



# EDITO

En 2009, l'art même tentait un premier bilan des questions, réformes et perspectives critiques engagées par les écoles supérieures artistiques en Fédération Wallonie-Bruxelles dix ans après la promulgation du décret de Bologne visant à créer un seul et même espace européen de l'enseignement supérieur basé sur la compatibilité et la comparabilité des écoles, de leurs cursus et diplômes.

Ainsi, cette logique de l'alignement a-t-elle notamment conduit à la mise en place au sein des écoles supérieures artistiques d'un troisième cycle doctoral calqué sur le modèle universitaire avec, pour corollaire, la nécessité pour l'enseignement supérieur artistique d'en préciser les contours et, partant, de définir et de singulariser la recherche qu'il entend formaliser.

Depuis, nombre de rations sur la seule articulation entre pratique et théorie, art et recherche, s'agissant de cursus et de formation artistiques, alimentent colloques et actualité éditoriale alors que la formalisation de ces nouveaux doctorats en écoles d'art, si elle est désormais bien en marche, ne suscite qu'une prudente et fort progressive adhésion.

La question ne consiste pas à remettre en cause la relation, consubstantielle, entre pratique et théorie, art et recherche, abordée ici d'un point de vue méthodologique et épistémologique, mais bien à sonder la pertinence ou pas, voire les dangers ou écueils, à donner à ce binôme une forme et une validation institutionnalisées.

Ce dossier entend, dans ce second temps de réflexion sur l'enseignement artistique, creuser ce régime spécifique de la recherche doctorale en école d'art, recherche envisagée tant en ses propres modes de présentation et formats qu'en ses perspectives historiques et éminemment politiques.

Christine Jamart Rédactrice en chef 30

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
Raymond Balau
Sandra Caltagirone
Florence Cheval
Laurent Courtens
Dirk Dehouck
Sandra Delacourt
Jérémie Demasy
Pierre-Yves Desaive
Benoît Dusart
Danielle Leenaerts
Bernard Marcelis
Olivier Mignon

CONSELL DE REDACTION
Chantal Dassonville
Max Godefroid
Bruno Goosse
Bénédicte Henderick
Renaud Huberlant
Annie Lahure
Annie Lahure
Anne-Françoise Lesuisse
Toma Muteba
Eric Van Essche
Eric Van Essche
Eric Van Essche
Maüté Vissault
Jean-Philippe Van Aelbrouck

ÉDITEUR RESPONSABLE **André-Marie Poncelet** 

Andre-Warte Portcelet
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

Pam&Jenny

GRAPHISME

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.

2

Septembre Tiberghien

aurence Pen

**Tristan Trémeau** 

David Zerbib

La Fédération Wallonie-Bruxelles/
Direction générale de la Culture, a pour
vocation de soutenir la littérature, la pour
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
adfirme l'identité culturelle des belges
francophones.

Avec le soutien de la Cellule Architecture-Administration générale de l'Infrastructure de la Fédération Wallonie-Bruxelles.





┯-

# PASSE D'ABORD TON DOCTORAT!

Andrea Fraser,

May I Help You?

Video recording d'une performance, 1h a12m 02s,
2009, Centre Georges Pompidou, Paris.



Robert Morris, 21.3, 1964, performance.
Photo: Bruce C. Jones. © ARS, NY et DACS, Londres
2013. Courtesy de l'artiste et Sprüth Magers, Londres;
Leo Castelli Gallery, New York; et Sonnabend, New York

DE L'ALIGNEMENT
DE LA
RECHERCHE
ARTISTIQUE
SUR LE MODÈLE
UNIVERSITAIRE

Au cours des dernières décennies, de nouveaux paradigmes se sont internationalement imposés en matière de formation artistique. Les qualifications attendues pour les jeunes artistes paraissent inexorablement s'uniformiser sur la base d'un allongement de la durée de leurs études et d'un alignement de ces dernières sur un modèle universitaire pourtant assez mal en point. L'harmonisation européenne de l'enseignement artistique formalise un mimétisme académique dont le climax semble atteint depuis l'introduction de doctorats au sein des écoles d'art. Excédant le cadre strict de l'Europe, cette normalisation des parcours de formation nous invite à questionner les modalités par lesquelles s'est. historiquement et idéologiquement, construite une figure auratique de l'artiste revêtant les attributs du chercheur universitaire.

Art / Recherche



"Je n'y connais rien en pédagogie. Mais ça je le sais très bien: si vous suivez les conseils de vos bons maîtres ici présents [à Harvard], vous aurez atteint l'âge de 28 ans lorsque vous serez autorisés à nettoyer un pinceau si vous vous intéressez à l'art [...]. Comme je l'ai déjà dit, Masaccio avait 28 ans lorsqu'il est mort, laissant derrière lui six enfants légitimes, je ne sais combien d'enfants illégitimes, et il est mort lors d'une bagarre dans un bar."

Adaptée d'un modèle anglo-saxon, la réforme européenne de

l'enseignement de l'art participe d'un parallélisme accru entre

le profil de l'artiste et celui du chercheur universitaire. Ce nouveau syncrétisme se heurte à des traditions nationales fortes et implique des mutations bien plus profondes que la simple adoption d'un cycle de formation rythmé par la préparation d'un Bachelor, d'un Master puis d'un Doctorat. En Europe, l'enseignement de l'art s'est historiquement joué en marge du système scolaire et universitaire. Au sein des écoles, il est dispensé par des professionnels de l'art, qu'ils soient artistes, critiques, galeristes, commissaires, designers ou écrivains. La transmission s'y effectue principalement par la pratique, par l'expérimentation individuelle et, par conséquent, en dehors des formats canoniques du cours magistral et des contextes d'enseignement de masse. N'évinçant en rien les enseignements théoriques, cette organisation traduit un profond scepticisme quant à l'idée que la pratique artistique puisse être transmise de manière didactique et, a fortiori, par des enseignants non reconnus par le milieu de l'art. La réforme amorcée depuis la signature des accords de Bologne en 1999 implique par conséquent deux mutations particulièrement brutales. La première réside dans l'importance centrale désormais accordée à la recherche au sein des écoles d'art. La deuxième se traduit logiquement par une politique favorisant le recrutement d'enseignants sur la base de qualifications académiques plutôt que sur le crédit ou l'autorité que

leur accorde la sphère artistique. Ces réorientations substantielles se sont accompagnées de débats passionnés qui n'ont pas manqué de voir réédifiés des cloisonnements hors d'âge entre praticiens et théoriciens, entre savoir empirique et savoir

dogmatique.

Louise Nevelson receiving honorary degree from Columbia University, 1977, Archives of American Art.

Eric Duyckaerts Euristique [Eurêka, Descartes, Pappus, Expérience, Serenpidity] 2011

vidéo, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France

Que l'activité de recherche soit impliquée dans le processus de création n'est en soi ni un phénomène nouveau ni une découverte. Pas plus que la réciproque. Ce qui l'est bien davantage, c'est l'adossement systématisé de la recherche artistique sur un modèle universitaire, au risque de la facticité. La mise en équivalence du laboratoire et de l'atelier, si elle est loin d'être dénuée de sens, s'attire autant de foudres qu'elle privilégie la force du symbole plutôt qu'une réflexion de fond sur la nature des recherches qui y sont respectivement menées. Faisant puissamment image, elle s'encombre peu de considérations épistémologiques. Aussi, cette réforme ne s'attèle pas véritablement à identifier la spécificité des corpus de recherche, les modalités de leur analyse et de leur interprétation évaluative, ou encore à considérer la pertinence des techniques ou technologies employées dans ce but. Les conditions éthiques et méthodologiques de l'évaluation par les pairs, qu'ils soient artistes ou universitaires, sont là encore cruellement absentes des discussions. Il n'est pas utile de rappeler le tollé suscité au sein de la communauté universitaire française par la création de l'AERES pour mesurer la sensibilité de ces sujets lorsqu'ils sont abordés avec des grilles de lecture allogènes ou des impératifs normatifs. Une telle indifférenciation des pratiques de la recherche réactive aisément des traditions anciennes de replis disciplinaires et identitaires. Elle a pour corolaire encore plus regrettable de permettre que soit passée sous silence l'une de ses conséquences majeures, à savoir la requalification tacite de ce qui est désigné sous le terme de recherche au sein des établissements publics d'enseignement supérieur et de recherche sur décisions gouvernementales.

Sur la scène artistique internationale, ce rapprochement entre artiste et chercheur trouve lui aussi son expression. Au cours des mêmes décennies, les pratiques artistiques impliquant ou mettant en scène - des procédures traditionnellement employées par les chercheurs universitaires ont bénéficié d'une visibilité accrue. Ces accointances entre le travail de l'artiste et celui du chercheur ont abondamment été observées au travers de productions néo-conceptuelles, d'œuvres relevant d'une "impulsion archivistique"<sup>2</sup> ou adoptant le format de la conférence. La fertilité et la richesse de ces dispositifs est indéniablement mise en exergue par des travaux aussi hétérogènes que ceux menés par Martha Rosler, Victor Burgin ou, plus récemment, par Andrea Fraser, Mario Garcia Torres, Rags Media Collectif, Eric Duvckaerts, Jonathan Monk, Matthias Aschauer ou Benoit Maire. Ces incursions artistiques sur les terres historiques de la recherche académique sont implicitement entendues comme



Art / Recherche Dossier 
AM62 / 4

des arguments de légitimation de la réforme, suggérant une capacité de l'enseignement artistique à faire preuve de réactivité au regard des mutations observées dans le champ de la pratique. Considérées de manière générique, ces productions sont, là encore, souvent indifférenciées d'un point de vue épistémologique et qualitatif, risquant ainsi d'être aisément noyées dans une tendance artistique plus insipide faisant des codes de l'autorité intellectuelle un style. De la même manière, elles sont aussi peu subtilement utilisées pour étayer une conception de la recherche artistique réduite à une acception académique. Pour comprendre les enjeux éminemment politiques de ces incitations à reconfigurer les objets, les méthodes et les espaces de la recherche, il nous faut revenir sur le contexte historique qui a, pour la première fois, œuvré à mettre en équivalence l'activité de l'artiste et celle du chercheur universitaire.

C'est aux États-Unis, en plein cœur de la Seconde Guerre mondiale, que s'opère ce rapprochement inédit entre deux figures traditionnellement considérées comme antagonistes. C'est également au cours de ces années charnières que les universités parviennent à s'imposer comme la voie royale pour la formation des artistes. Bien qu'elles soient implantées sur le territoire américain depuis le début du XVIIIe siècle, les universités n'avaient jusqu'alors jamais représenté une option sérieuse pour ceux qui souhaitaient devenir artistes. On ne trouve dans l'histoire de l'art que de très rares exemples d'artistes américains ayant fréquenté les universités avant les années 1940. Comme Washington Allston, Ralph Blakelock, George Bellow, William J. Glackens ou Alexander Calder, ceux qui ont fréquenté ces établissements se sont alors orientés vers les académies privées, les ateliers d'artistes ou vers un départ pour l'Europe lorsque s'est imposée leur vocation artistique. Durant toute la première moitié du XXe siècle, les cours d'art fraîchement introduits au sein des universités rencontrent un grand succès auprès de la jeunesse américaine mais se heurtent à une opposition dédaigneuse tant de la communauté universitaire que du milieu de l'art. Le rejet par les aspirants artistes de ces formations repose sur un ensemble de facteurs relevant tant de considérations pragmatiques que psychologiques. Ayant longuement évincé tout apprentissage technique ou à finalité professionnelle au profit de la seule formation de l'esprit, les universités et colleges souffrent alors d'une absence d'attractivité. En outre, l'enseignement artistique y est le plus souvent anecdotique et délivré par des pédagogues professionnels et non des artistes. De surcroit, aucun antécédent historique ne vient démontrer l'incidence d'une qualification universitaire en matière de reconnaissance artistique ou de réussite professionnelle.

Pourtant, dans les décennies d'après-guerre, la formation universitaire s'impose comme l'un des critères déterminants de l'accès des artistes américains à une reconnaissance professionnelle nationale et internationale. Dès le milieu des années 1960, une première génération d'artistes formés à l'université est portée aux nues. Ayant reçu une éducation libérale, les artistes associés à l'art minimal sont rapidement érigés en symbole de l'artiste américain "éduqué" et de la suprématie culturelle nouvellement conquise par les États-Unis. La spécificité de leur formation est avancée comme un argument de poids par la plupart des publications consacrées à l'art minimal entre 1965 et le début des années 1970 - tout comme elle le sera plus tard par ses détracteurs. Pour la plupart formés sur les mêmes bancs universitaires que les critiques et historiens de l'art de leur génération, ces artistes ont conquis une légitimité indéniable tant dans le domaine de la pratique artistique que dans celui de l'histoire, de la théorie de l'art ou des sciences humaines. Ce modèle de formation "d'excellence" s'impose rapidement comme une norme nationale avant de conquérir la sphère internationale dans les décennies suivantes. Paradoxalement, le fait que ces artistes se soient parallèlement formés auprès de leurs pairs, en atelier ou en écoles d'art, n'est quant à lui que peu souligné.

Mario Garcia Torres, *Una Storia*, Macro Museo d'Arte Contemporanea Roma, October 26, 2012.



La valorisation de ces parcours universitaires – pourtant hétérogènes - marque un tournant majeur dans l'histoire de l'enseignement artistique mais, plus encore, dans l'écriture de l'histoire de l'art américain. Depuis l'époque coloniale, cette dernière s'est, en effet, forgée autour de la figure de l'autodidacte. De Benjamin West aux régionalistes, en passant par John C. Copley, Ralph Earl, George C. Bingham ou Winslow Homer, l'autodidactisme a permis que soit écrite une histoire spécifiquement américaine des arts refusant le statut de variante provinciale de son homologue européenne. Il n'est pas anodin que ce soit une génération de "sculpteurs" qui permette qu'en soit rédigée une nouvelle page de l'histoire de l'art n'entravant ni la validité ni la pérennité d'une tradition artistique jusqu'alors écrite par le prisme de la peinture et par celui de l'autodidactisme.

La guerre constitue l'élément déclencheur de ce changement de paradigme culturel et historique. Alors qu'en 1938 le fascisme embrasse l'Europe, l'ensemble du système scolaire américain est mobilisé par le président Roosevelt dans la promotion des valeurs démocratiques. Considérés comme les gardiens des valeurs humanistes, les colleges universitaires sont désignés comme le rempart grâce auquel les États-Unis entendent résister à l'effondrement culturel et économique qui menace l'Occident, Dès 1939. Roosevelt intervient dans la presse nationale pour sommer la jeunesse de s'inscrire dans les colleges et assumer ainsi son devoir patriotique. Conscients que l'Europe ne sera plus en mesure d'incarner l'excellence des valeurs culturelles. les États-Unis mettent en œuvre les conditions d'une nouvelle Renaissance dont ils seront le berceau. Mise en œuvre entre 1939 et 1945, la réforme des colleges repose sur l'accès des masses à une éducation libérale autrefois réservée aux élites dirigeantes. Elle entend permettre à chacun de prendre des décisions éclairées en réintroduisant de la valeur, de l'engagement et de la moralité dans les sciences modernes. L'exemple de l'Allemagne nazie est brandi avec récurrence pour prouver que des connaissances dénuées de préoccupation morale ou éthique ne conduisent qu'à la destruction de l'humanité. Selon les auteurs de la réforme, le positivisme et la neutralité scientifique ne sont plus en mesure d'incarner l'idéal universitaire. L'élaboration et la transmission des connaissances doivent dès lors être quidées par l'affect, l'émotion et l'expression des valeurs et des sentiments humains. C'est sur ces principes que la réforme de l'enseignement supérieur est adoptée dans la quasi-totalité des colleges américains à partir de 1946.

Aussi, bien que les artistes accèdent à l'enseignement supérieur au même titre que tout autre citoyen de leur génération, ils ne sont pas que les bénéficiaires collatéraux de cette démocratisation. Les universités américaines d'après-guerre se proposent de mettre en œuvre une alliance inédite des sciences naturelles, des sciences sociales et des humanités. De manière relativement énigmatique, c'est la sensibilité artistique qu'elles érigent comme critère méthodologique permettant d'articuler ces différents domaines de connaissances. L'art est abstraitement

AM 62 / 5 Dossier Art / Recherche

promu comme ce qui permet à chaque individu de juger les faits et d'interpréter la science. Dans les faits, cela se traduit par l'introduction d'un enseignement artistique dans le cursus général de la plupart des colleges et, plus fondamentalement, par une volonté d'ériger l'artiste comme modèle pour le chercheur universitaire. En temps de guerre, il s'agit d'inciter ce dernier à refuser la neutralité scientifique et à privilégier une sensibilité éclairée au nom de la défense de la démocratie. Au lendemain de la guerre, cette valorisation auprès de la communauté universitaire d'une approche toute sensible et émotionnelle qui serait propre à l'artiste connaît pourtant un tout autre destin.

Alors que s'engage la Guerre froide, la figure de l'artiste se voit à nouveau attribuer par le gouvernement américain une fonction symbolique forte dans la réorientation des savoirs et des missions universitaires. Entre 1945 et 1965, les universités deviennent l'organe par lequel les Etats-Unis entendent développer et asseoir leur domination scientifique mondiale. Pour la première fois de leur histoire, elles sont les destinataires d'un afflux colossal de fonds fédéraux. Par le biais de la National Science Foundation, l'État s'impose comme le mécène de la recherche universitaire de pointe. Cette agence fédérale créée en mai 1950 officialise la nature des liens tissés depuis cinq ans entre le gouvernement, l'Armée et le milieu universitaire. L'objectif premier de cette alliance est de développer un modèle de recherche typiquement américain. Celui-ci repose sur un financement public de la recherche fondamentale, sur une utilisation pratique de cette recherche par les industries privées, et sur sa transmission à l'ensemble de la population par la consommation. De cette collusion entre recherche fondamentale, capitalisme et mécénat public, les États-Unis aspirent à faire émerger une nouvelle élite scientifique mondiale et promouvoir l'American Way of Life. La NSF entend ainsi rompre avec une tradition académique européenne qui était perçue comme déconnectée de la réalité économique et sociale. Dans les faits, cette tradition universitaire désigne tout particulièrement le champ des sciences sociales qui, fortement nourries de marxisme, n'allaient pas nécessairement dans le sens d'un modèle économique capitaliste qu'il est essentiel de soutenir dans un monde bipolarisé.

