructures de déplacement.

161_BOOK (2013)

Le livre[2] s'ouvre sur le projet de réaménagement du rond-point Schuman, proposition symbolique s'il en est : amphithéâtre à ciel ouvert, agora subsumant par sa clarté formelle le nœud labyrinthique souterrain et intermodal. "Democracy Amplifier" ou métaphore de l'Europe, avec une efflorescence de surface en proie aux luttes d'influence et aux instruments du lobbying, à commencer par la vaste et juteuse opération qui verra se doubler la quantité de bureaux sur cet axe des Pouvoirs ? Comme ce fut le cas pour l'exposition à deSingel avec le livre *After Sprawl* (2002), *Expo* et *Book* résument un état de la recherche. La première partie remonte dans le temps au travers de projets repères : Place Schuman, Bruxelles (139_2010-2017), Nørreport Station, Copenhagen (122_2009), Place Rogier, Bruxelles (080_2006-2015), Les Halles, Paris (048_2003-2004), Carrefour de l'Europe 2, Bruxelles (011_1997-1998), Carrefour de l'Europe 1, Bruxelles (000_1983). Puis le texte de Christophe Van Gerrewey déploie les 26 chapitres d'un abécédaire moins conçu comme une théorie que comme l'explicite d'un entrelacs de références et de notions attachées à la lisibilité d'opérations qui pour la plupart sondent, entaillent et remanient des écheveaux technico-administratifs aux complications de départ souvent aberrantes. Ensuite viennent les images d'une trentaine de projets et réalisations se passant éloquemment de commentaire (ou d'énoncés comme mots d'ordre) car offrant des configurations franches, sans compromissions. Cela dit, comme il s'agit d'un cheminement prospectif — l'Expo à cet égard est non triomphaliste même si les maquettes ont un côté chic —, la sélection couvre plusieurs directions, avec aussi des choses plus déconcertantes comme les projets 111_New Port House, Antwerpen ou 149_Silo Building, Leuven, dont les thèmes architectoniques ont quelque insistance.

080_PLACE ROGIER (2006-2015)

Pour déchiffrer le binôme *Expo_Book*, le mieux est d'aller Place Rogier, le plus "visible" des chantiers d'XDGA en cours à Bruxelles. On y voit peu encore ce que sera l'endroit doté d'un auvent circulaire de 64 mètres de diamètre étudié avec Laurent Ney, prolongé par l'esplanade que dessine Michel Desvigne, mais on perçoit déjà ce qui assène une dose d'architecture métropolitaine au provincialisme de la capitale de l'Europe. Outre qu'on voit les tours du quai du métro, en soi virtuose, un nouvel espace public apparaît là où il n'y avait que compartimentage, que séparation et cadenassage d'affectations et de flux. L'image des *carceri* de Piranèse a été mise en avant, pour allier imbroglio et vision poétique, pour montrer aussi que la complexité n'est pas antinomique d'une sorte d'évidence, et que le nœud gordien a été tranché au bénéfice d'une fluidité cadrée de nature à rapprocher dans les esprits par exemple la Monnaie et la rue de Brabant, comme le niveau -4 et le viaduc ferroviaire. Dans un plaidoyer enthousiaste, Françoise Fromonot pointe une sorte de continuité avec un modernisme "à la hollandaise" et un refus du spectaculaire pour la plupart des projets, ce qui revient à souligner la dimension critique de cette approche protéiforme. La position d'XDGA tranche nettement sur la production la plus fréquente à Bruxelles, mais pourquoi ? Tout simplement parce que le territoire ne peut être envisagé décemment avec une face cachée. A Bruxelles, on a beaucoup enterré de fonctions vitales, viaires ou culturelles, avec une débauche de grands travaux inutiles, sans se soucier de ce qu'on appelait jadis "urbanisme souterrain". L'aménagement du territoire est encore tributaire de logiques de surface. "Espace public" et "infrastructures de déplacement" sont des expressions qui ne cristallisent souvent que problèmes et dérives, avec le cosmétique qui les enjolive à court terme et les affuble du "ça-va-de-soi" dénoncé par Barthes, auquel XDGA oppose "*un pied en travers de la porte*"[3] pour une immixtion de l'architecture là où elle est trop peu désirée pour ses vertus subversives, avec le punch et l'identité qui en découlent, au travers de ce qu'on pourrait appeler un *schématisme créateur*, toujours dans les limites objectives des cas d'espèce. "Espace public" et "infrastructures de déplacement" retrouvent leur pleine mesure dans l'approche d'XDGA, qui rappelle que les monstres enterrés sont aussi des ouvrages d'art, et que l'art de faire, désormais, consiste à travailler sans œillères, dans la pleine conscience de ce qui relie les profondeurs labyrinthiques aux émergences les plus "skyline", avec l'envie de trouver dans ces "générateurs souterrains et méconnus" les raisons de concaténations nouvelles tirant parti de ce substrat moderne par excellence, non pour suivre les évolutions mais pour leur organiser du possible. L'arène bruxelloise, qui a vu s'affronter des logiques systémiques et idéologiques diamétralement opposées, est un terrain propice à de nouvelles densités, à condition de "trouer" les blocages et les fragmentations, en affrontant les myriades de difficultés liées, pour ensuite remodeler de fond en comble et de manière inédite les points vitaux. On le voit dans le projet de la Place Schuman, la seconde proposition pour le Carrefour de l'Europe (1997-1998) était fondatrice d'une approche susceptible de briser les carcans de villes comme Bruxelles, en proie aux sédimentations défensives, autistes sous couvert de concertation.

Raymond Balau

1 Raymond Balau, *Eurozone – Bruxelles • de Portzamparc ou la Loi du genre*, in *Archistorm*, Paris, n° 44, septembre-octobre 2010, pp. 16-21 (cet article comporte un entretien avec Olivier Bastin, premier "Bouwmeester" de Bruxelles, p. 20) ; XDGA : 116_Rue de la Loi (2008-2009).

2 *XDGA* (texte de Christophe Van Gerrewey), Lanoo Publishers/CIVA , Tielt/Bruxelles, 2013 (352 pages).

3 *Xaveer De Geyter, Un pied en travers de la porte*, in *A+* 219, Bruxelles, 2009, p. 22-23. On y trouve une position en écho au célèbre "Bigness Fuck Context" de Koolhaas, qui n'est pas à prendre qu'au premier degré.

***TABLEAUx D'UNE exPOSITION* est le titre décliné par Alain géronneZ à partir de celui de la célèbre série de pièces de Moussorgski, pour une série de "micro-expositions" organisées, en 2013, chez Hors-Série, librairie d'occasion et de qualité située rue du Midi à Bruxelles. L'artiste audiophile[1] y a convié plusieurs créateurs et personnalités à partir d'un disque fétiche pour en décliner, de manière personnalisée, l'héritage singulier, le temps d'un vernissage intime et convivial et d'une micro-exposition limitée à une vitrine de la librairie.**

Rodney Graham,
couverture du livret n°1,
Alain géronneZ présente *Getting it together in the country*, 17x17cm, 25 ex.

MICRO-EXPOSITIONS POUR MACRO-PASSIONS

PROCHAINE ACTUALITÉ:
I AM SITTING IN A ROOM (ALVIN LUCIER)
PRÉSENTÉ PAR DANIELLE BROGNON,
LE 6.02.14 À 18H30
LIBRAIRIE HORS-SÉRIE
67 RUE DU MIDI
1000 BRUXELLES
INFO : ALAIN.GERONNEZ@SKYNET.BE

"*Les micro-expositions que je propose à différents amateurs, c'est-à-dire spécialistes, de monter ici jouent du disque oblong, d'un disque tout rond, par pur plaisir"* précise Alain géronneZ dans le livret publié à 25 exemplaires et vendu au prix coûtant qui accompagne le premier *Tableau d'une exposition. Getting it together in the country* tire son titre du 25cm éponyme de Rodney Graham sorti en 2000 et dans lequel l'artiste conceptuel et musicien canadien pose avec une guitare sur une pochette qui emprunte à la fois à l'esthétique classique de Deutsche Grammophon et à l'imagerie bucolique du folk nord-américain. Rodney Graham a donné, dans la foulée de ce disque aujourd'hui recherché, des performances improvisant sur une boucle du film *Zabriskie Point* d'Antonioni à la manière du guitariste John Fahey qui avait refusé l'offre du cinéaste de composer la bande-son du film prétextant l'appartenance communiste du réalisateur. Pour ce premier opus chez Hors-Série (dont les animateurs Luc Dembour et Thierry Syfer partagent la paternité de cette sympathique initiative), Alain géronneZ qui avait assisté à la prestation audio-visuelle de Graham à la Galerie Micheline Szwajcer (Anvers) en 2001, a opté entre autres pour "*la parodie de la parodie*" en montant les improvisations tirées du disque de Graham sur la scène du film d'Antonioni pour diffuser ce "*désert des airs*" sur un laptop posé face à un miroir.

Le deuxième invité/ "micro-curateur" Baudouin Oosterlynck a choisi *The entire musical work of Marcel Duchamp*, LP acheté en 1977 par cet artiste de l'écoute lors d'une rétrospective de Duchamp au Centre Pompidou pour mettre en dialogue *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (*Erratum musical* composé en 1913) avec *Il treno di Cage – Alla ricerca del silenzio* de John Cage (1977) et son propre *Double voyage in situ* - Opus 46 (1983) augmenté d'un croquis de sa plume, *Souvenir d'enfance*. Là encore, l'*ex*-position est celle d'un jeu de miroirs qui s'articule ici entre trois œuvres ouvertes et ludiques : des notes de piano tirées au hasard (Duchamp), un happening-installation-buffet convivial entre des stations ferroviaires de Bologne à Rimini (Cage), un projet pour la Fondation Miró, finalement non réalisé, de train électrique muni de petits haut-parleurs et placé dans une locomotive en mouvement (Oosterlynck).

L'objet vinyle

Eric de Visscher (compositeur, philosophe, musicologue et actuellement directeur du Musée de la Musique à Paris) a d'emblée choisi de réaliser 3 micro-expositions en une, se concentrant sur les (méta) pochettes de vinyles de l'artiste canadien Michael Snow (*Music for piano, whistling, microphone and tape recorder,* 1975), du groupe new wave/pop britannique XTC (*Go2*, 1978) et du platiniste/plasticien américano-suisse Christian Marclay (*Record without a cover,* 1985), chacune avec pour seul visuel, le texte de présentation du contenu, repoussant la limite de la séduction de l'objet disque dans ses retranchements conceptuels. Mouvement prolongé par le plasticien flamand Marc Van Tichel qui, avec sa relecture de la fameuse pièce silencieuse *4'33''* de Cage, joue du passage entre analogique et digital pour ne garder que le sillon ("locked-groove") multiplié pour atteindre la durée de la pièce, *4'33''6* et conclure que "*là où l'impossibilité d'un silence absolu est gravé dans la matière vinyle, alors qu'existe dans le monde digital la prétention de pouvoir 'produire' un silence absolu, la perception humaine sait contourner ce grain de sable ontologique et développer un esprit critique"*[2], ce que confirme cet hommage millimétré à *4'33''6*.

Pour réincarner/réenchanter la jeune France Gall avec son tube *Baby-Pop* (1966), la performeuse/vidéaste Meryll Hardt revêt une robe Saint-Laurent-Mondrian et la coupe sixties pour être filmée dans le décor kitch de Mini Europe au pied de l'Atomium,… pour faire résonner, dans notre "no future" actuel, les paroles romantiques et pessimistes que Gainsbourg lui avait écrites : "*Chante, danse, Baby Pop, comme si demain au petit matin, Baby Pop, tu devais mourir*".

Prélude et flux

Suivent les propositions de l'artiste Jacques André avec *Random Access Memory* de Daft Punk acheté et revendu plusieurs fois, du peintre Bernard Villers retraçant le concert (à son invitation) de Steve Lacy aux Halles en 1978 avec *Lacy in Schaerbeek*, du plasticien/écrivain Juan d'Oultremont bouclant la boucle avec *Pictures at an exhibtion-Modeste Moussorgski* avant que Guy-Marc Hinant n'opère une (mini) rupture, en novembre 2013, avec une autre série de micro-expositions intitulée *Prélude et flux,* se centrant non plus sur un disque mais sur une personnalité mélomane et audio généreuse. Tel cet hommage à Marcel Jacques, retraité et musicien amateur récemment disparu, qui vendait pour 1 euro (les raretés pouvant atteindre la somme de 5 euros !) des disques classiques de seconde main dans sa boutique Prélude à Saint-Gilles dont le cinéaste et co-fondateur du label Sub Rosa montre chez Hors-Série une sélection en vitrine accompagnée d'une vidéo. Sur celle-ci, le voit-on déposer, puis les reprendre, des disques en offrande éphémère le long de la devanture, soudainement recouverte de papier journal, de cet "*endroit biscornu et essentiel"*[3] d'où s'échappait un "*air qui ne peut se décrire autrement qu'une atmosphère préservée des violences et des inquiétudes qui font, depuis toujours, nos vies"*[4]. Une belle métaphore pour ces précieuses micro-expositions (d'autres suivront ces prochains mois) qui dialoguent avec les temps et les vibrations de nos passions sonores.

Philippe Franck

1 Comme en témoigne son livre/CD-Rom *Leçons sur le son* publié par La Lettre volée en 2005.

2 Extrait du texte de présentation de Marc Van Tichel écrit pour le livret accompagnant *TABLEAUx D'UNE exPOSITION* 4.33.6, avril 2013.

3 Extrait du texte de présentation de Guy-Marc Hinant écrit pour le livret accompagnant *Prélude* et *Flux 1,* novembre 2013.

4 Idem.

RÉSONANCES

POÉTIQUES INOUÏES EN BRABANT WALLON (*ET SON INTIME DIGRESSION*)

Aussi pointue et exigeante puisse-t-elle être, la création sonore n'est aujourd'hui plus l'affaire des seuls lieux de diffusion de l'art contemporain. Depuis 2003 le festival *City Sonic* (Mons), initié par le centre interdisciplinaire des cultures numériques et sonores Transcultures, a démontré l'intérêt d'une exploration des expériences sonores au cœur de la ville, en multipliant les installations, performances et rencontres permettant aux publics, au détour de leur pérégrination, de s'immerger dans des univers acoustiques hétérogènes. Une déambulation poétique, conviviale et sonore.

Stepane Kozik, *Chicken Drummer*
© l'artiste

RÉSONANCES
ECOLE D'ART DE BRAINE-L'ALLEUD
+ DIVERS LIEUX DANS LE BRABANT WALLON
47 RUE DU CHÂTEAU,
1420 BRAINE-L'ALLEUD
T + 32 (0) 2 384 61 03
INFO ÉVÉNEMENTS HORS EXPO
T +32 (0) 10 62 10 35
WWW.RESONANCES-ARTS-SONORES.BE
DU 5.02 AU 3.05.14

EXPOSITION :
DU 21.02 AU 3.05.14 (DU MA. AU SA.)

Explorer les différentes dimensions des arts sonores dans les arts contemporains, promouvoir la création locale, décentraliser les manifestations artistiques et créer de nouvelles synergies entre opérateurs culturels, artistes et publics, c'est aussi ce qu'ambitionne le festival *Résonances*, qui se tiendra du 9 février au 3 mai 2014, sur le territoire du Brabant wallon. Ce cycle n'est pas à confondre avec le projet *Résonance* proposé ces dernières années par la plate-forme MNÓAD, en région hennuyère (une initiative modeste et locale, ouverte sur l'international, qui accueillait pour des performances minimales ou détonantes des figures singulières des musiques contemporaines) – cette coïncidence nominative témoigne d'un intérêt et d'une activité plurielle autour des arts sonores en Fédération Wallonie-Bruxelles, mais aux enjeux différents.

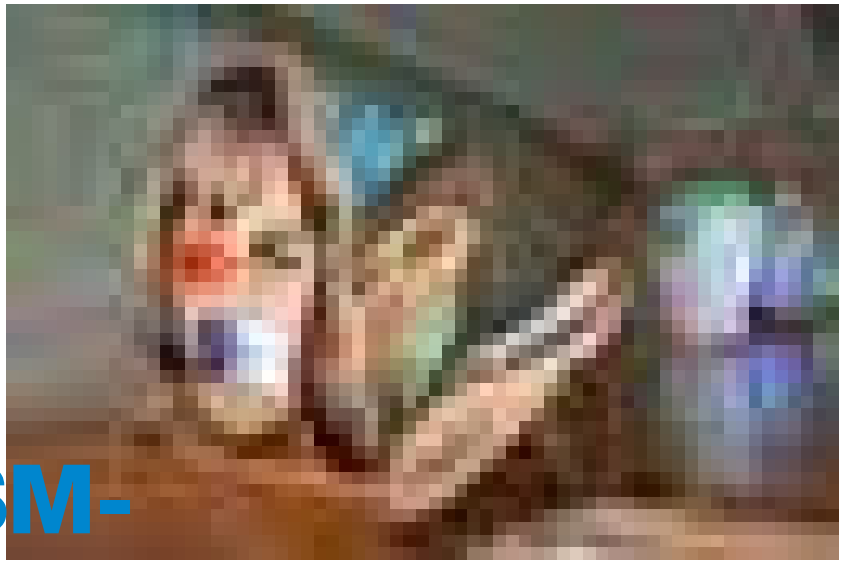
Résonances est le fruit d'une collaboration engagée entre le Centre Culturel du Brabant Wallon, l'École des Arts, le Centre culturel et l'Académie de Musique de Braine-l'Alleud, Clair Obscur (programme de sensibilisation à l'art contemporain porté par les centres culturels de Genappe, Rixensart et Braine-l'Alleud), UCL Culture et Transcultures, autour desquels gravitent des structures et associations partenaires. Philippe Franck, directeur du festival *City Sonic*, en est le commissaire. Exposition, installations, performances, concerts, salons d'écoute, conférences et ateliers composent le programme de ce cycle. L'accent est mis sur les œuvres récentes de jeunes artistes de la "Fédération", mais aussi quelques noms étrangers, soutenus par *City Sonic*. L'approche retenue pour ce festival se veut "*poétique et contextuelle, s'adressant d'abord aux sens, avant l'intellect, en mettant en exergue des œuvres qui se livrent de manière immédiate tout en permettant différents niveaux d'interprétation*".

On y croise des noms déjà familiers, largement représentés par Transcultures (Arnaud Eeckhout, Mauro Vitturini, Vivian Barigand, Isa Belle, Paradise Now, Emmanuel Selva, Julien Poidevin, Gauthier Keyaerts, etc.), des incontournables dans leur domaine (Max Vandervorst pour la lutherie sauvage), ainsi que quelques compositeurs "phares" de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Leo Kupper, Jean-Luc Fafchamps, Stephane Ginsburgh, Jean-Paul Dessy, Jarek Frankowski, Todor Todoroff). Approches ludiques, détournement d'objets, lutherie expérimentale, mise en résonance du corps, questionnement de nos environnements urbains ou naturels, approches aventureuses des musiques électroacoustiques et microtonales… la création sonore y apparaît diversifiée et donc représentative des investigations les plus contemporaines. D'emblée, le ton est donné : en s'adressant à un large public, en favorisant la dimension conviviale, familiale et ludique, en faisant la part belle à la dimension associative, avec des initiatives participatives "*(re)donnant la parole à ceux que l'on entend peu*", et en promouvant une scène presque exclusivement circonscrite à celle de la "Fédération", *Résonances* revêt un caractère tout autant politique qu'esthétique, dès lors qu'il se destine à la représentation du terroir artistique local et engage des processus participatifs dont il s'agira d'évaluer la pertinence en cours d'expérience. Cette approche est nécessaire dans la mesure où elle permet la mise en valeur d'un vivier de création sans doute méconnu et peut-être mésestimé, permet à des publics variés d'expérimenter des poétiques sonores inouïes, et pourrait *in fine* catalyser des dynamiques créatives locales insoupçonnées. C'est donc bien un projet de médiation socio-culturelle que mène *Résonances*, en accord avec la mission du Centre Culturel du Brabant Wallon, l'un de ses principaux initiateurs, sous l'inspiration du travail opéré par Transcultures. Nul doute que cette médiation et sensibilisation est nécessaire, et donc bienvenue. Simplement est-on en droit de regretter un certain déjà vu (entendu), cette habitude de laquelle la promotion des arts sonores en Fédération Wallonie-Bruxelles ne se départit pas, et cette *presque règle*, propre à la "Fédération", de penser la politique culturelle comme une politique d'auto-promotion courant le risque de l'isolement et de l'entre-soi, par manque d'esprit d'ouverture, d'aventure, de discernement et donc de sens critique (seuls remèdes, se dira-t-on, à l'ethos consensuel). Il n'y a de culture vivante et saine qui soit homéostatique. Aussi est-ce là le danger de toute "fédération" : ce qui fédère est par nature ce qui, dans le même temps, fait sécession (repli, rupture, isolement). Mais ne forçons pas le trait, à relever le caractère politique de la proposition poétique, louable et généreuse, et contentons-nous de convier ici le sens commun à la découverte de poétiques inouïes en Brabant wallon.

Sébastien Biset

Arnaud Eeckhout, *Music for Eps*
© l'artiste

Le MAC's (Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles) présente *Phantasmagoria*, première manifestation d'envergure jamais consacrée en Belgique à TONY OURSLER (°1957 ; New York). L'exposition s'articule autour d'une pièce maîtresse qui lui donne son titre et synthétise toutes les obsessions de l'artiste. À commencer par sa fascination pour la vidéo, son médium fétiche, et pour l'histoire de l'image projetée, de la Grèce antique à l'ère électronique, en passant par la lanterne magique.



PHANTASMAGORIA 2013

Tony Oursler,
Phantasmagoria, 2013
installation multimédia, projection vidéo, 4450 x 710 x 375 cm. Collection MAC's, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Phantasmagoria est une installation multimédia, monumentale et théâtrale, spécifiquement conçue pour l'espace longitudinal de la Salle Pont (46 mètres de profondeur). Plongée dans la pénombre, elle immerge le visiteur dans un univers hybride et chaotique (saturé d'objets, d'images, de lumières et de sons), afin de catalyser ses émotions. Avec son cortège de monstres et de démons, elle ressemble à une maison des horreurs où le public viendrait pour se faire peur. C'est qu'elle rend hommage, tout en l'actualisant, au travail d'Étienne-Gaspard Robert, personnage hors-norme du XVIIIe siècle, plus connu sous le pseudonyme de Robertson. Touche-à-tout de génie (à la fois peintre, dessinateur, mémorialiste, "physicien-aéronaute", mécanicien et opticien), cet abbé d'origine liégeoise fit carrière à Paris en tant que "fantasmagore" ou "fantasmagorien". Un curriculum vitae pour le moins éclectique, significatif des croisements fréquemment opérés à l'époque entre esthétique et progrès scientifique. Si Robertson n'invente pas la fantasmagorie ou "l'art de faire parler les fantômes en public", il en révolutionne la pratique grâce à un procédé technique, le fantascope, version améliorée de la lanterne magique capable de projeter des images mouvementées. Robertson crée ainsi une forme de spectacle illusionniste inédit, total et précinématographique, dans lequel les projections de spectres animés s'accompagnent d'effets lumineux, sonores et olfactifs, plongeant le spectateur dans une atmosphère propice à l'émergence de craintes archétypiques. Fondée sur la technique comme sur la superstition, entre spectacle instructif et mystification, la fantasmagorie atteste de la porosité des frontières entre rationalité scientifique et croyances occultistes en cette fin de Siècle des Lumières. Avec *Phantasmagoria* Tony Oursler explore l'héritage de son père spirituel et les continuités de son travail dans le monde actuel. La progression dans l'œuvre a des allures de rite initiatique, articulé en sept étapes, sept moments qui s'emboîtent. Le parcours commence par une machine de guerre, un miroir ardent d'Andromède, conçu d'après les schémas de Robertson qui voulait en offrir une version moderne à l'armée française. Transposée en 2013, cette machine antique et légendaire, censée anéantir l'ennemi grâce aux rayons solaires, renvoie des images du contexte militaire actuel, industriel. Le visiteur est ensuite invité à s'asseoir devant un tableau de jeux vidéo pour interagir dans une réalité fantasmée, devenue partie intégrante de l'imaginaire de jeunes du monde entier qui ingurgitent la violence et la peur sous forme de divertissement. Aux zombies virtuels succèdent des portraits-robots de criminels potentiels. Utilisé par la police afin de procéder à l'identification d'un coupable éventuel, le portrait-robot est l'héritier du système de signalement inventé en 1893 par Alphonse Bertillon, appelé bertillonnage ou "portrait parlé". Percés d'images animées, les "portraits parlant" de Tony Oursler établissent un lien entre ces systèmes de reconnaissance faciale à l'ancienne et l'omniprésence de la surveillance électronique dans le monde actuel. La quatrième étape du parcours convoque les émotions les plus archaïques par le biais de figures archétypiques. La projection d'un grand serpent noir et l'énorme toile d'araignée qu'il faut contourner agissent directement sur la partie ancestrale du système neurologique, le cerveau reptilien, responsable de la régulation des fonctions vitales, mais aussi des comportements primitifs (comme la peur ou l'agressivité) indispensables à la survie de l'individu et de l'espèce. La personnification du Mal absolu entre en scène au cinquième acte de la pièce. Dans une vidéo-performance, un diable cornu et pathétique parle de son émasculation et de sa déchéance, avant de se transformer (par l'illusion du fondu enchaîné) en homme parfaitement ordinaire. Car le Malin peut revêtir des atours très divers, comme en témoignent les dessins d'une vingtaine d'enfants de la région sollicités par Tony Oursler. L'extériorisation de leurs peurs prend la forme de personnages surnaturels (vus au cinéma ou à la télé), mais aussi de monstres bien réels qu'il vaudrait mieux ne jamais rencontrer. Les deux dernières parties de l'œuvre révèlent la collusion toujours actuelle entre esthétique et technique, magie et progrès scientifique. Tony Oursler n'utilise pas de fluide galvanique, mais des animations d'IRM fonctionnelles, capables de détecter les mensonges et de déchiffrer les pensées les plus cachées, tandis que des vocalises d'opéra évoquent le piratage informatique et le vol d'identité. Enfin, un test de Flashed Face Distortion Effect dévoile un phénomène neurologique récemment découvert, dans lequel les visions périphériques produisent des distorsions hallucinatoires, monstrueuses et grotesques. *Phantasmagoria* est un dispositif polysémique et synesthésique en hommage aux anciens spectacles fantasmagoriques ; un *Gesamtkunstwerk* cathartique qui confronte le spectateur à ses fantasmes et à ses peurs.

Sandra Caltagirone

TONY OURSLER
PHANTASMAGORIA
SOUS COMMISSARIAT DE DENIS GIELEN
MAC'S
SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 23.02.14

L'EXPOSITION S'ACCOMPAGNE DE LA PUBLICATION ***TONY OURSLER, VOX VERNACULAR,*** PREMIÈRE ANTHOLOGIE CONSACRÉE À L'ARTISTE, RÉUNISSANT ÉCRITS, MONOLOGUES, DIALOGUES, TESTS PSYCHOLOGIQUES ET POÉSIE BURLESQUE KALÉIDOSCOPIQUE SÉLECTIONNÉS SUR PLUS DE 35 ANS DE PRODUCTION. CET OUVRAGE RICHEMENT ILLUSTRÉ ET COMMENTÉ EST LE FRUIT D'UNE COLLABORATION ÉTROITE AVEC L'ARTISTE QUI A SOUHAITÉ CHOISIR PERSONNELLEMENT LES TRANSCRIPTIONS DE SES ŒUVRES MULTIMÉDIAS RÉALISÉES ENTRE 1977 ET 2013. ÉDITÉ PAR LE FONDS MERCATOR (PRÉFACE DE LAURENT BUSINE, ESSAI DE DENIS GIELEN ET INTRODUCTION DE BILLY RUBIN).

L'IMAGE SUIVANTE ...

Le MAC's au Grand-Hornu présente une exposition des Collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles. L'exposition associe les œuvres acquises par la Commission consultative des arts plastiques (CCAP) et par la Commission consultative des acquisitions du Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles (MAC's).

L'IMAGE SUIVANTE...
COLLECTION FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
AVEC, ENTRE AUTRES : FRANCIS ALŸS, MICHEL FRANÇOIS, MARCEL BERLANGER, JACQUELINE MESMAEKER, HANS PETER FELDMANN, JEREMY DELLER…

MAC'S
SITE DU GRAND HORNU
82 RUE SAINTE LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
DU 23.03 AU 8.06.14

L'occasion de dévoiler une collection offre la possibilité de porter un regard rétrospectif sur un chemin accompli. Mieux, cette occasion offre la possibilité de se projeter dans l'avenir, le cas échéant, de poser quelques jalons utiles. Une question vient d'emblée à propos du statut et de la finalité de collections qui ne sont montrées qu'occasionnellement. Le musée opte en effet pour une programmation d'expositions temporaires tandis que la CCAP n'a pas d'espace destiné à la monstration. Quel peut être l'intérêt de collections qui n'offrent pas de visibilité permanente ? La seconde question, plus générale, pointe ce vieux paradoxe entre l'idée d'un musée, d'une collection, dont les temps sont réputés "éternels", et l'idée de contemporain, éminemment "fugace", faisant déjà partie du passé au moment même où on l'évoque. Comment peut-on pérenniser et conserver ce qui est contemporain ?

Par bonheur, poser ces deux questions, c'est un peu y répondre. En effet, la présentation non permanente d'expositions peut être une façon de rester en prise avec une forme d'actualité des œuvres, et de conduire une approche vivante d'un art vivant. Pourquoi ne pas admettre que cette notion n'est plus exclusive aux arts du spectacle, au regard des œuvres et des expositions d'aujourd'hui, qui cultivent une forme de non permanence ou convoquent l'évènementiel, voire le participatif, tant au plan de la conception que de la perception. D'autre part, considérant ces collections comme des "bibliothèques" au service d'initiatives émanant soit de la Fédération, soit d'institutions nationales ou étrangères (depuis sa création, le MAC's a ouvert 454 dossiers de sorties d'œuvres pour une collection qui en comporte 350), n'est-ce pas précisément par le biais d'actualités singulières et temporaires que les œuvres qu'elles renferment peuvent rester contemporaines ? Ce qui est contemporain, c'est ce qui agit maintenant.

Y a-t-il un enseignement à tirer de tout cela ?

On doit penser qu'il est nécessaire de collectionner parce que nos institutions se doivent d'esquisser un avenir, et que celui-ci ne peut s'entendre sans une faculté de mémoire. On doit penser également que les expositions et les collaborations ponctuelles autour de nos collections sont le gage de l'émergence d'un environnement et de contenus contemporains. Si ces expositions sont l'occasion d'expériences collectives, publiques, elles sont également génératrices d'émotions individuelles, fugaces certes, mais qui s'inscrivent à l'endroit de la mémoire de chacun, à chaque moment de sa vie ; ayons la faiblesse de penser qu'elles puissent être constitutives et donc contemporaines.

L'exposition *L'Image suivante…* évoque ces trois états : la nécessité de collectionner infiniment, celle de construire à chaque instant, ici ou ailleurs, des liens et des contenus qui engagent la vie des œuvres, et enfin l'heureuse prégnance des images au cœur de nos consciences, et de nos mémoires. L'exposition donnera à découvrir des œuvres emblématiques qui ont jalonné la vie et les travaux de la CCAP et de la Commission du MAC's, ainsi que les acquisitions les plus récentes. De manière inédite, l'ensemble occupera un seul et même lieu.

Jérôme André
Commissaire de l'exposition
et Responsable du service Conservation/Exhibition du MAC's

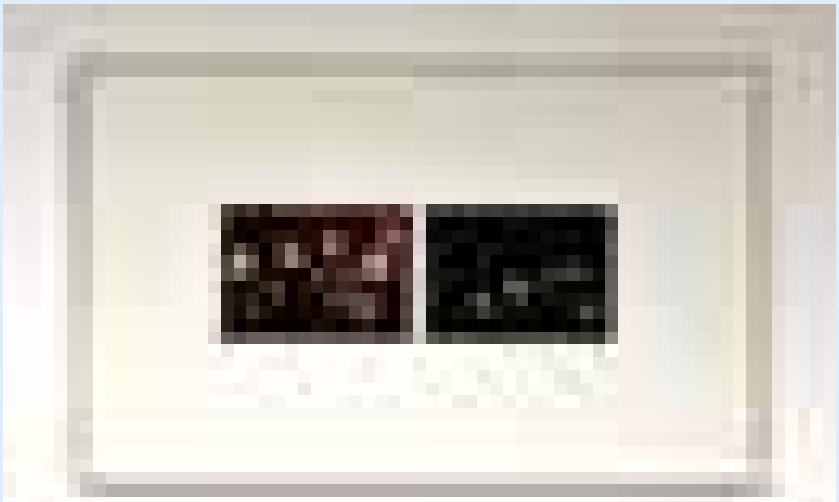
APPEL À PROJET BIENNALE DE VENISE 2015

Après la Communauté flamande en 2013, la Fédération Wallonie-Bruxelles a le privilège de représenter la Belgique lors de la Biennale de Venise 2015.

Un marché public visant à la sélection d'un artiste plasticien, associé à un commissaire d'exposition de son choix, et de son projet artistique et organisationnel d'occupation du pavillon belge des Giardini lors de la Biennale 2015 a été lancé en décembre 2013.

La date limite de remise des offres est fixée au **21 février 2014, 14h00**. L'avis de marché et le cahier spécial des charges, consultables en ligne sur le site Internet du Bulletin des Adjudications, détaillent précisément la procédure et les conditions à remplir en vue de se porter candidat.

Le Service des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles se tient à la disposition des candidats pour toute question ou renseignement complémentaire. (Personne de contact auprès du Service des Arts plastiques : Benjamin Erarts benjamin.erarts@cfwb.be T +32 (0) 2 413 27 40)



Jacqueline Mesmaeker, *Franz Hals / Paul Claudel (Les Régentes)*, 2012
tirages jet d'encre, 87,8 x 53,7 cm (hors-cadre)

Toute initiative qui permet de revenir vers la figure emblématique de JONAS MEKAS (1922, Lituanie), que ce soit pour approfondir la connaissance de cette figure complexe ou pour tout simplement (re)découvrir son œuvre, est à apprécier à sa juste valeur. A l'heure du passage à l'ère numérique, une rétrospective sélective à l'occasion du Festival de l'Age d'Or à la Cinematek, une exposition à BOZAR, un catalogue et deux ouvrages (chez Yellow Now et à La Lettre volée) sont autant d'événements qui confirment la nécessité de se pencher sur cette figure tutélaire de l'avant-garde cinématographique. Mais ils sont également, dans leurs perspectives fragmentaires et leurs faiblesses, autant de pistes pour revenir à l'essence même de Mekas, ses images.

JONAS MEKAS - FILMEUR

Photogramme
extraits du film *Walden*, 1969.
© Re:Voir Vidéo

BIBLIOGRAPHIE :

PATRICE ROLLET,
"DIARIES, NOTES AND SKETCHES" DE JONAS MEKAS,
COLL. "CÔTÉ FILMS #24", 96 P.,
12 X 17 CM, 12,50 EUROS,
ISBN : 978-2-87340-340-9,
ÉD. YELLOW NOW, 2014

ROMAIN DUVAL,
WALDEN : UN FILM EXPÉRIENCIEL DE JONAS MEKAS. ETUDE D'UN FRAGMENT DE PARADIS BRISÉ,
COLL. "PALIMPSESTES", 96 P.,
12 X 18 CM, 16 EUROS,
ISBN : 978-2-87317-397-5,
ÉD. LA LETTRE VOLÉE, 2013

SLD. DE LIUTAURAS PSIBILSKIS,
JONAS MEKAS, THE FLUXUS WALL,
180 P., 19 X 26 CM,
ISBN: 978-609-8015-41-6,
ÉD. BOZAR, 2013

Dans *Outtakes of the life of a happy man* (2012), son dernier film constitué de 'chutes' jusque là inutilisées et que Mekas nomme son 'fading film' argentique[1], apparaissent des images fragiles, des 'prises découpées', fugaces ; des visages et des silhouettes d'adultes et d'enfants, des chats, des fleurs ou une fenêtre ouverte dont le rideau reflue au gré du vent, l'eau, la plage et, dans une fraction de seconde, le visage de Mekas qui disparaît aussi vite qu'il est apparu. Ces images, pour Mekas, ne sont pas des morceaux de mémoire, mais bien une collection discontinue d'instants, captés par sa caméra qui donne à voir la réalité et, dans un juste retour des choses, qu'il *nous* donne à voir.
"*Je ne fais pas vraiment des films : je filme simplement. Je suis un filmeur, pas un cinéaste*".[2] La découverte de cet 'homme heureux', qui se décrit comme un anthropologue de la nature humaine, nécessite de dépasser une apparente simplicité pour accéder aux méandres d'un travail et d'un artiste en constante redéfinition. "*My name is Jonas Mekas*". D'emblée, son nom (le 'Jonas' de la baleine, mais aussi le 'Mekas' des racines lituaniennes) est affirmé, répété pour mieux insister sur le parcours vécu. Forcé à un exil (physique, géographique, linguistique) qui fascine quiconque écrit sur lui, Jonas Mekas, le Lituanien, débarque à Williamsburg, New York, à 27 ans, avec son frère Adolfas. Il a traversé la guerre, les camps, l'océan, pour atterrir finalement dans ce qu'il nomme le Purgatoire et, au détour d'une rencontre, y acheter une caméra. Mekas devient alors d'abord et avant tout *filmeur*, reflétant ses états physiques, mentaux, émotionnels comme en témoignent les titres poétiques et fulgurants de ses films (*Lost, Lost, Lost* (1975), *Paradise Not Yet Lost* (1979), *This Side of Paradise* (1999), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), et bien sûr *Outtakes from the Life of a Happy Man* (2012-2013)).[3] Mais il est aussi éditeur (il lance le périodique *Film Culture* en 1954), chroniqueur (pour *The Village Voice* de 1958 à 1976), producteur (co-fondateur de la New York Film-Makers' Cooperative en 1961), conservateur et diffuseur du cinéma expérimental

(via la création de l'Anthology Film Archives dans les années 70) dont il devient l'un des porte-paroles les plus engagés. Au travers de l'œil de sa caméra (héritier en cela de Vertov et de son 'kino-glaz'), Mekas est le centre de gravité d'un réseau, d'une famille : la sienne mais aussi celle d'artistes et de personnalités artistiques et publiques essentielles qui sont ses amis (dont George Maciunas, Andy Warhol, Yoko Ono ou encore Jackie Kennedy-Onassis).

Au vu du nombre exponentiel d'hommages qui lui ont été rendus et qui témoignent de son impact sur le cinéma et sur l'art, la difficulté est de déterminer la juste et nécessaire nature des hommages présents et à venir. Logiquement, au vu de la place que le film occupe dans sa filmographie, la plupart de ceux qui se penchent sur son travail le font au prisme de *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* (tourné de 1964 à 1968, monté en 68 et 69), délaissant le reste d'une œuvre abondante (comme en témoigne notamment le catalogue raisonné édité par Pip Chodorov)[4] ou les innombrables questions historiques et contextuelles soulevées par son parcours. Cette œuvre, par effet de miroir, suscite chez les auteurs, les théoriciens, la nécessité de s'engager de façon personnelle, dans l'expérience vécue face à ces images mêlant l'anecdotique et l'essentiel. Dans *'Diaries, Notes and Sketches' de Jonas Mekas. D'un Paradis l'autre* (Yellow Now, Côté films n°24, 2013), Patrice Rollet investit le film d'un regard personnel et s'interroge sur la réception du film. Romain Duval, dans *Walden un film expérientiel de Jonas Mekas. Etude d'un fragment de Paradis brisé* (Bruxelles, La Lettre volée, 2013), ouvre son livre sur sa première vision de *Walden*, décrivant la fascination engendrée. Au-delà de ce point commun, les deux livres optent pour des perspectives sensiblement différentes. Rollet se penche sur la genèse et les métamorphoses d'une œuvre en mouvement (la première projection de *Diaries, Works and Sketches*, deux bobines de ce qui deviendra *Walden*), plongeant dans la problématique de réutilisation des images de Mekas. Un peu à l'instar du 'filmeur', Rollet reprend deux de ses articles sur Mekas (un des *Cahiers du cinéma* en 1993 et l'autre dans *Trafic* en 2011) pour les retravailler ici en vis-à-vis d'une série d'illustrations (des portraits photographiques troublants de l'artiste ou des images du Purgatoire). Rollet tente de rendre l'expérience de création mais surtout de réception des films, tissant des liens, évoquant des lieux, des personnages dans un style poétique qui rappelle le montage pratiqué par Mekas.

Duval, quant à lui, développe une suite d'ouvertures thématiques et conceptuelles sur *Walden*, œuvre à tiroirs, en situant la démarche créatrice dans une pluralité de contextes (plastiques, cinématographiques, musicaux). Le film inspire et provoque sans conteste l'imagination théorique des chercheurs depuis des décennies ; c'est encore le cas pour Duval dont les volutes interprétatives engendrent un ensemble de pistes nouvelles mais inégales, d'outils pour entrer dans la complexité et le caractère foisonnant de l'œuvre ('pyro-technique', énergétique selon ses termes) proposée par Mekas. Malgré le charme et la justesse indéniables de certaines de ces lectures, l'immédiateté, la force poétique des images de *Walden* semblent pourtant les dépasser, s'imposant à chaque vision, échappant au poids d'interprétations trop détaillées ou alambiquées de séquences.

Le choix de définir la figure de Mekas au travers de son rapport originel à la Lituanie et de son lien 'familial' et artistique au groupe Fluxus, semble logique et constitutif de son identité personnelle. La démarche qui sous-tend l'exposition *Jonas Mekas/The Fluxus Wall* proposée par BOZAR et l'ambassade de Lituanie, laisse néanmoins perplexe. Trois salles principales, reléguées dans un coin du Palais à côté des vestiaires, et quelques espaces adjacents faisant l'objet d'une mise en scène pour le moins minimaliste, se distinguent essentiellement par le caractère réducteur de leur contenu (presqu'uniquement en lien direct avec le parrainage lituanien) et l'absence cruelle d'un encadrement pédagogique. Comment comprendre la force vive du mouvement Fluxus et l'implication de Mekas en son sein (dont la multidisciplinarité intrinsèque et le caractère décrit ici comme 'familial' mais dépassant largement ce terme) au travers du côté anecdotique d'un 'mur familial' et d'un seul panneau explicatif? Comment déchiffrer l'importance du filmeur comme disséminateur de traces (photographiques, cinématographiques) pour la mémoire de l'histoire de l'art, sans avoir recours à aucune explication ? Véritable contre-point à la richesse inestimable de l'œuvre de Mekas (et de Fluxus), cette initiative, rendue possible sans conteste par la présidence de la Lituanie au Conseil de l'Union européenne, ne lui rend pas justice, ne laissant rien deviner de son *cinéma*, de la justesse de son regard sur le monde, si ce n'est au travers de tirages photographiques de Lituanie ou du Purgatoire new-yorkais (des séries de trois photogrammes renvoyant à l'idée de pellicule), ou de quelques fragments filmiques éparpillés et parfois rendus inaccessibles (comme celui de la petite fille au violon, installation interrompue à chaque concert dans la salle Leboeuf).

Si, au travers de ces hommages, tous cherchent à capter (à *capturer*) la figure de Mekas, celle-ci leur échappe pourtant, à l'instar d'images prises durant 60 ans où se cache, derrière une apparente et illusoire dimension anecdotique de films de famille, l'essence de la réalité, de sa vie. Ce qui manque dès lors, cruellement, dans ces livres, ces expositions, c'est le rapport charnel, physique au film. Voit-on, rencontre-t-on vraiment Jonas Mekas quand il n'est plus *filmeur* ? Les photogrammes ou les morceaux de films exposés ne sont en réalité que des allusions auxquelles manque, tour à tour, la durée, le mouvement, ou le rapport intime créé entre l'image projetée et notre regard fasciné. Seule la Cinematek, en proposant de revoir ou de découvrir une partie de ses films, a permis une réelle rencontre avec le monde unique, personnel et pourtant terriblement familier du filmeur.

Au début de *Walden*, Mekas emprunte un raisonnement à Descartes, qu'il applique à sa propre essence : "*I make home movies – therefore I live. I live – therefore I make home movies*". Puisse-t-il continuer éternellement à filmer et à vivre au travers de ses images.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

JONAS MEKAS
THE FLUXUS WALL
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN,
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
JUSQU'AU 26.01.14

Photogramme
extraits du film *Walden*, 1969.
© Re:Voir Vidéo

1 Le film, qui revisite des moments de sa vie de façon non autobiographique mais dans l'idée de composition fragmentaire, a été commandité par la Serpentine Gallery pour créer une installation (2012-2013) et a été projeté à Paris, puis à Bruxelles en 2013.

2 Jonas Mekas, cité dans *Diaries, Notes and Sketches*, Patrice Rollet, Yellow Now, 2013, p.10.

3 Pour consulter la liste de tous ses films et de ses expositions mais aussi pour visionner son journal en ligne, cfr son site www.jonasmekas.com

4 *Jonas Mekas – Film, Video & Installations (1962-2012). Catalogue Raisonné*, Pip Chodorov (ed.), Paris Expérimental/Les Belles Lettres, 2013.