Les cinq années qui ont été nécessaires à l'instauration de la NSF n'auront pas suffi à rassurer les chercheurs qui soupconnent une ingérence d'État ainsi que leur mise sous tutelle. Afin de les rassurer, c'est à l'artiste qu'ils sont, une nouvelle fois, encouragés à s'identifier. En plein maccarthysme, l'univers du chercheur et celui de l'artiste sont à nouveau amalgamés sur le principe que la recherche fondamentale et les arts partagent une liberté qui leur est inhérente. Dans son rapport annuel de 1951, la NSF estime que l'imagination de l'artiste n'est jamais aussi fertile que lorsque sa liberté de création est totale et qu'elle est encouragée, sans condition, par l'économie publique. Il n'est pas inutile de rappeler que durant ces années de Guerre froide, un anticommunisme effréné justifie la répression de toute manifestation de dissidence politique au sein des universités. Au nom de la lutte contre le communisme, l'expression du moindre scepticisme envers la politique gouvernementale fait l'objet de lourdes mesures de coercition. C'est à ce moment même que la liberté de l'artiste est brandie comme étendard de la démocratie américaine. Serge Guilbaut a exposé en détail la manière dont la rébellion artistique et politique des expressionnistes abstraits avait pu aisément être récupérée afin de servir l'idéologie dominante<sup>3</sup>. Associé à une émancipation libératrice, leur apolitisme présumé est plébiscité en tant qu'expression de la maturité nouvelle de l'avant-garde américaine. La liberté d'expression est souveraine tant qu'elle ne porte pas atteinte pas au consensus. C'est dans ce contexte idéologiquement répressif que les universités américaines engagent une première campagne de recrutement d'enseignants à destination des artistes. Au cours des années 1950, ces derniers y sont embauchés en nombre. Les universitaires politiquement dérangeants sont, quant à eux, chassés de leur poste. Les universités peinant à attirer des candidats de renom, ces postes d'enseignants sont principalement confiés à de jeunes artistes peu expérimentés. Dans leur grande majorité, ces artistes-enseignants exprimeront de grandes désillusions quant à l'eldorado universitaire qui leur était promis. Beaucoup demeureront sceptiques quant à la nécessité pour les artistes d'être formés à l'université et, plus encore, d'y faire carrière. Ces artistes-enseignants ayant répondu à l'appel des universités sont, pour la plupart, aujourd'hui oubliés de l'histoire de l'art. Il est particulièrement significatif que les artistes qui, tels Reinhardt, Motherwell ou Philip Pavia, ont véritablement contribué à la réforme des disciplines académiques l'aient fait en dehors ou en périphérie de la sphère universitaire. Leur présence à l'université – et tout particulièrement dans les colleges progressistes - a permis à un certain nombre d'entre eux de rencontrer les chercheurs engagés dans une écriture dissidente de l'histoire présente. C'est au sein d'associations indépendantes d'artistes telles que The Subjects of the Artist, le Studio 35 ou le Club, qu'artistes et universitaires se réunissaient pour documenter et débattre de pratiques artistiques ne trouvant pas de place dans les espaces ou l'histoire institutionnels. C'est également en marge des méthodologies universitaires - alors peu enclines à faire du présent un objet de controverse - qu'ils ont impulsé des pratiques de l'histoire aujourd'hui adoptées par les universités. Par de nombreux aspects, leurs travaux ont joué un rôle considérable sur l'évolution de la recherche, tant dans le domaine de la pratique artistique que dans celui des sciences humaines et sociales. Ils ont également contribué à une redistribution essentielle des hiérarchies entre production de l'art et production du savoir sur l'art. Nous ne pouvons ici présenter en détail la fertilité de ces échanges entre artistes et universitaires ni étudier leur rapport avec l'idéologie politique dominante. Néanmoins, ce rapide panorama fournit quelques éclairages sur la complexité des enjeux impliqués dans la valorisation d'une figure syncrétique de l'artiste et du chercheur. Bien entendu, le contexte actuel est fort différent de celui qui a vu émerger pour la première fois une telle figure puis se propager internationalement comme modèle d'excellence. Pourtant, l'histoire nous invite à maintenir une certaine vigilance quant aux conditions idéologiques, sociales, économiques et politiques dans lesquelles s'opère le nivellement des recherches conduites par les artistes et par les chercheurs universitaires. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est l'activité du scientifique qui est invitée à s'inspirer de l'artiste - et tout particulièrement d'une acception romantique de son activité. C'est désormais à l'artiste qu'il convient de s'ajuster aux standards académiques. Il ne faut pas perdre de vue que ce nouvel impératif est formulé alors que l'économie mondiale est entrée dans une nouvelle phase, celle du capitalisme cognitif. L'abolition des distinctions entre le travail de l'artiste, du chercheur, de l'historien de l'art, des commissaires d'exposition ou des industries culturelles ne semble plus pouvoir être entendu comme un décloisonnement fertile. Alors que le capitalisme cognitif œuvre à la production d'un art sans artistes et d'un savoir sans chercheurs, l'absence de réflexion sur les objectifs, les modalités et les méthodes de ces champs d'activité spécifiques ne peut inviter qu'à la circonspection. Il convient donc de mener plus avant cette réflexion sur l'instrumentalisation des symboles associés à l'art et à la recherche alors que, par le biais de la mondialisation des marchés, s'instaurent de nouvelles conditions de production et de diffusion des savoirs. La normalisation rigide des parcours de formation n'implique pas qu'un risque de formatage des pratiques artistiques. Elle suggère une homogénéisation des procédures et des objets de la recherche dans laquelle artistes et chercheurs sont invités à illustrer une histoire de l'art globalisée écrite d'avance.

Sandra Delacourt

1 Oral history interview with Ben Shahn, 27 septembre 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

2 Hal Foster, "An Archival Impulse", October, n°110, automne 2004, p.3-6; 21-22.

3 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

Sandra Delacourt est critique d'art et professeur d'histoire de l'art à l'École des beaux-arts de Tours (ESBA-TALM). Conduite à l'Université Paris 1, sa thèse de doctorat est consacrée à l'émergence d'une première génération d'artistes américains dont la reconnaissance professionnelle est en partie assise sur la spécificité de leur formation universitaire. Autour de Donald Judd, elle s'attache plus particulièrement à la construction stratégique d'une figure de l'artiste rivale de l'histo-

Art / Recherche Dossier AM62 / 6

La notion d'artiste-chercheur, qui tend à s'imposer avec l'application du décret de Bologne aux écoles supérieures d'art en Europe, demeure difficile à cerner tant au plan institutionnel qu'idéologique. Que recouvre cette notion, d'où vient-elle et que détermine-t-elle comme vision de l'inscription de l'artiste dans la société?

Benoît Maire,

Meeting Sébastien Planchard
installation, vidéo, 3 dessins à l'encre, 16

Renoît Maire



Avec l'application du décret de Bologne à l'ensemble de l'enseignement supérieur artistique dans plus de cinquante pays européens, la question de l'artiste comme chercheur se pose avec de plus en plus d'actualité. La création de troisièmes cycles doctoraux en partenariat avec des universités (toujours seules habilitées à délivrer un doctorat) et le développement de projets de recherches subsidiés ou non (selon les movens accordés à la recherche dans chaque pays et selon la reconnaissance des projets par des commissions scientifiques) au sein des écoles supérieures d'art peuvent conduire à la transformation des identités de celles-ci, et surtout des enseignants. Si l'on limite le point de vue aux écoles des beaux-arts, qu'ils soient artistes ou théoriciens, les enseignants furent en grande majorité élus ou nommés en raison de leur reconnaissance en tant qu'artiste, critique d'art, curateur, écrivain, philosophe, poète..., et non pas en raison d'une quelconque identité de chercheur, assermenté par des diplômes et des pratiques universitaires (publications dans des revues scientifiques, participation à des colloques scientifiques, etc) — ce qui n'exclut pas des docteurs en telle ou telle discipline, mais ces docteurs sont avant tout artistes, critiques... exerçant de façon libérale et indépendante leur métier. Aujourd'hui, la grande majorité des recrutements de nouveaux enseignants dans les champs théoriques se fait au regard de leur pédigrée universitaire (doctorat requis), en plus de leurs compétences et reconnaissances dans le champ de la création contemporaine, et il est attendu d'eux, qu'en plus de leur enseignement et du suivi des travaux artistiques et des mémoires des étudiants, ils inventent et développent des projets de recherches, voire des troisièmes cycles éventuellement doctoraux, en collaboration avec les enseignants artistes de leurs écoles. Ce, par exemple en Belgique et en France, sans que leur statut et rémunération ne soient revus "à la hausse", à l'instar des enseignants chercheurs des universités. L'adaptation au système Bachelor-Master-Doctorat, calqué sur l'université, se fait donc sans adaptation et revalorisation des statuts des enseignants.

ARTISTES-CHERCHEURS?
QUELLE(S)
IDENTITE(S)?



des pouvoirs organisateurs et des directions d'établissements, qui relayent l'idée de la nécessité d'une adaptation du système BMD si les écoles ne veulent pas risquer de décliner en termes de reconnaissance de leur pédagogie et de leurs diplômes (la menace du couperet des évaluations menées par les agences assermentées, telle l'AEQES en Belgique), voire d'être exclues. Cette menace est de plus en plus intégrée par les personnels enseignants des écoles supérieures d'art, craignant pour la survie de leur établissement, les conduisant à développer recherche et troisième cycle. Cependant, ces projets de recherche et de troisième cycle tentent d'échapper aux modèles universitaires, pour proposer de "nouvelles formes" de recherche et de doctorat, qui seraient spécifiques aux études artistiques. Pour

les projets de recherche, même si des partenariats s'établissent avec des universités (par recoupement d'intérêts, mutualisation

Cette question est loin d'être simple à démêler. Sous la pression

Lygia Clark,
Filet d'élastique, exercice collectif, 1974
Source : http://imagesrevues.revues.org



Art / Recherche

de moyens, recherche de plus-value symbolique), les écoles supérieures d'art possèdent une grande latitude dans la définition des visées et des moyens de leurs recherches, privilégiant les workshops et les expositions, en plus des colloques, séminaires, journées d'études et publications diverses. C'est plus compliqué pour les troisièmes cycles, surtout pour ceux à prétention doctorale. Seules les universités étant habilitées à décerner des doctorats, force est de constater que les doctorats, même lorsque practice-based (pour reprendre le vocabulaire anglosaxon, l'un des modèles prévalants), se développent pour le moment sur un modèle très universitaire, privilégiant la thèse rédigée dans les règles de l'art. Ce, au détriment de formes différentes, articulant des modes de discours, textuels et/ou visuels et/ou sonores qui traduiraient, différemment d'une thèse classique, les mouvements de la pensée et de mise en forme des concepts, à partir de l'œuvre plastique et/ou en excès de celle-ci. Bref, nous vivons actuellement dans les écoles supérieures d'art une situation que l'on pourrait qualifier de doublebind, déterminée à la fois par les injonctions institutionnelles (s'adapter aux trois cycles du BMD), par le refus des enseignants artistes comme théoriciens de ne considérer la recherche et le doctorat qu'à l'aune du modèle universitaire, mais aussi par l'inadéquation des formations liminaires des étudiants à des perspectives doctorales (qui, pour le moment, n'intéressent que très, très peu d'étudiants en écoles d'art) et par les résistances de nombreux enseignants, artistes comme théoriciens, qui ne veulent pas changer d'identité, se considérant comme artistes ou auteurs libéraux et non chercheurs au sens universitaire du terme. Lorsqu'on regarde dans les pays où le système BMD existe depuis relativement longtemps, et où les enseignants artistes sont docteurs, comme en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, force est de constater que leurs charges d'enseignement et de recherche les accaparent bien plus que de raison. Or, il est frappant de constater aujourd'hui, en Belgique comme en France, que les enseignants artistes comme théoriciens, de plus en plus pris par leurs activités de pédagogie, de recherche et d'administration (tous les dossiers à mettre en œuvre, à promouvoir, à argumenter, les budgets à rédiger...), ont de moins en moins de temps et d'espace mental pour œuvrer à leurs "propres affaires", lesquelles sont a priori les garants de leur reconnaissance en tant qu'artiste, critique, philosophe... et les ressources vives de leur enseignement. Plus cruel encore, ils ne bénéficient pas, loin s'en faut, des mêmes reconnaissances statutaires et des mêmes revenus que leurs collègues américains et britanniques...

Au-delà de ces problèmes, qui touchent aux identités des artistes et des théoriciens au sein des institutions d'enseignement supérieur artistique, il est frappant de constater que, très rarement, une vision politique anime ces processus, ou qu'une réflexion précise sur ce que pourrait bien être un artiste-chercheur, et sa place dans la société, s'avance pour en éclairer les possibles enjeux. Pourtant, l'idée de l'artiste comme chercheur ou de l'artiste-chercheur n'est pas nouvelle. Ainsi peut-on se souvenir qu'au tournant des années 1960-1970 un certain nombre d'artistes et de théoriciens ont par exemple promu, en France, le développement de nouvelles formations à l'art, en dehors des écoles des beaux-arts. C'est ainsi que furent créés les départements d'arts plastiques et de sciences de l'art au lendemain de Mai 68, lesquels promurent des apprentissages à parité artistiques et théoriques, ouverts à un vaste champ des sciences humaines, parfois sur un mode expérimental, sous l'impulsion d'artistes comme Michel Journiac et Lygia Clark sur le site de Saint-Charles de l'université Paris 1-Sorbonne, dans les années 1970 et au début des années 1980. Aujourd'hui, si cet héritage est valorisé — de façon toutefois très formelle et institutionnelle (la salle d'exposition de Saint-Charles a pour nom Michel Journiac) —, force est de constater que, comparativement aux écoles supérieures d'art, peu d'artistes sortent de ces

- 1 Hervé Fischer, "Artistes-chercheurs? ils ont un rôle déterminant dans la nouvelle économie", La Presse, Montréal, 20 mars 2001. À lire sur le site de l'artiste? www.hervefischer. net/text\_fr.php?idt=4
- **2** Les Vhutemas, ou ateliers supérieurs d'art et de technique, furent créés à Moscou en 1920. Cf Selim Kahn-Magomedov, Vhutemas, 2 vol., éd. Du Regard, Paris, 1990.
- 3 http://www.elia-artschools.org/elia/ manifesto
- 4 L'Agenda 21 a été adopté par 173 chefs d'état lors du Sommet de la Terre à Rilo de Janeiro en 1992. Composé de 40 chapitres, ce plan d'action décrit les secteurs où le développement durable doit s'appliquer dans le cadre des collectivités territoriales. La culture en fait partie.

surtout des professeurs pour le secondaire (passant le Capes, équivalent de l'agrégation belge), des médiateurs culturels et des intermédiaires de l'art (curateurs, critiques, régisseurs...) passés par des formations spécifiques (médiation culturelle, métiers des arts et de la culture, métiers de l'exposition...), et quelques-uns maîtres de conférences en universités, après avoir passé master et doctorat sous forme de mémoire et de thèse sur le travail artistique, l'un illustrant souvent l'autre. Si, au départ, ces formations en arts plastiques dans les universités françaises avaient pour ambition de développer des formes expérimentales que les écoles des beaux-arts ne favorisaient toujours pas dans les années 1960 (mais qu'elles développèrent ensuite), mais aussi de conjurer la puissance réifiante du marché de l'art en inventant une nouvelle identité de l'artiste comme expérimentateur et chercheur délié de la nécessité de commercialiser son art, les moyens budgétaires ne furent jamais à la hauteur de ces aspirations émancipatrices et conduisirent les responsables de ces formations à créer des apprentissages à visée professionnelle (former des futurs enseignants en arts plastiques, des médiateurs, etc) tout en développant des masters et doctorats de recherche qui, trop souvent, ne satisfont ni sur un plan artistique, ni sur un plan théorique. Ce dernier point est la pire crainte que partagent les enseignants en écoles supérieures d'art en France: qu'à l'instar des départements arts plastiques et sciences de l'art, les moyens budgétaires — qui demeurent encore supérieurs à ceux des universités mais qui sont appe-

lés à être soumis à de plus en plus de recherches d'apports financiers multiples, publics comme privés pour mener à bien

l'application du système BMD — s'assèchent progressivement

(réduisant les possibilités d'expérimentation au profit de la pro-

fessionnalisation) et que sortent des doctorats insatisfaisants

sur tous les plans (pour toutes les raisons déjà énoncées, plus

le peu de moyens financiers).

formations: les étudiants qui achèvent leurs études deviennent

Le nerf de la guerre, c'est comme bien souvent l'argent, et donc les moyens investis par les pouvoirs publics et les institutions privées, dans ces établissements et dans la recherche. C'est ce que rappelle Hervé Fischer, artiste franco-canadien inventeur de l'art sociologique en 1971 et professeur à l'Université du Québec à Montréal, dans une tribune publiée en 2001 dans le quotidien canadien La Presse, où il promeut la nécessité de reconnaître la même valeur aux "artistes-chercheurs" qu'aux chercheurs en technologie et en science<sup>1</sup>. Parce qu'ils observent "le réel et donnent libre cours à leur pensée et leur imagination, pour recombiner autrement les éléments connus et échafauder des hypothèses qu'ils explorent systématiquement par des expériences", ces artistes-chercheurs aideraient au développement créatif de "l'économie du savoir" et donneraient à leur territoire une "chance de bâtir une puissance forte de recherche-développement et d'innovation stratégique pour les nouvelles industries du multimédia et davantage". Ici, le propos est délibérément techno-moderniste, inspiré par une vision de l'artiste à l'avantgarde des formes nouvelles d'art et de vie, transdisciplinaire, ingénieur de nouveaux usages des technologies et des environnements. Une alliance optimiste entre arts, sciences, technologies, économie, issue en partie du modernisme au sens futuriste et constructiviste: foi en l'avenir, en l'association des forces vives et progressistes, recherche de définition d'une science de l'art (une perspective déjà apparue au lendemain de la Révolution russe de 1917, avec la création de l'Inkhouk. institut de recherche et de création dirigé alors par Kandinsky, Rodtchenko et Babitchev) couplée à l'éclosion de la figure de l'artiste comme ingénieur (encore une fois Rodtchenko et les "constructivistes de laboratoire", mais aussi Tatline dans les Vhutemas<sup>2</sup> et Moholy-Nagy au Bauhaus).

Aujourd'hui, c'est en effet dans les domaines du design et des nouvelles technologies que cette figure de l'artiste-chercheur



Art / Recherche Dossier AM62 / 8

El Lissitzky, Tatline au travail, collage, 1922.

est la plus évidemment reconnue et, lors du 11ème Congrès de l'ELIA (European League of the Institutes of the Arts) qui se tint à Nantes en 2010, il est clairement apparu que cette vision dominait les représentations de la place de l'artiste comme chercheur: "Heart (cœur), art, earth (terre)...ou comment l'art au cœur de la ville impulse innovation et développement, dynamique et inventivité, dispositif de création et de recherche autant que valorisation d'un territoire", exposait l'intention du programme de colloques et d'expositions qui, durant cinq jours, questionnèrent les "relations des écoles d'art avec les entreprises créatives". la "régénération des villes et le rôle des écoles d'art", "l'art appliqué au service du bien-être global ou de la compétitivité européenne?", ou encore la "recherche artistique en Europe : un dialogue nécessaire entre usagers et actionnaires", le tout introduit par un questionnement sur "l'impact de l'évaluation et du classement des hautes écoles d'art en Europe". Selon le manifeste de l'ELIA, les "artistes et diplômés en arts sont inestimables, non seulement pour l'art mais pour toute la société en fournissant une main-d'œuvre qui possède une plus large gamme de créativité, d'interactivité, de négociation, d'esprit d'équipe, de prise de décision et de compétences entrepreneuriales"3. Selon ce point de vue, qui structure les ambitions les plus clairement définies d'une représentation actualisée de l'artiste-chercheur, celui-ci ressemble comme deux gouttes d'eau au nouveau travailleur idéal du capitalisme avancé, créatif, flexible et adaptable, tel que décrit par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans Le nouvel esprit du capitalisme (1999) et Pierre-Michel Menger dans Portrait de l'artiste en travailleur (2003). Il est aussi remarquable que cette vision s'accorde avec celle du "développement des territoires", si prégnante dans les politiques locales et européennes (les premières étant très tributaires des dispositifs de financement des secondes, conduisant territoires et institutions locales, y compris les établissements d'enseignement supérieur, à accorder leurs programmes de recherche et de développement aux programmes européens, voire à l'agenda 214, pour obtenir des financements). Il en résulte que parmi les perspectives pour les artistes et aspirants artistes s'imposent au moins trois "débouchés" territoriaux dans l'inscription de leurs recherches et travaux: l'invention et l'apport de "nouveaux usages sociaux, de la sensibilité, de la représentation du monde ou de la recherche identitaire individuelle et collective d'une société" (Hervé Fischer); le développement de projets artistiques urbains qui transforment ou réenchantent l'environnement pour les loisirs des habitants ou les besoins d'un branding d'une ville à l'adresse de l'immigration dorée et des potentiels touristes; enfin la médiation et l'intégration artistique et culturelle des populations fragiles et fragilisées par les politiques de "redynamisation créative" des villes et de gentrification (à travers ce que les Américains appellent le community-based art).

Face à cela, quid des artistes-chercheurs qui échappent à ces enjeux, et qui développent des pratiques artistiques qui s'apparentent à des recherches de plus en plus scolastiques comme en témoigne par exemple la récente inflation des pratiques de déconstruction, de narration et d'exposition de nouveaux rapports à l'histoire de l'art sous la forme d'installations, de montages et de conférences-performances qui, toutes, citent, discutent, articulent des formes, des gestes et des documents artistiques



de la modernité et des néo-avant-gardes, ressortissant tant aux grands récits qu'à ses bas-côtés? On peut penser diversement à Jeremy Deller, Eric Duyckaerts, Pierre Leguillon, Mario Garcia Torres, Ian Kiaer, Benoît Maire ou Alexis Guillier. Après la "fin des grands récits", après la "fin de l'histoire", tous semblent traduire un rapport à la fois érudit et distancié à l'histoire et aux histoires possibles de l'art, moins soucieux de véracité scientifique et factuelle que de production de nouvelles interprétations et montages symboliques dépassant les séquences historiques admises, en confrontant des objets esthétiques et culturels issus de contextes anthropologiques hétérogènes, en associant des méthodes d'investigation et d'exposition des recherches et hypothèses issues de différents champs des sciences humaines ou exactes. Ce rapport là est sans doute celui qui nourrit et nourrira le plus une grande partie des recherches développées par les futurs artistes en écoles d'art, car il traduit une relation à la fois sauvage et scolastique au savoir typique d'une certaine identité de l'étudiant comme de l'artiste, agent double assumé, entre culture savante et vernaculaire, selon une tradition héritée des débuts de l'université en Europe. Et si l'artiste-chercheur n'était pas (re)devenu un éternel étudiant?