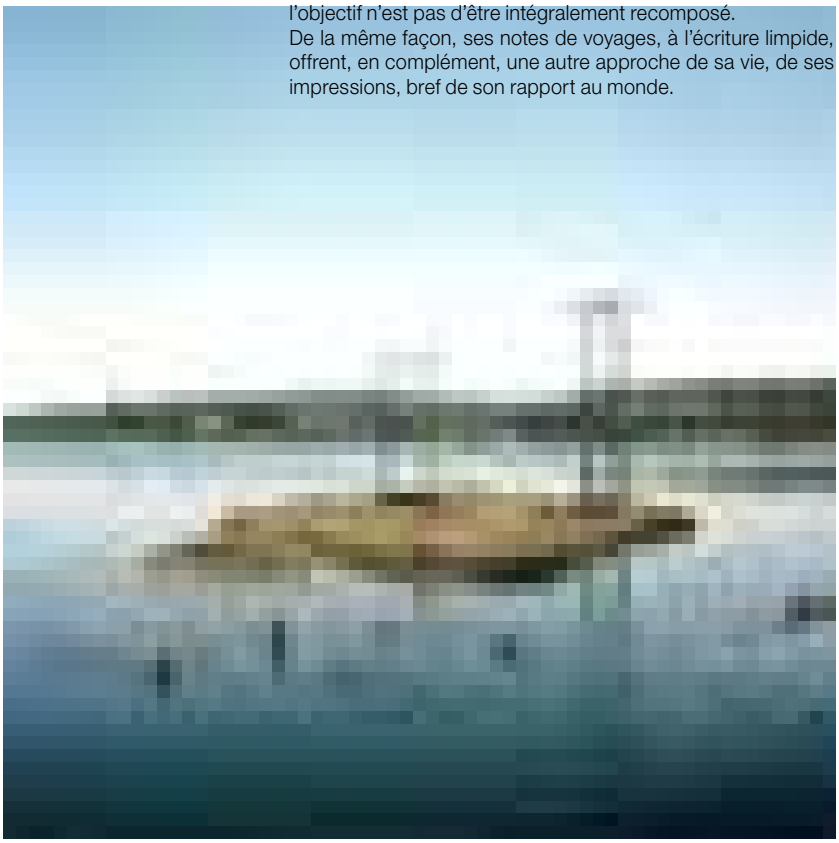
HOMELAND VLADI-VOSTOK

Si l'on peut juger de la qualité du travail d'un photographe à sa faculté de photographier le proche avec autant d'intensité, pour ne pas dire de curiosité, que le lointain, alors OLIVIER CORNIL fait partie des meilleurs. Sa récente exposition et son recueil de photographies[1] ne nous font pas seulement découvrir des ambiances authentiques captées au Chili, en Argentine, en Chine, en Islande ou au Portugal. L'artiste nous amène aussi à redécouvrir, à travers son regard et quelques-uns des personnages qui peuplent ses images, des quartiers de Bruxelles, des villages de Wallonie, la ville d'Anvers également, sans que l'homogénéité de l'ensemble n'en soit altérée.

OLIVIER CORNIL
HOMELAND VLADIVOSTOK
COLL. "CÔTÉ PHOTO/ANGLES VIFS"
160 P., 17 X 21 CM, 23 EUROS, ISBN: 9782873403386
EDITIONS YELLOW NOW, 2013

Dissocier toutes ces images – par continents, pays ou régions - constituerait à coup sûr un contresens porté à l'ensemble de sa démarche. En intitulant son livre, *Homeland Vladivostock*, le photographe manifeste, en l'espace de deux mots, le fil d'Ariane de celle-ci: partir du chez soi, de la maison-pays, pour explorer des territoires inconnus, et prendre le temps de rencontres improbables, ce qui nous vaut quelques portraits remarquablement contextualisés. Ses pérégrinations le mèneront-elles jamais aux confins de la Mer du Japon? Peu importe, car il y a suffisamment à regarder et à dire dans le monde dont il s'accapare en quelque sorte le territoire grâce à ce titre métaphorique. De la même façon elliptique, en prenant soin d'écarter la légende (sommaire, comme l'on peut l'imaginer, elle se contente de mentionner un lieu, une date) de ses images, Olivier Cornil nous force à concentrer notre regard sur chacune d'elles, à tenter de décrypter ce qu'il y a lui-même vu, avant de les identifier à l'une ou l'autre contrée. La disposition de ses images, tant aux cimaises qu'au fil des pages d'un récent ouvrage, contribue à générer un paysage mental dont l'homogénéité tire précisément sa force et sa puissance de la singularité de chacune. Un sens certain du cadrage, un autre, tout aussi sûr, de la composition, contribuent à définir, autant qu'un style, un regard chaleureux sur le monde. Un monde (de souvenirs ?) qu'il se fabrique en quelque sorte, comme un immense puzzle, indéfiniment éclaté et ouvert, dont l'objectif n'est pas d'être intégralement recomposé.
De la même façon, ses notes de voyages, à l'écriture limpide, offrent, en complément, une autre approche de sa vie, de ses impressions, bref de son rapport au monde.

Olivier Cornil,
Ancu, **Chili, 2009**



Les images, comme les textes d'Olivier Cornil apparaissent comme des fragments, des exemples choisis, une sorte d'anthologie du regard, soutenue par une pensée, un écriture, un mode de vie, où la nature est très présente. Il affirme d'emblée aimer les arbres, le chalet au bord de la rivière et bien sûr les paysages, qu'ils soient associés à cette même nature ou, ailleurs, à l'urbain. Il s'agit d'un sentiment assez paradoxal de sa part, car les vues urbaines et parfois industrielles ne manquent pas dans son parcours, malgré sa défiance à leur égard : "*De passage dans une grande ville, je fais rarement des images. Trop de gens, de maisons, de voitures. De bruits et d'odeurs. Je m'y sens étranger plus que partout ailleurs, ce qui devrait me plaire, mais je n'arrive pas à y trouver ma place. Peut-être est-ce simplement moi qui y suis de trop ?*"
Les photographies urbaines d'Olivier Cornil montrent le plus souvent un entre deux, une bifurcation de perspective, des horizons interrompus, une oblique qui vient subtilement décaler un bel alignement, un de ces éléments perturbateurs que seule la photographie permet d'entregistrer, donc de transmettre. Son travail se compose, s'articule et navigue dans cette hétérogénéité de situations, à laquelle seul, à nouveau, le regard du photographe permet de donner sens et de faire littéralement œuvre. Ce qui diffère fondamentalement les vues urbaines des paysages, qu'ils soient naturels ou industriels, est précisément cette notion d'horizons et de plans mutiples. Dans ses paysages, les plans apparaissent par zones successives, plus ou moins tranchées selon l'opacité de la lumière qui les baigne.
Cependant comme dans les vues de villes, se pose la question de ce qui nous est donné à voir. Quelle est la réalité des images du photographe en dehors de cette singularité qui les identifie? Une phrase au détour de ses textes est révélatrice à ce sujet: "*Je ne veux pas distinguer le faux du vrai. Je voudrais montrer ce qui est, ou plutôt ce que je vois être*". Toute la nuance est là: qu'est-ce que voit vraiment le photographe et que décide-t-il de nous montrer en réalité ? Des éléments fragmentaires de moments de vie, passés ici et là au cours de ces dix dernières années ? Nous faire part de "*son attrait irrésistible pour l'étranger*", comme il l'écrit ? Mais où commence et où s'arrête donc son territoire ? Ne serait-ce pas simplement celui de la mémoire, plus présente qu'il n'y paraît dans son œuvre, lui qui écrit cette phrase énigmatique, sans doute à l'image de sa personnalité : "*Seules les images que j'ai prises sont des souvenirs dont je puisse être certain*".

Bernard Marcelis

1 Olivier Cornil, *Homeland/Vladivostok,* Contretype, 1 avenue de la Jonction , 1060 Bruxelles, www.contretype.org, Du 28.08 au 20.10.13

Surchargé, presque englouti par les amas de matériaux, de mobiliers, d'outils et de machines, l'atelier sculpture de l'ENSAV la Cambre tient à la fois d'une accumulation disparate et d'un organisme hybride, travaillant sans relâche à l'évolutivité de ses assises conceptuelles et pédagogiques. La sculpture donc… mais la sculpture comme champ d'actions dont les frontières, largement poreuses, se doivent d'accueillir désirs, explorations et expérimentations…

SEE WHAT I MEAN

L'Atelier sculpture de l'ENSAV la Cambre est animé par Geoffroy De Volder, Philippe Le Docte, Erwan Mahéo et Johan Muyle (responsable de l'option).
Le projet SWIM a été initié par Erwan Mahéo pour l'atelier de sculpture de l'ENSAV la Cambre. La mise en page est assurée par Ousseynou Salla, option Communication graphique et visuelle, et par Camille Potte, option Dessin.

Si la singularité de ce microcosme doit tout à ses acteurs (formateurs et étudiants), ceux-ci se savent encore intégrés dans un domaine plus vaste et largement prédéfini : l'histoire de l'art, quelques pans de sciences humaines, les cadres d'exposition, les réseaux critiques, institutionnels et marchands. Capital culturel commun et pourtant très inégalement distribué en début de formation, voire de carrière. C'est que l'enseignement de l'art est aussi socialisation et formation d'habitus : ensemble de dispositions, de schèmes d'actions et de perceptions ; savoirs, savoirs-faire et savoirs-être d'autant plus discriminants qu'ils apparaissent comme naturels aux yeux des acteurs les plus prégnants, dominants dirait Bourdieu. La légitimité d'un travail se prévaut tant de singularités que d'intégration aux cadres et prescrits collectifs, qu'ils soient patrimoniaux ou qualifiés d'émergents.

Si l'enseignement en atelier exige des étudiants une forme d'expression propre, des connaissances techniques et une certaine habileté à les mettre en œuvre (le plus souvent, dans le cadre individualisé de leur projet), les liens entre le microcosme qu'est l'école et le macrocosme du monde de l'art constituent donc un enjeu des plus importants. Ici comme ailleurs, ce décentrement passe par la visite d'expositions, workshops, jurys extérieurs, mais aussi et surtout, au jour le jour, par le partage d'un nombre incalculable de références, d'anecdotes et de souvenirs d'expositions… Suites de repères charpentant le discours enseignant, mais soumis à la volatilité qu'induisent la parole et les interactions informelles. Le bien nommé *SWIM* (*See What I Mean*), créé à l'initiative d'Erwan Mahéo, professeur à l'atelier sculpture est un journal hebdomadaire et collaboratif recueillant les fruits des conversations qui ont animé l'atelier. Plateforme ouverte, cette humble feuille de format A3 compile et recompose cet univers référentiel sous forme d'images et de textes. L'organisation des éléments ne s'inscrit pas dans une logique hiérarchique et l'association des références influe la réception de chacune d'elles, les déliant parfois de leur sens premier.
Fort labile, cette micro édition (50 exemplaires par semaine) est, à l'image du rhizome, structurée par des lignes de force déployant un territoire polysémique mais relativement stabilisé : un lieu de questionnement sur les perspectives offertes par la création artistique, la sculpture en particulier. Le n°24, plus thématique, est quasiment une mise en abîme de cette logique associative : on y retrouve *Mnemosyne* d'Aby Warburg, le *mono lake* de Robert Smithson, une carte de Chine d'Hokusai, un plan de métro détourné par Lothar Baumgarten et un diagramme/réseau de Mark Lombardi… références pointues dont la proximité réelle avec les pratiques étudiantes se substitue à la distance qu'impliquerait, dans un autre cadre, leur effet d'autorité. *SWIM* relève dès lors d'une sorte de *praxis*, œuvrant à faciliter l'appréhension/intégration du monde de l'art objectivé par sa traduction/reconstruction dans les structures des consciences subjectives. Courroie pédagogique entre microcosme et macrocosme, le journal se fait encore le relais des conférences et expositions organisées au sein de l'atelier. On pense notamment au travail réalisé avec Bernard Marcelis, *dispersions recomposées*, dont l'enjeu était – au-delà d'une manifestation organisée pour une journée porte ouverte – la prise de conscience du potentiel et des difficultés liés au commissariat d'une exposition collective. Cette pratique trouve encore à s'exprimer dans le travail réalisé avec Sayoko Nakahara, assistante commissaire au FRAC Nord-Pas-de-Calais. L'exercice en était la préparation – sous ses aspects esthétiques, pratiques, voire administratifs – d'une exposition montée à la Cambre à partir de la collection du FRAC. Un numéro spécial (*SWIM* en compte une dizaine, sous le nom de *SWIM international*) en illustre l'expérience à travers le métré de l'espace d'exposition et les photographies des pièces choisies par les étudiants (Cattelan, Creed, Mc Caslin, Nauman ou Art & Language, pour situer l'ambition). Bien que lié à cet évènement particulier, cet exemplaire de *SWIM* est à l'image des autres : à la fois compte-rendu, maquette et espace virtuel de possibles.
Support pédagogique, *SWIM* n'a pas pour vocation –sous son aspect actuel- d'être largement diffusé ou vendu. L'ensemble des numéros de l'année 2012-2013, aujourd'hui relié, est néanmoins accessible à la bibliothèque de la Cambre (sur le site de l'abbaye). Si cette relative confidentialité en réduit immanquablement l'usage, on ne saurait trop insister sur l'intérêt de cet outil, tant pour les étudiants et les professeurs que pour l'amateur curieux en quête d'associations libres, à leur manière, savantes, toujours ludiques et poétiques.

Benoît Dusart

L'ARTISTE ET LE COLLECTIONNEUR

David Claerbout
Bordeaux Piece
production photo, 2004
© l'artiste - Photo : David Claerbout
Publié dans Nathalie Guiot, "Conversations. Artistes et collectionneurs", BlackJack éditions, 2013.

NATHALIE GUIOT
CONVERSATIONS (ARTISTES ET COLLECTIONNEURS)
2013
édition bilingue (français / anglais),
24 x 38 cm, 232 pages en quadrichromie
prix : 27 euros
ISBN : 978-2-918063-33-9
Distribution : les presses du réel

Entretiens avec :
David Claerbout et Hélène Lemoine - Michelangelo Pistoletto et Giuliana Setari Carusi - François Morellet et Erika Hoffmann - Camille Henrot et Sandra Mulliez - Lawrence Weiner et Jack Wendler - Doug Aitken et Patrizia Sandretto Re Rebaudango - Jeff Koons et Dakis Joannou - Luc Tuymans et Åke Skeppner - Joana Hadjithomas & Khalil Joreige et Sheikha Hoor Al-Qasimi

Naguère acteur le plus discret du triangle du monde de l'art, le collectionneur est devenu l'objet de toutes les attentions. Pour son livre d'entretiens, la collectionneuse et mécène Nathalie Guiot a choisi neuf artistes qu'elle considère comme autant d'icônes[1] de l'histoire de l'art contemporain. Le principe de cet ouvrage est de laisser à chacun la possibilité de converser avec l'un de ses collectionneurs.

Ces différentes rencontres permettent de tisser en filigrane certaines des relations qui peuvent naître de tels échanges. Ces relations se repensent à l'aune des transformations économiques de notre siècle. L'accroissement du nombre de collectionneurs d'art contemporain est principalement dû à trois facteurs. La "glamourisation" du statut de collectionneur, la chute des grandes institutions bancaires et la croissance économique du BRICS (acronyme anglais pour désigner un groupe de 5 pays : Brésil, Russie, Inde, Chine, Afrique du Sud) qui ont fait naître de nouvelles fortunes en quête de respectabilité. Ainsi, une myriade de collectionneurs autoproclamés a fait son apparition, principalement sur le second marché ainsi que sur les foires les plus prestigieuses. Les collectionneurs rencontrés par Nathalie Guiot, afin de se démarquer de ces simples acheteurs, deviennent des producteurs de projets, comme tient à le préciser le cofondateur d'Art Monthly, Jack Wendler. Chacun propose qui une fondation[2], qui un prix[3] ou une résidence[4], ou encore la production de pièces spectaculaires[5]. Cet engagement se retrouve dans d'autres cas comme chez le Mexicain Moises Cosio et sa fondation *Alumnos 47* qui mêle projet pédagogique et programme curatorial ; chez Guillaume Houzé, au travers du cycle d'expositions *Antidote*, du *secteur Lafayette* de la FIAC et de sa fondation d'entreprise annoncée pour 2016, ou encore chez Étienne Bourgeois et ses expéditions polaires et artistiques sur son voilier *Tara*. Ils deviennent des acteurs particulièrement entreprenants manifestant tant leur attachement à l'œuvre que leur volonté d'agir aux côtés des artistes. Allant parfois jusqu'à une certaine confusion des rôles de chacun. La relation entre artiste et collectionneur est aussi une occasion pour ce dernier de se rêver créateur, comme le soulignent Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini : "*Mais si le collectionneur se voit en artiste, c'est encore parce qu'il traite avec une matière qui est la création des autres et qu'il réorganise de telle sorte que la composition produite transcende la somme des objets rassemblés pour constituer une œuvre en soi*"[6].

La nature des œuvres collectionnées est elle-même révélatrice de la volonté de se dégager de l'acception traditionnelle du terme de collectionneur. La place accordée à l'art vidéo en est un exemple. Les œuvres deviennent des protocoles, des échanges de savoir. L'intérêt croissant pour le travail de Tino Sehgal auprès des collectionneurs en est un exemple significatif analysé par Marie Muracciole[7]. Il doit beaucoup à ses modalités d'acquisition faisant du collectionneur un être dégagé de la notion d'attachement matériel. Ainsi, rejoint-il le poète Claude Pascale, première personne à avoir accompagné Yves Klein dans une session de zone de sensibilité picturale immatérielle tout en ignorant que cette action était une simple mise en scène[8] encourageant d'autres mécènes à faire de même.
Ce tableau serait parfaitement idyllique si l'on passait sous silence le fait que le plus souvent ces rapports n'existent simplement pas. Que cela soit un choix de la part de l'acheteur (est-il nécessaire de rencontrer l'artiste dont on vient d'acquérir une œuvre ?), du galeriste qui parfois cherche à cacher l'identité de l'acheteur, ou dû au simple fait d'une notoriété devenue internationale. Luc Tuymans souligne qu'il ne connaît pas la plupart des gens qui achètent ses pièces. La relation entre collectionneur et artiste est souvent balayée par l'effet de marque de certaines galeries où les mondanités l'emportent sur les échanges humains. La collection est devenue un loisir permettant d'enraciner son appartenance sociale. L'artiste dans ce cas n'est, le plus souvent, qu'un faire-valoir. À ce titre, on regrettera particulièrement l'absence de collectionneurs à l'image de ceux décrits par Hadjithomas et Joreige : "*Il y a aussi de plus modestes collectionneurs que nous respectons beaucoup, qui utilisent toutes leurs économies pour acheter une pièce avec laquelle ils veulent vivre.*" Paradoxe, les deux artistes libanais dialoguent avec la Sheikha Hoor Al-Qasimi, l'une des figures féminines les plus puissantes de l'art contemporain dans le golfe Persique, qui mêle habilement argent, art et intelligence. On est bien loin des rapports complices que les Vogel[9] (Monsieur était facteur, Madame bibliothécaire) ont pu bâtir avec des artistes comme Christo, Tuttle, LeWitt et bien d'autres dont ils furent souvent les premiers collectionneurs. Leur donation 50x50[10] les fit entrer dans le cercle très fermé des plus grands donateurs des États-Unis. L'une des particularités des relations entre les Vogel et leurs artistes était une grande proximité personnelle (gardant jusqu'aux animaux domestiques de leurs artistes lorsque ceux-ci devaient partir à l'étranger) et une complicité artistique débouchant sur l'acquisition de pièces exigeantes et souvent charnières dans leurs pratiques.
De nombreuses initiatives valorisent différentes collections : soulignons, à Paris, les propositions de la Maison rouge Fondation Antoine de Galbert ou, moins célèbre mais probablement plus pointu, le Collectorspace d'Istanbul. En Belgique, on citera parmi bien d'autres propositions : Herbert Foundation, Vanhaerents Art Collection, Vanmoerkerke collection, Art center Hugo Voeten, Maison particulière, Fondation A… Les artistes n'y sont présents qu'au travers de leurs œuvres. Leur voix, leur implication y sont le plus souvent absentes. Reste à espérer que de nouvelles formes fassent leur apparition. Ce sera probablement le cas dans le projet particulièrement enthousiasmant de Petra Kuipers et Chris Bestebreurtje, anciennement Motive Gallery qui, à l'heure d'écrire ces lignes, reste secret, ou dans celui souhaité par Olivier Gevart et Nicole Thieme, baptisé Été 78, dans lequel les artistes seront partie prenante des programmations satellites à leurs expositions.

Christophe Veys

1 Selon le terme utilisé lors d'un entretien téléphonique.

2 Fondation Deste pour Dakis Joannou. La fondation de Patrizia Sandretto Re Rebaudango. Erika Hoffmann préfère parler de sa collection habitée et non d'une fondation.

3 Prix SAM de Sandra Mulliez. Le prix fondation Deste par Dakis Joannou.

4 Sam Art project de Sandra Mulliez. Hélène Lemoine songe à offrir une telle structure dans sa maison.

5 Commande à David Claerbout par Hélène Lemoine d'un projet autour de sa maison signée Rem Koolhaas. L'aide à la production et à l'exposition de Sandra Mulliez. Les productions d'œuvres vidéo par Patrizia Sandretto Re Rebaudango. Les commandes d'œuvres pour la Biennale de Sharjah par la Sheikha Hoor Al-Qasimi.

6 Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

7 Marie Muracciole, "L'objet de ce commentaire : récit de quelques échanges avec Tino Sehgal", in *Les Cahiers du MNAM*, automne 2007, n° 101, pp. 42-48.

8 Pierre Descargues, "Deux clochards, Yves Klein et l'immatériel", in : *arearevue)s(*, n° 18, pp. 84-89.

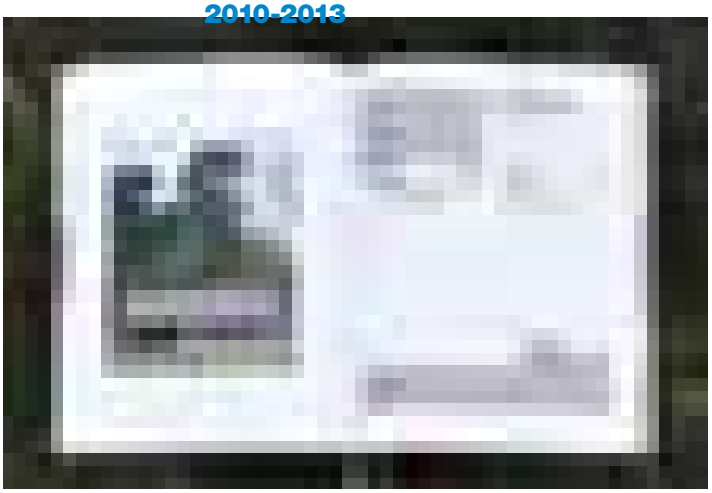
9 Voir le documentaire "Herb et Dorothy" de Megumi Sasaki sorti en salle en 2008.

10 "Herbe et Dorothy 50x50" de Megumi Sasaki, 2013, revient sur cette donation.

CONTRE-POINT

ARCHITECTURES WALLONIE-BRUXELLES INVENTAIRES #1 INVENTORIES 2010-2013

En 2010 sortait le premier numéro – poinçonné d'un croisillon zéro – d'Architectures Wallonie-Bruxelles Inventaires[1]. En phase avec des ambitions triennales, le second - et donc premier opus - est sorti en librairie en cette fin d'année 2013. Là où l'essai initial avait pris la voie d'une timide et laborieuse suite illustrée au *Livre Blanc*[2], la Cellule architecture, en partenariat avec Wallonie-Bruxelles Architectures, nous offre aujourd'hui un ouvrage au ton définitivement différent, sous la direction du jeune collectif orthodoxe[3]. Serions-nous enfin passés à autre chose ? Il semblerait bien. Et de façon paradoxalement rafraîchissante, tant les manières pèsent sur ces belles-lettres.



© Maxime Delvaux

ARCHITECTURES WALLONIE-BRUXELLES INVENTAIRES #1 INVENTORIES 2010-2013
FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, CELLULE ARCHITECTURE / WALLONIE-BRUXELLES ARCHITECTURES, BRUXELLES, 2013

Direction scientifique : orthodoxe (Julie De Bruyne, Pauline Fockedey, Pacôme Godinot, Jean-Sébastien de Harven, Deborah Levy, Antoine Wang)

Auteurs : Audrey Contesse, Chantal Dassonville, Maarten Delbeke, Françoise Fromonot, Michaël Ghyoot, Rafaella Houstan-Hasaerts, Christophe Joud, Bruno Marchand, Typhaine Moogin, Lee Christopher Roland, orthodoxe (avec la collaboration de Victoire Chancel, Philippe De Clerck et Ludovic Thullier)

Photographe : Maxime Delvaux
Conception graphique : PLMD (pleaseletmedesign)
ISBN : 978-2-930705-04-0

Mener à bien un projet éditorial tel que celui-ci pourrait sembler une gageure : réussir à concilier des objectifs de valorisation d'une architecture considérée comme "exemplaire" par et pour une maîtrise d'ouvrage essentiellement publique et offrir, dans le même temps, un regard réflexif et potentiellement critique sur la production architecturale la plus récente dans nos contrées. Le collectif orthodoxe a bien compris cette tension entre promotion et évaluation et ne s'identifie pas trop exclusivement aux attentes de l'institution instigatrice. Il ouvre une voie qui, sans mettre à mal l'enjeu initial de "témoignage", l'augmente d'une dimension théorique. En amont de l'inventaire de projets attendu (et non attendus), orthodoxe propose cinq clés de lecture qui renvoient à autant de questions qui *"étayent souvent les discours sur la société actuelle"* et auxquelles l'architecture devrait faire face. Contemporanéité, représentation, médiation, écologie, cosmopolitiques, tels sont les "filtres" proposés par orthodoxe et discutés par des pairs[4] avant de servir de cadre à la présentation commentée et illustrée (reportage photographique, documents graphiques, fiche technique) de trente architectures sélectionnées à la lumière de cet impératif éditorial.
"*Echantillon d'une culture en mouvement*", ces projets récents ne ressortissent pas exclusivement à la seule production construite : orthodoxe envisage plus largement le spectre des manifestations architecturales, accompagnant logements, équipements communautaires et espaces publics d'un festival nomade de camping sauvage en milieu urbain, d'une publication et d'autres programmations culturelles[5]… L'ouverture à cette "*nébuleuse d'activités éphémères ou périodiques*" révèle sans aucun doute non seulement la diversité de la production architecturale qui nous concerne, mais également la capacité réflexive du dispositif éditorial à l'œuvre : la question même de la pertinence d'une telle sélection par exemple étant interrogée par Maarten Delbeke dans son texte à propos de contemporanéité. Si dans certains cas cette taxinomie thématique à cinq entrées peut apparaître comme une béquille idéologique pour des projets qui n'ont de prégnant que leur actualité et visibilité, elle constitue pour l'essentiel un bel éclairage qui augmente sensiblement la compréhension de ces architectures et de la place qu'elles ont ou pourraient prendre dans le paysage architectural de Wallonie et de Bruxelles. En ce sens, elle révèle aussi ce qui semblait absent sur ce territoire ces dernières années : la prise de position assumée et engagée de pairs – ces orthodoxes fraîchement diplômés - qui entendent jouer les médiateurs avertis et cultivés – pédants et prétentieux diront certains - le temps d'une mission publique, et la construction d'une prise de parole avec de réels arguments propositionnels, là où, jusqu'ici, le simple fait de faire entendre sa voix suffisait souvent à valider son existence. Les tonalités sont complexes, contrastées, multiples. Et si elles le sont au point d'alourdir et de brouiller parfois les lignes mélodiques d'un ensemble cohérent, elles révèlent également ce vers quoi on peut tendre.
Indépendamment du plaisir que suscite cet ouvrage donc – parce qu'il combine aussi ces sentiments contradictoires d'adhésion et de désapprobation qui ouvrent à la possibilité de discussions critiques – et à l'exception, peut-être, de quelques retours d'architectes (mé)contents, de l'un ou l'autre article de presse, de quelques formules de politesse ou vexations individuelles et situées, *Inventaires #1* risque pourtant de ne pas susciter grand chose. L'ouvrage sera vite oublié, se fera vite oublier… Pour laisser la place à autre chose. Allégorie irrégulière, cette publication est sans doute à la culture architecturale contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles ce que l'architecture récente est à sa politique : elle participe de son développement autant qu'elle en représente l'actualité ; elle donne corps et révèle ce qui jusqu'ici pouvait paraître une abstraction. La Fédération Wallonie-Bruxelles "produisait", à n'en presque pas douter, de l'architecture ; elle peut aujourd'hui aussi compter sur des voix pour en parler…

Jean-Didier Bergilez

1 Cohen M., Dassonville Ch. (dir.), *Inventaire #0 Architectures Wallonie-Bruxelles (2005-2010)*, Communauté française Wallonie-Bruxelles, Cellule architecture / Wallonie-Bruxelles Architectures, Bruxelles, 2010.

2 Genard J.L., Lhoas P. (dir.), *Qui a peur de l'architecture ? Livre blanc de l'architecture contemporaine en Communauté française de Belgique*, La Lettre volée/I.S.A. La Cambre, Bruxelles, 2004.

3 Fondé en 2011, *orthodoxe* est l'association de six architectes : Julie De Bruyne, Pauline Fockedey, Pacôme Godinot, Jean-Sébastien de Harven, Deborah Levy, Antoine Wang.

4 Maarten Delbeke, Michaël Ghyoot, Rafaella Houstan-Hasaerts, Christophe Joud, Bruno Marchand, Typhaine Moogin, Lee Christopher Roland se partagent les cinq thématiques, alors qu' Audrey Contesse et Françoise Fromonot concluent l'ouvrage.

5 Un répertoire "exhaustif" des activités culturelles, de recherche et de médiation est repris sur un poster accompagnant la publication. Au dos, une liste de plus de trois cents projets d'architecture dont sont issus les trente projets publiés.

REFLET(S) DU DOCUMENTAIRE BELGE

La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles et les éditions Yellow Now publient, dans la collection Côté cinéma, *Regards sur le réel : 20 documentaires du 20e siècle*, un ouvrage collectif sous la direction de Francis Dujardin dans lequel Jacqueline Aubenas, Emmanuel d'Autreppe, Marc-Emmanuel Mélon et Serge Meurant proposent au lecteur une analyse personnelle (toujours pertinente, souvent détaillée tant au point de vue thématique qu'esthétique) d'un film représentatif de ce qu'a été le cinéma documentaire belge au 20e siècle. De par cette approche, ce livre permet, en abordant les films par ordre chronologique, de mesurer l'importance et la richesse d'une partie de notre cinématographie nationale durant le premier siècle d'existence du 7e art.

En introduction à l'analyse de ces 20 titres essentiels, Jean Breschand, réalisateur et critique français, propose une mise en perspective du cinéma documentaire belge par rapport à l'histoire du cinéma en général et celle du documentaire en particulier. Dans un but de reconnaissance spécifique de ce genre singulier au niveau national, son texte nous invite à tenter de déceler l'existence de facteurs communs entre les différentes réalisations des auteurs cités dans l'ouvrage. Existe-t-il des liens qui permettent de reconnaître directement un film documentaire belge d'un autre ? De 1929 (*Images d'Ostende* réalisé par Henri Storck) à l'an 2000 (*Wild Blue* de Thierry Knauff), force est de constater que, de par sa richesse, émerge surtout de ce pan essentiel du cinéma belge un éclectisme déterminé par la maîtrise, la volonté et le courage des différents documentaristes (de ceux qui, à l'instar de Paul Meyer avec *Déjà s'envole la fleur maigre*, ont su tenir bon face aux aléas des circonstances de production). Le choix judicieux des films ainsi que leur présentation par ordre chronologique donnent avant tout la possibilité de percevoir, à plusieurs niveaux, les diverses évolutions qu'a connues le cinéma documentaire au siècle dernier. Si ce dernier s'est développé, c'est parce que tant au niveau esthétique que thématique, il a su non seulement être à l'écoute du réel, à son contact, mais aussi permettre à ce réel, en concurrence (voire en lutte) avec une fiction toujours plus envahissante, d'exister en tant que représentation à l'écran. Du point de vue thématique, les références historiques et culturelles, belges (la fin de l'industrie minière, les grèves de 1960, la décolonisation du Congo, la loi sur la frontière linguistique) ou internationales (la déportation et l'exil des juifs durant la Seconde Guerre mondiale, la première Intifada, la Roumanie de Ceausescu), jalonnent chaque film, les inscrivant dans une période déterminée facilement identifiable; l'histoire (grande ou intime) s'écrivant soit en direct, soit *a posteriori*. Voir, analyser chaque film dans l'ordre chronologique, c'est effectuer un voyage à travers la Belgique du 20e siècle tout en s'imprégnant des émotions véhiculées par les personnages, mais également à travers les espaces, que les réalisateurs nous donnent à voir ou à entendre. En ce qui concerne le point de vue esthétique, les marqueurs d'évolution témoignent du progrès technique propre au cinéma. Limité par l'absence de son, Henri Storck travaille de façon rythmique et poétique ses *Images d'Ostende* afin de faire "entendre" au spectateur de la fin des années 20 le bruit du vent et des vagues, s'inscrivant dans la plus pure tradition d'un cinéma muet arrivé à son apogée. Dans les années 60, Paul Meyer sublime, de par l'agilité de ses mouvements de caméra (plus légère et plus maniable qu'auparavant), un Borinage en proie à la fermeture définitive des derniers charbonnages. Sa technique et sa virtuosité, héritée à la fois du Néoréalisme et de la Nouvelle Vague, font de *Déjà s'envole la fleur maigre* un chef-d'œuvre de cinéma du réel. Les décennies 70 et 80 vont voir se concrétiser de nombreux projets produits avec l'aide de la RTBF, la chaîne publique permettant aussi à certains réalisateurs de travailler en même temps pour le cinéma et la télévision, à travers des émissions comme *Faits divers*, l'inénarrable *Strip-tease* ou, avant elles, *Vidéographie*. C'est aussi l'époque où les documentaristes commencent à travailler sur des supports autres que la pellicule 16 et 35mm. L'enregistrement vidéo permet à toute une génération de réaliser, l'on pense aux premières œuvres des frères Dardenne, des films moins onéreux mais portés par une envie et une ambition de filmer à tout prix. Libérés de certaines contraintes techniques qui limitaient auparavant la démarche créatrice, intégrant et maîtrisant de mieux en mieux les nouvelles technologies, les réalisateurs les plus récents ont promu un cinéma documentaire axé sur la recherche de l'identité personnelle (Mary Jimenez, Boris Lehman), le rapport avec l'Autre, ses origines, sa culture (Richard Olivier), la place occupée dans la famille (Eric Pauwels) ou dans la société (Manu Bonmariage), l'attachement (ou non) à l'espace, à la terre d'origine (Anne Lévy-Morelle). Toutes les analyses s'attachent à montrer aussi, et c'est sans doute primordial par rapport au documentaire, la relation que chaque film entretient avec son spectateur, la place qu'il permet à celui-ci d'occuper dans cette expérience audiovisuelle si différente de la fiction. Si le documentaire détermine, par volonté ou par accident, un point de vue, la raison de son existence, son essence même, demeure dans la rencontre avec l'intimité de celui qui regarde. Chantal Akerman ne dit rien d'autre en précisant que "*de toute façon ce n'est pas ce qui m'intéresse dans un documentaire que de prendre parti, mais que quelque chose s'exprime dans toute sa complexité, quelque chose qui devrait alors entrer en résonance avec ce qui est là, le plus souvent enfoui, mais bien là, chez l'autre, le spectateur.*" Loin de n'être que l'ouvrage qui confirme la richesse du documentaire belge, *Regards sur le réel : 20 documentaires du 20e siècle* se veut donc surtout un formidable relais entre ceux qui créent (ou qui ont créé) et ceux qui, curieux, regardent, contemplent un monde en perpétuel changement.

Laurent Vanclaire

Capture du film "*Mémoires*" de Jean-Jacques Andrien, 1984.
Production : Les Films de la Drève

REGARDS SUR LE RÉEL 20 DOCUMENTAIRES DU 20e SIÈCLE

Francis Dujardin (dir.)
Textes de :
Jacqueline Aubenas, Emmanuel d'Autreppe, Jean Breschand, Marc-Emmanuel Mélon, Serge Meurant, Jean-Luc Outers.
320 pages, Format 24 x 17 cm, Ill. quadrichromie, Couverture Integra
Yellow Now / Côté cinéma / Coédition Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles
ISBN 978-2-87340-336-2, 30 euros

AGENDAS ETC

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

44-47

Vincent Chenut
48

Sonia Niwemahoro
49

Charles-Henry Sommelette
50

Priscilla Beccari et
Sébastien Laurent
51

PRIX
& CONCOURS

52

ÉDITIONS

53-55

Les volets national
et international des agendas
sont consultables sur
www.cfwb.be/lartmeme
et www.artsplastiques.cfwb.be

LIEUX D'ART CONTEMPORAINS SOUTENUS PAR LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

L'ORANGERIE, ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

RUE PORTE HAUTE, PARC ELISABETH,
6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 45 39 – +32 (0) 496 03 24 64
WILLYDORY@SKYNET.BE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

- ***Ah...l'amour : Oublie-moi, pétasse !* (titre provisoire)**
  Dominique Thirion et autres artistes…
  Du 14.02 au 30.03.14
- **Dany Danino (Dessin)**
  Du 19.04 au 25.05.14

ART BRUSSELS

ARTEXIS
135 RUE SAINT-LAMBERT, 1200 BRUXELLES
T +32 (0) 2 740 10 36– ARTBRUSSELS@ARTEXIS.COM
WWW.ARTBRUSSELS

- **Artbrussels**
  BRUSSELS EXPO,
  1 PLACE DE BELGIQUE, 1020 BRUXELLES
  Du 18 au 21.04 (preview & vernissage le 17.04)

ART&MARGES MUSEE

312 RUE HAUTE, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 533 94 90
INFO@ARTETMARGES.BE – WWW.ARTETMARGES.BE

- ***Démons et Merveilles***
  Josep Baqué, Danièle Caron, Carine Lacroix, Karel Laenen, Albert Mouhaded, René Perrot et Antoine Roegiers
  "Serpent à clous, bouc-abeille, homme-chien, poulpe à barbe blanche… Voici un aperçu des spécimens qui peuplent le bestiaire de Josep Baqué. Gardien de la paix à Barcelone, cet homme discret s'attela dès les années 1920, et pendant plus de 40 ans, à l'élaboration d'un répertoire de créatures aux morphologies surprenantes qui auraient bien pu tomber dans l'oubli… L'exposition met en lumière les planches de cet intrigant corpus en dialogue avec des créatures imaginées par des artistes de la collection de l'art & marges musée et d'ailleurs."
  Du 7.02 au 1.06.14 (en collaboration avec la Galerie Sans titres (Bruxelles) et la Collection de l'Art Brut (Lausanne).
- **Exposition des lauréats du prix disART 2013**
  "Organisé pour la septième fois par Partenamut, disART est un concours consacré aux artistes présentant un handicap. Le prix du public sera décerné au cours du vernissage."
  Du 7.02 au 1.06.14

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINEE

20 RUE DES SABLES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 219 19 80 – VISIT@CBBD.BE
WWW.CBBD.BE

- **Will Eisner, *Du Spirit au roman graphique***
  Jusqu'au 2.03.14
- **La BD suisse à Bruxelles**
  Du 4.02 au 18.05.14
- ***Canicule, Autopsie d'une œuvre. Vautrin versus Baru***
  Du 18.03 au 24.08.14

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

55 RUE DE L'ERMITAGE, 1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 642 24 50 – INFO@CIVA.BE
WWW.CIVA.BE

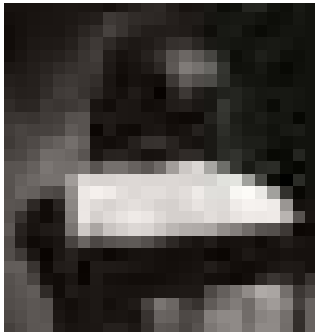
- ***XDGA.160_expo***
  Première exposition rétrospective consacrée au bureau d'architecture bruxellois Xaveer De Geyter Architects
  Jusqu'au 26.01.14 (voir "intramuros")
- ***René Pechère à Woluwé-Saint-Lambert***
  Jusqu'au 31.01.14
- **Françoise Schein, Artiste des droits humains**
  "L'exposition présentée en première au CIVA restituera la genèse d'un travail bipolaire, centré d'une part sur la géopoésie du monde —cartographies réelles et imaginaires—, et d'autre part sur les textes des droits fondamentaux— comme textes essentiels et fondateurs des démocraties. Françoise Schein sera en résidence au CIVA."
  Du 21.02 au 4.05.14

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

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

- **Alain Janssens, *Nulle part et partout***
  "C'est partir de l'idée qu'il n'y a nul besoin de partir loin pour rencontrer partout splendeur et fragilité. C'est être en état de vacuité. C'est découvrir dans une photographie des affleurements de lectures intimement imbriqués ; un écran blanc, un miroitement ondulant, une netteté incisive, une matité abondante, une touffe d'ombre et une aiguille flamboyante... C'est un glissement de polarité, comme le chaos et l'harmonie se heurtent et se cherchent l'un l'autre. Et en éprouver beaucoup de tendresse. C'est, dans les vis-à-vis, les successions, les rappels, mélanger et réinventer ces convergences, se fondre dans l'impermanence et l'interdépendance, c'est se mesurer aux angoisses de la solitude et de l'amour, à l'idée de la disparition et de la mort, à la fascination de la beauté, à la toute puissance de la nature..." Alain Janssens 29 juin 2013
- **Anne-Sophie Guillet, *Inner Self***
  "Dans notre société, on a des attentes très spécifiques sur la dichotomie des genres et les rôles que chacun doit endosser. Pourtant cette dichotomie ne constitue pas une grille de lecture exclusive. Je tente de remettre en question cette hypothèse en faisant des portraits d'hommes et de femmes dont l'identité glisse hors de la norme. A travers ces portraits, j'essaie de montrer qu'il y a plusieurs manières de vivre sa condition d'être humain."
  Jusqu'au 16.03.14

Alain Janssens,
de la série "Nulle part et partout",
2005-2013 © Alain Janssens



- **Barbora Pivoňkova (République tchèque), *Faites un don***
  Travail photographique réalisé en résidence à Bruxelles-Contretype en 2012
  "Lors de son séjour à Bruxelles, Barbora Pivonkova a été interpellée par cet aspect particulier de la vie citadine qu'est la présence de mendiants dans les rues. Elle nous amène à nous pencher sur ce phénomène qui fait partie de notre quotidien. Elle a pris délibérément le parti de photographier d'un point de vue surélevé, à l'aide d'une échelle, afin de se rapprocher de la vision que nous pouvons en avoir lorsque nous les croisons sur notre chemin. Nous ne voyons pas leur visage, et ce sont précisément ces portraits sans visages qui nous invitent à la réflexion."
- **Enikö Hangay (Hongrie), *Dessin de la Ville-Bruxelles***
  Travail photographique réalisé en résidence à Bruxelles-Contretype en 2012-2013
  "Dans l'univers quotidien de la ville, Enikö Hangay recherche des fragments pittoresques, étonnants ou dissimulés, et tente de recréer une harmonie de formes et de couleurs entre ces éléments. Tout en parcourant la ville, elle découvre d'étranges constellations qu'elle replace ensuite dans son répertoire particulier."
- **Pablo Castilla Heredia, *Costa Tropical***
  "Dans cette série, j'ai essayé de produire l'imagerie originale et alternative d'une zone géographique donnée, à savoir la côte tropicale de Grenade, à la marge de lectures historiques ou de localismes, me servant encore des éléments communs au paysage. Les images qui en résultent semblent habiter un territoire neuf et souverain, situé entre réalité et fiction, répertoire et invention, documentaire et perception subjective."
  Du 26.03 au 15.06.14

INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ETUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ ISELP

31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 504 80 70 — WWW.ISELP.BE

+ EXPOSITIONS

- **Vincent Glowinski et Ian Dykmans, *Bonom, le singe boiteux***
  Du 24.01 au 22.03.14 (vernissage le 23.01, édition en co-édition avec CFC Editions, performance de dessin par Vincent Glowinski accompagné à la batterie par Teun Verbruggen, le 4.02 à 19h, finissage évènementiel, le 22.03, conférence par Adrien Grimmeau *Bonom chamane*, le 18.02)
- ***Déplier l'histoire***
  Exposition collective internationale sur le thème de l'archive dans l'art contemporain avec **Mathieu Kleyebe Abonnemenc** (FR), **Etablissements Decoux** (BE), **Gintaras Didziapetris** (LT), **Anne Penders** (BE), **Deimantas Narkevicius** (LT) **José Alejandro Restrepo** (CO), **Jasper Rigole** (BE), **Pedro G. Romero** (ES), **Stefanos Tsivopoulos** (GR)
  Du 26.04 au 28.06.14 (vernissage le 25.04)
- **Colloque international + proposition artistique de Claire Angelini (FR) au bureau d'architecture L'Escaut**
  Les 25 et 26.04.14
- **(SIC)Broadcat**
  Les 28 et 29.03

+ CONFÉRENCES

- ***Balises : un artiste, un mouvement, une œuvre***
  ***Bertold Brecht* par Florence Cheval, le 23.01.14 de 16h à 18h**
  ***Felix Gonzalez Torres* par Christophe Veys, le 30.01.14, de 16h à 18h**
  ***Wang Du* par Nancy Casielles, le 6.02.14, de 16h à 18h**
  Michaël Borremans par Delphine Florence, le 13.02.14, de 16h à 18h
- ***États nomades. L'art contemporain, territoire cosmopolite.***
  Par Septembre Tiberghien
  Les 22 et 29.01 et les 5 et 12.02.14 de 18h à 20h
- ***Allongés. Des cires anatomiques aux représentations contemporaines***
  Par Colette Dubois
  Le 26.02 à 18h30, soirée de présentation
  Les 12, 19, 26.03 et le 2.04.14
- ***La performance : une expérience cathartique ?***
  Par Barbara Roland
  Les 20 et 27.01 et les 3 et 10.02 de 18h à 20h
- ***Produire les œuvres : affaire virtuelle, affaire de sens***
  Par Adrien Lucca
  Le 20.01 : Adrien Lucca
  Le 27.01 : Serge Hoffman
  Le 3.02 : Robert Ochshorn, computer scientist et chercheur à l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart
  Le 10.02 : Haseeb Ahmed, artiste, doctorant en Practice Based Arts à Sint-Lucas Anvers

- ***Attention : lieux creux***
  Par Pauline de la Boulaye,
  Les 21 et 28.01 et les 4 et 11.02 de 14h à 16h
- ***L'art en ses confins: Maroc et Bulgarie, un parallèle inattendu* par Tzvetomira Tocheva**
  Le 26.02 à 18h30, soirée de présentation
  Les 10, 17 ,24 et 31.03 de 14h à 16h
- ***Inside and outside Actors Studios***
  Le 26.02 à 18h30, soirée de présentation
  Les 10, 17, 24 et 31.03 de 18h à 20h
- ***Clair obscur et noir et blanc. Du Caravage à David Claerbout…* par Pierre Sterckx**
  Le 27.02, de 18h30 à 20h30.
- ***La chorale de Tintin. Exploration tintinophile à partir des voix dans l'univers de Hergé*, par Pierre Sterckx, en compagnie de Benoît Peeters (sous réserve)**
  Le 3.04, de 18h30 à 20h30