Tristan Trémeau

Tristan Trémeau est critique d'art, docteur en histoire de l'art et commissaire d'expositions. Professeur au sein de l'Epoc Esba TALM, site de Tours et à l'ARBA-ESA à Bruxelles, il enseigne aussi à l'Université Paris 1-Sorbonne. Auteur du livre In art we trust. L'art au risque de son économie (Al Dante/Aka, 2011), des archives de ses écrits sont consultables sur son blog: http://tristantremeau.blogspot.com

AM 62 / 9 Dossier Art / Recherche

La recherche en art constitue un domaine académique désormais établi et marqué par un grand dynamisme institutionnel international, en Europe du nord en particulier. La très large intégration dans certains pays de l'enseignement supérieur artistique au sein des universités, le développement des études doctorales dans les départements d'art de ces universités, le nombre croissant d'artistes détenteurs de "PhD", "l'adossement à la recherche" préconisée auprès des Ecoles supérieures d'art non rattachées à l'université dans le cadre du processus d'uniformisation de l'enseignement supérieur européen défini par les accords dits de Bologne... autant de facteurs qui expliquent l'intérêt parfois fébrile pour la question de "la recherche en art" de la part de nombreux acteurs à la croisée des mondes académiques et artistiques. Une actualité éditoriale prolifique, le plus souvent en langue anglaise, la création de revues, d'événements récurrents et de réseaux internationaux pérennes attestent de cette attention vive à un thème qui, néanmoins, demeure dans ses termes éminemment problématique et qui, en pratique, déroute largement celles et ceux qui se lancent dans le champ d'activité qu'il désigne.

Il nous paraît pour cette raison nécessaire de toujours reposer d'un point de vue méthodologique et épistémologique la question de la recherche en art au-delà de l'évidence institutionnelle que cette activité est en train d'acquérir. Non pour remettre en cause la pertinence de ce cadre de travail et d'échange transdisciplinaire qui produit d'intéressants résultats et semble appelé à accompagner en partie le devenir des formes dans le champ spécifique de l'art même, quant il n'est pas le lieu d'une inventivité théorique devant nourrir également en retour les disciplines académiques qui s'y croisent. Il s'agit plutôt de reposer la guestion de la recherche en art afin de contribuer à en spécifier toujours mieux la nature et à en déployer le potentiel auprès de ses acteurs. Pour ce faire, nous voudrions de façon très synthétique pointer certains leviers problématiques de la réflexion sur le sujet (qui appelleront ailleurs des développements plus conséquents), afin de sortir la recherche en art d'un nécessaire mais parfois trop exclusif débat institutionnel, législatif et organisationnel, pour l'envisager à travers l'hypothèse d'une profonde spécificité,

#### 1. Un levier historique: l'héritage avant-gardiste.

appeler une recherche en art radicale

Il convient d'abord de rappeler que la question de la recherche en art s'inscrit dans le contexte des mutations intellectuelles et artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle. Car ce que l'institutionnalisation de la recherche en art semblerait devoir opérer est en partie une formalisation académique du programme implicite d'une partie des avant-gardes de la modernité, en particulier celle impliquée dans des démarches collectives et transdisciplinaires associant artistes, scientifiques, ingénieurs, ou mêlant les arts à l'horizon de décou-

en pensant certaines conditions de ce qu'on pourrait

# LA RECHERCHE COMME PERFORMANCE

À PROPOS D'UNE RECHERCHE EN ART RADICALE



vertes de nature sociologiques, psychologiques, comportementales ou politiques. Car la recherche en art n'est pas une question nouvelle qui aurait attendu le processus de Bologne pour se poser. Les enjeux soulevés par elle renvoient ainsi à des logiques qui animent toute l'histoire de la modernité artistique et du rapport des avant-gardes avec une certaine conception du progrès des connaissances, indexé fondamentalement à un développement de l'esprit et de l'émancipation humaine par les moyens de l'art. Ces enjeux se sont structurés bien entendu dans des démarches artistiques mais aussi dans des cadres institutionnels innovants qui ont constitué la recherche artistique en instrument privilégié de ce progrès (que l'on songe par exemple à l'histoire du Black Mountain College aux États-Unis). Parler de "recherche en art" plutôt que de "recherche artistique" indique cependant que le lien entre les deux termes n'est pas d'abord celui d'une propriété immanente (une certaine qualité "artistique" de la recherche ou une dimension de recherche attachée par définition à toute démarche artistique) ni d'une appropriation extérieure (la saisie d'un objet artistique par une recherche conduite depuis les dehors de l'art). Ce lien est d'abord à construire sur le mode topologique d'une inscription de la recherche dans le lieu et le contexte de l'art, avec ce que cette inscription suppose de contradiction en un sens, ou de nécessairement transformateur pour les attendus et les moyens de la recherche, mais aussi de l'art dans une certaine mesure.

## 2. Un levier esthétique: requalification de l'antinomie du sensible et de l'intelligible.

Les pôles de la relation entre "art" et "recherche" renvoient au fond à la contradiction bien connue entre,

d'un côté, le domaine par excellence de la singularité esthétique et de la subjectivité appréciative et, de l'autre, le champ d'application des méthodes de l'enquête rationnelle modelée par un idéal d'objectivité scientifique. En dernière analyse, ces termes ainsi polarisés reconduisent l'antinomie philosophique classique entre le sensible et l'intelligible. Or, l'art tout comme la pensée la plus logocentrique produisent eux-mêmes les preuves que l'antinomie en question ne tient qu'à hiérarchiser des dimensions constitutives de toute activité humaine, dimensions qui ne cessent de s'articuler, de se combiner ou de se fondre dans l'expérience. Outre la philosophie, avec tout particulièrement la naissance de la "science esthétique" au XVIIIème siècle, jusqu'aux théories romantiques d'un Schiller par exemple, en passant par l'œuvre de Kant, l'art lui-même a résolu le "conflit des facultés" dont parlait le penseur de Königsberg<sup>1</sup>. D'une manière générale, l'histoire de l'art comme l'histoire de la pensée ont été largement animées par l'enjeu du dépassement de l'opposition platonicienne entre le monde de l'expérience et celui des idées. Qu'ajoute la question de la recherche en art à cette ancienne problématique? Sans doute son rattachement à l'économie contemporaine de la connaissance, qui implique de penser le savoir dans sa dimension performative et opérative, au risque de l'assimiler à de l'information quantifiable. La question de l'art vient alors requalifier cette problématique, de facon y compris critique, en l'ancrant dans les enjeux de l'expérience située.

### **3.** Un levier philosophique: qu'en est-il des conditions contemporaines du savoir?

Fondamentalement, au-delà d'une question institutionnelle et académique liée aux mutations de l'enseignement supérieur artistique au niveau européen, la recherche en art regarde ainsi ce qu'il en est des conditions de production du savoir au XXIème siècle. Le diagnostic a déjà été posé: le sujet connaissant, conçu comme conscience abstraite projetant vers les objets sa puissance de maîtrise rationnelle et technique se découvre appartenir au monde fini qu'il veut maîtriser et transformer, sa maîtrise mettant en question son existence même. Cela implique une position traduisible en termes éthique et politique mais aussi esthétique, impliquant des logiques écosystémiques nouvelles. Or, l'art jouant sur les conditions de l'expérience située dans le temps et l'espace, déployant la plasticité de notre conscience de ces conditions, cette pratique est à même de créer des prototypes de rapport au monde, d'échantillonner des formes de relation, de modéliser

Art / Recherche Dossier AM62 / 10

des mondes possibles, de mettre en jeu dans toutes ses dimensions sensibles des processus cognitifs qui intègrent nécessairement la situation d'une subiectivité incarnée et relationnelle. Cette perspective se traduit notamment dans l'idée d'une écologie de la connaissance telle que nous aident à l'envisager le psychologue James Gibson<sup>2</sup> ou plus récemment l'anthropologue Tim Ingold<sup>3</sup> par exemple. Là encore, la question nous incite à dépasser non seulement un stricte cadre institutionnel de définition, mais encore à renverser ou à "symétriser" le rapport "d'adossement" entre l'art et la recherche, en faisant apparaître la dimension esthétique opératoire de la recherche en sciences humaines comme en sciences naturelles. La recherche en art questionne ainsi les éléments d'une écologie et d'une performativité de la recherche au-delà de l'art y compris.

#### 4. Le levier épistémologique: une science de l'inconnu.

Selon quelles conditions pratiques et théoriques est-il donc possible de maintenir solidaires la métrique cognitive anticipatrice et universalisante de la recherche académique et la singularité des formes de la création, considérant la puissance de devenir que l'art possède en vertu de sa capacité, si bien soulignée par Baudelaire, à "plonger dans l'inconnu pour trouver du nouveau"4? Etant entendu que le défi de la recherche en art tient dans l'articulation de l'art et d'une pratique de la rationalité de type scientifique, un des grands intérêts et enjeux de la recherche réside dans les processus qui se déploient dans le cours de la démarche pour articuler pratique et théorie, création et cognition, intuition sensible et réflexivité conceptuelle, expérience esthétique et expérimentation<sup>5</sup>. Or, l'attention à ce déploiement et à l'invention de ses modes opératoires est, pensons-nous, oblitérée par l'obsession d'un objectif posé à distance, mobile de tout le mouvement, à savoir l'objet prédéfini de la recherche qui appelle de la façon la plus directe et efficace la production d'une connaissance à son propos. Au contraire, la recherche en art devrait poser en réquisit épistémologique l'ouverture à l'aventure d'une connaissance consistant à découvrir cela même à propos de quoi il y a à connaître. Et cet horizon implique de rendre possible une recherche qui se définit moins par ses objets (les thèmes qu'elle enregistre pour être reconnue et classée) que par ses conditions de mise en œuvre. Cette critique d'une méthodologie purement objective et rationnelle ouvre un espace de jeu qui n'est pas sans évoquer les théories de Paul Feyerabend à propos des conditions du progrès scientifique<sup>6</sup>. La méthode devient dans ces conditions une variable plastique et le véritable chantier de la recherche. Cette logique rejoint certains modèles de recherche empirique aussi aventureuse thématiquement que rigoureuse intellectuellement. Ainsi en est-il par exemple du "Projet Zero" lancé par le philosophe Nelson Goodman à la Harvard Graduate School of Education en 1967. L'objet de cette recherche, située dans la vaque perspective de l'éducation artistique, était explicitement absent, ironiquement identifié par un zéro... Permise en grande partie par le contexte artistique, cette stratégie pragmatique radicale a permis à ce projet de se développer de façon fructueuse pendant plus de quarante ans7. Selon une telle démarche, il devient

par exemple possible de substituer à *l'objet du tra*vail posé depuis l'extérieur à l'horizon du processus, l'objet qui fondamentalement travaille déjà le processus, *l'objet qui est au travail* dans la constitution d'un collectif de recherche par exemple.

#### **5.** Le levier méthodologique: la recherche-performance.

Il ne peut y avoir de recherche en art sans riqueur méthodologique, du moins sans formalisation, à un moment ou à un autre, des moyens engagés pour faire œuvre de connaissance, fut-ce indirectement, fut-ce à la fin du processus, au moment du bilan de ce qui s'est joué. Mais on voit bien que la méthode ne peut jamais se présenter comme un outil extérieur et neutre. Comment donc identifier le genre de "pratique gnoséologique" de la recherche en art? Comment nommer ce type de recherche afin d'en spécifier les termes méthodologiques ? Une voie susceptible de contribuer à répondre à ces questions est indiquée par la distinction établie en sciences sociales entre la recherche classique et la "recherche-action"8. La recherche dite classique, venue des sciences positives, suppose l'extériorité du chercheur par rapport à l'objet, la formalisation préalable des outils et des processus, et la non implication des acteurs dans les effets ou les usages des résultats de la recherche.

La recherche-action, quant à elle, inspirée d'une sociologie interventionniste héritée de l'École de Chicago notamment, et nourrie du pragmatisme de John Dewey, est fondamentalement situationnelle<sup>9</sup>. Elle s'inscrit dans un contexte pratique qui implique le chercheur et tous les acteurs dans la conduite et les conséquences de la recherche. Ni les hypothèses ni la méthodologie ne sont nécessairement définies préalablement. Le savoir est conditionné par le terrain et les interactions qui s'y nouent, le contexte étant, en retour, appelé à être transformé par l'action de la recherche.

Toutefois, la recherche en art introduit certains enjeux dont les termes de la recherche-action ne rendent pas totalement compte, en particulier ceux de la dimension esthétique de la démarche, au sens où tous les paramètres matériels et sensibles du processus et de la situation traversée sont déterminants. L'idée d'action, à cet égard, signale une pratique stratégique orientée vers l'objectif d'une efficacité nouvelle. Or, ce que la recherche en art doit rendre possible, c'est la dimension auto-télique du processus de recherche, dont l'efficace repose sur la qualité des situations produites par la forme même des moyens mis en œuvre. De sorte que ce qui résulte de la démarche ne pouvait pas avoir été visé nécessairement par elle.

La recherche en art est par ailleurs souvent assimilée à ce qu'on nomme la "recherche-création". Légitime assurément, l'idée selon laquelle la recherche en art doit aboutir à la création de formes, d'œuvres, d'objets ou d'environnements artistiques, ne conduit pas cependant cette pratique au point de sa spécificité radicale. En effet, dans la recherche-création, le plus souvent, la "recherche" devient l'auxiliaire du processus de création et l'instrument d'une optimisation des moyens de l'art, mis au service le plus souvent d'une réalisation matérielle, selon une poïétique somme toute classique (où le produit de l'acte est séparable de l'acte de production). Une dimension

de praxis (au sens grec d'un acte producteur dont le produit n'est pas détachable de l'accomplissement de l'acte lui-même) serait à intégrer. Faut-il alors parler de practice based research, comme disent les anglophones? Le terme ne fait cependant que rééquilibrer, opportunément parfois, le rapport entre théorie et pratique dans la conduite d'une recherche, au profit du second terme. Mais ceci conduit souvent à constituer la pratique d'un artiste en objet de sa recherche, plutôt qu'à créer les conditions inédites dans lesquelles viendraient à se "baser" aussi bien la théorie que la pratique.

Ni recherche classique au sens courant des sciences positives, ni à proprement parler recherche-action inspirée des sciences sociales, ni recherche-création tournée vers l'objet, ni practice based qui ne déconstruit pas l'opposition théorie-pratique... une recherche en art serait en un sens radical d'un autre type. Inséparable d'une situation qu'elle conditionne, cette recherche fait de la forme même de la pratique, de l'acte, de la pensée ou des idées, une finalité possible. Il v aurait donc, plus que dans tout autre type de recherche, une performativité et une performantialité propre à la recherche en art, par laquelle le processus et l'événement même de la recherche se révèlent susceptibles de constituer son objet et sa valeur en terme d'expérience et de connaissance. Ne devrait-on pas parler en conséquence de rechercheperformance? Une recherche à envisager comme performance, à condition de ne pas voir là l'appel à un jeu spectaculairement théâtral, voilà sans doute un levier pour penser la spécificité de la recherche en art, à partir d'un lieu de l'art qui nomme, par ailleurs, des pratiques débordant nécessairement de son cadre.

#### David Zerbib

David Zerbib enseigne la Philosophie de l'art à la HEAD-Haute Ecole d'Art et de Design de Genève et coordonne l'Unité de Recherche de l'ESAAA-Ecole Supérieure d'Art de l'agglomération d'Annecy. Membre du CEPA (Centre d'Esthétique et de Philosophie de l'Art) de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ses recherches portent sur la performance et ont donné lieu à de nombreuses communications et publications en France et à l'étranger. Il a publié récemment, avec A. Citron et S. Aronson-Lehavi Performance Studies in Motion. International perspectives and practices in the twenty first century, Bloomsbury, Londres, 2014. Il dirige actuellement la publication de In octavo. Des formats de l'art, Presses du réel – ESAAA, 2014.

- 1 Conflit que Henk Borgdorff fait ironiquement résonner avec l'enjeu de l'ancrage de la recherche en art dans les "facultés" de l'Université. Cf Henk Borgdorff, The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia, AUP -Leiden University Press. 2013.
- 2 Gibson, James J., Approche écologique de la perception visuelle, trad. O. Putois, Rellevaux. Éditions Dehors. 2014.
- 3 Ingold, Tim, Marcher avec les dragons, Zones sensibles, 2013.
- 4 Dans Les Fleurs du mal, célèbre dernier vers du poème "Voyage"
- 5 Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre contribution (ainsi qu'à l'ouvrage dans son ensemble): "Nom du per. L'expérimentation et l'épreuve des limites.", dans In Actu. De l'expérimental dans l'art, During, Elie; Jeanpierre, Laurent; Krihm, Christophe; Zaburnyan, Dork (dir.), Presses du réel, Dijon, 2009.
- 6 Feyerabend, Paul, Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance, Seuil, Paris, 1979.
- 7 Cf pour une présentation des "objets" que le projet s'est ensuite donné dans ses phases les plus récentes : http://www.pz.gse.harvard.edu/ten\_years\_at\_project\_zero.bhp
- 8 Pour un aperçu de la distinction entre recherche classique et recherche action synthétisée, nous renvoyons à Bazin H. [2006], "Comparaison entre recherche-action et recherche classique", document électronique in *Bibliographie R-A*, disponible sur http://biblio.recherche-action.fr/document.php?id=137#tlocto2
- **9** Barbier R [2006], *Historique de la recherche-action* par René Barbier, document électronique (disponible sur http://foad.iedparis8.net/claroline/courses/8327/document/barbier\_rechercheaction/01.Historique.html).

AM 62 / 11 Dossier Art / Recherche



Aleksandra Chaushova Vue de l'installation de l'expo ReSiDuE au WIELS Centre d'Art Contemporain à Bruxelles. Buveurs de thé enchantés (détail), 2013

Buveurs de the enchantes (detail), 2013 crayon sur papier, 166 x 96 cm



# RECHERCHE EN ART: PERSPECTIVES ET ENJEUX

Quels sont les enjeux actuels de la recherche au sein des Ecoles Supérieures des Arts en Belgique? Ces enjeux se concentrent-ils principalement, comme on le dit souvent, dans l'articulation de la théorie et de la pratique?

Teodora Cosman

Surexpositions: L'Immortalité I, 2013
acrylique sur tissu. 50X70cm

Rappelons tout d'abord que la mise en place des doctorats en art et science de l'art au sein des Esa est relativement récente comparée à d'autres pays comme la France, l'Allemagne ou l'Angleterre où, si elles restent d'actualité, les questions de la recherche artistique ont déjà fait l'objet de débats et de publications – notamment liées à l'absorption de la formation artistique au sein des Universités 1.

Ceci étant rappelé, cette mise en place s'inscrit dans un double mouvement: le processus de normalisation des diplômes et des formations (en trois cycles: bachelor, master et doctorat) suite aux accords de Bologne d'une part et un discours de plus en plus partagé faisant la promotion de la recherche et de la formation; considérant ces deux aspects comme les composants de nouvelles identités professionnelles.

Aussi la reconnaissance institutionnelle de "la recherche en art" soulève-t-elle la question difficile consistant à formuler la spécificité de cette recherche et les formes (identifiables et identifiées, valorisables et valorisées) de sa mise en œuvre au sein de ce double mouvement d'ensemble.

Or cette valorisation institutionnelle appelle un premier constat. Plutôt que de situer d'emblée un rapport possible à la recherche artistique, le processus de normalisation de la formation tend à n'envisager celle-ci que de façon progressive au sein d'un cycle où l'étudiant acquiert des compétences et des savoirs relatifs à un champ disciplinaire pour ensuite être initié, au niveau du master, à la recherche au sein de ce même champ et enfin, au niveau du doctorat, mener et développer une recherche soumise à des critères méthodologiques et épistémologiques qui définissent aujourd'hui les contours de ce que l'on appellera un paradigme de la recherche. A cet égard, et sans souscrire aux arguments qui voient a priori d'un mauvais œil ce processus de normalisation des enseignements, c'est faire preuve de vigilance que de se demander quels seront les effets à moyen et à long terme de cette institutionnalisation et de la reconnaissance qui l'accompagne.