JAP/JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES

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

- ***Artists Print III* – Foire du livre d'artistes**
  Du 21.03 au 23.03.13, Brass, 364 avenue Van Volxem, 1190 Bruxelles
- ***Quand les artistes collectionnent* par Christophe Veys**
  Le 1.02.14 de 10h30 à 12h30, Bozar
- ***Le Design graphique, comment ça s'écrit ?* par Catherine de Smet**
  Le 12.02.14 à 20h, Bozar
- ***L'œuvre d'art et sa reproduction photographique par l'artiste lui-même* par Catherine Mayeur**
  Le 22.02.13 à 10h30 à 12h30, Bozar
- **Soirée Gordon Matta-Clark**
  + *My summer 77* with Gordon Matta-Clark
  + *A Jacob's Ladder*, remembering Gordon Matta-Clark
  Projection suivie d'une rencontre avec la réalisatrice Cherica Convents et Flor Bex
  Le 13.03.14 à 20h, Bozar
- ***Art, Danse et Performance : le corps, l'espace et le temps* par Bernadette de Visscher**
  Le 22.03.14 de 12h30 à 13h30, Bozar
- ***C'est nous qui avons fait cela ! Art, mimétisme et camouflage* par Didier Semin**
  Le 2.04.14 à 20h, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles

KOMPLOT

295 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
T + 32 (0) 484 71 31 75 – INFO@KMPLT.BE
WWW.KMPL.BE

- ***Jakup Auce & Carl Palm*, SPLASH, CAN AND COCK**
  Jusqu'au 15.03.14
- ***Artists Print III***
  Foire du livre avec JAP au Brass
  Du 21.03 au 23.03.14
- ***CARREFOUR***
  Wolfgang Füterrer, Nicolas Matranga, Karl Larsson, Caroline Pekle
  "Invitation est faite à quatre artistes basés à Berlin dans l'idée que chacun crée une nouvelle pièce pour réaliser une installation évoluant dans le temps au travers de performances. Le public sera invité chaque semaine à assister à une nouvelle version de l'exposition, comme un nouveau chapitre d'un roman."
  Du 21.03 au 12.04.14
- **Benjamin Valenza (F)**
  Du 25.04 au 1.06.14

LE BOTANIQUE CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 57 – MARIE.PAPAZOGLOU@BOTANIQUE.BE – WWW.BOTANIQUE.BE

- ***Nass Belgica***
  Exposition réalisée à l'occasion du jubilé des 50 ans de la convention sur l'immigration marocaine en Belgique.
  Du 21.02 au 24.04.14

MAISON D'ART ACTUEL DES CHARTREUX / MAAC

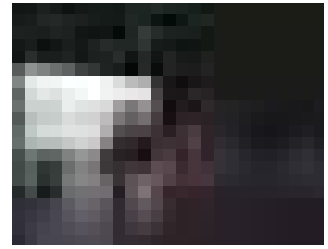
26/28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
T/F + 32 (0) 2 513 14 69
MAAC@BRUCITY.BE – WWW.MAAC.BE

- **Charlotte Marchand, *Paintings & Drawings***
  Artiste résidente @ MAAC : Lauréate de la Bourse COCOF MAAC 2014
  "Artiste influencée par son environnement, elle cumule les techniques et avec une impulsivité contrôlée, raconte ce qui semble être les affres de chacun. D'une liberté instinctive et aguerrie au nomadisme artistique, Charlotte Marchand semble à chaque nouvelle exposition, revenir d'un long voyage où elle aurait passé l'épreuve des couleurs, fait le plein d'objets insolites, de sensations contrastées, glané quelque fantaisie au hasard de ses rencontres, et acquis force et maîtrise. De là, découlent des œuvres qui semblent avoir été imprimées par un mouvement d'inspiration et d'expiration simultané, cette respiration en plus, créative et nécessaire pour dépeindre les routes de traverse et sentiers qu'elle a empruntés. Dans une approche plus expérimentale, l'exposition à la MAAC sera l'occasion de faire exploser le cadre, en profitant de tout l'espace, murs, sols et plafonds, pour le faire déborder en continuité avec ses tableaux."
  Du 31.01 au 8.03.14 (vernissage le 30.01)

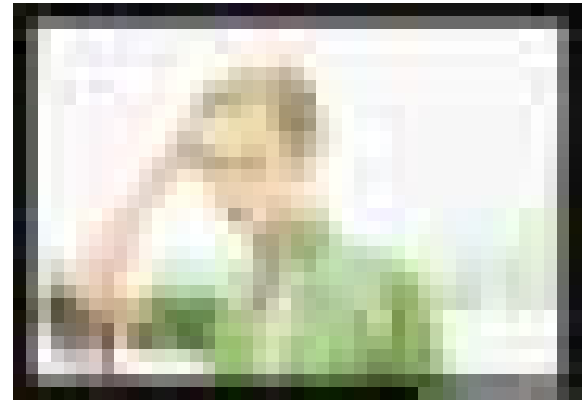
MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK

147 CHAUSSÉE DE HAECHT, 1030 BRUXELLES
T +32 (0) 240 34 99 – WWW.CULTURE1030E-COLES.BE

- **Dany Danino, *Home Sweet Bomb***
  "La nouvelle exposition de Dany Danino réunit pour la première fois une sélection de ses travaux sur les champignons atomiques. Dans la prolongation de cette exposition, un immense dessin de l'artiste vient surplomber la salle des pas perdus de l'hôtel communal de Schaerbeek, principal lieu de la vie administrative de la commune, révélant dans la multitude des traits les affres du nuage atomique."
  Du 15.02 au 15.03.14 (vernissage le 14.02)
- ***Immigration turque : Moving rituals***
  "L'exposition s'inscrit dans le cadre des *Commémorations des 50 ans* de l'immigration turco-marocaine en Belgique. Elle présentera 17 prototypes de créations design réalisés, dans le cadre du Programme Intensif ERASMUS, du projet *Moving Rituals* : Re-interpreting Rituals Cross-Culturally. Des étudiants d'Ankara, d'Eindhoven et de LUCA/Sint Lukas, Bruxelles se sont rencontrés et ont réinterprété ensemble, dans le domaine du design, des rituels culturels en prenant en compte les dimensions culturelles de différentes communautés."



Akram Zaatari,
Letter to a Refusing Pilot,
2013. vue de l'installation de la 55ème Biennale de Venise. Photo: Marco Milan



Gilles Caron,
Le mannequin anglais Twiggy,
Paris, mars 1967 © Fondation Gilles Caron

Du 9 au 18.04.14 (vernissage le 11.04)

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

105 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 499 26 80 01
JM.STROOBANTS@SKYNET.BE
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM

- **Isabel Baraona, *à demain***
  Du 14.02 au 12.04.14 (voir "Intramuros")

WIELS

354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
T +32 (0) 2 340 00 50 – WWW.WIELS.ORG

- **Franz Erhard Walther, *Action/Object/Social/Form***
  Du 21.02 au 11.05.14 (voir "intramuros")
- **Akram Zaatari, *This day at ten***
  "WIELS présente, pour la première fois en Belgique, une exposition de l'artiste libanais Akram Zaatari, devenu l'un des plus influents commentateurs de la photographie du Moyen Orient. Le travail de Zaatari est intimement lié à la pratique du collectionneur. Par des livres, des installations photographiques et des vidéos, les études visuelles de Zaatari explorent la nature changeante des frontières, de même que la production et circulation d'images dans le contexte politique de la région. Parallèlement à son engagement constant avec "l'état de la production d'images en temps de guerre", son travail touche aussi à la notion de surveillance et à l'expression de la masculinité, explorant la manière dont différents 'appareils' médiatiques sont mis au service du pouvoir, de la résistance, et de la mémoire. Cette sensibilité s'est installée au cours des quinze années de guerre vécues au Liban, observées et documentées par l'artiste encore adolescent."
  Du 21.02 au 27.04.14 (Sous commissariat de Dirk Snauwaert)

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE/ CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
T +32 (0) 71 43 58 10
WWW.MUSEEPHOTO.BE

- **Gilles Caron, *Le conflit intérieur***
  "L'œuvre de Gilles Caron s'inscrit dans la grande tradition du photojournalisme, mais elle en annonce aussi la crise naissante. Cette crise s'exprime sous la forme d'une conscience malheureuse, laquelle constitue une critique en acte du métier. Le "conflit intérieur" de Caron est celui de toute une génération qui s'interroge sur la portée du témoignage en images et plus généralement sur le sens de l'action. Chez Caron, la guerre est devant l'objectif, mais aussi au cœur de la conscience du photographe." (Sous commissariat de Michel Poivert)

- **Claire Chevrier, *Charleroi***
"Le Musée de la Photographie a proposé à Claire Chevrier de réaliser un reportage photographique sur Charleroi, s'inscrivant dans le cadre des missions initiées par le Musée pour conserver la trace d'une ville en sa mutation. Pendant plusieurs semaines et en l'espace de quatre voyages, la photographe française Claire Chevrier a sillonné Charleroi et ses environs. De cette immersion dans la cité caroloré-gienne, elle nous livre en une trentaine de photographies couleur sa vision de la ville."

- ***Jours de guerres. (1960-2001) Un choix dans les collections du Musée***
"La sélection de Jours de guerres a été opérée au départ de lieux des reportages effectués par Caron – on pense à Mai 68, à la guerre des Six Jours, à celle du Vietnam, au Printemps de Prague – mais a également débordé sur les années de pratique de Caron et les événements qu'il n'a pas couverts car mobilisé sur d'autres conflits, telle la prise de Stanleyville. Une vingtaine d'images issues des grands noms du photoreportage sont exposées dans la galerie du cloître. "
Du 25.01 au 18.05.14

IKOB – MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
12 B ROTENBERG, 4700 EUPEN
T/F +32 (0) 87 56 01 10
INFO@IKOB.BE – WWW.IKOB.BE

- ***Fata Morgana***
Béatrice Balcou, Ruben Bellinkx, Marcel Berlanger, Wim Catrysse, Koenraad Dedobbeleer, Andréas Maria Fohr, Katrin Kamrau, Isa Melsheimer, Nicolas Moulin, Benoît Platéus, Ulrike Rosenbach, Adrien Tirtiaux, Emmanuel Van Der Auwera, Jacques Villéglé, Léon Vranken, Freek Wambacq.
Jusqu'au 6.04.14 (voir "intramuros")

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN/LA CHÂTAIGNERAIE
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
T +32 (0) 4 275 33 30
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET – WWW.CWAC.BE

- ***De l'Ecole supérieure des arts de la Ville de Liège à la Châtaigneraie***
"Promouvoir les jeunes artistes, les aider dans les premiers moments de leur carrière et faciliter leur passage de l'école à la vie artistique professionnelle telle est l'une des missions que s'est assignée la Châtaigneraie."
Du 15.02 au 23.03.14

- **Biennale internationale de la Photographie 2014 – *Pixels of paradise/Image et croyance***
Du 5.04 au 11.05.14

GALERIE DÉTOUR
166 AVENUE JEAN MATERNE,
5100 JAMBES
T +32 (0) 81 246 443
INFO@GALERIEDETOUR.BE
WWW. GALERIEDETOUR.BE

- **Dominique Collignon**
Du 15.01 au 15.02.14

- **Benoît Félix**
Jeux de jambes
Du 26.02 au 29.03.14

- **Armand Quetsch**
Du 9.04 au 10.05.14

MAC'S MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
T +32 (0) 65 65 21 21- WWW.MAC-S.BE

- **Tony Oursler**
Jusqu'au 23.02.14 (voir "intramuros")

- **Frédéric Platéus dans le cadre du projet "Cabinet d'amateur"**
Du 26.01 au 27.04.14

- ***L'image suivante... Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles***
Du 23.03 au 8.06.14 (voir "Du côté de la Fédération Wallonie-Bruxelles")

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMEE
10 RUE DES AMOURS, 7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0) 64 27 87 27
ACCUEIL@CENTREDELAGRAVURE.BE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

- **Christiane Baumgartner, *White noise***
"Christiane Baumgartner donne à la gravure sur bois, son médium de prédilection, une modernité exceptionnelle, d'une part en creusant exclusivement ses matrices par des tailles horizontales, d'autre part en travaillant sur des formats monumentaux (…). Son attirance pour la vitesse et le mouvement, sujet principal de tout son travail, s'accompagne d'une démarche basée sur la capture d'images, à partir de vidéos urbaines réalisées par elle-même ou de films documentaires, provenant bien souvent d'archives de guerres. "

- **Adolpho Avril, Olivier Deprez et Miles O'Shea, *The fair***
"Nourris de cinéma et de poésie, Olivier Deprez et Miles O'Shea ont développé ce projet collaboratif d'édition depuis 2006. Ils sont intervenus le plus souvent dans des bibliothèques, apportant leurs machines, presse et outils de reliure, pour fabriquer page après page un livre noir. Une fois terminé, le livre est disposé dans les rayons de la bibliothèque. Sans catégorie, ni étiquette, il voyage de rayon en rayon au gré du lecteur."
Du 8.02 au 11.05.14

- ***Au pied de la lettre. Une semaine autour de l'écriture et de ses origines***
Deux activités pour les jeunes écoliers de la 3ème maternelle à la 3ème primaire et de la 4ème à la 6ème primaire.
Du 17 au 23.03 (réservation auprès du Service éducatif du Centre : T +32 (0) 64 27 97 21 ou edu@centredelagravure.be)

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN
4 PLACE DE GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
T +32 (0) 85 41 35 38
Les ve., sa. et di. de 14h à 17h ou sur rdv.

- **André Delalleau et Jeroen Frateur, *Construire le hasard* (Sculpture-dessin-installation)**
Du 26.01 au 16.02.14

- **Naïma Berriah et Eric Deprez, *Demeure* (peinture-dessin)**
Du 23.02 au 16.03.14

- **Céline Butaye et Pierre Gerard, *Il s'agit de voir...* (Installations)**
Du 23.03 au 13.04.14

- ***Il y a des mondes, des espaces et des temps pour tous les êtres vivants***
(Sous commissariat de Pierre Mossoux et Lise Duclaux)
Du 27.04 au 18.05.14

KOMA
4 RUE DES GADES, 7000 MONS
T +32 (0) 65 31 79 82 – GALERIEKOMA.MONS.BELGIQUE@GMAIL.COM

- **Alexandre Piette, *L'Ombre d'un doute* (installation)**
Du 17.01 au 16.02.14
(Première exposition d'une série de six sur le thème de l'ombre, sous commissariat de Valeria Tassinari (I))

WCC-BF WORLD CRAFT COUNCIL
SITE DES ANCIENS ABATTOIRS
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
GAELLE.CORNUT@WCC-BF.ORG
WWW.WCC-BF.ORG

Philippe Chancel,
#7, de la série Arirang,
2005. Courtesy Philippe Chancel

- ***Cosy Corner – Objets d'auteurs, objets à vivre***
Exposition réalisée à partir de mobilier de designers belges et d'objets, pièces uniques ou séries limitées résultant des coups de cœur des équipes de l'Orangerie de Bastogne et du WCC-BF.
Du 15.02 au 6.04.14

- ***Tant qu'à faire* : carte blanche à Henriette Michaux**
Œuvres récentes de l'artiste+ artistes en affinités
Du 26.04 au 1.06.14

ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 227 10 95 – INFO@E2N.BE
WWW.E2N.BE
Les ve. et sa. de 14h à 18h et sur rdv.

- **Michael Dans, *What's now is Now* (dessin et peinture)**
Jusqu'au 28.02.14

GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 253 24 65

- ***Tower of power in paradise street***
Pierre Gerard, Nicolas Kozakis et Babis Kandilaptis
Jusqu'à fin janvier

- **Thierry Falisse (installation)**
Fin février

- **Philippe Degobert**
Fin mars

- **Collectif Aquatre, *4 histoires... de familles***
Fin avril (Dans le cadre de *BIP 2014*)

LES CHIROUX
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 223 19 60
LESUISSE@CHIROUX.BE – WWW.CHIROUX.BE

- ***Refaire²***
Rita Arimont, Michel Dave, Eric Derkenne, Georges Erdes, Mano Massimo, Marco Raugei, Paula Sensi, Daniel Miller et **Jean-Marie Gheerardijn, Martin Assig, Marjan Teeuwen, Roman Opalka, Hanne Darboven, Steven Baelen, Bruno Hardt**
"Autour d'une dynamique propre à la création, celle de l'obsession, du recommencement, de l'idée fixe, l'exposition présentera une sélection d'œuvres issues de la riche collection du MADmusée (Liège), croisée avec des travaux d'artistes actuels."
Du 31.01 au 4.03.14

- **Huang Xiaoliang & Lu Yanpeng (photographie)**
(En collaboration avec l'institut Confucius, dans le cadre de *BIP2014/OFF*)
Du 3.04 au 8.06.14

- ***BIP2014 – Pixels of Paradise. Image et Croyance***
"Voir et croire les deux mots-clés de la 9ème édition de la Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège. Entre ces deux mots, entre images et croyance, il y a un lien indéfectible que *BIP2014* interrogera par une sélection de travaux d'artistes qui allieront visions documentaires, installations et démarches plasticiennes. A travers cette sélection éclectique, la mystification tout autant que le sacré auront leur place, bien souvent noués l'un à l'autre…" Anne-Françoise Lesuisse

+ LA CITÉ MIROIR
22 PLACE XAVIER NEUJEAN
4000 LIÈGE

"Ce nouveau lieu de culture polyvalent dédié à la mémoire et à la citoyenneté accueillera **Olivier Hartung** (D), **Cyril Porchet** (CH), **Philippe Chancel** (F), **Branislav Kropilak** (SVK), **Christian Lutz** (CH), **Christopher Morris** (US/F) ainsi que, montrée pour la première fois en Europe, l'installation vidéo de **Robert Boyd** (US), *The Man Who Fell To Earth*."

+ MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LIÈGE (BAL)
86 EN FÉRONSTRÉE,
(DALLE DE L'ILÔT ST-GEORGES) 4000 LIÈGE

"Le BAL sera entièrement investi par *BIP2014* avec de nombreuses surprises, notamment un dialogue sur deux étages avec les collections permanentes.
Une traversée de l'histoire de l'art sur le mode de la distanciation, du reflet et de la résonance. Avec entre autres **Jean-Claude Moschetti** (F), **Thomas Devaux** (F), **Thomas Demand** (D), **Michael Wolf** (D), **Max Pinckers** (B),…"

+ MUSÉE D'ANSEMBOURG
114 EN FÉRONSTRÉE
4000 LIEGE

"L'atmosphère bourgeoise de cet hôtel particulier du XVIIIème siècle servira d'écrin à une réflexion sur le mirage de la croyance, à la fois image et néant. Avec **Ronald Dagonnier** (B), **Robbie Cooper** (UK), **Djos Janssens** (B), **Samuel Bianchini** (F), **Mathieu Gafsou** (CH),…. "

+ ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVEGNIS
4000 LIÈGE

"Sous le commissariat de Laurent Jacob et d'Anne-Françoise Lesuisse, E2N présentera une exposition monographique du plasticien **Patrick Everaert** (B). A partir d'une réserve de photos trouvées et conservées à la faveur d'un instinct irraisonné, Everaert recompose de nouvelles images à fort potentiel de mystère, des objets indécidables, des vecteurs de distance et de suspension qui obligent à penser autrement la question du voir."

+ HANGAR B9
CAMPUS DE L'ECOLE SUPÉRIEURE DES ARTS ST-LUC
41 BOULEVARD DE LA CONSTITUTION
4020 LIÈGE

"Karina Kottova (Meet Factory), ainsi que le duo de photographes Aleksandra Vajd et Hynek Alt sont les trois commissaires internationaux invités pour cette 9ème édition de la Biennale. Ils présentent une exposition collective, intitutlée *Around the Chair*, où sera mise en perspective la jeune création contemporaine en République tchèque."

+ CHAPELLE SAINT-ROCH
19 RUE VOLIÈRE
4000 LIÈGE

"Sur une proposition du MADmusée, cette magnifique chapelle du pittoresque quartier Pierreuse accueillera *Les inspirés en soutane* (photos anonymes et cartes postales) et Mario del Curto.

+ SOCIÉTÉ LIBRE DE L'EMULATION
9 RUE CHARLES MAGNETTE
4000 LIEGE

Sous le commissariat d'Emmanuel d'Autreppe et Dominique Mathieu, une proposition de l'asbl Les Brasseurs pour *BIP2014* autour de Photographie et Occulte…"
Programme complet : www.bip-liege.org

- **Valérie Leemans, *I Fear***
  Jusqu'au 2.02.14, Cinéma Churchill
- **Sébastien Cuvelier, *Paginoon***
  Du 5.02 au 13.04.14, Cinéma Churchill, 20 rue du Mouton blanc, 4000 Liège
- **Ping.Pong / Set 13, *Bijoux de famille*, une proposition de Vincen Beeckman et David Chazam**
  Le 19.02.14 à 19h
- **Ping.Pong / Set 14, Louis-Louis & Truna revisitent les courts-métrages de Chomon, le maître espagnol de la "magie blanche" (dans la cadre de BIP2014)**
  Le 2.04.14 à 19h

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

100 CHAUSSÉE DE MARIEMONT
7140 MORLANWELZ
T +32 (0) 64 21 21 93
INFO@MUSEE-MARIEMONT.BE
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

+ EXPOSITIONS

- **Remake/Céramistes et plasticiens du livre revisitent les œuvres anciennes**
  "Dialoguant avec un incunable, un atlas ancien ou un prestigieux livre illustré, les créations des plasticiens du livre renouvellent la forme mais aussi le sens du livre. Les emprunts, les références et les citations de la céramique contemporaine révèlent le pouvoir des œuvres anciennes à produire de l'imaginaire."
  Jusqu'au 2.02.14
- ***Trésor ?/Trésor ! Archéologie au cœur de l'Europe***
  "A travers des découvertes réalisées ces 25 dernières années en Hainaut, l'exposition revisite l'Histoire de sa région au cœur de l'Europe du Nord-ouest."
  Du 10.05 au 30.11.14

+ ACTIVITÉS

- **Rencontres bouddhiques de Mariemont : Une œuvre, un texte, une rencontre : Pierre-François de Béthune et Jacques Scheuer**
  Le 10.05.14
- ***I love archéo* : un week-end exceptionnel d'activités gratuites**
  Le 24 et 25.05.14
- ***Dimanche dans tous les sens !***
  Journée "Parfums et saveurs", le 23.02.14
- **Visites insolites**
  Quand les experts s'exposent… (Visite des collections par un conservateur)
  Le 19.01 et le 16.03.14
- **Le thé à Mariemont**
  Le 16.02 et le 16.03.14

MAISON DE LA CULTURE DE NAMUR

14 AVENUE GOLENVAUX
5000 NAMUR
T + 32 (0) 81 77 67 73
ACCUEIL.CULTURE@PROVINCE.NAMUR.BE
WWW.PROVINCE.NAMUR.BE

- **Etat de la question. Jeunes artistes plasticiens en Province de Namur.**
  Catherine Charlier, Bilal Bahir, Hariton Alexandru Fonea, Julian Petrisor Fonea, Elodie Goudinakis, Idrisse Hidara, Flora Hubot, Alice Janne, Catherine Jaumotte, Florian Kiniques, Romina Remmo, Daphné Sermeus et **Pauline Tonglet**
  "L'art d'aujourd'hui pose des questions ouvertes (…) Il s'épanouit dans la transdisciplinarité et n'a pas peur d'une hybridation entre traditions et nouvelles technologies. Il nous parle de l'importance du processus de création. Trouve-t-on encore aujourd'hui des territoires vierges de toute exploration ? En ces temps de globalisation, de mondialisation et déshumanisation, un ton de rebellion répond à l'état de la question. Ces jeunes plasticiens issus d'une génération artistique métissée prouvent si besoin en est qu'une société s'enrichit par sa mixité."
  Du 18.01 au 2.03.14 (Catalogue)

DOMAINE DU CHÂTEAU DE SENEFFE / MUSÉE DE L'ORFÈVRERIE

7-9 RUE LUCIEN PLASMAN, 7180 SENEFFE
T + 32 (0) 64 55 69 13
INFO@CHATEAUDESENEFFE.BE
WWW.CHATEAUDESENEFFE.BE

- ***Le XVIIIème & La Médecine, Le Grand Secret***
  Jusqu'au 20.04.14

Cathy Coëz,
Groupe,
2010 © Expo-Remake au Musée royal de Mariemont – M.L.