Conduira-t-elle à n'envisager la recherche artistique proprement dite qu'au niveau du 3ème cycle? Ne risque-t-elle pas d'introduire un partage entre le temps de l'enseignement, de la découverte et de la transmission et celui de la recherche ainsi qu'une distinction hiérarchique entre l'artiste-en-formation et l'artiste-en-



Art / Recherche **Dossier AM**62 / **12** 

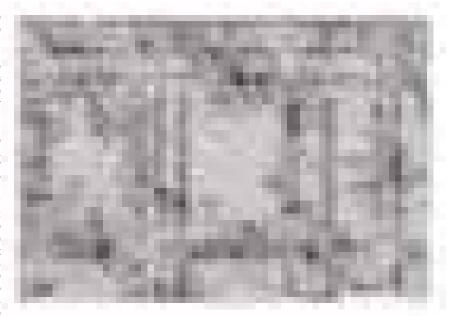
recherche? S'accompagnera-t-elle d'un nouveau phénomène de légitimation de l'artiste nous invitant à prolonger la récente analyse proposée par Paul Audi dans son bref *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*?

Dans cet essai, Paul Audi examine la définition de l'artiste forgée par l'UNESCO en 1980 pour dégager quatre formes canoniques de légitimation et s'interroger, dans le sillage de la critique de l'industrie culturelle formulée par Adorno et Horkheimer, sur l'introduction, dans la dite définition, d'un nouveau critère faisant dépendre l'être-artiste de l'artiste de "sa contribution à la culture". La question posée par Paul Audi mérite d'être répétée moyennant toutefois la substitution du terme de recherche à celui de culture: "quel est exactement le poids que l'on croit devoir accorder à l'argument selon lequel un artiste est censé se définir principalement par sa "contribution au développement de la culture [Recherche artistique],2? Principalement? Nécessairement? C'est sans doute là aussi l'un des enjeux de l'institutionnalisation de la recherche artistique si, comme c'est le cas dans les Universités, le titre de docteur et l'activité de recherche sont des conditions requises pour accéder aux postes d'enseignement. C'est pourquoi, les réponses apportées aux questions portant sur les formes de visibilité et de partage de la recherche artistique pourraient conditionner le paysage de l'enseignement et, par conséquent, la formation des artistes à venir. A supposer que la contribution à la recherche artistique devienne un critère de légitimation parmi d'autres, ne risquerait-on pas alors de produire une distinction similaire à celle qui sépara naguère les artistes des artisans et d'introduire, au sein du champ de la création artistique, un élément hiérarchisant les pratiques d'un côté et la recherche de l'autre; postulant du même coup que toutes les pratiques artistiques ne sont pas ou ne font pas (de la) recherche<sup>3</sup>?

Comme le note Stéphane Sauzedde dans un article consacré à L'artiste, le chercheur et la prochaine école, il est "assez difficile d'entendre parler de ces 'Bests Practices' (censés émerger de toute pratique de recherche) sans y voir immédiatement une tentative autoritaire de hiérarchiser l'activité – et du coup donner comme nul et non avenu le si subtil et si puissant 'principe d'équivalence' de Robert Filiou".

Ces questions posées, il resterait encore à préciser en quoi consisterait la contribution de l'artiste à la recherche artistique. Sur base de quels critères, selon quelles formes, moyennant quelles normes, avec quelles attentes et au regard de quelles visées définir la nature de cette contribution et le(s) champ(s) dans le(s)quel(s) elle s'inscrit? Quelle place reviendra-t-il à l'œuvre d'occuper? Quelle importance sera-t-il donné au discours de l'artiste et aux écrits plus théoriques? A qui reviendra-t-il de définir ce qui fait recherche en art et ce qui contribue à en faire saillir les seuils de démarcation? Aux artistes? Aux institutions qui les forment ou encore à la sphère plus vaste de la société s'il est vrai, comme le souligne encore Stéphane Sauzedde, que "l'injonction faite à l'art de dire 'sa recherche' [...] a à voir avec l'exigence d'une rentabilité sociale de l'activité artistique" qui tend à la rapprocher "de l'économie de l'innovation" et de la créativité.

L'injonction en question – pour autant qu'on puisse bien parler d'une injonction, ce qui suppose alors la possibilité d'un refus d'obtempérer ménageant aux artistes, aux institutions et, peutêtre, à l'art lui-même, une manière de cultiver une résistance à dire ce qu'est "sa recherche" – témoigne, quant à elle, du mouvement d'amplification des discours sur la recherche et la formation et de l'inflation des discours sur la recherche en art et par l'art. Aussi convient-il de considérer, comme le propose Victor Burgin, si et comment cette inflation du discours et l'introduction de la notion de recherche à tous les niveaux s'accompagnent d'une réelle modification des pratiques ou si, en-deçà des mots, elles demeurent pour l'essentiel inchangées<sup>5</sup>. Dans la foulée de cette interrogation, Victor Burgin soutient également que "la



question de savoir si la production artistique visuelle constitue ou non de la recherche n'est pas pertinente" et précise enfin que "la question maintenant [je souligne] déterminante pour les départements d'arts visuels tient à l'incapacité générale ou à la réticence à distinguer clairement une œuvre d'art et une thèse écrite, à une tendance à noyer le poisson ou à ignorer les spécificités discriminantes de ces deux formes de pratiques"6. On mesure ici peut-être la particularité des enjeux selon qu'on se situe en Belgique ou ailleurs et dans telle institution ou dans telle autre. Car, la plupart du temps, dans le cas des artistes (doctorants) qui décident de s'engager dans une recherche doctorale en art et science de l'art<sup>7</sup> c'est, au contraire, la tendance à surdéterminer les spécificités discriminantes de la recherche à l'université et de la création artistique qui tend à enfermer ceux qui initient un projet de recherche dans un double bind les situant d'emblée dans une position inconfortable et devant le choix d'une alternative proprement indécidable. Ou bien le projet de recherche s'inscrit dans un champ de savoirs disciplinaires balisés, le plus souvent relevant des sciences humaines, et il lui est alors reproché sa proximité avec une recherche en histoire de l'art, en esthétique, en philosophie ou encore en anthropologie et, par suite, de ne pas se démarquer d'une recherche académique classique. Ou bien, à l'inverse, le projet est formulé à partir d'un travail artistique singulier, d'une démarche dont l'explicitation et les enjeux échappent souvent aux catégories et repères méthodologiques de la recherche telle qu'elle est menée au sein des Universités et on lui reproche alors de n'être



Yogan Muller Cartographie I, en collaboration avec Elise Elsacker, 2013

- 1 A ce sujet, voir entre autres exemples: P Gosselin et D. Laurier (dir.), Tactiques insolites, vera me méthodologie de recherche en pratique artistique, éditions Guérin Universitaire, Montréal, 2001; M. Burneau et A. Villeneuve (dir.), Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et ai singularité des parcours, PUO, 2007; D. Daniel (dir.), Pratiques artistiques et pratiques de recherches, L'Harmattan, 2007; Jehanne Dautrey (dir.), La recherche en artis), éditions MF, 2010; V. Mauridorakis et Ch. Khim (dir.), Transmettre l'art. Figures et méthodes. Quelle histoire?, Les presses du Réel, 2013.
- **2** Paul Audi, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, éd. Les Belles Lettres, collection "encre marine", 2012, p. 60.
- 3 Comme le suggère le titre de l'ouvrage dirigé par Daniel Danetis déjà cité, *Pratiques artis*tiques et pratiques de recherches en posant la question du statut accordé à ce "et".
- 4 Stéphane Sauzedde, "L'Artiste, le chercheur et la prochaine école", *Critique d'art* [En ligne], 40 l 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013. 5 Victor Burgin, "Quelques réflexions sur les
- diplômes de "recherche" dans les départements d'arts visuels", in V. Mavridorakis et Ch Khim (dir.), op. cit.
- 6 Ibid. p. 311.

7 Le doctorat en art et science de l'art implique une cotutelle entre un enseignant-promoteur d'une Esa au sein de laquelle l'artiste mène sa recherche plastique et un enseignant-promoteur de l'Université pour le suivi du travail de rédaction de la thèse écrite qui "accompagne" la création.

Aleksandra Chaushova Madame A. (livre d'artiste), 2013

AM62/13 Dossier Art / Recherche

pas suffisamment théorique, situé et référencé. D'emblée donc, le projet, moment initial de la recherche, est enfermé dans les termes d'une opposition qui tout en étant tenue pour problématique n'en reste pas moins opérante, entre la théorie d'un côté et la pratique de l'autre – ou, ce qui est somme toute peut-être une autre manière de noyer le poisson, entre "deux formes de pratiques".

Si la plupart des ouvrages et articles consacrés à la recherche artistique s'accordent pour dire qu'elle ne peut pas être davantage l'illustration sensible d'une théorie, son exemplification ou sa mise en œuvre que son utilisation ad hoc, conférant a posteriori une légitimité que la démarche de l'artiste ou l'œuvre produite, considérées en elles-mêmes, ne seraient pas en mesure d'avoir, il n'en reste pas moins — comme s'empresse de le souligner Ivan Toulouse à propos des UFR d'Arts Plastiques en France — que le mot d'ordre stipulant qu'il ne faut pas dissocier théorie et pratique reste, trop souvent, une formule incantatoire8. C'est probablement pour échapper à cette opposition de la théorie et de la pratique que l'on recourt parfois à la notion de "recherche-création". Mais si, comme le reconnaît à son tour Yann Toma, dans un article sur "Les arts plastiques à l'université", "la question de la relation entre pratique et théorie est fondamentale dans le cadre de la recherche en arts plastiques", encore faut-il se demander si la "recherche-création" ne repose pas toujours sur une dichotomie problématique comme le laisse d'ailleurs entendre de façon significative ce propos de l'auteur: "mettre en forme la recherche en art est l'action de segmenter un savoir qui émerge et de l'ordonnancer avec méthode. La thèse est avant tout une forme universitaire où s'exprime une pensée [...]. L'organisation de la recherche en arts plastiques s'incarne dans la procédure de recherche et s'exprime en parallèle du processus de création"9. Une forme universitaire? Pourquoi en parallèle? Peut-on penser la recherche en art autrement que dans les formes d'une complémentarité entre deux démarches 10, l'une étant placée du côté de procédures, de règles, de normes soumises à une reconnaissance institutionnelle et à l'évaluation des pairs, l'autre du côté de la démarche et de la singularité des opérations mises en œuvre par l'artiste? La "recherche en art" — peu importe, finalement, l'étiquette qu'on lui accole — peut-elle échapper à l'alternative d'un paradigme positiviste ou d'un paradigme romantique de l'artiste-chercheur?

Plus amplement, c'est le rapport de la recherche artistique au champ des savoirs (constitués) qu'il faut poser. Commentant le portrait que brosse Panosky de Dürer en "théoricien d'art" et l'idée selon laquelle ce dernier "succomba à la fascination de la théorie esthétique telle qu'elle s'est développée en Italie", Philippe Hamou précise: "Par théorie il faut entendre une doctrine qui ne se contente pas de donner des recettes techniques, les règles d'un savoir-faire artisanal, mais une véritable science qui démontre et justifie les procédures de l'artiste, en recourant par exemple à la géométrie, la philosophie ou l'histoire"11. Ce sens de la théorie et l'usage de savoirs constitués laissent toutefois de côté la possibilité pour l'œuvre d'art d'être la formulation de sa propre théorie et le lieu où s'énonce un savoir à déchiffrer. Sans cela, la recherche artistique ne se trouvera-t-elle pas conduite à occuper une position de redoublement au sens qu'a pu donner Foucault à ce terme lorsqu'il analyse le statut des sciences humaines 12? Sans doute, comme le suggère Jehanne Dautrey, "l'engagement de l'art par rapport aux savoirs" est ce qui permet de ne pas réduire les pratiques de recherches "à l'exposition des projets"13; cet engagement prenant pour l'auteur la forme d'une reprise qui problématise des procédures et des processus de formalisation propres à l'activité scientifique et aux savoirs qu'elle énonce.

Il en irait alors de même pour les notions et concepts dont font usage les artistes. C'est la fonction même des concepts, des notions et des références qui se pose alors. Si l'artiste s'en sert à des fins de légitimation, on pourra toujours lui reprocher ses écarts et son manque de "rigueur". Mais si l'on considère, comme le suggère Jean Lancri, que les concepts à l'œuvre dans la recherche artistique sont avant tout des tenseurs — comme on le dit d'un muscle qui permet de tendre une partie du corps — ou des anticipateurs<sup>14</sup>, on peut dès lors envisage leur fonction comme servant à anticiper confusément sur ce que l'œuvre plastique aura pour tâche de réaliser distinctement de facon immanente et sensible.

Qu'en est-il du savoir délivré par la recherche artistique? Peutelle ou non contribuer à changer le sens du mot "savoir" comme l'écrivait Lyotard à propos de la science postmoderne affirmant: "Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non plus du connu, mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie" 15.

Dès lors, demander ce qu'est la recherche en art n'est-ce pas déjà présupposer que l'on puisse fournir une réponse en bonne et due forme – dans les formes attendues et reçues par ce qui aura toujours déjà anticipé sur le moment où la recherche s'achève et vient à s'ignorer comme telle? Si la question des formes de la recherche s'avère toujours déjà prématurée n'est-ce pas que la recherche a toujours eu la forme pour visée? Est-il alors possible de poser la question de la forme de la recherche sans présupposer celle-ci comme étant accomplie, finalisée? Autrement dit, pouvons-nous poser cette question des formes de la recherche dans le mouvement même de la recherche, dans son effectivité? Quelles formes la recherche peut-elle prendre lorsqu'elle est recherche de la forme?

A cet égard, l'irruption du ready-made – pour ne retenir ici qu'un moment décisif parmi d'autres – rend-elle sans doute problématique la réduction de la recherche artistique à un faire créateur déployé dans une œuvre. Comme le remarque J. Dautrey, ce moment fait rupture et disqualifie l'assimilation de la recherche à "un simple faire créateur". De son côté, J. Lancri souligne à son tour combien le geste duchampien nous oblige à inscrire le spectateur dans l'horizon de la recherche – si, pour paraphraser Duchamp, c'est le spectateur qui fait l'œuvre.

L'hypothèse selon laquelle l'apparition de la question de la recherche en art est liée à la radicalisation d'un ébranlement de la notion d'œuvre d'art de telle sorte qu'elle ne suffirait plus à faire recherche (la recherche comme œuvre et l'œuvre comme recherche) demanderait alors à être examinée en prenant également la mesure de ce qu'elle implique quant à l'enjeu des destinataires de la recherche artistique. Tout comme Benjamin soutenait sans concession aucune qu'un auteur "qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne" (L'auteur comme producteur), peut-être revient-il à l'artiste comme chercheur d'être capable d'initier d'autres artistes à la recherche en art, mais d'envisager aussi la nécessité d'un élargissement, au-delà de la communauté des "experts", vers "une collectivité d'acteurs divers et d'usagers" 16.

Peut-être la recherche *en* art devient-elle alors indissociable de la recherche *de* l'art de sorte qu'elle nous invite à engager la question de ce que la recherche donne à *connaître* et de ce qu'elle donne, indissociablement, à *voir*. Autrement dit, elle nous invite à poser la question de ce que serait une présentation de la recherche qui donne simultanément à penser les enjeux liés à la recherche de formes inédites et nouvelles de présentation<sup>17</sup>.

#### Dehouck Dirk

Plasticien et philosophe, Dirk Dehouck enseigne à l'Arba-Esa de Bruxelles et à l'Ecole Supérieure des Arts de Mons, Arts2. Il est également assistant-chercheur en philosophie à l'ULB.

#### **ALEKSANDRA CHAUSHOVA**

Doctorante en Art et Sciences de l'Art (ULB-ENSAV La Cambre) — Titre de la thèse : "La symbolique totalitaire revisitée. Un choix entre l'auto-colonisation et la réflexion sur le passé" — Coordinateur ULB: Thierry Lenain, coordinateur ENSAV La Cambre: Olivier Drouot — Comité d'accompagnement: Christophe Den Tandt (ULB), Denis De Rudder (FNSAV I a Cambre)

#### **TEODORA COSMAN**

Doctorante en Art et Sciences de l'Art ULB/ARBA-Esa — Titre de la thèse: "Surexpositions. Images de la disparition" — Coordinateur UB: Thierry Lenain, coordinateur ARBA: Lucien Massaert — Comité d'accompagnement: Danielle Leenaerts (ULB), Sébastien Clerbois (ULB)

#### YOGAN MULLER

Doctorant en Art et Sciences de l'Art (ED20, ULB-ENSAV La Cambre) — Titre de la thèse:

"Devenir-imperceptible en système paysager" — Coordinateur ULB: Danielle Leenaerts, coordinateur ENSAV La Cambre: Hervé Charles — Comité d'accompagnement: Thierry Lenain (ULB), Alain van der Hofstadt (ENSAV La Cambre) Recherches plastiques dans le cadre du doctorat

- 8 Ivan Toulouse, "La recherche entre instauration et réception", in Danetis Daniel (dir.), *Pratiques artistiques et pratiques de recherches.*
- **9** Yann Toma, "Les arts plastiques à l'université", in Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, éditions MF, 2010, p. 63.
- 10 Cette complémentarité est parfois thématisée avec le concept deleuzien de "redé-territorialisation".
- **11** Ph. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, Payot, 1995, p. 130 et Panofsky, *La vie et l'art de Dürer*, Hazan, 1987, p. 363.
- 12 A propos des sciences humaines, Foucault relevait que ce qui les constituent en propre c'est le simple fait "qu'elles sont, par rapport aux sciences où l'être humain est donné comme objet [...] dans une position de redoublement, et que ce redoublement peut valoir a fortiori pour elles-mêmes." M. Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, 1966, p. 365.
- 13 Dautrey, op. cit., p. 36.
- 14 "On pourrait les appeler concepts anticipateurs. En fait, ce sont des détecteurs de différences. Car ils anticipent les différences qui ne manqueront pas de s'immiscer entre le projet de la thèse et le trajet". Leur fonction est heuristique, provisoire et opératoire. C'est aussi pourquoi Lancri insiste aussi pour affirmer que dans le champ des arts plastiques, "les contradictions ne disqualifient les concepts qu'en apparence. Celles-ci ne les invalidient qu'à la condition de prendre du recul pour sortir du champ artistique qu'elles travaillent". Jean Lancri, "Comment la nuit travaille en étoille et pourquoi?" in, Danétis Daniel (dir.), op. cit., p. 31.
- **15** Lyotard, *La condition postmoderne*, éd. de Minuit, 1979, p. 97.
- 16 Voir l'avant propos de La recherche en art(s).
- 17 A propos de "L'essai comme forme", Adorno écrivait: ses transitions "désavouent la déduction stricle au profit de chemins de traverse reliant les éléments, qui n'ont guère de place dans la logique discursive", 'Iessai "est plus dynamique que la pensée traditionnelle, grâce à la tension entre la présentation et la chose présentée". Adorno, Notes sur la littérature, Flammarion, 1984, p. 27.

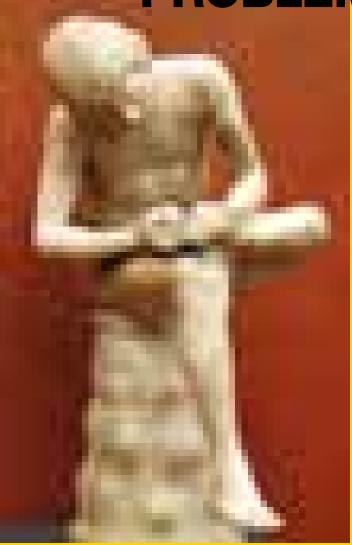
Art / Recherche Dossier M62 / 14

"Cette légèreté de tout l'être se mobilise sous une impulsion légère, facile, simple: un léger coup de talon contre la terre nous donne l'impression d'un mouvement libérateur. Il semble que ce mouvement partiel libère en nous une puissance de mobilité qui nous était inconnue et que les songes nous révèlent."

Gaston Bachelard, L'Air et les songes (1943)



Le Tireur d'épine (Spinario), Haut Empire Romain (27 av. JC - 235 ap. JC). Marbre, Florence, Galerie des Offices. TO GET RID OF A NIGGLING PROBLEM



#### L'Inquisiteur

Il nous revient de vous interroger sur une question épineuse et depuis longtemps débattue, une question dont les termes singuliers semblent avoir été aujourd'hui reformulés et, c'est là une hypothèse que nous voudrions soutenir ici avec vous – vous qui nous avez déjà entretenu de cette problématique –, conduisent à falsifier le débat, à le détourner de ses enjeux véritables, si bien qu'à filer la métaphore, il s'agirait d'adopter la position de cette figure iconographique bien connue, celle dite du "tireur d'épine", afin de soumettre à l'examen ce sujet. Vous avez en effet manifesté en plusieurs occasions votre scepticisme vis-àvis de l'instauration de programmes de recherches doctorales accessibles aux artistes plasticiens, que ce soit au sein des universités ou des écoles d'art.

#### L'Instructeur

Oui, pour moi cela n'a pas beaucoup de sens.

#### Le Jeune Artiste

Pouvez-vous expliciter votre position?

#### L'Instructeur

Je dois vous avouer que d'ici, à Los Angeles, la question du doctorat dans les arts me paraît fort lointaine, bien qu'il en soit question ici aussi, surtout depuis que Jim Elkins s'ingénie à publier toutes les opinions à ce sujet. En un mot, je suis contre parce qu'en deux ou trois générations cela va orienter l'enseignement exclusivement vers un type de pratique fait pour dégoûter les artistes véritables. Mais je pense aussi que la tendance est irréversible, et que donc ce sera à nous de fabriquer l'antidote.

#### L'Inquisiteur

Certes, il est vrai qu'Elkins a depuis longtemps publié à ce sujet (cfr. Why Art Cannot be Taught), de même qu'Howard Singerman, qui a plus spécifiquement retracé les linéaments historiques quant à la multiplicité des relations qui se sont traditionnellement tissées aux États-Unis entre la pratique et la théorie (cfr. Art Subjects. Making Artists in the American University). Mais pourriez-vous être davantage explicite. Ne pensez-vous pas, partant du constat de Singerman, que le danger résiderait dans une forme d'institutionnalisation de cette dialectique séculaire (du couple pratique/théorie) qui conduit précisément à sa redéfinition ou, plus précisément, à sa requalification en un autre couple (celui qui domine le débat actuel : art/recherche) qui, à certains égards, pourrait apparaître, sinon comme un sophisme

Art / Recherche

intellectuel, à tout le moins comme un instrument pour légitimer l'intégration de la pratique dans les cénacles académiques? Ne s'agirait-il donc, plutôt, de commencer par s'interroger sur la terminologie employée? Sur ce que recouvrent ces notions?

#### **Le Jeune Artiste**

Oui, cela paraît sage en effet, tant il me semble pour ma part qu'il y ait bien quelque profit que le praticien puisse en tirer. La recherche, pour ce qu'elle a notamment d'étroitement lié avec l'enseignement, n'offre-t-elle pas tout de même matière à penser mieux l'œuvre dans ses implications?

#### L'Instructeur

Il faudrait en effet tout d'abord s'entendre sur ce que la notion de recherche recouvre lorsqu'on la convoque dans le champ de la pratique artistique. Or, même envisagée dans son acception la plus approximative, la plus commune, c'est-à-dire comme une activité qui vise la découverte, l'invention ou l'approfondissement des connaissances, cette notion ne se départit pas, du moins dans mon esprit, de l'idée d'une formulation écrite qui, en définitive, vient sanctionner toute une série d'expériences, d'opérations techniques, de cheminements intellectuels comme ce qui les rassemble, les met en série, les justifie, et *in fine* les valide. Le problème qui se pose alors à moi, pour ce qui concerne l'art, serait cette idée qu'une phase pratique, d'expérimentation n'acquerrait de valeur ou de validité qu'à l'aune d'un discours qui, en dernière instance, en rendrait raison.

#### L'Inquisiteur

Mais n'y aurait-il pas là une contradiction, pour un historien de l'art tel que vous l'êtes, de remettre en question le discours comme ce qui "rend raison" de l'œuvre d'art, comme vous le dites?

#### L'Instructeur

J'ai été formé à l'école d'une histoire de l'art façonnée par la théorie sémiotique. Quelle que soit aujourd'hui la fortune de ce modèle, les enseignements que l'ont peut tirer de son postulat n'en restent pas moins toujours féconds selon moi. Pour dire les choses très schématiquement, ce postulat de départ est que toute œuvre d'art, fût-elle littéraire ou artistique, c'est-àdire visuelle, n'existe que comme signe ou comme un agencement déterminé de signes. S'agissant d'une œuvre d'art plastique, on dira qu'il s'agit d'un texte muet. Pour autant, celui-ci, son agencement n'en obéit pas moins à un certain code sur le modèle des mots ou d'un texte vis-à-vis des règles grammaticales d'une langue. Sur cette base, ce que j'ai proposé, avec d'autres, d'articuler est ceci: tout texte, littéraire ou visuel, recèle dans l'immanence de ses formes et de ses structures, mais aussi dans la diversité de ses figures et de ses images, le métalangage qui en permet l'interprétation, les principes et les procédures qui en fournissent la compréhension, la théorie qui en offre l'explication. Pour le dire autrement, tout texte est ce que Louis Marin appelait un "objet théorique", au sens où une

partie des énoncés qui le composent et qui forment ensemble, réfléchissent l'énonciation, leur propre énonciation. L'hypothèse est donc celle d'une réflexivité interne à l'œuvre en certains de ses segments qui, tour à tour, thématise les conditions et les modalités de sa propre apparition en tant qu'objet visuel, et fournit de la sorte, à même sa trame pour ainsi dire, les éléments sur lesquels pourra prendre appui une théorie formalisée de son fonctionnement – c'est-à-dire ce que se donnerait peu ou prou pour tâche la "recherche". Toute œuvre, autrement dit, emmène déjà avec elle sa propre conceptualisation, sa propre théorisation en acte.

#### L'Inquisiteur

On en revient donc à ce couple dialectique séculaire, dans sa version réactualisée au contact du structuralisme et de la sémiologie, ce qui conduit également inévitablement à redéfinir le rôle même de la théorie, celle-ci étant immanente, pour reprendre le terme que vous employez avec pertinence, alors qu'on la tient habituellement soit pour une instance transcendante à la pratique, soit comme un effet articulé a posteriori à une pratique.

#### L'Instructeur

En effet, le terme de "théorie" serait moins ici à entendre comme cette chose que le critique ou l'historien apporte à l'œuvre (peut-être pour la décoder, peut-être pour la justifier), que comme quelque chose devant être ressaisi en elle, si bien que l'écriture appartiendrait à une œuvre comme ce qui participe de son déploiement, comme un prolongement de ses conditions d'apparition.

#### Le Jeune Artiste

Il est vrai que je n'avais pas envisagé les choses sous cet angle.

#### L'Inquisiteur

Pourtant, malgré cela, l'aveuglement reste par moment tenace...

#### **L'Instructeur**

Je n'irais pas jusqu'à parler d'aveuglement, il est trop aisé de postuler une cécité naïve, non-positionnelle et non-intentionnelle tant il apparaît que cet aveuglement est en réalité, disons, clairvoyant, orienté, à la manœuvre. Je vais vous raconter une anecdote qui a directement trait à cette "cécité", mais également à la ténacité d'une certaine logique corporatiste, qui vise à délimiter avec clarté les domaines de compétences, à les maintenir étanches. Cette anecdote trouve sa source dans un lien inattendu, ou plus précisément d'une non-rencontre qui semble être préméditée: celle entre Rosalind Krauss et une pratiquethéorique. Krauss n'a que très rarement rendu compte ou écrit sur des œuvres fondées sur un socle théorique, pratiquement jamais. En fait, elle a souvent décrit publiquement Mary Kelly comme son antagoniste. Un jour que Mary Kelly était à New York, Krauss lui dit: "Ça aurait été bon si vous en aviez fait un livre". L'idée qu'une certaine forme d'investigation théorique ne puisse trouver place que dans un livre cartonné, et non sur les murs d'une galerie, renforce également cette image. Et Kelly ne publia en fait le livre que pour documenter quelque chose. Mais cela ne veut aucunement dire que de telles œuvres ne peuvent pas constituer une enquête théorique au sens où le travail de Kelly offrirait une recherche sur le fétichisme féminin. Il ne s'agit tout simplement pas d'une illustration d'une théorie.

#### Le Jeune Artiste

L'exemple est pour le moins instructif, en effet.

#### L'Inquisiteur

Ce serait donc là le point de départ, l'assise du débat ici schématisé rapidement. On ne peut faire l'économie de cet exercice. Toutefois, ne pourrions-nous pas aller plus loin? Ne pensez-

Art / Recherche Dossier AM62 / 16

vous pas également qu'une autre logique, souterraine, a pu déterminer l'histoire de cette institutionnalisation et de cette reconversion?

#### L'Instructeur

Il est très intéressant et quelque peu troublant de constater - car l'enjeu des générations est central, et je songe ici en particulier à la génération d'artistes qui a succédé à celle d'artistes comme Mary Kelly, Allan Sekula ou Fred Lonidier, une génération qui pour reprendre l'image de Sylvère Lotringer s'est assise dans le fauteuil rouge de la théorie, sans prendre le temps, pour reprendre notre métaphore, de voir si une écharde ne venait pas de se planter dans leur pied (comme toujours l'effet comme la douleur se fait ressentir après coup) - de voir donc comment ces artistes, en se forgeant, ont adopté une certaine attitude de l'artiste qui se présente comme un lecteur, un écrivain, un théoricien. La théorie a vraiment perdu une grande part de son tranchant critique. Le point de basculement se situerait à mes yeux là, aux environs des années 1980, moment où se produit ce glissement insidieux, qui peut trouver à s'expliquer par la transition générationnelle qui s'y opère: le couple art/théorie est en voie de requalification par voie d'une institutionnalisation (j'ai notamment en tête la figure ici déterminante de Peter Halley) sans que les artistes, qui eux-mêmes visaient à maintenir avec force et pertinence la dialectique art/théorie (et avec elle sa fonction critique), aient pu se rendre compte qu'une épine venait d'être plantée. En outre, je ne peux m'empêcher d'entrevoir, derrière cet effort un peu acharné de faire revêtir à la pratique artistique un caractère de scientificité, la menace d'une forme de domination de cette pratique par le discours, une domination qui n'est pas sans rappeler la logique qui était à l'œuvre derrière les préjugés occidentaux nourris naguère vis-à-vis des sociétés primitives et que Lévi-Strauss dénonça et démentit en mettant en évidence ce qu'il appelait une "pensée concrète", soit en montrant comment des catégories empiriques de ces peuples peuvent servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et s'enchaîner en propositions, c'est-à-dire en dépassant l'opposition du sensible et de l'intelligible. La situation n'est pas simple.

#### L'Inquisiteur

Vous pointez les années 1980 comme moment de basculement, mais n'est-ce pas précisément à ce moment que commence à s'opérer un véritable décloisonnement des disciplines au profit d'approches plus hybrides, transversales, mêlant justement pratique et théorie dans bien des cas?

#### **Le Jeune Artiste**

Oui. Ceci mérite d'être expliqué.

#### L'Instructeur

La tournure des événements impose de reformuler les choses de manière plus nuancée et, je le crains, de façon plus pessimiste également. Ce décloisonnement remonte en fait aux années 1960 et 1970, au moment où toute une série de figures artistiques d'avant-garde commencèrent à se mêler de bien des tâches diverses (critique, histoire de l'art, commissariat d'exposition, édition, etc.) ou inaugurèrent des collaborations inédites entre artistes et critiques, tout ceci ayant pour conséquence de brouiller et d'estomper les frontières entre ces différents rôles - ainsi, Craig Owens y voyait pour sa part une heureuse mise en crise de la division du travail. Et pourtant, il me semble que les années 1980 constituent à la fois le moment où ce projet d'hybridation devint pour la première fois saisissable, mais aussi le moment où cette possibilité fut simultanément anéantie. Il y a bien entendu plusieurs raisons à cela. Une première, évidente et générale, je ne fais que la mentionner au passage, est d'ordre économique: la professionnalisation générale de la société, une hyper-spécialisation qui entraîne de facto un renforcement de la division du travail qui s'exerce plus finement encore: être à même de revendiquer plusieurs casquettes relève d'une nécessité économique et est le signe d'une capacité à s'adapter au marché qui exige des compétences toujours plus pointues et qualifiées. Une seconde est beaucoup plus intéressante car elle est directement liée à ce rapport pratique/théorie : dans les années 1960 et 1970, la théorie, que celle-ci opère comme je l'ai dit "en acte" ou qu'elle emprunte à une culture livresque émanant éventuellement d'autres champs de savoir, accompagne la pratique de l'intérieur, elle cohabite avec elle de manière plus ou moins tendue, mais est assurément dynamique et intestine. Tandis qu'à partir des années 1980, cette dimension théorique est ajointée à la pratique depuis l'extérieur, tel un verni théorique appliqué a posteriori à des fins de justifications. À ce compte, les rôles ne sont plus brouillés, ne cohabitent plus : ils se succèdent - ce qui donne éventuellement lieu à des situations schizophréniques, mais qui présente le grand avantage de s'adapter plus facilement aux exigences du marché: les normes propres à chaque aire de compétence sont préservées, tenues en respect.

#### L'Inquisiteur

La logique est ici pendulaire

#### L'Instructeur

Oui, elle est pendulaire, elle semble pendulaire mais la réalité historique est éminemment plus complexe.

#### Le Jeune Artiste

Quel serait alors, selon vous, l'antidote dont vous parliez?

#### L'Instructeur

Il faudrait d'abord penser la nécessité d'agir de la sorte. En reprenant notre raisonnement, le couple art/recherche est posé comme une alternative au couple pratique/théorie. Mais sa légitimation étant externe, la sanction institutionnelle provenant, dans les faits, d'une position qui apparaît comme étant extérieure, ceci rejoue et relance de facto la hiérarchisation traditionnelle du pratique et du théorique que les années 1960 s'étaient efforcées de rendre caduque. C'est une structure de pouvoir extérieure, l'"académique" sanctionné par le "politique", qui reste l'instance légitimante de l'"artistique". Il est d'autant plus inquiétant que, tant du point de vue des écoles d'art que du point de vue des institutions académiques, les conclusions de cette histoire, de cette transition radicale qui s'opère entre les années 1960 et 1980, et qui fut déterminée par des processus de transition générationnelle et de neutralisation institutionnelle, n'aient pas été tirées. C'est dire le poids et l'importance des enjeux de pouvoir que comporte ce débat et qui conduit à cet "aveuglement" face à l'histoire. Or, n'est-ce pas une partie du voile aveuglant que nous venons de lever?

#### Le Jeune Artiste

Il semblerait bien, oui.

#### L'Instructeur

Et c'est pourquoi on ne trouvera pas de solution interne. Penser que de l'intérieur on parviendra à la mise sur pied d'une alternative est une position qui n'engage à aucune prise de responsabilité réelle. Sous l'apparence d'une opération critique de déconstruction, ce principe implique d'accepter et de reconduire des règles qui nous sont imposées. Cela revient à se satisfaire de cette situation; ce qui est éthiquement irresponsable. L'enjeu est de taille: que voulons-nous pour des jeunes générations d'artistes à venir? Voilà pourquoi la solution consistera à maintenir une position de refus pur et simple de participation au nom de cette histoire: s'enlever l'épine du pied et donner un coup de talon pour s'élancer.

(SIC)

Avec la participation de Gaston Bachelard George Baker Thierry de Duve Claude Lévi-Strauss Sylvère Lotringer Louis Marin Stephen Melville Craig Owens

(SIC) asbl est une plateforme éditoriale et curatoriale fondée en 2005 à Bruxelles (www.sicsic.be)

Art / Recherche



Montrée au FRAC Bretagne du 22 mars au 11 mai 2014, où elle a trouvé un port d'attache, la donation d'Erwan Mahéo consécutive à la résidence *Le Centre du Monde* à Belle-Île-en-Mer, a pris la forme d'une exposition, l'une des étapes ultimes d'un processus singulier-pluriel. En 2003, il a créé cette résidence dans l'île, au départ d'une petite maison du hameau de Kervilahouen, à Bangor, non loin du phare de Goulphar conçu par Augustin Fresnel *himself*, gage d'optique, de dioptrique et autres collimations ou captures à balayage, ...

# hameau du phare enel him-pet autres ....

Le centre du monde, 2003-2011, vue de l'exposition, FRAC Bretagne, 2014 © photo : Isabelle Arthuis

LE CENTRE D<mark>U M</mark>ON<mark>DE</mark> 2003 - 2011

SOUS COMMISSARIAT D'ERWAN MAHÉO AVEC ISABELLE ARTHUIS, RACHEL BACON, BORIS BEAUCARNE, ALLARD BUDDING, DAVID COLOSI, DAMIEN DE LEPELEIRE, MARCEL DINAHET, MARIE DUPRAT, LIONEL ESTÈVE, DAVID EVRARD, YVES-NOËL GENOD, GEERT GOIRIS, PATRICE JOLY, CAROLINE LAMARCHE, DEES LINDERS, ERWAN MAHÉO, T. KELLY MASON, JOÃO MODÉ, XAVIER NOIRET-THOMÉ, SÉBASTIEN REUZÉ, Q.S SERAFIJN, MARKO STAMENKOVI, PAUL VAN DER EERDEN FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN BRETAGNE 19 AVENUE ANDRÉ MUSSAT CS 81123 35 011 RENNES CEDEX WWW.FRACBRETAGNE.FR JUSQU'AU 11.05.14

Le Centre du Monde a été proposé à vingt-trois personnes, écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, chorégraphes, commissaires d'exposition, photographes et autres chercheurs trans-, pluri- ou inter-disciplinaires, chacun(e) disposant des lieux un mois hors saison et d'un pécule pour frais et faux frais, surtout pour l'achat de livres. S'y sont ainsi succédés, dans le désordre: Isabelle Arthuis, Rachel Bacon, Boris Beaucarne, Allard Budding, David Colosi, Damien De Lepeleire, Marcel Dihanet, Marie Duprat, Lionel Estève (le premier des résidents), David Evrard, Yves-Noël Genod, Geert Goiris, Patrice Joly, Caroline Lamarche, Dees Linders, Erwan Mahéo, T. Kelly Mason, Joâo Modé, N.G., Xavier Noiret-Thomé, Sébastien Reuzé, Q.S. Serafijn, Marko Stamenkovi, Paul Van Der Eerden. Ni jury, ni obligation de résultat ni paperasserie ni gardes-chiourme, hormis l'accord implicite de laisser quelque chose, œuvre ou témoignage, plus l'un ou l'autre des livres — de René Char à Kate Moss —, pour écrire la continuité d'une chaîne infra-visible interrompue en 2011.

Dans ce projet, l'essentiel est resté et restera hors des diktats de visibilité. Il s'agissait avant tout de périodes de recherche, de vacances au sens presque métaphysique du terme, de pauses au travers de l'expérience insulaire. Le climat: discrétion, générosité, réseau distendu de complicités simples, irrégulières, sans pression, pour alimenter des parcours, pour y faire des pleins ou des déliés, sans doute aussi pour y incorporer une temporalité autre.

S'il n'est pa<mark>s si</mark>mple de penser à Belle-Île-en-Mer hors de la quimauve de Voulzy, les Aiguilles de Port-Coton, la Grotte de l'Apothicairerie et la force des éléments sont presque ce qu'ont vu Russell, Monet, Masson, Vasarely, Carné ou Kelly. Si des kyrielles de rapins côtiers pour offices du tourisme y ont côtoyé les divas Sarah Bernhardt ou Jean Cocteau, rangées ces icônes, l'île hors saison a rempli sa fonction paradoxale d'isolement centrifuge et de lointain intérieur à franges d'horizons, au centre de soi et au large de tout, à moins que ce soit l'inverse... Dans l'un des textes du journal édité pour l'exposition du FRAC, Erik Thys<sup>1</sup> analyse le spécifique de cette entreprise de longue haleine, où les résident(e)s se sont trouvé(e)s "sur l'île de [leur] propre psychisme", avec "de nouveaux points de vue sur d'anciens problèmes", dans "l'absence de distraction", situation qui a conduit de façon diverse à faire "le tour du centre du monde, de sa propre tête".

En cours de processus, deux moments publics ont été organisés, l'un à Bruxelles en 2008, aux Établissements d'En face², l'autre à Rennes l'année suivante, au Centre Culturel Colombier³, appuyés par un épais récapitulatif illustré d'une quinzaine de contributions, l'un des axes du projet: la publication des "actes" comme autant de plongées plus ou moins explicites dans ce qui a été vécu d'isolement géographique et psychologique. Cette strate éditoriale est une constante, ancrée dans les lectures et les relectures au principe même de la situation proposée. Les expositions intermédiaires et celle du FRAC ont ainsi été

Le Centre du monde Extra Muros AM62 / 18

relayées par des publications, et, in fine, dans quelques mois, le seront encore grâce à une libre chronique d'Erwan Mahéo, qui reviendra sur les différentes facettes du Centre du Monde, décryptage attentif de l'ensemble de l'aventure, dans un récit hybride, néophyte, précis, structuré, qui détaillera ce dont les éléments de la donation ne sont que des traces tangibles, le tout vu par un personnage fictif relatant sa découverte et des lieux et des œuvres, dans la maison désormais dotée d'une existence alternative puisque doublée d'une maison mentale construite par vingt-trois personnages en quête d'eux-mêmes. Outre les indices du temps passé là, entre action et désœuvrement, entre décision et latence, c'est du dispositif de transformation dont il sera question au bout du compte, car nul(le) n'est reparti(e) indemne.