ANTÉCÉDENCE/GALERIE EPHÉMÈRE

FERME DU PONT DE BOIS
5 RUE DIALE COLAS, 6530 THUIN
T +32 (0) 71 51 00 60
GALERIE.EPHEMERE@SKYNET.BE

- ***Little Big Web***
  Viki Olner (BR, photos), **Gail Siptak** (US, gouaches), **Mirjam Pet-Jacobs** (NL, sculptures textiles), **Robbi Hüner** (IT, photos), **Toru Ukaï** (JP, photos), **Heiko Müller** (AL, peintures), **Oliver Gilet** (BE, techniques mixtes), **Hiroshi Matsumoto** (JP, peintures), **Michel Duhannoy** (Belgique, photos), **Youichi Shidomoto** (JP, photos), **Bernard Biernaux** (BE, sculptures), **Claude Estèbe** (FR, photos), **Jeep Novak** (BE, photos), **André Fromont** (BE, images, vidéo)
  Exposition/rencontre entre des artistes qui à travers l'internet communiquent entre eux régulièrement et s'apprécient à travers les images que révèle la "toile", les échanges artistiques et humains qui se répercutent provoquant l'envie de transcender la relation virtuelle dans un happening concret"
  Jusqu'au 20.01.14 (sans doute prolongée au delà…)
- **Exposition rétrospective de Daniel Fauville**
  Avril/mai

LES DRAPIERS

68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 22 37 53
WWW.LESDRAPIERS.BE

- **Lia Cook (USA)**
  Icones jacquards
  (Dans le cadre de BIP 2014)
  Du 15.03 au 15.05.14

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI

BD DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
T +32 (0)69 25 30 80
INFO@MAISONCULTURETOURNAI.COM
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

- **Jean-François Van Haelmeersch**
- **Xavier Cornu, *Images d'un projet "L'escaut en devenir"***
- **Damien Verhamme, *Photomaton***
  Du 17.01 au 16.02.14
- **Triennale d'Art public en Région wallone (organisation : Commission des arts de Wallonie)**
  Elodie Antoine, Babis Kandilaptis, Sophie Langhor, Karine Marenne, Jean-François Octave, Rustins (Manu Baillon – Priscilla Beccari – Gaëtan Koch), **Lucile Soufflet** + **Manu Baillon, Benedicte Henderick** et **Stephan Balleux**.
  Du 4.04 au 22.06.14, divers lieux publics autour des musées et au cimetière du Sud, Tournai
- **Les éditions Gitan**
  Du 25.04 au 25.05.14, Espace Bis
- ***Le lointain de près : graphisme en Iran***
  50 affiches et supports promotionnels incluant l'écriture réalisés par des étudiants de hautes écoles iraniennes, 14 affiches historiques et 10 affiches conçues par Abbas Kiarostami seront exposés à la Maison de la Culture.
  Du 24.04 au 1.06.14

DERRIÈRE LA SURFACE DES CHOSES

Vincent Chenut,
CARTE N°12, 2013
Carte géographique grattée, encadré, 80 x 100 cm
Crédit photographique : Vincent Everarts

Après une exposition personnelle au Musée d'Ixelles au printemps 2013, ainsi qu'une présentation au TAMAT (Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu) au mois d'octobre suite à sa résidence tournaisienne, VINCENT CHENUT cumule les honneurs. Lauréat du prix des collectionneurs lors de la dernière édition de la Slick Art Fair Paris, le jeune artiste français ayant fait ses études à la Cambre se démarque par son approche singulière du dessin. Il fait partie de ces artistes qui, tout en restant fidèles à la tradition, soumettent leur médium à de violents assauts. Par définition, le dessin peut se résumer à l'ajout d'une matière, qu'elle soit maigre ou grasse, sur un support donné dans le but de représenter des éléments figuratifs ou abstraits. Depuis les années 1960 toutefois, le champ du dessin s'est élargi suite à l'apparition de la performance, de l'art minimal et du land art. Davantage qu'un outil, le dessin témoigne d'un processus et d'une volonté de sortir du cadre strict de l'atelier ou du musée où il est exposé.

Leçon d'anatomie

C'est dans cette optique qu'il faut envisager la pratique de Vincent Chenut (Paris, 1985; vit et travaille à Bruxelles) qui se décline principalement sous trois formes : les papiers soulevés, les installations *in situ* et les cartes géographiques détournées. Le premier type d'intervention consiste à disséquer le papier dans le sens de l'épaisseur, de manière à ce que la partie supérieure se détache du support tout en gardant un point d'ancrage. De par ce passage à la tridimensionnalité, le dessin acquiert un statut différent, presque sculptural. L'artiste choisit ensuite d'intervenir sur cette nouvelle surface de travail en y ajoutant du pigment, puis en la retournant sur elle-même jusqu'à épuisement de toutes les possibilités. L'usage de la couleur est aléatoire et sert uniquement à marquer les différentes étapes de transformations successives du support. Ces diverses manipulations donnent lieu à des résultats formellement très variés, passant d'un minimalisme épuré à des compositions plus denses et plus rythmées. D'autres s'apparentent davantage à des collages d'affiches lacérées, comparables à celles de Jacques Villeglé. Cependant, il y a quelque chose de plus physique, voire de presque charnel dans le travail de Vincent Chenut. Tel un chirurgien armé de son scalpel, il détache précautionneusement l'épiderme de la feuille de papier pour en révéler les fibres. Il n'est pas étonnant que l'artiste ait réalisé une série d'écorchés qui s'inspire des natures mortes de Jean Siméon Chardin. Aux côtés du lapin, de la grenouille et du poulet, on retrouve la célèbre raie aux traits anthropomorphes du maître français. Plus pudique et moins ouvertement sexuée que l'originale, elle ne laisse entrevoir que quelques pans rosés sous sa cuirasse. Exposé sur des tables de dissection, l'ensemble a de quoi évoquer l'atmosphère clinique d'une classe de biologie. Mais contrairement au docteur Tulp de Rembrandt, ce n'est pas à une leçon d'anatomie que nous convie Vincent Chenut, mais bien à une mise à nu des apparences pour démontrer ce qui se cache derrière la surface des choses.

La chambre de l'artiste

On l'aura deviné, le support de prédilection de l'artiste est le papier peint. Mais, loin de se contenter d'en dessiner le motif, l'artiste intervient souvent à même les murs. À l'aide de gouges et autres outils coupants, il attaque la surface peinte, l'incise et l'arrache pour produire de véritables décors. Souvent, la représentation redouble le lieu où il s'inscrit, qu'il s'agisse du musée, de la fabrique ou de la chambre. En véritable archéologue, Vincent Chenut révèle des couches antérieures de vies passées, des strates d'existence. Au sol, s'accumulent les résidus de ce travail de déconstruction, qui n'est pas sans évoquer une certaine esthétique de la ruine. Cet aspect romantique se perçoit également à travers la récurrence du motif de la chambre, qui est aussi l'atelier de l'artiste. À la fois espace d'intimité et de labeur, la chambre de Vincent Chenut est porteuse d'un autre univers, celui de Vincent Van Gogh. En effet, on reconnaît dans les lignes qui ravinent le mur la touche expressionniste et les perspectives tronquées du peintre hollandais.

Constellations

L'exposition qui se tiendra à la galerie Archiraar fin janvier sera l'occasion de montrer des travaux récents qui prennent pour support des cartes géographiques. De la même manière qu'il met à jour dans ses œuvres précédentes des couches enfouies, ici l'artiste gratte et prélève la partie supérieure de la feuille pour ne conserver que quelques lignes jugées pertinentes. Il redessine ainsi une nouvelle cartographie, moins géographique que poétique. Loin de camoufler les accidents de parcours, il les magnifie, faisant de ces déchirures des constellations étoilées. Exhumer la fragile beauté du papier, tel est l'un des principaux ressorts de la démarche de Vincent Chenut.

Septembre Tiberghien

VINCENT CHENUT
CONSTELLATIONS
ARCHIRAAR GALLERY
35 A RUE DE LA TULIPE
1050 IXELLES
WWW.ARCHIRAAR.COM
DU 30.01 AU 8.03.14

La démarche de SONIA NIWEMAHORO (°1987 ; vit et travaille à Bruxelles), 1ère lauréate du Prix Art'Contest 2013[1], trouve son origine dans la performance, et se matérialise dans la vidéo et l'installation. La présence du corps s'y manifeste à la fois comme sujet et objet de l'action, et permet à l'artiste d'en faire un outil de mesure aussi bien qu'un espace d'expérimentation.

SONIA NIWEMAHORO BÉNÉFICIERA D'UNE RÉSIDENCE À LA THAILYWOOD CONTEMPORARY ARTIST EN THAÏLANDE DU 15.02 AU 15.05.14 ET D'UNE EXPOSITION SOLO AU MUSÉE D'IXELLES.

L'ARTISTE SERA ÉGALEMENT EN RÉSIDENCE AU WIELS DE JUILLET À DÉCEMBRE 2014.

1 Hana Miletic et Herica Hock, étant respectivement les 2ème et 3ème lauréates.
Plus amples renseignements sur le site : www.artcontest.be

ESPACES ÉPHÉ-MÈRES

Ceci est particulièrement visible dans la vidéo *Paracétamol*. Tournée en deux plans fixes, la vidéo commence par une vue plongeante cadrée de façon à ne laisser voir que les parties du corps qui participent à l'action : les mains, tenant la boîte de comprimés effervescents, puis les sortant un à un de leur emballage, et la bouche qui les absorbe. La seconde partie de la vidéo nous montre le résultat de l'action, dans une séquence où l'on peut voir l'artiste en buste, quasi immobile quoique s'échappe de sa bouche une coulée de mousse en effervescence. L'artiste évite le pathos qui pourrait être lié à cette thématique, grâce à l'exécution mécanique des gestes prémédités, et de l'impassibilité de son expression au moment où l'action "déborde" du cadre défini. Cette manière de filmer l'action accentue le rapprochement qui peut être fait avec l'utilisation de la vidéo chez les pionniers de la performance. Mais à l'opposé du jet d'eau impeccablement réalisé par Bruce Nauman lorsque celui-ci interprète une fontaine vivante (*Self Portrait as a Fountain*, 1966-67), le débordement incontrôlé provoqué par Sonia Niwemahoro relève d'une esthétique déceptive, où le corps se laisse dépasser par ses propres pulsions. Comme lorsque l'artiste se bat avec une gélule de médicament géante (*Hors d'échelle*), l'impossibilité de pouvoir soigner est traitée par l'absurde, tempérant de façon humoristique la gravité du sujet.

Les actions filmées par Sonia Niwemahoro sont organisées de manière à mettre en évidence la notion d'espace inhérente à ce médium. Ainsi, l'installation vidéo *Intimacy* est composée d'une projection à échelle réelle et de quatre chaises qui retranscrivent la disposition des fauteuils du compartiment de train dans lequel se déroule la scène. La caméra est placée face à la fenêtre du train en mouvement, de façon à la faire apparaître comme un second écran, à l'intérieur du cadre de l'image. L'artiste intervient alors comme un élément perturbateur dans l'interstice entre ces deux cadres, et son action vient relativiser l'importance donnée au défilement du paysage. De façon incongrue, Sonia Niwemahoro entreprend de nettoyer la vitre et de s'approprier cet espace réduit en installant sur la tablette une plante d'intérieur, en compagnie de laquelle elle poursuit son voyage. S'il est question dans cette œuvre de la capacité de l'homme à reconstituer son espace intime au sein de l'éphémère et du transitoire, il y est tout autant question de notre comportement face à l'écran. En intervenant sur celui-ci pour en régler la netteté avec des moyens triviaux, Sonia Niwemahoro crée un rapport d'intimité par une intervention physique sur l'écran, et construit, en faisant intervenir la plante comme un élément fixe qui se superpose au paysage en mouvement, un lien entre l'intérieur et l'extérieur, entre son intimité et le monde qui l'entoure.

Le processus de construction de l'image est assez similaire dans la vidéo *Triangle*. L'action consiste ici à suspendre devant la fenêtre-écran, une pyramide de papier rouge qui se meut en fonction des mouvements du train. En contre-jour, la scène se découpe en trois parties : l'intérieur du train plongé dans l'ombre, la vue par la fenêtre d'où provient la source lumineuse, et la pyramide rouge qui intervient comme un élément abstrait, incrusté dans l'image. Un jeu s'instaure alors entre la planéité de l'image (lorsque l'on ne voit qu'un triangle) et la profondeur de l'espace (lorsque le volume de la pyramide apparaît). Ce sont les contradictions propres à l'enregistrement du réel qui sont ici représentées, dans une esthétique qui retranscrit avec les moyens les plus élémentaires celle de l'apparition des techniques digitales de manipulation des images.

Exemptes de présence humaine et ainsi délibérément figées, les installations de Sonia Niwemahoro s'approprient l'espace au moyen du ruban adhésif déployé de manière systématique, en lignes parallèles sur de larges surfaces. Grâce à ce matériau, l'artiste intègre les éléments de l'architecture dans laquelle l'œuvre se déploie. Deux chaises placées côte à côte constituent les éléments invariants de l'ensemble, et induisent un décrochement par rapport à la planéité de l'œuvre. De cette manière, l'artiste met en évidence le volume situé sous les chaises et prend à nouveau le contre-pied de Bruce Nauman, qui fige dans un bloc de béton l'espace acquis par la sculpture (*A Cast of the Space under my Chair*, 1965-68). Sonia Niwemahoro choisit de le rendre apparent en indexant *a contrario* l'espace qui l'entoure, faisant du même coup référence à l'œuvre de Daniel Buren, à qui elle emprunte le motif rayé. En optant pour le vide plutôt que pour le plein, l'artiste ne cède pas pour autant à la légèreté. Fixant les chaises au sol, elle réalise un second négatif du travail du performeur, qui utilise la métaphore de la chaise suspendue dans l'espace pour évoquer la torture (*Untiteld, Suspended Chair,* 1982). Loin d'évacuer le message sous-jacent, Sonia Niwemahoro nous y renvoie, usant des conceptualismes pour traiter avec pudeur des conséquences humaines liées à la volonté de délimiter son propre territoire.

Laurence Pen

Sonia Niwemahoro, vue de l'installation au Prix Art'Contest 2013, De Markten, Bruxelles, 2013.
Crédit photo : Sylvie Numuhire

PAYSAGE COMME VANITÉ

Diplômé de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège il y a quatre ans à peine, CHARLES-HENRY SOMMELETTE développe une œuvre picturale dense et homogène. Amorcée par une exposition personnelle aux Brasseurs à Liège, ponctuée par le Prix Georges Collignon[1], son année 2013 s'achève sur un solo show à la galerie bruxelloise Dubois-Friedland[2]. Dans ses travaux récents, l'artiste revisite un genre pictural éculé – le paysage – en de petites peintures magnétiques et de grands fusains énigmatiques.

Charles-Henry Sommelette,
sans titre, 2013
fusain sur papier, encadré, 240 x 240 cm
Courtesy Galerie Dubois-Friedland

"*Demeure dans ta maison, ta vie entière ne suffira pas à découvrir les merveilles qui s'y trouvent*". Interpellé par cette assertion de Rembrandt, Charles-Henry Sommelette (°1984 ; vit et travaille à Barvaux-sur-Ourthe) s'est tout d'abord attaché à représenter des intérieurs par de petites peintures épurées à la palette restreinte. Il a depuis délaissé les recoins clairs-obscurs et les pièces inhabitées aux couleurs passées pour investir le paysage. Inspiré par la peinture de l'âge d'or hollandais, qui hissa ce genre à un sommet de perfection, Charles-Henry Sommelette envisage le paysage comme un pur objet de contemplation. Ni grandioses ni pittoresques, ses portions de monde captent et offrent au regard un moment éphémère dans l'écoulement des phénomènes. L'ici-et-maintenant du jeune wallon diffère toutefois de celui des peintres hollandais du XVIIe siècle. Alors que ceux-ci abaissent la ligne d'horizon au point que le ciel occupe les deux tiers de la composition, induisant un continuum spatial (vertical et horizontal) au-delà des limites du tableau, Charles-Henry Sommelette figure des espaces clos, quasi dénués de ciels et de lignes d'horizon. Tandis que les paysagistes hollandais privilégient les étendues panoramiques en des représentations de forêts, de cités ou de vastes plaines, Charles-Henry Sommelette affectionne les points de vue rapprochés générant un sentiment de proximité. S'il a quitté le foyer, il ne s'est guère aventuré très loin, concentrant son attention sur des environnements familiers, connus depuis l'enfance, appréhendés sans pathos ou sentimentalité. D'une extrême banalité, les lieux représentés sont pourtant chargés d'ambigüité. C'est que ces images ont pour objet le jardin (public ou privé), cet espace intermédiaire, entre la *domus* et le *locus*, extérieur mais cloisonné, naturel mais contrôlé. Aussi ne faut-il pas se fier aux teintes verdoyantes des petites huiles sur toile car, si ces jardins sont saturés de végétaux chlorophylliens, l'air y semble particulièrement confiné, l'atmosphère mortifère. La facture du peintre est aussi lisse que la nature n'est aseptisée. Des pelouses rases, des allées dégagées, de ces haies bien taillées émane une inquiétante étrangeté, renforcée par l'absence totale de fleurs, de fruits et d'êtres animés. L'homme est absent, disparu ou hors-champ, mais son empreinte est omniprésente, dans la nature domestiquée comme dans les objets manufacturés qu'il y a intégrés. Artifices chromatiques et rythmiques canalisant le regard vers le centre de la composition, ces éléments (cabanes, balançoires, fanions) ont en commun d'être dédiés au divertissement, mais le temps de l'insouciance est visiblement révolu en ces lieux dépeuplés et figés. "*Le fusain intervient quand la peinture s'arrête*", confie Charles-Henry Sommelette. Le caractère inquiétant de ses paysages est plus immédiatement prégnant dans les jeux d'ombre et de lumière des très grands formats sur papier. Dans la profondeur des noirs, la végétation frémit, s'anime, renouant avec sa nature sauvage. Plus dense, elle se fait aussi plus menaçante. Dans ce chapitre fictionnel ultérieur, les traces de l'activité humaine sont à l'état de ruines ; ici une cage de foot dépourvue de filets, là un portail grillagé solitaire que l'absence d'une clôture a rendu absurde et obsolète. Emblématique de la dichotomie culture/nature, conscient/inconscient, ordre/chaos, le jardin résulte d'une élaboration esthétique caractérisant le pouvoir d'action de l'homme sur ce qui l'entoure. Les paysages domestiqués de Charles-Henry Sommelette n'ont rien d'édénique car ils poussent la symbolique du jardin au point extrême de sa logique. Ainsi, à l'heure des conceptions biomimétiques émergentes, à l'écoute du savoir de la nature, posent-ils la question de la pertinence et des limites de la domination exercée par notre espèce sur le monde.

Sandra Caltagirone.

1 Prix biennal de peinture, à la mémoire de Georges Collignon, ce prix est destiné à encourager un(e) jeune artiste âgé de moins de 40 ans et domicilié(e) en Belgique. Règlement : http://www.museepla.ulg.ac.be/agenda/collignon/reglement_prix_collignon2013.pdf

2 Galerie Dubois-Friedland, 97 Rue Souveraine, 1050 Ixelles, du 8.11.au 21.12.13, www.duboisfriedland.com

Délocalisé au musée Ianchelevici à La Louvière en 2012 et logé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Tournai, le Prix du Hainaut des arts plastiques récompense chaque année un jeune artiste hainuyer. Cette édition voit SÉBASTIEN LAURENT et PRISCILLA BECCARI se partager le Prix. Leurs travaux, aux antipodes l'un de l'autre, expriment assez bien les préoccupations d'une partie non négligeable de la jeune création : entre critique sociale teintée d'ironie et rapport (douloureux) à l'intime.

GRAND ÉCART

Priscilla Beccari.
Collage dans l'espace public, 2013.

Le travail de **Sébastien Laurent** (°1983 ; vit et travaille à Mons) relève d'une réflexion sur les représentations sociales et stéréotypes les plus populaires, ici convoqués de la manière la plus décomplexée. Miroir tendu à l'adresse d'un public rendu à ses faiblesses ou à sa cruauté supposée et, plus largement, à une société perçue sous ses aspects les plus aliénants, pudibonds et hypocrites. Associations de symboles et détournements, le plus souvent sous la forme de dessins et de photomontages, rythment un travail dont l'efficacité doit beaucoup aux nouveaux modes de production et de réception des images médiatiques ; d'autant plus plébiscitées lorsqu'elles reposent sur des oppositions binaires, des jugements sociaux disqualifiants et un ressort comique évident (les *buzz* attachés à youtube ou facebook par exemple). On pense au poster *In gode we trust*, associant crucifix et godemichets, à *boucle d*, modélisation informatique d'une autoroute prenant la forme d'un circuit Hot Wheels, ou encore à *Kunst shot*, série de monochromes maculés de sperme. Pas de dentelle donc, mais une série de propositions – souvent grivoises et ouvertement potaches- dont l'aspect purement communicationnel (chacune semble émerger d'une idée *a priori*) prime sur la cohérence esthétique de l'ensemble. Les pièces retenues pour le Prix du Hainaut n'échappent pas à cette logique. *Le monde vu d'en bas* est une série de six cartes géographiques détournées via Photoshop. Les noms et légendes ont été remplacés par les stéréotypes les plus usés et vulgaires, le tout en respectant la typographie d'origine. La Scandinavie se peuple de "vikings" et de "bonnasses blondes", l'Afrique du nord, de "marloufs", "racailles" et "voleurs". A cela s'ajoutent des considérations plus locales : les Argentins perçus comme "arrogants" par les Brésiliens, etc. Le barbare étant d'abord celui qui croit en la barbarie (Lévi-Strauss), *le monde vu d'en bas*, par-delà l'offuscation pincée ou les ricanements balourds, n'échappe pas à un certain consensualisme moral, serait-ce par le détour de l'insulte (par accumulation désamorcée) au profit d'une sorte d'allégorie universaliste de bazar. La deuxième pièce exposée au Prix est une lecture du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. On sait le scandale suscité à l'époque : mauvais format, lumière frontale, sexualité affranchie des euphémismes, etc. Sébastien Laurent recompose le tableau à partir d'une mosaïque faite de milliers d'images pornographiques glanées sur internet. L'ambiguïté érotique du tableau mise à pied, reste l'illustration de la relativité des normes et des valeurs sociales à travers le temps et l'espace – constat anthropologiquement salutaire, mais artistiquement manquant de soufre.

Le travail de **Priscila Beccari** (°1986 ; vit et travaille à Menin) s'exprime à travers différents médiums, la vidéo, l'installation, la photographie et surtout le dessin. Les plus grands sont réalisés sur différentes feuilles de papier collées les unes aux autres, sans que cet agencement ne conduise à la reconduction des formats traditionnels. Le support participant pleinement à l'image mise en scène, celui-ci se fait accidenté, désordonné, malmené encore par divers traitements chimiques qui accentuent sa fragilité et son aspect négligé. Absence de noblesse qui sied fort justement à l'univers trouble et relativement anxiogène que l'artiste déploie. Ici la vulnérabilité ne s'embarrasse pas de finesse et l'impuissance se livre sous ses aspects les plus crus. Le petit livre édité par l'artiste s'ouvre sur cette citation d'Olivier Lamaillière : " *Tu es un poisson dans une flaque avec des ongles sales*". L'image exprime parfaitement les aspects les plus cruels et désenchantés de ces petites saynètes composées sans hâte, tachées par les dépôts d'encre et comme nimbées du silence le plus lourd.