En attendant, l'étape en vue est l'entrée au FRAC, par l'exposition mise en place en complet décalage avec l'architecture emphatique de l'endroit, conçue par l'agence Odile Decq Benoît Cornette<sup>4</sup>. Erwan Mahéo a déployé le matériel issu des résidences, le découvrant parfois dans sa forme achevée, dans un assemblage procédant par imbrications et complexions, hors de toute comparaison des travaux, dans l'entrelacs d'une microéconomie contributive donnant à lire les intimes convictions de moments rares en exergue du monde, dans autant de climats que d'échappées belles au gré d'une nature bordée d'horizon, ouverte aux divagations hauturières à contresens des amers, aux imaginaires de flibuste ou d'Odyssée, de tour d'ivoire ou d'Utopie. La construction tenant et aboutissant à l'exposition, à la fois conclusive et inaugurale, matérielle et immatérielle, s'est vue régie par les liens invisibles de résidents ne se connaissant parfois pas, leurs moments bellilois très dispersés dans les calendarités, avec toujours la référence absolue à la dissolution de l'île dans les spéculations mentales en proie aux distorsions spatiotemporelles.

Si le paysage est récurrent dans la collection du FRAC Bretagne, il trouve avec Le Centre du Monde une résonance aux antipodes des grands récits mythologiques. La mise en place de l'exposition a visé la restitution presque palpable de l'écart entre dérives d'imaginaire et séjours recentrés. Le puzzle comporte, réalisés ou apportés par Erwan Mahéo, une table de lecture, une sorte d'échelle de meunier en guise de bibliothèque, un grand cube aux faces parcourues d'un labyrinthe hiéroglyphe semblable à celui du plancher de la chambre là-bas, et une broderie en noir et blanc donnant de l'île une image archipélagique faisant abstraction de son contour tout en pointant les localités grâce à des indications tirées d'un vocabulaire emblème du projet : Alone, Ascetic, Austerity, Autism, Avoidance, Celibacy, Celibate, Distance, Hermit, Independence, Individual, Insular, Insularity, Island, Isle, Islet, Isolated, Isolation, Lone, Loneliness, Lonely, Loner, Lonesome, Maiden, Monad, Monk, Mono, One, Only, Purity, Seclusion, Single, Singleness, Singular, Sole, Solely, Solitary, Solitude, Solo, Unique.

Redoutables et attirantes, prisons et refuges, reset ou terreau d'illusions (on pense à L'invention de Morel<sup>5</sup>), les îles ont quelque chose d'un antidote à l'hypercommunication — qui surimpose l'ordre du virtuel digital —, et d'un viatique aux prises avec la difficulté de se déprendre de soi au fil de toute démarche de création, distanciation pourtant nécessaire à la recherche de l'Autre et à l'exploration des virtualités non technologiques, plus libres et plus inattendues, plus belles et plus terribles que celles auxquelles accule le quotidien en proje au stress.

Au travers de ses inserts, au niveau des publications comme de l'exposition, Erwan Mahéo a imprimé à l'ensemble une co-hésion à laquelle n'aurait pas conduit la simple addition des apports individuels, disparates et sans commune mesure. On peut même avancer que le livre récapitulatif décrira une sorte de sculpture sociale, et ne sera rien moins que l'œuvre produite au bout du compte, dotée de sa propre logique, diverse et variée, détachée des pièces entrées au FRAC, et appréhendable

comme la boîte noire d'une plateforme informelle qu'un Dédale sculpteur & scripteur aura bâti en un compte-rendu aussi libre et ouvert que l'ont été les résidences. D'une certaine manière, la recension de l'aventure dans toutes ses extensions sera non une tentative de synthèse externe, mais une émanation logique et minutieuse de moments de vie, de choses faites et de documents de toutes sortes (sons, vidéos, actions, textes, objets, photographies, dessins et peintures, reliquats de repos et de rêveries) auxquels ce livre donnera une consistance désormais appréhendable hors contexte, à distance d'espace et de temps, dans sa dimension poétique, sans doute la plus forte. Si les séjours en l'île ne sont pas des œuvres en soi, malgré tout ce qui s'est produit, l'ensemble du protocole, bouclé, inventorié, donné à lire, sera la clé de lecture de cette matière faisant en sorte que l'ensemble des résidences deviennent comme "un décor pour le tournage d'un film..."6.

#### Raymond Balau

Le centre du monde, 2003-2011, vue de l'exposition, FRAC Bretagne, 2014

- 1 Erik Thys, Le Centre du monde d'Erwan Mahéo Géographie d'un état d'esprit, in Journal du Centre du monde, Association R1 (rue des Impressionnistes à Bangor), édité par Herman Byrd (Bruxelles) el le FRAC Bretagne (Rennes), 2014; publication illustrée de vues de l'exposition au Centre Culturel Colombier, Rennes, 2009. Autres textes: Boris Beaucarne, O. S. Serafijn et Bruno Di Rosa.

  2 "cdm", Établissements d'En face, Bruxelles,
- du 26 janvier au 1er mars 2008.

  3 Le Centre du Monde, un projet d'Erwan
  Maháa 2003/2009. Centre Cultural
- 3 Le Centre du Monde, un projet d'Erwan Mahéo, 2003/2009, Centre Culturel Colombier, Rennes, du 25 septembre au 23 octobre 2009.
- 4 Concours en 2004-2005, inauguration le 5 juillet 2012; à côté de l'Alignement pour le Xidème siècle, conçu par Aurélie Nemours et inauguré le 17 juin 2006. L'ensemble forme une curieuse dichotomie entre effet et absence d'effet. Benoît Cornette est décédé en 1998.
- **5** On pense aussi à Stevenson, Roussel, W. G. Sebald, ou au "feedback spatial" tel qu'évoqué par Benjamin dans le Rêve d'*Images de pensée*. À d'autres.
- 6 Dixit Frwan Mahén



AM 62 / 19 Extra Muros Le Centre du monde



Eric Van Hove, V12 Laraki, 2013

techniques mixtes.

Marrakech Biennale 5, 2014.

Courtesy de l'artiste et du Hood Museum of Art.

Photo: François Fernandez

C'est un moteur. Oui, d'évidence, c'est un moteur... Non en alliages métalliques, fibres industrielles et polymères, mais en os, bois de cèdre, cuivre jaune, cuivre blanc, aluminium recyclé, résine, céramique, broderie... Cette machine rutile, non d'une puissance homogène, mais d'attentions associées: éclats, ornements, rinceaux, chromatismes. Senteur même, si on s'incline. C'est V12 Laraki, une œuvre d'ÉRIC VAN HOVE et de près de cinquante artisans marocains.

C'est aussi une pièce, disons, emblématique de la cinquième biennale de Marrakech qui, au mois de mars, dessinait dans la ville ocre un cheminement posant cette question: Where are we now? "Nous", pour nous tous. "Nous", plus encore, pour les habitants du Maroc et pour les enfants de l'immigration interrogeant une hypothétique Terre Mère. À la question, et au pilotage de la biennale pour les arts visuels et sonores, Hicham Khalidi, Hollandais, enfant de l'immigration interrogeant une hypothétique Terre Mère... Par ailleurs, commissaire pour les arts visuels au STUK Kunstcentrum (Louvain), après avoir fait ses armes comme directeur artistique à la TAG (Institut d'Art Audiovisuel, La Haye). Mais, pour l'heure, parlons mécanique...

#### Fatwa des tubes

Abdeslam Laraki est un riche designer industriel marocain, formé en Suisse puis en France. Il commence par dessiner des yachts de luxe, notamment pour le roi de Bahrein, avant de se lancer dans la production automobile. De luxe: séries limitées, modèles coupés sport, clientèle sélect (grands bourgeois, financiers, hauts fonctionnaires, famille royale). Premier spécimen de la marque Laraki, la Fulgura est lancée en 2002. Outre les connotations symboliques qu'on lui suppose (richesse. puissance, distinction sociale, virilité), la Fulgura s'affirme également comme fleuron de l'industrie nationale marocaine: toutes ses pièces sont usinées et montées au pays. Toutes... sauf le moteur. C'est le mythique V12<sup>1</sup>, importé. Aubaine pour Van Hove que ce conte socio-économique burlesque. Lui qui, depuis plusieurs années, mûrissait le projet de faire construire par des artisans, en Afrique, des copies de moteurs. Moteurs pour force motrice, moteurs comme on en rafistole partout sur le Continent, pour à peu près tout, avec ce qui se présente comme matériaux disponibles. L'objet se mue dès lors en symbole possible de l'inventivité déployée par l'économie informelle, de sa capacité à réactiver un produit industriel exsangue. De son pouvoir d'hybridation de la machine, de réinvestissement de l'être, de la main, du métier. Post-fordisme : la production n'est plus sérielle, mécanisée, stéréotypée, uniforme, désincarnée; mais singularisée, attentive aux spécificités. De conception, de réalisation, de diffusion (on dira "l'offre et la demande"). V12 Laraki est la matérialisation de cet horizon. Qui n'est plus une hypothèse, mais une réalité, une substance<sup>2</sup>. Dans le contexte particulier du Maroc, la pièce amène ceci: pourquoi s'esquinter à copier un poncif hors de portée plutôt que de se pencher sur le formidable potentiel des 2,3 millions d'artisans actifs sur le territoire? 20 % de la population active, 8 % du PIB, 15 % de croissance annuelle3: un vrai secteur. Assujetti cependant aux impératifs touristiques : construire en série tajines, lampes, bracelets, cendriers, babouches et babioles pour les souks. Le stéréotype impose au savoir de la main l'automatisation du geste. Pour V12 Laraki, celui-ci s'est ouvert, a déployé plaisirs et exigences: chaque pièce du moteur original (un Daimler-Benz dégotté à Riga) a été scrupuleusement étudiée et copiée, puis précisée, réajustée, augmentée d'une autre texture (tel élément en céramique passé à l'émail; tel autre, en os, serti de cuivre...). L'assemblage final édifie un paysage de convergences : de matières, d'expériences, d'actes, de savoirs. Territoire composite qui trouve aujourd'hui un prolongement dans l'activité de l'Atelier Eric Van Hove, implanté à Marrakech (Sidi Moussa), mobilisant l'apport quotidien de neuf artisans. Au programme : copies de fragments automobiles trouvés à la casse<sup>4</sup> et conception d'un moteur hybride. Triplement hybride: il devrait tourner à l'électricité et au carburant fossile, avec des composants industriels et artisanaux. Il devrait être le fruit de l'activité industrielle, de l'apport d'une imprimante 3D et de l'action concertée de l'Atelier.

#### Futur antérieur

Hybridité: tel pourrait bien être le thème central de la  $5^{\rm o}$  biennale de Marrakech, sur laquelle on posera ici un regard rétrospectif

 puisqu'elle s'est déroulée en mars, pendant un mois<sup>5</sup>. Hybridité, hétérogénéité: "L'expérience du contemporain, par nature, ne peut jamais être totale", indique Hicham Khalidi. "Celui-ci – le contemporain, "maintenant" –, consiste plutôt en un "rassemblement" fragmenté du passé et de l'avenir, une projection continue des rencontres et des aspirations individuelles, personnelles". Et, citant Peter Osborne: "le contemporain n'est rien d'autre qu'une "unité disjointe des temps" ou, plus précisément, "la rencontre des temps des vies humaines au sein du temps du vivant""<sup>6</sup>.

Unité disjointe des temps, rassemblement fragmenté du passé et de l'avenir: V12 Laraki, assurément, mais encore les Interesting Theories d'Adriana Lara (Mexico City, 1978) telles qu'interprétées par des brodeuses marocaines dans la confection de tapis. Interesting Theories est un système de permutations formelles endogènes faisant écho à la théorie de l'évolution. Sa projection dans la broderie, non seulement diversifie le dispositif, mais encore éclaire l'immense complexité de la conception des motifs dans la tradition ornementale marocaine. L'ornement est l'un des multiples paramètres fondant l'intervention de Cevdet Erek (Istanbul, 1974), Courtyard Ornementation with Sounding Dots and a Prison. Au Palais El Badi - "l'incomparable", ruine rêche du somptueux sultanat d'Al-Mansour (XVIe siècle) – et dans le patio de Dar Si Said – fastueuse demeure du chambellan royal au XIXe siècle, actuellement musée des Arts Marocains –, Cevdet Erek a chaque fois tenté de transposer les éléments du contexte en une polyphonie de pulsions rythmiques élémentaires. "Dot": la cellule de base est toujours la même, comme un pixel, dont le nombre est structuré en grille. Ainsi des pavements (de l'ornement), au Palais El Badi et, plus encore, à Dar Si Said. Et, par ailleurs: la symphonie des oiseaux, les appels du muezzin, l'écho lointain de la ville ou son absence, le souvenir d'une hypothétique prison (au Palais El Badi), comput du temps, réduction sérielle du temps. Compter les jours.

Au Palais El Badi encore, tentons de revivre le *Pavillon des débris* d'**Asim Waqif** (Hyderabad / Inde, 1978): entre deux murailles s'agencent souvenirs de chambranles, d'huisseries, de portes, de vantaux. Architecture habitée de capteurs, d'amplis, de baffles. Architecture comme une harpe, un orchestre, une sono. Que le visiteur active, en marchant, en tapant des pieds et des mains, en jouant. C'est un paysage de ruines amplifié, une construction agissante, du bois éreinté et des informations numérisées, une "unité disjointe des temps".

#### Dessine-moi un mouton

L'hétérogénéité structure l'expérience du temps, mais aussi de l'espace, du territoire, à fortiori du territoire national et de l'identité qu'il suppose fonder. Le Maroc contemporain est une "fable", indique Hicham Khalidi<sup>7</sup>. Fable, fictions (des identités, du temps, de l'espace, du réel): les ressources de l'art et de l'imagination ne seraient-elles dès lors pas les plus à même de créer le réel, d'outiller sa perception, de le propulser vers d'autres possibles? Et de recourir aux propositions de l'essayiste Rob Marks quant aux apports de la "spéculation imaginative" (en bref, tout, à l'exception de l'objectivité). Spéculation imaginative qui "peut atteindre ce que la science n'atteint jamais, une capacité illimitée à prendre en compte les conditions et les résultats qui n'ont pas été et ne peuvent être prouvés"8. Plus loin, citant encore Rob Marks: "C'est la révélation d'une complexité tue et incessamment présente qu'une science imaginative [ou l'art] doit raconter, non pas afin que cette complexité soit évitée, mais afin qu'elle soit atteinte"9.

Fictions, les stratégies mises en place par **Walid Raad** (Chbanieh / Liban, 1967) en vue d'explorer l'histoire récente du monde arabe, ses supports iconographiques, ses mystifications muséologiques et ses meurtrissures. Très succinctement: alors qu'une ville comme Abou Dabi devient un spot mondial consignant les plus gros labels muséaux et architecturaux (Le

Louvre, le Guggenheim, Tadao Ando, Frank Gehry, Zaha Hadid, Jean Nouvel, n'en jetez plus!), le monde arabe empile une archive d'images et d'objets dont la visibilité, les significations et l'ancrage demeurent obscurcis, défaits, mutilés. Du fait de l'emprise, du fait des conflits. À Dar Si Said, cette indétermination plongeait deux tessons de céramique dans un abîme de reflets. Les numéros d'inventaire peinaient à localiser les fragments. Ailleurs, une ombre portée, des architectures creuses ou des commentaires graphiques et textuels (des tentatives de classements, de désignations) signalaient le désert sémantique où flottent aujourd'hui les apparats du patrimoine.

Fiction encore, l'armada déployée par **Max Boufathal** (Paris, 1983) en vue de prendre place dans le monde de l'art, d'y imposer sa présence aux dépens des doxas existantes. Un dispositif paramilitaire est mis en place, de même qu'une société secrète et un service d'information. Surtout une tribu de sculptures recourant autant aux identifications "tribales" - trophées, armoiries, emblèmes, masques – qu'aux fantasmes de science-fiction. Temporalités multiples, surimpressions, "unités disjointes"...

Chimère somme toute, aussi vaine que nuisible, le vœu formulé par Mohammed VI de faire bientôt affluer au Maroc 20 millions de touristes par an. Fantasme gaussé par l'enseigne hollywoodienne placée sur la façade de la défunte banque AI Maghrib par **Hicham Benohoud** (Marrakech, 1968): *Bienvenue à Marrakech*, le nom de la ville étant typographié à l'envers, en miroir de la légendaire place Jemaa EI Fna. Jemaa EI Fna où tout mythe continue de se dissoudre, où la parole retourne, où le conte secret s'insurge, où les hommes font cercle autour de toute chimère. Le bourdon de cette place, son artifice foncier, laissent à penser qu'aucune biennale n'y instaurera jamais son empire. Et que tout projet de cet ordre demeurera une hypothèse, une interprétation du territoire plutôt qu'un plan de secteur...

#### **Laurent Courtens**





Hicham Benohoud, Bienvenue à Marrakech, 2014 Commissionné par la Biennale de Marrakech, Courtesy de l'artiste. Photo: Pierre Antoine.

#### WHERE ARE WE NOW?

MARRAKECH BIENNALE 5 DIRECTION ARTISTIQUE: ALYA SEBTI EXPOSITION VISUAL & SOUND ARTS SOUS COMMISSARIAT D'HICHAM KHALIDI

WWW.MARRAKECHBIENNALE.ORG

DU 26.02 AU 31.03.14

Max Boufathal, Serment d'Hippocrate, 2008 (reference work)

Métal, rotin, limaille de cuivre, 90 x 60 cm Marrakech Biennale 5, 2014. Courtesy de l'artiste Photo: Claire Soubrier.

- 1 Miracle de la technologie occidentale, le moteur V12 propulse à 300 à l'heure l'Aston Martin, l'Audi A8, les Ferrari, Lamborghini et autres Jaguar.
- 2 Hommes et femmes, en Afrique et ailleurs, pratiquent déjà ce contre-modèle. Par défaut, il faut bien le dire...
- 3 Office Marocain de la Propriété Industrielle et Commerciale (OMPIC), "Indications géographiques pour produits non agricoles cas de l'artisanat marocain", 2013
- http://www.wipo.int/edocs/mdocs/geoind/fr/wipo\_geo\_bkk\_13/wipo\_geo\_bkk\_13\_16.
- **4** Exposition *Testostérone* à la Voice Gallery (Marrakech), du 28 février au 30 avril 2014. http://www.voicegallery.net/exhibitions/70-testosterone.html
- 5 http://www.marrakechbiennale.org
- 6 Hicham Khalidi, "Où sommes nous maintenant?", in Where are we now? Marrakech Biennale 5, Jap Sam Books / Marrakech Biennale 5, Heijningen / Marrakech, 2014, p. 25
- 7 Op. cit., p.29
- 8 Op. cit., p.27
- **9** Op. cit., p.33

AM62 / 21 Extra Muros 5º biennale de Marrakech

Pierre-Jean Giloux, extrait de *Shrinking Cities* (2013)

Récemment présenté au festival Vidéoformes de Clermont-Ferrand, le travail de PIERRE-JEAN GILOUX se situe à la croisée de l'art numérique, de la vidéo, de la photographie et du collage. Son film Shrinking Cities, réalisé dans le cadre d'une résidence à Yokohama, étudie sur un mode poétique la structure et la métamorphose du paysage urbain japonais par le biais d'une déconstruction du réel, suivie

d'une reconstruction fictive. Des

ponts sont tendus entre la réalité et le

virtuel, qui contribuent à brouiller la

frontière entre les deux mondes.