On retrouve un peu la violence d'une Louise Bourgeois et certains motifs chers à Kiki Smith. Les corps, le plus souvent féminins, se désarticulent, se noient, se blessent ou fléchissent. La figure maternelle se fait grotesque ou menaçante, l'amour et la sexualité se dévoilent sous l'angle de la docilité et/ou d'un désir monstrueusement cannibale. Truffé d'ambiguïtés, ce travail résiste bien au poids de ses références, les éconduit parfois au profit de l'humour noir : *Chute* est une suite de photographies mettant en scène l'artiste gisant dans l'espace public, *accroche-sourire* est une prothèse vendue sous cellophane…

Dense et échevelé, ce travail n'est pas sans inspirer une forme de résistance, toujours vaincue mais infiniment reprise. On ne se lasse jamais des catastrophes, ni des tourments intimes- lorsqu'ils s'auscultent en profondeur, les yeux brouillés et la mâchoire serrée. Au-delà, on est séduit par l'aspect délibérément âpre de l'ensemble, à mille lieues des travers esthétisants que peuvent susciter chez d'autres de pareilles thématiques. Point de glamour ni de misérabilisme, mais un trait rêche et acide à même de toucher l'os.

Benoît Dusart

http://artsplastiqueshainaut.tumblr.com/
www.sebastienlaurent.com
http://priscillartiste.wordpress.com

Sebastien Laurent,
déjeuner sur I, détail. 2013

PRIX

25ème Concours du Domaine de la Lice
Le Prix de la Ministre de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, d'un montant de 2.500 euros, a pour but de promouvoir des talents et de susciter la recherche dans le domaine de la tapisserie contemporaine. Le concours s'adresse à tout artiste domicilié en Belgique.

> Le règlement complet et les informations sont disponibles et téléchargeables sur www.domainedelalice.be - info@domainedelalice.be – T +32 (0) 2 242 49 11

Prix de la Commission des arts de Wallonie
Le Commission des arts de Wallonie organise un prix destiné à encourager un jeune artiste (de moins de 40 ans au 1er février 2014 et né ou domicilié en Wallonie), à poursuivre sa carrière en lui attribuant un prix de 5.000 euros et en lui offrant une participation à l'exposition des œuvres des candidats sélectionnés sur dossier.

> La première édition de ce prix se tiendra en mai 2014. Trois œuvres de chaque artiste sélectionné seront exposées sur le lieu de la remise du prix. La date limite d'inscription a été fixée au **1.02.14**. Pour tout renseignement, il convient de prendre contact avec Dominique Navet, Secrétaire permanente de la Commission des arts :
2 place Joséphine Charlotte,
5100 Jambes – T+32 (0) 81 32 13 95
info-commissiondesarts@wallonie.be
www.commisssion-des-arts.wallonie.be

Appel aux artistes - Dédale, Biennale d'Art urbain
Les organisateurs recherchent des plasticiens aux pratiques variées (sculpture, installation, vidéo...) proposant une œuvre pouvant s'inscrire dans un espace urbain. Au vu de la thématique choisie, *Art public/No public*, le caractère sociologique des propositions sera particulièrement important. Les projets devront être conçus pour intégrer l'environnement du Centre ville de Huy et correspondre aux spécificités matérielles et aux usages du lieu. Selon les projets, des budgets variant entre 300 et 1000 euros seront octroyés.

> Pour répondre à cet appel, il convient de prendre connaissance du règlement complet et de remplir le formulaire d'inscription, tous deux disponibles sur www.acte2.be. La date limite de dépôt des dossiers a été fixée au **4.03.14**. Pour tout renseignement complémentaire et prise de rendez-vous préalable à la visite des lieux d'exposition, il convient de prendre contact avec Julie Maréchal,
T +32 (0) 85 21 12 06 ou
julie.marechal@ccah.be.

Appel à contributions de 50 ° Nord/Réseau d'art contemporain du Nord-Pas-de-Calais et de l'Eurégion Nord
> *50° nord*, revue d'art contemporain propose une plateforme d'expression et invite les artistes à soumettre pour le **31.01.14** une contribution artistique qui tiendra compte du format revue et se conceptualisera sous la forme de deux doubles pages A4 quadri. Pour plus d'information : www.50degresnord.net

Sites en Ligne
Symposium de sculpture et installation en milieu naturel, *Sites en Ligne* se déroule tous les deux ans dans le bois de Ligne à Silly (B). Une trentaine d'artistes ou collectifs, toutes formations, nationalités et expériences confondues, sont invités, sur sélection de leur dossier, à réaliser leur projet dans une des deux disciplines proposées, l'installation et la taille de tronc. Les réalisations finales font l'objet d'une exposition le week-end qui clôture la semaine de création ainsi que de l'attribution de trois prix d'une valeur de 1.250 euros chacun en fin d'exposition.

> Les dossiers de candidature doivent être remis au plus tard le **31.03.14** à l'adresse suivante : Asbl Sites en Ligne, 34 rue des fabriques, 1000 Bruxelles, ou par mail à info@sitesenligne.be. Pour plus d'informations ou pour télécharger le formulaire d'inscription, il convient de consulter le site www.sitesenligne.be, d'envoyer un mail à info@sitesenligne.be ou de contacter Rosalie Stevens :
T +32 (0) 489 866 796

8ème Prix de la Jeune Sculpture de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Le concours s'adresse aux artistes n'ayant pas atteint l'âge de 40 ans au 31 décembre 2013. Les participants peuvent présenter, au maximum 3 œuvres de petit format, dont les dimensions ne pourront excéder 1m x 1m x 1m, et/ou 3 œuvres d'extérieur.

> Les dossiers de candidature concernant la sculpture de petit format sont à envoyer au plus tard le **5.05.14** au Centre wallon d'art contemporain – La Châtaigneraie. Les dossiers de candidature concernant la sculpture de grand format sont à envoyer au plus tard pour le **5.05.14** au Musée en Plein Air du Sart Tilman. Le règlement est disponible sur www.cwac.be

Prix Fernand Baudin
Ce prix s'adresse à tous les concepteurs de livres ainsi qu'à toutes les institutions et entreprises œuvrant à la production du livre et à sa diffusion, établis dans les Régions de Bruxelles-Capitale et de Wallonie.

> Le formulaire d'inscription est à télécharger sur le site : www.prixfernandbaudinprijs.be jusqu'au **31.01.14**. Les ouvrages primés feront l'objet d'une exposition à Bruxelles ou en Wallonie et à l'international. Pour plus d'information, il convient de se reporter au site du prix.

APPELS

ArtContest
> 10éme édition des appels à dossiers ArtContest 2014 à partir du **1.04.14** (www.artcontest.be)

Appel aux créateurs résidant en Belgique
Le Musée du Costume et de la Dentelle a installé une plate-forme d'art du textile contemporain au Musée de la Ville de Bruxelles. Cet espace d'exposition d'une cinquantaine de m² situé au 2ème étage du Musée, offre aux artistes sélectionnés l'occasion d'organiser une exposition personnelle avec le soutien de la Ville de Bruxelles. L'exposition d'une durée moyenne de 3 mois couvre les périodes mai-juin-juillet et décembre-janvier-février. La sélection sera assurée par un jury de professionnels du secteur. Les projets liés aux enjeux de la création textile contemporaine, conçus pour le lieu et tenant compte de ses spécificités, seront privilégiés.

> Seront pris en compte uniquement les dossiers comprenant l'entièreté des documents suivants: un C.V. artistique (format Word/PDF), une courte introduction sur le travail (format Word/PDF), un descriptif et une note d'intention sur le concept de l'exposition envisagée (+ éventuellement un schéma d'installation…) (format Word/PDF) et un minimum de cinq visuels de bonne qualité (format jpeg ; basse résolution) libres de droit et utilisables pour la promotion. Les dossiers sont à envoyer pour le **10.03.14** au plus tard. Contact : gwendoline.dhuart@brucity.be – T+ 32 (0) 2 213 44 50.

Appel à candidature
De mai à septembre, une résidence d'artiste, d'une durée de 21 jours maximum sur l'île de Comacina en Italie, est proposée à tout artiste de la Fédération Wallonie-Bruxelles issu des arts de la scène, de la littérature ou des arts visuels. Trois villas-ateliers ont été rénovées, et sont destinées à accueillir en résidence un artiste de la Fédération Wallonie-Bruxelles, un artiste de la Communauté flamande et un artiste italien, pour un travail de réflexion et de création laissé à la libre appréciation des artistes. A cet effet, WBI offre 6 bourses d'un montant de 500 euros et la mise à disposition d'une villa de travail.

> Cet appel est destiné à tout artiste émergent pouvant démontrer un lien à la Fédération Wallonie-Bruxelles, ayant achevé son cursus de formation (diplôme de l'enseignement supérieur artistique) ou pouvant prouver une reconnaissance d'expérience utile, faisant état d'une certaine notoriété (cv, exposition, bourses, prix...) et n'ayant jamais participé à une résidence sur l'île de Comacina. Pour l'année 2014, les dates proposées sont les suivantes : (Préciser la date de séjour) du 12 mai au 1er juin, du 2 juin au 22 juin, du 23 juin au 13 juillet, du 14 juillet au 3 août, du 4 août au 24 août, du 25 août au 14 septembre. La date limite de dépôt des candidatures (CV artistique, lettre de motivation précisant la discipline artistique et le projet à développer durant la résidence) est fixée au **14.02.14**, par voie électronique (attention ne dépassant pas les 5 Mo) à s.nicouleau@wbi.be et copie par courrier à l'adresse WBI, à l'attention de Sandra Nicouleau, 2 Place Sainctelette, 1080 Bruxelles.

RÉSULTATS

Parmi plus de 130 envois d'artistes en compétition pour le *Young Artistic Talent Award* de BNP Paribas Fortis, un jury composé de personnalités du monde artistique a retenu les oeuvres d'**Annabelle Guetatra** qui remporte le premier prix pour *Merry Go Round*, **Raffaella Crispino** qui obtient le deuxième prix pour *200 Différents Oiseaux* et **Emmanuelle Quertain** en troisième prix pour *Viande : tableau sur la découpe*.

Le Prix de la Gravure et de l'Image imprimée a été remis à **Sylvain Bureau**, une mention d'honneur a été attribuée à **Lise Duclaux**.

Le 23ème concours du Domaine de la Lice a été remis à **Laurence Meyer** et **Hélène Gottal**.

Le Prix Découverte 2013 du Centre de Rouge-Cloître est revenu à **Léa Mayer**.

S'agissant des prix de l'Académie royale de Belgique, **Aude Kubjak**, historienne de l'art, est lauréate du concours annuel en Histoire et Critique, **Nancy Seulen** du Prix Jos Albert (Peinture), **Nathalie Da Silva** du Prix Emma du Cayla-Martin (Peinture), **Benoît Piret** du Prix Marcel Hastir (Portrait en deux dimensions), **Francine D'Hulst** du Prix René Janssens (peinture évoquant un intérieur) et **Frédéric Geurts** du Prix Egide Rombaux (Sculpture). Le Prix Jean De Ligne (Architecture et urbanisme) a été décerné **Yanninck Gourvil** et **Cécile Leroux**, la Bourse de la Fondation Laure et Julien Vanhove-Vonnêche (aide à la formation en restauration architecturale) a été octroyée, quant à elle, à **Zehoua Maloum**.

Jonathan De Winter est le lauréat de la 13ème édition du Prix Jeunes Artistes du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Spes Mécénat 2014 a accordé à **Stéphanie Roland** (photographe) et **Valérie Lenders** (peintre) une bourse d'aide à la réalisation d'un projet de création ou de perfectionnement.

BIBLIO

YELLOW NOW*
15 RUE FRANÇOIS GILON
4367 CRISNÉE
WWW.YELLOWNOW.BE

- **Bernard Plossu, *Les carnets, vol. I, 2 CV. Un air de liberté*,**
  introduction de Pierre Devin, 96 p., 12 x 17 cm, 60 bichromies, 12 euros, ISBN : 9782873403447
- **Bernard Plossu, *Les carnets, vol. 2, Les mots de l'image*,**
  128 p., 12 x 17 cm, 60 bichromies accompagnées de 60 textes de Jean-Louis Fabiani, 15 euros, ISBN : 9782873403454
  Avec la complicité de Bernard Plossu, le projet est de mettre en oeuvre une nouvelle collection de recueils des images de l'artiste —pour la plupart inédite— privilégiant une approche thématique (les 2CV, les inscriptions dans l'image, la pluie, la brume, Magritte, le néo-réalisme…) et transversale (toutes les époques, tous les lieux, toutes les techniques…).
  Chaque volume comprendra, suivant les thèmes abordés, entre 60 et 100 photographies. Il sera accompagné d'un texte rédigé par un critique ou un écrivain. Rythme de parution : 2 volumes par an."
- **Ariel Schweitzer, *Le nouveau cinéma israélien*,**
  préface d'Ari Folman, 176 p., 12 x 17 cm, coll. "Côté cinéma", 15 euros, ISBN : 9782873403294
  "Depuis dix ans, le cinéma israélien s'est imposé sur le devant de la scène internationale. Des jeunes cinéastes, issus d'une vingtaine d'écoles de cinéma, réalisent des films frais, souvent novateurs sur le plan formel, n'hésitant pas à s'attaquer à des thèmes politiques jusqu'alors tabous. Ils offrent un véritable miroir critique de la société israélienne, au-delà des clichés médiatiques habituels, et remplissent ainsi un contrat à la fois esthétique et citoyen."
- **Emilia Stefani-Law, *White Days/Le refuge*,**
  2 vol. de 48 p. et 72 p. réunis dans un coffret souple, ca 90 ill., 17 x 21 cm, 23 euros, ISBN : 9782873403430
  "Des rideaux tirés, des toits luisants, un sous-bois, une épaule découverte, un lit défait, des lieux presque désolés d'être là. Rien de spectaculaire, des moments simples cadrés par fragments, en couleur et en carré ; quelques phrases mesurées, empruntées on ne sait où, peut-être à des bulletins météorologiques ou à la sagesse des vieux, ou parfois à la lie d'une solitude. On parle en je avec pudeur, mais la photographe ne retourne guère son appareil vers elle-même : l'autobiographie passe par la projection hors de soi et par la contemplation – entre journal et fiction, entre éveil, rêverie et mélancolie." Emmanuel d'Autreppe
- **Philippe Herbet, *Lettres du Caucase. Errance romantique*,**
  coll. "Côté photo", 144 p., 90 ill., 17 x 21 cm, 23 euros, ISBN : 9782873403423
  "Dépaysants, les noms mêmes des républiques du Caucase ne cessent de me fasciner. Sur les traces du personnage d'Un héros de notre temps de Lermontov, homme singulier, élégant, ambigu, toujours en fuite, c'est un traité sur l'errance, sur le romantisme et les frontières que j'ai tenté de réaliser à l'aide de la photographie et de l'écriture fragmentaire." Philippe Herbet
- **Jean-Pierre Marquet, *Autofictions*,**
  coll. "Côté arts", 224 p., 21 x 29,7 cm, 25 euros, ISBN : 9782873403416, co-édition SMartBE et 100 Titres
  "Ouvrage atypique, à la frontière du livre d'artiste et du catalogue d'exposition, de la nouvelle BD, des arts plastiques et de la littérature, il joue avec l'esthétique du carnet et détourne les pensées autobiographiques du journal intime pour devenir un livre des possibles."

LA LETTRE VOLÉE*
146 AVENUE COGHEN, 1180 BRUXELLES
WWW.LETTREVOLEE.COM

- **Jacinto Lageira, *Regard Oblique. Essais sur la perception*,**
  coll. "Essais", ca 400 p., 24 illus., 15 x 21cm, 35 euros, ISBN : 9782873173968
  "La perception n'est pas seulement une relation sensorielle ou sensitive à ce qui nous entoure, elle est avant tout une forme et une manière d'être au monde et une manière d'être pour autrui et avec autrui. Les oeuvres d'art analysées dans ce recueil ont un double aspect : elles veulent montrer que le dualisme n'est pas viable, que le sensible et l'intelligible ne peuvent être scindés – c'est la première signification défendue ici de "perception" –, et que les oeuvres d'art sont des formes très singulières par lesquelles et à travers lesquelles la perception est présentée en tant que telle, mais toujours avec cette visée de nous reconduire continuellement au monde, et, partant, à des questions pratico-morales et sociopolitiques."

TANDEM*
42 PLACE D'HYMIÉE, 6280 GERPINNES
T +32 (0)71 50 11 21 – F +32 (0)71 50 52 51
EDITIONS.TANDEM@SKYNET.BE

- ***Narcose*, images d' Eleni Ikonomidou, collection "Histoire(s) en images",**
  24 pages en linogravure, deux couleurs, au format 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tirage à 30 exemplaires.
- ***Recettes et Boniments*, images typographiques de Danièle Nihoul, collection "Histoire(s) en images",**
  28 pages en trois couleurs, au format 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tirage à 30 exemplaires.
- ***Les sept pièces de la ruse*, images d' Émilie Blanc, coll. "Histoire(s) en images"**
  28 pages en trois couleurs, au format 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tirage à 30 exemplaires.
- ***Petit silence de nuit*,**
  texte inédit de Denise Desautels, accompagné de cinq linogravures de Gabriel Belgeonne, coll. "Textes & Images", format 28,5 x 19 cm, sous étui, toile de lin, de Véronique Van Mol, tirage 30 exemplaires et 4 exemplaires marqués D.S., G.B. et HC I et HC II Papier BFK Rives 250 g.
- ***Giordano Bruno et autres proses*,**
  texte inédit de Gaspard Hons, accompagné de deux aquatintes en couleur de Gabriel BELGEONNE, coll. "Textes & Images", 28,5 x 19 cm, sous étui, toile de lin, de Véronique Van Mol, tirage 30 exemplaires et 4 exemplaires marqués D.S., G.B. et HC I et HC II, Papier BFK Rives 250 g.
- ***Lucien Clergue – Ben Durant*,**
  coll. "Conversation avec…", n° 75, 64 pages, 7 illustrations , 18 x 11,5 cm, broché, ISBN : 9782873491147
- ***Gaston Bertrand – Serge Goyens de Heusch*,**
  coll. "Conversation avec…", n° 76, 58 pages, 22 illustrations en couleur, 18 x 11,5 cm, broché, ISBN : 9782873491154
- ***Pascal Lemaître – Daniel Fano*,**
  coll. "Conversation avec…", n° 77, 128 pages, 15 illustrations, 18 x 11,5 cm, broché, ISBN : 9782873491161
- ***Cees Andriessen* (Pays-Bas),**
  coll. "Portefeuille", 5 gravures sur bois, en couleur, photographie de l'artiste et curriculum vitae., texte de Petra Lanfermann (Allemand/Français), 40 x 30 cm sous portefeuille toile de lin beige, tirage à 30 exemplaires, Papier Japon 90 g, impression par l'artiste lui-même.

ARP2*
JOEL@ARPEDITIONS.ORG

- ***Highway Motor Hotel*, photographies de Michel Beine,**
  texte d'Emmanuel d'Autreppe, 56 p., 50 photographies en bichromie.
  "Car tout chez Michel Beine —sa position frontale et son cadrage, l'objet banal qui retient son attention et le contour du pays tout entier qu'il dessine à travers ses signes culturels— évoque et appelle la figure de Walker Evans, photographe lettré et aventureux, qui allait installer dans la photographie du milieu du XXème siècle cette notion paradoxale, et pourtant si précieuse et féconde, de "style documentaire"... Distance médiane, affect moyen, détails infimes, intelligence des choses logée davantage dans la sensation que dans le sentimentalisme, et jusqu'aux odeurs intimes du cuir passé ou de la terre brûlée par le soleil... La référence fait plus encore que d'influencer ou d'encombrer l'œil et la ligne du temps mentale de celui qui parcourt ces images toutes récentes de Michel Beine : il finit par le faire douter, vaciller, hésiter entre ce sentiment de "déjà-vu" et l'incrédulité (le jamais-cru, le décalé)." extrait du texte d'Emmanuel d'Autreppe.

EDITIONS LA PART DE L'ŒIL*
144 RUE DU MIDI, 1000 BRUXELLES
WWW.LAPARTDELOEIL.BE

- **Bruno Goosse, *Around exit*,**
  coll. "Diptyque", 84 p., 13,5 x 21 cm, ISBN : 9782930174464
  "A l'origine de ce livre, il y a un film, EXIT, qui tente de montrer ce qu'est une frontière. En voyageant de proche en proche, des frontières internes qui disparaissent aux frontières extérieures qui se renforcent, en prenant la limite pour sujet, le projet en fut affecté au point de passer la limite de sa définition. Le livre *Around exit* s'imposa. Il permit de réintroduire la temporalité de la plasticité dans le projet filmique. Ce livre contient également un lien permettant de voir le film EXIT en ligne."

(SIC)*
54 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.SICSIC.BE

- ***Biennale de Venise 2013, Fédération Wallonie-Bruxelles/OFF*, sld. de Sébastien Biset, Aurélie Bouvart, Anaël Lejeune, Olivier Mignon, Raphaël Pirenne et Yoann Van Parys, contributions de : Jan Baetens, Claude Cattelain, William Cliff, Lara Gasparotto, Pierre Gérard, Louise Herlemont, Guy-Marc Hinant, Jean De Lacoste, Pierre Lauwers, Messieurs Delmotte, Christophe Terlinden, Jean-Philippe Toussaint, Pierre Van Hasselt, Raphael Van Lerberghe et Thierry Zéno,**
  450 p., 21 x 28 cm, ISBN : 9782930667072
  "Ce livre fait suite à la résidence d'artistes qui fut instituée à Venise du 1er juin au 30 septembre 2013 par l'asbl (SIC) dans le contexte de la 55ème Biennale internationale des arts visuels. Ce projet a été rendu possible grâce au soutien de Fadila Laanan, Ministre de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de Wallonie-Bruxelles International."
- ***Dubuffet Typographe*, un livre de Pierre Leguillon,**
  F/A, 364 p., 15 x 21 cm, ISBN : 9782930667058
  "La constellation des jeux typographiques à l'œuvre chez Dubuffet peut dessiner une forme de "stratégie marketing" délibérée – sa griffe ou sa marque. Mais l'opération s'avère duplice. Usant de l'éventail des possibilités données par les techniques de reproduction (linogravure, lithographie, offset, etc.), Dubuffet n'apparaît pas ici comme un calligraphe (technique qui présuppose l'unicité du signe produit), l'écriture étant ici presque toujours soumise à sa duplication. Et dans la lutte que mena Dubuffet contre la culture, ou pour "l'anti-culture", à partir des années 1950, son travail de sape des carac-

tères typographiques et des principes de mise en page standardisés peut apparaître comme le parachèvement visuel de sa minutieuse entreprise de destruction du langage."

LA PIERRE D'ALUN*

81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES
WWW.LAPIERREDALUN.BE

- ***Façon "Série Noire",***
  texte inédit d'Henri Vernes, préface de Jean-Baptiste Baronian, illustrations de Loustal, à l'occasion du soixantième anniversaire de la sortie du premier Bob Morane, 112 p., 16,5 x 22,5 cm, bichromie, tiré à 600 ex. dont 75 sont signés et numérotés par les auteurs comme suit : cinquante exemplaires de 1 à 50, dix exemplaires é.a. de I à X, dix exemplaires h.c. de 1 à 10, cinq exemplaires de chapelle aux initiales des collaborateurs. Ces exemplaires de tête contiennent chacun, en frontispice, une estampe imprimée à Bruxelles, signée et numérotée par Loustal. 250 euros, les 50 premiers exemplaires, 32 euros, les exemplaires de lecture."

ATELIER DU LIVRE DE MARIEMONT*

C/O MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSSÉE DE MARIEMONT, 7140 MORLANWELZ
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

- ***Remake. Le livre et la céramique en question,***
  textes de Nadia Corazzini, Marie-Blanche Delattre, Sofiane Laghouati, Anne-Françoise Rasseaux et Ludovic Recchia, 144 p., 21,3 x 16,3 cm, 20 euros, ISBN : 9782930469539

  "Le catalogue de l'exposition *Remake* présente une sélection de livres et de céramiques issus des collections du musée, des productions de stagiaires de l'Atelier du Livre ainsi que d'artistes et institutions invités dont le propos est en lien avec la thématique de l'appropriation. Deux articles de référence de Sofiane Laghouati, conservateur de la Réserve précieuse et de Ludovic Recchia, conservateur des collections de céramique européenne au Musée de Mariemont, accompagnent le catalogue. Balisant le propos de l'exposition, ils évoquent aussi les multiples facettes de ce processus de création dans les différents domaines artistiques. Poussant la thématique de l'appropriation jusqu'au catalogue, celui-ci se glisse dans la "peau" d'un Atoma. Directement reconnaissable par l'utilisateur belge qui le côtoie depuis l'enfance, le cahier – détourné – devient catalogue tout en conservant le principal trait de génie de son invention: la mobilité des pages. Il conserve cependant encore un peu de l'esprit du carnet et invite le visiteur lecteur à annoter, gloser ou commenter... bref à s'approprier le catalogue !"

EDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT

6 TER, PASSAGE LOUIS LEVESQUE
F-44000 NANTES
HTTP://ENCD.FR

- **Yves Depelsenaire, *L'envers du décor (ou l'art de la guerre toujours recommencée)*, coll. "Psyché", 94 p., 14 x 22,50, 14 euros, ISBN : 9782350183480**

  "De quelles douleurs, de quelles joies, de quelles nécessités, de quels combats fait signe l'art de notre temps ? Telle est la question qui oriente cet essai à travers des chemins inattendus. Au départ cette phrase de Jacques Lacan : Toute action représentée dans un tableau nous y apparaîtra comme une scène de bataille. Il y est question de la guerre – beaucoup -, du cynisme, du semblant et du réel, du théâtre, de Marcel Broodthaers et de bien d'autres artistes qui chacun à leur manière, « déjouent le paradigme". Construit comme un puzzle, ce livre est à lire selon le même mode. »

CELLULE ARCHITECTURE FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

44 BOULEVARD LÉOPOLD II, 1080 BRUXELLES
SABINE.GUISSE@CFWB.BE

- ***Prix de la maîtrise d'ouvrage publique de la Fédération Wallonie-Bruxelles 2011,***
  textes de Christine Roels, Catherine Nguyen, 96 p., 17 x 24 cm, 12 euros, ISBN : 9782930705033

  "Ce Prix est une récompense biennale adressée à tous les commanditaires publics de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Au lieu de se focaliser uniquement sur les qualités de l'architecture proprement dite – le 'résultat' et son concepteur, l'architecte et l'équipe d'auteurs de projet –, il porte l'accent sur la globalité des processus de maîtrise d'ouvrage dans la réalisation de lieux publics conçus et développés en adéquation avec les attentes que les usagers peuvent avoir du service public. Sont évalués, entre autres, vision stratégique, tenue des objectifs de qualité architecturale, concertation entre les parties prenantes du projet public (dont les usagers) et respect des conditions du travail conceptuel développé par les auteurs de projet. Le Prix vise en outre la reconnaissance de la spécificité du métier de la maîtrise d'ouvrage publique, de la responsabilité qui en découle ainsi que de la nécessité de professionnaliser son rôle, voire d'envisager des dispositifs d'accompagnement. Il valorise les processus primés et par ce biais veut participer à la promotion des bonnes pratiques. C'est pourquoi la récompense se matérialise par la réalisation de plaques à apposer sur les bâtiments lauréats et par l'édition, assurée par la Cellule architecture, de la présente édition."

CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ARTISTIQUE

1 RUE LAVALLÉE, 1080 BRUXELLES
CSESA@CFWB.BE

- ***Einstein/Duchamp, et après. La recherche dans l'enseignement supérieur artistique*, sld. Francesca Chiacchio, Anne Degavre, Corinne Diserens, Bruno Goosse, Laurent Gross, Marc Partouche et Maryvonne Wertz,**
  110 p., 15 x 20,5 cm, gratuit

  "Quel que soit son champ disciplinaire d'exercice, la recherche est le centre nerveux de l'enseignement supérieur. D'où vient donc le fait que dès lors qu'il s'agit d'enseignement artistique d'innombrables questions, voire d'objections, sont posées ; aussi bien par des personnes extérieures à cet ensemble qu'issues de ses rangs ? Cette recherche serait-elle si éloignée des sciences dures et des sciences humaines qu'il faudrait inventer pour elle d'autres cadres de références, d'autres méthodes, des processus de pensée et des méthodes de travail entièrement différents ? Un objet propre, qui aurait pour nom "recherche artistique", peut-il s'appréhender, se présenter, se rendre visible, produit par ses acteurs (artistes, théoriciens, historiens, étudiants) et en relation permanente avec des partenaires publics ou privés ? N'est-il pas urgent de dégager en Fédération Wallonie-Bruxelles, à l'instar de la plupart des pays européens, un modèle institutionnel de la recherche dans l'enseignement supérieur artistique, qui permette de la rendre visible, de l'accompagner, de lui donner des moyens et de la valoriser ? Telles sont quelques-unes des questions qui ont été abordées durant le colloque des 28 et 29.11.2012 et dont l'édition rend compte aujourd'hui."

CFC-EDITIONS

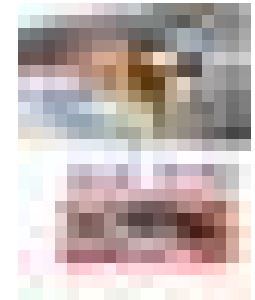
14 PLACE DES MARTYRS
1000 BRUXELLES
WWW.CFC-EDITIONS.BE

- ***Christian Dotremont, Traces de Logogus,***
  texte de Pieter de Reuse, 184 p., 174 p., 22 x 28 cm, 39 euros, ISBN : 9782875720030

MOREPUBLISHERS

144 BOULEVARD ADOLPHE MAX
1000 BRUXELLES – WWW.MOREPUBLISHERS.BE

- **Robert Barry, *Something that is not like anythink else..., INSERTS (3)*,**
  8 offsets, 21 x 29 cm, signés et numérotés, 40 ex. + 7EA, 140 euros
- **Robert Barry, *Untitled, Hors série #25*,**
  impression digitale sur soie, 65 x 90 cm, signé et numéroté, 12 ex. + 5EA, 300 euros
- **Micha Wobbe, *An unknown man holds a porcelain plate and a pale pink newspaper in his hands likely retrieved during an investigation into their coherence, Hors série #27*,**
  plaque de porcelaine émaillée (19,5 diam) enveloppée dans un offset sur Munken Print White 1.5 (60 x 46 cm), signée et imprimée, 16 ex. + 2EA
- **Denicolai & Provoost, *Empty Hell, Hors série #28*,**
  poche à couteaux Victorinox@work rouge translucide et 7 outils, signes et numérotes, 5 ex.+ 2EA, 450 euros
- **Tris Vonna-Michel, *Obsolescence, Sunday #26*,**
  offset A1, double face (84 x 59,4), plié en A4 (21 x 29,7 cm), signé et numéroté, 100 ex.+ 7EA, 60 euros
- **Jonathan Monk, *Hands Holding Products TM*,**
  8 offsets double face (21 x 29,7 cm, chacun), signé et numéroté, 40 ex.+ 7EA



Ed.

- **Vaast Colson, *exhibition copy #1, White Space – More White Space/White Space – More White Space,***
  photocopie A4 accompagnée d'une sérigraphie au format A2, éditée à 10 ex.+ 4EA, signée et numérotée, 150 euros
- **Sophie Nys, *exhibition copy #2, Joe-Averall,***
  photocopie A4 accompagnée d'une sérigraphie au format A2, éditée à 10 ex.+ 4EA, signée et numérotée, 150 euros
- **Christophe Terlinden, *exhibition copy #3, One Beep-One Beep*,**
  photocopie A4 accompagnée d'une sérigraphie au format A2, éditée à 10 ex.+ 4EA, signée et numérotée, 150 euros

  (Nouvelle série produite à l'occasion de l'exposition *Exhibition Copy* à La panacée, Montpellier).

WWW.KEYMOUSSE.EU

- **Marcel Miracle, *Ste-Croix-Vallée-Française (Lozère). – (Le Pont)*,**
  14 cartes postales rehaussées de collages-textes originaux recto-verso (10,5 x 15 cm), signées par l'artiste, publiées à l'occasion de l'exposition organisée par Véronique de Bellefroid du 26.07 au 11.08.13 à la Chapelle de Molezon (Cévennes), 150 euros chaque exemplaire.
- **Gaillard & Claude, *Untitled D02*,**
  de la série "Le groupe et la famille", un rouleau de coton soie mat de 50 m, 45 ex. justifiés "Gaillard & Claude" par incrustation dans le tissu+5EA à la coupe, 150 euros la coupe.

  Cette édition est réalisée en coédition avec le cneai qui accueille l'exposition *We get lighter and lighter* jusqu'au 14.04.14, sous commissariat de Francis Mary. Celle-ci met en dialogue les éditions small noise (1999-2003) et keymouse avec les collections du Cneai. Plusieurs séquences d'accrochage viendront ponctuer ces échanges. La première séquence est placée sous l'emprise du noir.

LUSTRE ÉDITIONS
WWW.LUSTRE.BE

Dans le cadre des 25 ans du Chœur de Chambre de Namur, le Centre d'Art Vocal & de Musique Ancienne (CAV&MA) et les éditions LUSTRE ont invité quatre artistes à lancer un pont entre musique et arts plastiques, dans un lien plus ou moins étroit avec le répertoire du Chœur. LUSTRE édite ce travail sous la forme de quatre Pliés rassemblés en un ensemble :

- **Félicia Atkinson, *Les mains oisives du hasard, Plié #12*,**
  Dans "*La voix dans les plis*", 400 exemplaires sous jaquette, 40€, 100 exemplaires numérotés et signés, sous jaquette dans un coffret, 80€, ISBN : 9782930561134

- **EDM, *Plié #13*,**
  Impression offset quadri. Dans "*La voix dans les plis*", 400 exemplaires sous jaquette, 40€, 100 exemplaires numérotés et signés, sous jaquette dans un coffret, 80€, ISBN : 978-2-930561-13-4

- **Baudouin Oosterlynck, *Eole apaisé, Plié #14*,**
  Impression offset 1 face quadri 1 face Noir. Dans "La voix dans les plis", 400 exemplaires sous jaquette, 40€, 100 exemplaires numérotés et signés, sous jaquette dans un coffret, 80€, ISBN : 978-2-930561-13-4

- **Dominique Rappez, *Fantaisie à neuf, Plié #15*,**
  Impression offset Quadri. Dans "La voix dans les plis", 400 exemplaires sous jaquette, 40€, 100 exemplaires numérotés et signés, sous jaquette dans un coffret, 80€, ISBN : 978-2-930561-13-4

  Un cinquième Plié qui reprend un texte illustré retraçant l'histoire du Chœur de Chambre de Namur accompagne le tout : Plié #16 Juliette Goudot et Olivier Spinewine, À chœur ouvert

LES ÉDITIONS L'ARBRE À PAROLES
C/O MAISON DE LA POÉSIE D'AMAY BP12, 4540 AMAY
WWW.MAISONDELAPOESIE.COM

- **Juliette Roussef et Agnès Henrard, *Ravie*,**
  52 p., 14 x 18 cm, ISBN : 9782874065759

  Les textes d'Agnès Henrard sont nés d'une "révélation" reçue dans l'exposition *Le lieu du ravissement* autour des peintures de Juliette Rousseff au Musée Saint-Georges à Liège, en 2008."

HUSSON ÉDITEUR
103 AVENUE BESME, 1190 BRUXELLES
WWW.HUSSON-EDITEUR.BE

- **Sébastien Cuvelien, *Gypsy Queens*,**
  préface de Christian Mosar et Sébastien Cuvelier, F/A, 96 p., 30 x 20 cm, 32 euros, ISBN : 9-782916-249834

- **Jean-Manuel Simoes, *Chiens de la casse*,**
  interview du photographe par Roxana Traista, 96 p., 30 x 20 cm, 30 euros, ISBN : 9782916249810

LE CAILLOU BLEU
29 AVENUE HUART HAMOIR, 1030 BRUXELLES
WWW.CAILLOUBLEU.COM

- ***Cueillir*, écritures de Guy Vandeloise,**
  photographies de Daniel Fouss, texte de Marie-Eve Maréchal, entretien entre Guy Vandeloise et Sylvie Canonne, 48 p., 17 x 14 cm, 12 euros, ISBN : 9782930537252

WILDERNESS PUBLISHING PROJECT
8 RUE HOUTAIN-LE-VAL
1471 LOUPOIGNE
WWW.VINCENTDELBROUCK.BE

- **Vincent Delbrouck, *Some windy trees, the Himalayan project – Part 2*,**
  40 p., 24 x 32 cm, imprimé sur offset sur Papyrus Original Gmund Tactile Cream paper. Edition limitée à 500 ex. signé et numéroté par l'artiste+ édition collector accompagnée d'une impression A4 de Dino ou Last Tree.

PRISME ÉDITONS
49/2 AVENUE WIELEMANS CEUPPENS, 1190 BRUXELLES
WWW.PRISME-EDITIONS.BE

- **Marie-Françoise Plissart, *Bruxelles*,**
  texte de Vincent Cartuyvels, 30 photos couleurs, 60 p., 28 x 30 cm, F/N/A, 39,50 euros, ISBN : 9782930451121

  "Marie-Françoise Plissart poursuit aujourd'hui son enquête sur sa ville à partir du haut des tours. Ici, le caractère radical de la démarche se traduit dans le format panoramique qui veut tout saisir, et traduire l'énergie des flux d'un bord à l'autre du territoire de l'image. La puissance des compositions naît du choc entre masses et trajectoires, des tensions entre bascules et contrepoints, en un traitement quasi pictural du motif urbain."

LES ÉDITIONS DU CAÏD
29 RUE DE LA MAGRÉE, 4163 TAVIER
WWW.LESEDITIONDUCAID.COM

- **Michael Dans, *Dry Spell*,**
  152 p., 16 x 24 cm, F/A, ISBN : 9782930754000

  "Depuis de nombreuses années, Michael Dans mène une vie itinérante, habitant tour à tour à Liège, Amsterdam, Bruxelles, Helsinski, Berlin ou Anvers. De la même manière, il s'exprime avec des techniques aussi différentes que la photographie, l'installation, la sculpture, le dessin, la performance ou l'écriture. En chemin, il développe un univers formel dans lequel on peut souligner des images esthétiques et troublantes, un regard critique sur la société et une confrontation intimiste à ses peurs."

CENTRE DE RECHERCHE ET D'INFORMATION SOCIO-POLITIQUE/CRISP
1 A PLACE QUETELET, 1210 BRUXELLES
WWW.CRISP.BE

- ***Les arts numériques*,**
  textes de Laurent Diouf, Anne Vincent et Anne-Cécile Worms, dossier n°81, 84 p., 18 x 22,5 cm, 7,50 euros, ISBN : 9782870751213

  "Ce dossier définit d'abord les arts numériques, en dresse une typologie, décrit leur évolution et analyse leurs canaux de diffusion. Les auteurs se penchent également sur la reconnaissance progressive des arts numériques ainsi que sur les mécanismes d'aide et sur les lieux de formation mis en place en Fédération Wallonie-Bruxelles. Cette reconnaissance date du début des années 2000, avec la création d'une Commission consultative des arts numériques et une définition précise du secteur. Une prise de conscience apparaît également au niveau régional et européen, avec des espoirs de synergies entre arts et sciences pour les années à venir."

LES ÉDITIONS LE CORRIDOR
413 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
INFO@LECORRIDOR.BE – WWW.LECORRIDOR.BE

- **Patrick Corillon, *L'appartement à trous – 60 minutes pour parler toutes les langues*,**
  60 p., 24,5 x 18 cm, 25 euros

  "Ce livre accompagne une performance de l'artiste. Patrick Corillon redonne vie à des cahiers de dessins réalisés par des prisonniers condamnés à une mort certaine. Leurs dessins de personnages et de paysages accompagnaient les histoires qu'ils se racontaient pour garder espoir. S'il est bien connu que les histoires peuvent nous sauver, y parviennent-elles parce qu'elles ont le pouvoir de nous emmener hors du monde, ou au contraire parce qu'elles nous donnent la force de nous confronter aux réalités les plus dures."

EDITION ACADEMIA
6/203 RUE CHARLEMAGNE, 1348 LOUVAIN-LA-NEUVE
WWW.EDITIONS-ACADEMIA.BE

- **Guido Gosselin, 10 artistes sur le divan, G. Belgeonne, P. Bernier, J. Creten, P. Everaert, J. Charlier, C. Kaisin, M-J. Lafontaine, J. Muyle, J-F. Octave, F. Roulin,**
  202 p., 13,5 x 21 cm, 20 ill. couleurs, 29 euros, ISBN : 97828061011150

  "Dans cet ouvrage inédit, dix artistes s'expriment sur le divan à propos des quatre grandes énigmes de notre Humanité : le père – la femme – le sexe – la mort. Les séances ont été transcrites sans aucune censure et un apport théorique psychanalytique complète le propos. Là où l'inconscient se tait, les artistes peuvent-ils éclairer la psychanalyse ? Les analystes y trouveront un matériau propice à de nouvelles élaborations théoriques mais chacun y puisera matière à réflexion."

PUBLICATION DE LA SORBONNE
212, RUE SAINT-JACQUES
F-75005 PARIS
WWW.UNIV-PARIS1.FR

- ***Au nom de l'art, Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, sld de Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou,**
  Coll. "*Histoire de l'art*", 272 p. , 16 x 24 x 1,1 cm, 35 euros, ISBN : 9782859447397

  "Dépassant le simple constat de ce double héritage, paradoxal, du phénomène avant-gardiste, les études rassemblées dans cet ouvrage proposent de réfléchir aux stratégies de dénomination adoptées par les différents acteurs du monde de l'art, aux divers types de coalition définis ou revendiqués par les artistes, enfin aux pratiques artistiques que celles-ci recouvrent."

PBNL
25 RUE DES CASCADES, F-75020 PARIS
WWW.PBNL.FR

- ***OpticalSound*, #1, revue,**
  244 p., 15 euros, ISBN : 9782821600560

  "Une revue hors norme autour de l'art contemporain et des musiques expérimentales. Un système graphique présent qui s'adapte à la version numérique, en couleur, et à la version imprimée, en noir et blanc."

KUNSTLERHAUS BETHANIEN
KOHLFURTER STR. 41_43, D-10999 BERLIN
WWW.BETHANIEN.DE

- **Marie Zolamian, *Adam oldum, ne istiyorsun? I am a man now, what do you want more ?*,**
  textes de Colette Dubois et Andres Schlaegel, 64 p., 17 x 23,5 cm, édité à 500 ex., ISBN : 9783941230262 (catalogue publié à l'occasion de l'exposition éponyme à la Kunstlerhaus Bethanien du 28.02 au 24.03.13, dans le cadre d'une résidence soutenue par WBI et la FWB).

STERNBERG PRESS
KARL-MARX-ALLEE 78 , D-10243 BERLIN
WWW.STERNBERG-PRESS.COM

- **Chantal Pontbriand, *The contemporary, the common : Art in a globalizing world*,**
  Anglais, 456 p, 15,5 x 22 cm, 115 ill. couleurs et 30 n/b, 27 euros, ISBN : 9783943365481

  "Les essais de cette édition ont été écrits dans la première décennie du nouveau millénaire par la critique, éditrice et commissaire Chantal Pontbriand. L'auteur examine le thème de l'être-en-commun dans le monde d'aujourd'hui et ses relations avec le développement des pratiques artistiques. Les œuvres de Claire Fontaine, Douglas Gordon et Philippe Parreno, Ion Grigorescu, Carsten Höller, Mike Kelley, Sigalit Landau, Rabih Mroué, Yvonne Rainer, Rirkrit Tiravanija, et Jeff Wall, parmi d'autres artistes, sont examinées à l'aune de cette thématique."

KARMA
39 GREAT JONES ST, NEW YORK NY 10012
WWW.KARMAKARMA.ORG

- **Jean-Baptiste Bernadet, *On Knowing & Not*,**
  texte de John D'Agata, extrait d'*About A Mountain* 12/16/2012, 128 p., 26,67 x 21,33 cm, édition limitée à 100 exemplaires.

Ed. Le Corridor

L'ART MÊME
Trimestriel
#61
Février - Avril 2014
Gratuit
5200 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/lartmeme

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X

DOSSIER: ART & DROIT

03
Ready-made, maïeutique et droit d'auteur

07
Carey Young
Declared void

08
Olive Martin & Patrick Bernier
L'œuvre, l'artiste et le législateur dans le capitalisme global

11
Sarah Vanagt
This is about fear and about snow

12
Une esthétique de l'expertise judiciaire

14
Agency
Leçons de choses

16
L'appropriation artistique à l'étroit en droit d'auteur

EXTRAMUROS

18
Suspended spaces
Une introduction

20
Olivia Rochette & Gerard-Jan Claes
Eclaircies dans le brouillage du monde

IN SITU

21
RAVI
Territoire à partager

INTRAMUROS

22
Fata Morgana
Voyages en hétérotopies

24
Isabel Baraona
Je est un autre

25
Adrien Lucca
Etude de couleurs

26
Franz Erhard Walther
The body decides

28
Vincen Beeckman
Eté 78 – Saison 1

29
Sébastien Reuzé
Quand la réalité déborde de la Fiction

30
XDGA
BXL CIVA

32
TABLEAUx D'UNE exPOSITION
Micro-expositions pour macro-passions

33
Résonances
Poétiques inouïes en Brabant wallon (et son intime digression)

34
Tony Oursler
Phantasmagoria 2013

DU COTÉ DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

35
L'image suivante…
Appel à projet
Biennale de Venise 2015

ÉDITIONS

36
Jonas Mékas
Filmeur

38
Olivier Cornil
Homeland Vladivostok

39
SWIM
See What I Mean

40
L'artiste et le collectionneur

41
Architectures Wallonie-Bruxelles.
Inventaire #1
Contre-point

42
Reflet(s) du documentaire belge

AGENDAS ETC

44 > 55

48
Vincent Chenut
Derrière la surface des choses

49
Sonia Niwemahoro
Espaces éphémères

50
Charles-Henry Sommelette
Paysage comme vanité

51
Priscila Beccari/Sébastien Laurent
Grand écart