HTTP://PIERREJEANGILOUX.COM WWW.VIDEOFORMES-FEST.COM WWW.KOGANECHO.NET

Pierre-Jean Giloux, vue de l'exposition Shrinking Cities,

Yokohama,

Koganecho

Bazaar, 2013



fictions. Lorsque l'on met en rapport un monde constitué de faits avec un monde constitué de fictions, les faits apparaissent souvent à la fin comme des fictions officielles." Commercial Fragmentations est en effet bâti autour d'une structure visuelle que l'artiste décrit comme un ensemble de "collisions visuelles". Réalisés à l'aide de logiciels d'imagerie 3D, des personnages aux noms aussi énigmatiques que The Wandering Rabbit, Sir Rat ou Deep Blue Eyes, évoluent dans un décor constitué d'images "réelles" (en opposition aux images de synthèse), qu'il s'agisse d'une mer agitée ou d'un paysage désertique. L'influence de l'esthétique des jeux vidéo est manifeste, mais la réflexion de Pierre-Jean Giloux porte avant tout sur la manière dont les images peuvent précéder la narration, pour déboucher sur un récit

vaille à Bruxelles) participait au festival City Sonic

dans le cadre de Sonic Cinema, avec une instal-

lation vidéo intitulée Commercial Fragmentations

(2009). Dans le catalogue édité pour l'occasion, une conversation entre l'artiste et Anne-Marie Morice

(Synesthésies) s'ouvre par une citation de Richard

Prince: "Le monde est constitué de faits; l'art de

feste, mais la réflexion de Pierre-Jean Giloux porte avant tout sur la manière dont les images peuvent précéder la narration, pour déboucher sur un récit non linéaire. "Mettre en résonance certaines images disparates, les assembler, les monter afin qu'elles s'apprivoisent comme dans un collage": malgré l'existence d'un scénario, l'artiste décrit le résultat comme une "régie finale de télévision [où] tout est diffusé dans un certain ordre, mais les interactions entre les différentes images à un instant donné sont imprévisibles". Les citations sont fréquentes, qu'elles renvoient au vécu de l'artiste (le château néo-gothique d'Abbadia, où il était en résidence), à l'histoire de l'art ou à la culture populaire (King Kong, Albrecht Düren).

Shrinking Cities repose sur les mêmes principes de collision (ou plutôt de cohabitation) entre des images de diverses natures, mais est davantage ancré dans le réel, celui de la mégapole tentaculaire qu'est devenue Tokyo. Projet photographique et vidéo dans lequel le son joue également un rôle important, Shrinking Cities est le fruit de nombreuses recherches menées par Pierre-Jean Giloux sur l'histoire de l'urbanisme au Japon, et plus particulièrement sur le courant Métaboliste qui s'y développe à

la fin des années cinquante. A l'issue de multiples rencontres avec des architectes et des urbanistes actifs à Tokyo et à Yokohama, l'artiste remonte jusqu'au principal théoricien du mouvement, Noboru Kawazoé, qui envisageait l'habitat comme une structure vivante soumise aux lois cycliques du règne végétal. C'est cette métamorphose permanente de la ville, son machizukuri, que tente de traduire le film qui combine images fixes et animées. Le résultat, par sa subtilité visuelle, va au-delà du projet Commercial Fragmentations, trop asservi peut-être à l'esthétique 3D. Ici, un long travelling, filmé d'un train, emmène le spectateur de Tokyo à Yokohama (moins de 40 km), à travers une banlieue qui s'étend à perte de vue. Le voyage débute dans une nuit trouée par les néons publicitaires et les fenêtres éclairées des immeubles de bureaux ou d'habitation, pour se terminer dans un jour blafard au bord de la mer. Dans la partie nocturne, il est quasi impossible de distinguer le "vrai" du "faux", les images fixes et animées capturées par l'artiste, et celles conçues à l'aide d'un logiciel. Ca et là, le train traverse des sortes de pagodes brillamment éclairées – des images de synthèse qui s'affirment en tant que telles, une manière de rappeler au spectateur-voyageur de se méfier de ce réel majoritairement factice. Le procédé se dévoile de lui-même au sortir de la nuit, lorsqu'il n'y a plus de doute possible sur la nature artificielle du paysage.

La présentation de Shrinking Cities à Yokohama (Koganecho Bazaar, 2013) a pris la forme d'une installation complexe, dans laquelle le film devenait l'élément moteur d'un projet plus vaste. Par sa nature plurielle, cette œuvre de Pierre-Jean Giloux ouvre clairement de nouvelles perspectives pour l'art vidéo, à une époque où le genre lui-même est remis en question par l'hybridation sans cesse accrue du champ de l'art contemporain.

Pierre-Yves Desaive

Pierre-Jean Giloux ExtraMuros AM62 / 22

#### LAURA GOZLAN VERTIGES

AVEC JASPER COPPES, JULIE C.
FORTIER, LAURA GOZLAN ET BENJAMIN
LAMAN, HANS-WALTER MULLER
MICRO-ONDE CAC VÉLIZYVILLACOUBLAY, F
SOUL SOMMISSARIAT DE MARIE
FRAMPIER ET SOPHIE AUGER
HTTP://WWW.LONDE.FR/CENTRE-DART-CONTEMPORAIN/EXPOSITIONS/
ARTICLE/FIGURES-SANS-GRAVITE
DU 28.04 AU 30.06.14

#### CE QUI MANQUE

PROJET CURATORIAL DE THIERRY
FOURNIER POUR L'ÉCOLE DE LA
PANACÉE (MONTPELLIER) EN
COLLABORATION AVEC L'UNIVERSITÉ
MONTPELLIER 3
AVEC ARMAND BÉHAR, LAURA GOZLAN,
GWENOLA WAGON ET STÉPHANE
DEGOUTIN
LA PANACÉE, CCC MONTPELLIER, F
HTTP://WWW.THIERRYFOURNIER.NET/

CE-QUI-MANQUE/

WWW.LAURAGOZLAN.COM

A thousand miles below, photogramme, 23 min, 2013, Vidéo réalisée par Laura Gozlan et Benjamin L. Aman



Le premier prend pour motif central la figure de Stephen

Hawking, physicien et cosmologiste anglais, célèbre pour ses théories sur les trous noirs et ses ouvrages de vulgarisation

scientifique, autant que pour sa lutte contre une maladie neu-

rodégénérative qui l'a progressivement privé de mobilité puis de

parole, et contraint à se mouvoir et à s'exprimer exclusivement

à l'aide de machines et de synthétiseurs vocaux. À travers des

fragments d'archives scientifiques, des séquences documen-

taires sur des enfants en apprentissage dans la Russie des

années 80, des reconstitutions oniriques et des extraits d'un

film consacré à la vie du scientifique, Farewell Settler s'em-

ploie à donner forme à la prophétie d'Hawking, selon laquelle

l'humanité doit entreprendre la colonisation de l'univers si elle

veut préserver son espèce car, à ses yeux, au développement

accéléré de la technologie, à l'épuisement des ressources et

aux modifications de l'environnement, se conjuguerait la persistance d'un "instinct agressif et égoïste dans le code génétique humain", instinct autrefois nécessaire à sa survie mais qui le conduit désormais à sa perte. Ce curieux alliage d'inquiétude écologique et d'enthousiasme colonisateur, de pessimisme historique et de volontarisme scientifique, professé d'une voix

artificiellement modulée par l'ordinateur de bord du physicien, constitue le noyau fantasmatique du film. C'est de là que se

libèrent des séquences qui disent la nostalgie du départ et l'utopie déçue, comme autant de cartes postales écrites au futur

antérieur. A Thousand Miles Below se présente comme un objet

plus laconique, quasiment dépourvu de texte ou de dialogue;

la bande-son omniprésente et atmosphérique, produite par

Benjamin Laurent Aman, contribue à ce sentiment d'abstrac-

tion. Pourtant, il se dessine un fil narratif ténu, celui que Laura

Gozlan emprunte à quelques gialli du début des années 70, ces

Le 8 novembre dernier, la galerie de l'ERG (Bruxelles) présentait à l'initiative de Michela Alessandrini, deux films de LAURA GOZLAN (°1979; vit et travaille à Paris) Farewell Settler et A Thousand Miles Below, deux courts-métrages récemment conçus et manifestement parents, qui invitent ensemble à une traversée des pensées aberrantes, fantasmes vénéneux et rêves corrompus engendrés par la conquête spatiale.

# **ERVERSION TORY**

copieusement dopée à une violence et un érotisme outranciers et stylisés<sup>1</sup>. A Thousand Miles Below s'ouvre sur des archives de la NASA, images d'ordre et de maîtrise soumises à des beats intersidéraux et des sonorités vintage, une longue séquence hypnotique qui se voit peu à peu contaminée par des fragments de gialli au climat paranoïaque. La célébration inaugurale de l'utopie technophile sous la forme d'un documentaire esthétisant se trouve ainsi littéralement enveloppée par la fiction, prise au piège de son imaginaire trouble et de ses détours pervers, et ce, à travers quelques scènes de transition où les images ouateuses du Programme Apollo entrent en interférence, à l'intérieur d'un de ces thrillers de série B, avec la projection d'un film super-8 manifestement inspiré par l'assassinat de Kennedy et par son fond de conspiration. Par ce montage, on pourrait craindre une proposition tendancieuse consistant à tenir en suspicion les événements entourant l'alunissage, ou du moins à se complaire dans les arrières-mondes et leurs infrastructures dociles. Or, l'assemblage de ces gialli semble à son tour l'objet d'une implosion muette, comme si la conquête spatiale avait généré un trauma longtemps réprimé, désormais impossible à contenir. C'est donc moins la réalité de l'entreprise lunaire que son récit qui est extrapolé: c'est la rationalité confiante qui est entamée pour libérer les potentialités de l'imaginaire. En ce sens, les deux films de l'artiste participent d'une sensibilité aux manifestations diverses — depuis le travail d'Alexandra Leykauf jusqu'à celui de Bojan Šarcevic —, qui considère avec une forme de nostalgie lucide et acide les promesses de l'utopie moderniste et son esthétique visionnaire, et qui opère non pas dans le registre de la critique ou de la parodie, ni même dans celui de la réappropriation stricto sensu, mais intervient à même l'imagerie en question par des incisions subtiles et fatales. Laura Gozlan ne dénature ni ne déconstruit ce fond d'images; elle y pratique plutôt des entailles, permettant à son revers readymade et populaire de manifester sa présence impure.

#### Olivier Mignon

1 L'artiste prélève ici des fragments de trois gialli: Una sull'altra (One on Top of the Other ou Perversion Story, Lucio Fulci, 1969), Una lucertola con la pelle di donna (A Lizzadin a Woman's Skin, Lucio Fulci, 1971), La corta notte delle bambole di vetto (Short Night of Glass Dolls, Aldo Lado, 1971).

AM 62 / 23 ExtraMuros Laura Gozlan

Lieu de passage et d'investissements extrêmement variés, la Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale de Molenbeek-Saint-Jean a récemment mis sur pied une exposition conciliant, avec sobriété, engagement et exigence artistique. Dans le cadre de Molenbeek "Capitale Culturelle 2014", 1+1+1=1080 réunissait ainsi les propositions inédites de trois artistes de renom: PETER DOWNSBROUGH (°1940, US), EMILIO LÓPEZ-MENCHERO (°1960, BE) et BEAT STREULI (°1957, CH).



De haut en bas et de gauche à droite : Emilio López-Menchero, Chantal en classe, vue de la classe reconstituée, 2013, Chantal enchantée - Le Retour, vue du corridor, 2013 Peter Downsbrough, EN/ET, 2014 Beat Streuli, Tanger13, détail de la fresque, 2013 Emilio López-Menchero, couverture du recueil Chantal enchantée, montage photo © Jérémie Demasy



#### 1+1+1 = 1080

LA MAISON DES CULTURES ET DE LA COHÉSION SOCIALE DE MOLENBEEK-SAINT-JEAN 4 RUE MOMMAERTS 1080 BRUXELLES WWW.LAMAISON1080HETHUIS.BE tition exipeek réutrois
JGH
ERO

1+1+1

Pour cette exposition-événement, Dirk Deblieck et Eve Deroover ont opéré des choix offrant une double lisibilité: des artistes reconnus au plan international à même d'intéresser un public averti et entretenant un rapport personnel avec le contexte social de Molenbeek.

L'axe fondamental de 1+1+1=1080 s'est donc élaboré dans un premier temps sur base d'une relation intime à ce quartier de la ville de Bruxelles. Plus fortuitement, mais avec autant d'intensité, un lien fort avec le lieu de l'exposition — ses espaces, ses histoires, ses occupants — s'est mis en place progressivement. Si l'on y regarde bien, chaque artiste semble avoir donné spécifiquement corps à l'une de ces trois dimensions.

#### Les espaces

Peter Downsbrough est intervenu en deux endroits - intérieur et extérieur - et sur plusieurs plans - façade, sol et plafond, frontalité et profondeur de champ. L'entrée de la Maison des Cultures se fait par un long corridor débouchant sur une large cour qui dessert plusieurs entrées et bâtiments : directement à droite, en retrait, se trouve un bâtiment blanc inachevé. Il n'est encore que façades et toiture, percé d'ouvertures en attente de portes et fenêtres, laissant temporairement s'engouffrer les vents. Ici comme en toute circonstance, Downsbrough est intervenu avec légèreté: sur la façade blanche inondée de soleil se dessinent une ligne horizontale à gauche où se pose un "ET" une ligne verticale à droite d'où glisse un "EN". Dans son travail, le moment compte : celui de la découverte, de l'invitation à une déconstruction/reconstruction de l'espace et de sa perception. Au moyen de structures métalliques linéaires noires et de mots pour la plupart des prépositions -, Downsbrough œuvre à ouvrir les possibilités des points de vue en découpant le champ de vision et en suggérant de nouveaux liens ancrés dans le présent de la langue. Un équilibre fragile tend à actualiser les couches du temps et les gestes accomplis en une présence physique établie entre l'être et l'environnement architecturé. Complétant l'intervention, dans l'espace vert au pied du bâtiment se dressent deux tiges de 6 et 1 mètre 50. L'œuvre est aujourd'hui en voie d'acquisition et encore visible, prête à recadrer en silence les passages entendus et les détours inattendus de tous les visiteurs de la Maison des Cultures, initiés et non initiés.

Dans l'immense préau de style néo-classique du bâtiment principal, un autre type d'interaction avec le visiteur se met en joue : deux lignes verticales en suspension créent une tension dans la profondeur de champ et incitent les visiteurs à se questionner sur la présence de ces structures, leur matière et leur maintient. "ICI", "HERE", "HIER", "AND" : quelques mots au sol rendent au lieu et au regardeur toute l'importance de leur présence.

#### Les histoires

Emilio López-Menchero prolonge son questionnement sur l'identité, celle de l'être et celle du lieu, leurs entremêlements à travers la notion d'immigration. Chantal Maillard, poétesse et philosophe espagnole d'origine belge, a vécu sa première enfance à Molenbeek et fut élève à l'école moyenne pour filles devenue l'actuelle Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale de Molenbeek-Saint-Jean. En connaissance de cause, Menchero l'a invitée à refaire le traiet aller et retour depuis la maison de son enfance jusqu'à son ancienne école, lieu de l'exposition. Il en ressort deux vidéos, une bande sonore diffusée dans une classe reconstituée dans le style des années 1950, ainsi qu'une petite publication de textes et captures d'écran. Les deux séquences vidéos de Chantal enchantée (L'aller et Le retour) sont suspendues en vis-à-vis dans le corridor d'entrée (et de sortie), comme une invitation à s'arrêter et tendre l'oreille dans un espace de passage justement peu approprié à la pause et à l'écoute. L'installation se fait écho aux mouvements des êtres dans l'espace et à ceux de la mémoire qui toujours s'exprime dans nos gestes mais peine parfois à se faire entendre. Plus loin, l'œuvre Chantal en classe se pose en contrepoint, privilégiant une atmosphère calme propice à l'introspection et au surgissement des réminiscences de la mémoire: à travers l'exploration du champ lexical contenu dans les objets environnants, les portes de la narration s'ouvrent doucement. D'un côté, un environnement vivant et bien réel, de l'autre une reconstitution et sa part de fiction: les deux interventions se répondent comme pour mettre en lumière cette part vive qui anime silencieusement les lieux et les êtres dans leur histoire intime et universelle.

#### Les occupants

Dans une grande salle pourvue d'une large coursive sur l'un de ses murs, Beat Streuli a réalisé une fresque sur papier peint d'à peu près 20 mètres de long et 8 de haut. Les images sont prises à Tanger, ville d'Afrique du Nord, qui entretient pourtant des ressemblances avec d'autres grandes villes européennes. Ces similitudes sont précisément ce qui a amené Beat Streuli à s'y rendre pour photographier ses habitants et passants durant les mois de septembre et octobre 2013. La lumière et la couleur (le bleu vif du bord de mer) sont peut-être ce qui confère le plus à la ville sa singularité. De nombreux habitants de Molenbeek étant tangérois, la fresque est envisagée comme une présence du même dans l'ailleurs. Le montage des images consiste à créer un nouveau mouvement à partir de fragments de visages, de paysages et de situations banales de la vie citadine. Assemblées de la sorte, ces prises de vues se fondent alors dans une nouvelle masse et un nouveau rythme, extrêmement contemplatif. De courtes séquences non figuratives ponctuent les scènes de vie et contribuent, liées à la monumentalité de la pièce, à créer des effets de proximités tangibles.

Face à ce film aux images fixes, trois lents diaporamas de photos prises à Molenbeek tendent à bouleverser le rapport aux images visé par la fresque: un temps particulier mais imposé est donné à l'émergence de chaque visage...

Jérémie Demasy

1+1+1 = 1080 In Situ  $\Delta M62/24$ 

En plaçant la projection de son film The Storm, au centre du parcours de son exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles - et sans que l'on puisse ainsi s'en détourner -, MICHAËL **BORREMANS** montre bien par là l'importance qu'il accorde au cinéma et à cette œuvre en particulier. Elle occupe la salle avec la majesté d'une peinture et fonctionne également comme véritable charnière de l'exposition. de par, notamment, l'ambiance obscure que requiert sa projection. Elle clôture, d'un côté, les salles lumineuses et l'accrochage subtil des tableaux malgré la variété de leurs formats et, de l'autre, introduit à celles plus sombres, dévolues à ses dessins et autres œuvres sur papier, ses maquettes et les guelques vidéos intégrées à l'ensemble. Ce dernier bénéficie d'un accrochage qui, dans cette partie, joue de l'homogénéité et de l'adéquation des formats; le lien visuel et conceptuel entre les projections et les œuvres statiques se voyant ainsi renforcé et faisant la part belle à de nombreuses variations stylistiques.

Il saute aux yeux qu'il existe plusieurs points de convergence entre les peintures et le cinéma de Borremans, à commencer par les personnages qui y figurent, leur mise en scène (particulièrement statique, tant dans l'espace pictural que filmique), la question du décor et des "accessoires" qui y sont associés. Plus encore que sa peinture, son cinéma est celui de la lenteur, non seulement par l'évident ralenti des mouvements, mais surtout par la perception distendue et non temporellement identifiable qu'induit la répétition en boucle d'une même séquence, elle aussi toujours quasi statique. Autrement dit, cette séquence semble n'avoir ni début ni fin, et se regarde dès lors comme un véritable tableau, lui-même à appréhender au sein d'un même corpus de thèmes et de figures. Les images picturales et cinématographiques de Borremans appartiennent donc à la même famille, ce qui rend son cinéma aussi troublant, particulièrement lorsqu'il place ses projections sur le même plan visuel et formel que ses peintures et dessins.

A l'inverse de certains vidéastes (et non peintres comme lui) de la lenteur – dont le travail renvoie au pictural sous un tout autre registre, celui du narratif qui constitue et continue de tisser la trame de leur travail (David Claerbout, Bill Viola, Gary Hill) - les films de Borremans – puisque c'est bien de cela dont il s'agit<sup>1</sup> - se structurent, quant à eux, sur une trame essentiellement picturale. L'accrochage et la disposition des œuvres évoqués plus haut en attestent et le manifestent clairement si besoin était. L'articulation entre le cinéma, la peinture et les dessins porte aussi sur le travail séquentiel qui transparaît à travers les différentes techniques qui se déploient dans la variété de leurs approches. Borremans travaille également par ensembles constitutifs. C'est ainsi qu'autour des films The German, Add and Remove, Weight, Taking Turns, se déploient, en amont ou en aval, des dessins et des peintures qui y sont étroitemment liés. Articulation envoûtante, car elle montre combien l'artiste maîtrise les différentes disciplines, chacune gardant son statut. tout en s'inscrivant dans un vaste corpus. Chantre des moments suspendus, Borremans maîtrise le rapport au temps, mais également à l'espace, et pas uniquement au sens communément admis. Pour lui, en effet, tout n'est pas (encore) donné à voir, notamment la dimension sculpturale de ses œuvres: "Certains films sont très proches de peintures (comme The Storm), d'autres sont des projections de sculptures. En fait, je veux présenter une sculpture, mais produire une sculpture et l'installer quelque

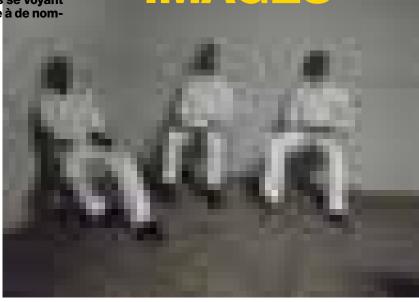
Muros

#### **MICHAËL BORREMANS** AS SWEET AS IT GETS

SOLIS COMMISSARIAT DE JEFFREY GROVE PALAIS DES BEAUX-ARTS 23 RUE RAVENSTEIN 1000 BRUXELLES WWW.BOZAR.BF

MA.-DI. DE 10H À 18H, JE. JUSQU'À 21H

JUSQU'AU 3.08.14



part en fait un objet concret, et pour une raison quelconque, cela me dérange toujours. C'est donc la projection d'une idée de sculpture".2

En dehors de leur portée temporelle, les peintures de Borremans (et en particulier ses dessins) possèdent une indéniable dimension spatiale, pour ne pas dire théâtrale. Ses personnages masqués, habillés de costumes hors du temps, placés dans des poses hiératiques ou artificielles, ont tout des codes cinématographiques d'antan - pourrait-on dire du cinéma muet? - et laissent donc la place à l'imaginaire, teinté d'un soupçon de nostalgie.

Comme le souligne à juste titre Jeffrey Grove, le commissaire de cette exposition, "la faculté troublante de transcender le temps et l'espace dont Borremans fait preuve dans ses œuvres est sans aucun doute façonnée par la photographie et le cinéma, des médias hautement modernes qui ont toujours exercé une influence profonde sur son œuvre et qui continuent à modeler son style visuel, aussi bien en tant que source d'inspiration que structure compositionnelle".3

**Bernard Marcelis** 

#### Michael Borremans, The Storm, 2006

 $\begin{array}{l} \text{film 35 mm, 1 min. 7 sec. en continu, projection 35} \\ \text{mm, \'edition de 3 exemplaires, Courtesy Zeno X Gallery,} \end{array}$ Anvers, David Zwirner, New York/Londres et gallery Koyanagi, Tokyo

- 1 Filmés en 35 mm, ils sont ensuite transférés
- 2 Entretien avec Jeffrey Grove, dans Michaël Borremans, As sweet as it gets, Editions Hatje Cantz, 2014, p. 33
- 3 Jeffrey Grove, Michaël Borremans, As sweet as it gets, ibidem, p. 13

ΛM 62 / 25 Intra Muros Michaël Borremans L'écueil du didactisme devant le thème de la croyance dans les images était grand. Anne-Françoise Lesuisse, directrice de la Biennale de la Photographie de Liège (BIP), est non seulement parvenue à le déjouer, mais aussi à donner à ce thème générique une véritable densité. Le fil rouge de la croyance en l'image permet en effet d'en dérouler quantité d'autres, plus ou moins mêlés, plus ou moins noueux, que la programmation de cette biennale a répartis en 12 expositions – on pourrait dire en 12 propositions –, dont nous retiendrons ici les aspects saillants.

9° BIENNALE DE LA PHOTOGRAPHIE DE LIÈGE

# CROIRE ALERE DES



Vue d'installation Alexandre Christiaens (exposition BIP2014 *lcônes* au BAL, Liège), de gauche à droite:

1. De la série "Mer", Océan Atlantique Salvador de Bahia, Brésil 2007 2. De la série "Mer", Mer Méditerranée,

3. De la série "Mer", Océan Atlantique Salvador de Bahia, Brésil 2007

Tirages N&B sur papier Ilford baryté brillant / contrecollés sur aluminium, 90 x 90cm © Alexandre Christiaens

**BIP** JUSQU'AU 25.05.2014 WWW.BIP-LIEGE.ORG

#### Préambule

Depuis l'avènement des techniques d'enregistrement que sont la photographie et le cinéma, la relation de la représentation au réel observé ne se pose plus dans les mêmes termes que ceux qui avaient jusque-là prévalus, lorsqu'ils qualifiaient les images faites de la main de l'homme. La qualité d'empreinte des images photographiques, lorsqu'elles étaient encore analogiques, les a souvent fait considérer comme de purs reflets de leur référent, bien qu'à ces images indicielles continuaient de s'associer des intentions et une manipulation des paramètres de l'outil photographique. Ces éléments auraient dû/devraient nous permettre de dissocier ces images du réel qu'elles représentent... si la procédure d'enregistrement et la ressemblance possible —mais pas systématique— des photographies au réel n'étaient pas venues nous détourner de cette évidence : l'image n'est pas le réel, mais bien sa représentation construite.

Ce sont précisément les moyens de cette construction que la technologie numérique est venue démultiplier, en particulier en facilitant et généralisant les opérations de retouche et en rendant celle-ci imperceptible. Au point de favoriser le glissement entre retouche et trucage, c'est-à-dire entre l'intervention sur la qualité esthétique du rendu photographique et celle sur le contenu du cliché lui-même. Glissement qui conduit, selon André Rouillé, à ce qu'il qualifie d'ère du soupçon généralisé. D'autant que, dans le même temps, la nature de l'image photographique s'est trouvée profondément modifiée, passant de l'empreinte physico-chimique au code informatique.

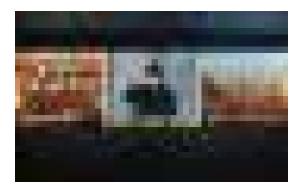
Ce changement de paradigme, qui s'est progressivement imposé depuis les années 1990, redéfinit le cadre non seulement de la pratique de la photographie, mais aussi de sa réception. Comme y insiste Rouillé, [...] c'est à cause de son caractère "perpétuellement variable", infiniment flexible, que l'image numérique est en proie au soupçon. La [photographie argentique] première était extrêmement rigide, les trucages et retouches toujours longs, difficiles et nécessairement limités; la seconde toujours-déjà retouchée, les appareils numériques étant d'ailleurs vendus avec des logiciels de traitement d'images, c'est-à-dire de retouche. En photographie, de l'argentique au numérique, l'ère du soupçon succède à une longue période de croyance en la vérité des images.

Prendre à bras le corps cette question de la relation entre le voir et le croire, de sa survivance à l'ère du numérique apparaît aussi nécessaire qu'abyssal, tant ses ramifications sont nombreuses et lourdes de conséquences. Avec finesse, la programmation de la BIP en a circonscrit les plus prégnantes, à l'aide d'œuvres emblématiques, réunies autour de mots-clé:

#### Idoles (O. Hartung, R. Boyd, C. Porchet, P. Chancel, C. Morris, C. Lutz, E. Baudelaire, B. Kropilak).

À travers le thème du pouvoir des images et de leur rapport aux différents pouvoirs (politique, économique, religieux), cette exposition aborde la photographie à la fois dans son instrumentalisation par les puissances qui usent de sa force de conviction, et aussi comme formidable outil de mise en évidence de ce phénomène d'idolâtrie. L'effet de sidération exercé par l'allocution de Barack Obama sur les recrues de West Point (Christopher Morris), l'omniprésence de l'effigie des Al Assad en Syrie (Oliver Hartung), ou encore la mise au pas de la population en Corée du Nord (Philipe Chancel<sup>2</sup>), apparaissent avec une implacable clarté une fois mises en images, re-présentées. En contrepoint, la censure photographique est illustrée par un ensemble de clichés du Suisse Christian Lutz. Les visages des plaignants qui se sont retournés contre le photographe sont barrés par les arguments qu'ils ont fait valoir, transposant la notion de pouvoir de l'image à l'échelle individuelle et aux enjeux du droit à l'image. Cette mise en relation du collectif et de l'individuel (également à l'œuvre dans la vidéo de l'Américain Robert Boyd, qui laisse

Bip IntraMuros AM62 / 26



sans voix) trouve dans la Cité Miroir, qui accueille l'exposition, un véritable amplificateur. Dédié à la citoyenneté et la culture, ce nouveau lieu accueille également les Territoires de la Mémoire, association qui a pour objet la mémoire historique, en particulier celle des deux guerres mondiales.

Icônes (J-C. Moschetti, S. Langohr, T. Devaux, L. Golda Holterman, R. Mamedov, A. Chritiaens, S. et J. Sucher, C. Vionnet, T. Cartron, T. Demand, M. Pinckers, M. Wolf, D. Hustinx, F. Fouillet, M. Brambilla, D. Claerbout, M-J. Lafontaine, L. Meotti, A. Tchen-Fo, B. Leveaux, R. Grigoletto, et une proposition curatoriale de Michel François et Guillaume Desanges).

Le parti pris du Musée des Beaux-Arts de Liège (BAL) de mêler les œuvres du BIP à celles de ses propres collections peut donner, à première vue, l'impression d'une sorte de solution de facilité, faisant une place à la photographie parce qu'il le fallait bien, ou pour faire montre de bienveillance devant une forme artistique que les institutions muséales ont longtemps discriminée. Or, on comprend que ce n'est pas tant par défaut que par réelle volonté de faire dialoguer les œuvres que ce choix a prévalu, à la faveur d'un parcours enrichi par ces confrontations. L'accrochage permet en effet de réévaluer notre rapport aux expressions artistiques et leurs spécificités, autant qu'il crée des rapprochements fructueux et parfois inattendus. Autour de la représentation du corps, mais aussi des différents genres artistiques et des conséquences du modernisme sur la recherche plastique. Celle-ci aboutit, dans les dernières salles. à la dématérialisation de la photographie elle-même, sous la forme de projections et de sa mise en mouvement par la vidéo. Ce parcours évite ainsi la linéarité chronologique, au profit d'une conception intégrative des formes artistiques, à l'encontre des catégories souvent inopérantes instituées par les formes les plus académiques de l'histoire de l'art.

#### Mirages (R. Cooper, S. Bianchini, B. Melhus, D. Loriot-Mélia, S. Reuzé, D. Janssens, R. Dagonnier, M. Gafsou).

Si l'intégration particulièrement résussie des œuvres aux lieux qui les accueillent nous semble un des éléments clé de cette Biennale, c'est en particulier le cas pour le Musée d'Ansembourg, logé dans un hôtel particulier du 18ème siècle au décor certes fané, mais à l'aura saisissante. L'effet du lieu sur la perception des œuvres joue indéniablement un rôle, que celles-ci viennent littéralement s'y inscrire (Djos Janssens) ou seulement s'v projeter. Elles v créent des liens entre le tangible et l'illusion, le statut du religieux et la place des écrans/de ce qui fait écran dans notre rapport au monde, en soulignant la vanité de toute entreprise humaine au regard de la brièveté de la vie. L'installation de Samuel Bianchini, commentée par l'artiste lors du vernissage de la Biennale, nous semble en outre cristalliser la plupart des enjeux de celle-ci. Partant d'images préexistantes, issues d'agences, figurant d'une part des traders, de l'autre des manifestants, il redéfinit leur matière photographique en lui substituant une suite de chiffres correspondant aux fluctuations boursières, en temps réel, des cours des monnaies les plus fortes. Sorte de comble de la numérisation, cette installation invite aussi le spectateur à interroger ce dont les images médiatiques sont les symptômes et à les décrypter. En quelque sorte à voir pour ne plus croire.

Vues de l'esprit (collections particulières: Surnateum, Musée de la Littérature, Museum Dr. Guislain, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene; artistes contemporains: G. Bouschet et N. Hilbert, E. Decam, B. Deramaux, M. Docher, F. Goffin, C. Lambermont, Capitaine Longchamps, J. Nepper, P. Pierart, A. Rivière, M. Sordat, A. Takizawa, S. Van Marcke). Sous le commissariat des Brasseurs, Vues de l'esprit présente deux volets: l'un composé d'images historiques et contemporaines, de sources et d'usages divers, l'autre exclusivement actuel et artistique. Le premier aborde la photographie dans sa capacité à donner corps à l'imaginaire aussi bien qu'à accompagner la recherche scientifique, en enregistrant des phénomènes observés. Entre ces deux pôles se déclinent toute une série d'œuvres qui permettent de renvoyer dos à dos le recours à la photographie comme preuve, dans sa valeur d'attestation, mais aussi comme outil de recherche, dans sa valeur exploratoire, et enfin comme outil de représentation des croyances humaines, associée à la mise en scène... non sans une certaine dérision. Le second volet, en se repliant sur la création artistique, prive le spectateur de la poursuite de ces dialogues entre art et sciences (ou pseudo-sciences), là où on aurait souhaité les voir se poursuivre à l'aune des enjeux actuels.

Ces quatre expositions phares ne doivent pas masquer celles, de plus petite taille mais pourtant d'envergure, à commencer par celle de Patrick Everaert (voir infra). Notamment *Prescience*, qui réunit les Français Yves Gellie et Vincent Fournier autour de l'utopie technologique. Ou encore *OMG*, présentée par le MAD Musée, investissant la chapelle Saint-Roch par une collection de cartes postales et des images de Mario del Curto qui témoignent du rapport entre croyance et photographie dans les arts différenciés. Le site de la Biennale renseignera le visiteur sur l'ensemble de la programmation, y compris la BIP.OFF, et les manifestations qui viendront tout au long alimenter cette édition résolument incontournable.

#### Danielle Leenaerts

Robert Boyd, *The Man Who Fell To Earth (TOMORROW PEOPLE, Part 2)*, 2009. Installation vidéo en triptyque, 9'20". Vue de l'installation. Crédit photo: © Robert Boyd

1 André Rouillé, *La photographie. Entre* document et art contemporain, Paris, Gallimard, 2005.

2 Voir également l'exposition *Datazone*, regroupant deux séries de Philippe Chancel (*Emirates Project* et *DPRK*), à l'Académie Royale des Beaux-Arts.

Samuel Bianchini,
All Over, 2009 (vue d'installation).
Réalisation informatique: Oussama Mubarak.
Production: Jeu de Paume – on partenariat avec Corbis
France. Crédit photo: © Christophe Bustin



FAIRE
PARLER
LES
IMAGES

Au premier plan :
Sans titre, 2011. 85 x 85 cm.
Sans titre, 2010. 60 x 60 cm.
Patrick Everaert. Exposition Evermore
Commissariat Laurent Jacob et Anne-Françoise
Lesuisse. Blemale Internationale de la photographie et

des arts visuels de Liège. copyright: Marc Verpoorten - Ville de Liège.



À rebours de la lisibilité des images et de l'injonction qui leur est trop souvent faite de véhiculer un message, PATRICK EVERAERT a choisi de répondre par le mystère et la polysémie. L'exposition monographique que lui consacre la Biennale Internationale de Photographie de Liège (BIP), vient habiter provisoirement l'espace 251 Nord, mais durablement (Evermore) la mémoire du spectateur qui s'y sera confronté.

Car confrontation il y a en effet, avec des images qui ne se livrent pas d'emblée, voire qui, pour une partie d'entre elles, génèrent une première réaction d'inconfort, de malaise. Pourtant, irrésistiblement, le regard est happé, pris à partie par des compositions qui portent en elles une part de reconnaissable. Portions de corps humains, objets utilitaires, intérieurs, évoquent des catégories visuelles familières, mais brouillées par divers éléments, qui en entravent la lecture claire. Que tente d'essuyer cette main? Pourquoi ces corps enchevêtrés? Quelles sont ces matières? Que cache cet endormissement? Autant le révéler d'emblée, ces questions ne trouveront pas de réponses univoques et définitives.

C'est sans doute en grande partie de ces irrésolutions que provient l'inconfort du spectateur, au moins autant que de la vision de corps fragmentés, voire malmenés ou de situations ambigües. Il se retrouve seul devant cet exercice de décryptage ou de projection, sans le recours à de quelconques cartels. C'est la l'exigence formulée par Patrick Everaert face (°1962; vit et travaille à Charleroi) au spectateur de ses œuvres : voir, imaginer, interpréter, ressentir par soi-même. Avec tous les doutes, les hésitations, les mises en danger que cela suppose. Avec le temps

Patrick Everaert. Exposition Evermore © Marc Verpoorten - Ville de Liège.



nécessaire aussi à cette expérience, qui ne consomme pas l'œuvre d'un regard, mais requiert la durée de la contemplation. Ce regard prolongé repère alors les éléments hybrides des images, assemblés par montage et modifiés par toute une série de manipulations: recadrages, inversions, effets de filtres, superpositions, etc. La retouche, communément pratiquée pour maquiller l'imagerie photographique promotionnelle ou commerciale, est ici sollicitée à l'encontre de l'hyperlisibilité, du gommage des défauts ou des effets de séduction qui trahissent la nature exacte du référent. L'ennemi se voit donc opposer ses propres armes, au profit de la création de sens multiples, laissés à la libre interprétation du spectateur. De ce point de vue. la parenté avec le cinéma s'estompe. Là où l'on serait tenté de percevoir ces créations comme des arrêts sur image à un moment de plus ou moins grande tension, on se voit refuser le flux unidirectionnel du cinéma. C'est que, pour Everaert, le cinéma présente de ce point de vue un aspect par trop autoritaire, dû au défilement des images imposé par le montage, ainsi qu'aux significations induites de manière plus précise.

La volonté de Patrick Everaert de se/nous situer hors contexte passe d'abord par la décontextualisation des images qu'il collecte, le plus souvent à partir de revues. Ces supports imposent déjà une trame et une connotation d'image pauvre sur le plan matériel. Ensuite, l'absence de légende dissocie l'image du champ documentaire qui venait soutenir son existence au sein d'un régime d'information, et la fait basculer dans celui d'une pure visualité. Enfin, la non conformité aux attendus photographiques participe également de cette décontextualisation ou déplacements d'images: Everaert ne réalise pas de prises de vues; il délègue la réalisation de ses images à un tireur professionnel et compose des pièces uniques, délimitées par un cadre. Celui-ci délimite l'espace de l'œuvre, tout en le désignant comme monde, qu'aucun reflet de l'extérieur ne vient parasiter. comme le garantit aussi la matité des impressions. Paradoxe supplémentaire d'une œuvre résolument ambivalente, l'absence de verre rapproche le spectateur de la surface de l'image. Au départ d'une posture artistique aussi construite que radicale, Patrick Everaert livre ainsi la démonstration de l'extraordinaire pouvoir d'attraction des images, qui apparaît comme l'un des enjeux majeurs de cette neuvième édition de la BIP.

Danielle Leenaerts

#### PATRICK EVERAERT EVERMORE

SOUS COMMISSARIAT D'ANNE-FRANÇOISE LESUISSE ET LAURENT JACOB ESPACE 251 NORD 251, RUE VIVEGNIS 4000 LIÈGE WWW.E2N.BE

JUSQU'AU 25.05.14

Patrick Everaert IntraMuros AM62 / 28

#### SORTIE DU FILM:

à Bruxelles le 14.05.14 à Liège le 15.05.14

à Lisbonne: entre le 30.04 et le 4.05.14 en compétition internationale à Indie Lisboa - www.indielisboa.com

"I am rooted but I flow"
Virginia Woolf

Interrogée par Richard Olivier dans le cadre du projet Big Memory, YAËL ANDRÉ (Bruxelles, 1967) explique qu'elle fait du cinéma "parce que parfois peut se mettre à exister quelque chose qui autrement n'existerait pas" ou, plus précisément encore, "parce qu'il y a des pans du réel qui s'ouvrent grâce au film".1 Depuis Histoires d'amour (1997) jusqu'à Chats errants (Zones temporaires d'inutilité) (2007), son cinéma semble en effet échapper aux chemins tracés, se faufiler dans les interstices d'une cartographie aléatoire personnelle, et s'ouvrir à un réseau d'expériences imprévisibles. Quand je serai dictateur, son dernier film qui sortira sur les écrans en mai 2014, poursuit cette idée de perpétuelle expérimentation filmique en surprenant une nouvelle fois le spectateur.

Ce qui ressemble, au premier abord, à une déambulation textuelle, faite d'un récit à multiples entrées, est en réalité une œuvre hautement maîtrisée, qui met en place de façon extrêmement minutieuse le parcours cristallisé de son héroïne. Le texte (interprété avec intensité et piquant par Laurence Vielle qui joue avec les mots, le souffle, les silences) est le récit d'une jeune femme qui revient sur sa rencontre avec son ami Georges, un être fantasque et marginal, avec qui, adolescente, elle entreprend un jeu de rôle, qui leur permet d'endosser tour à tour une multitude d'identités souvent improbables (aventurière, psychopathe, mère parfaite) vivant dans des mondes parallèles: "pour survivre, il nous est absolument nécessaire d'inventer d'aut<mark>re</mark>s vies possibles que celle à laquelle nous sommes l'un et l'autre destinés". Si cette démultiplication épique de soi semble porter le projet narratif du film, Yaël André va pourtant bien plus loin que de façonner une narration complexe à voix unique. Les images proposées sont celles de films d'archives, de cinéastes amateurs en 8 mm ou Super 8, filmées depuis les années 40, glanées sur les marchés, dans les greniers et proposées dans un montage rigoureux, ouvrant ainsi sans conteste le récit à (encore) une autre réalité.<sup>2</sup> Ces fragments de réalité (des imag<mark>es</mark> à la beauté parfois irréelle) sont autant d'évocations souvent poétiques de vies anonymes, au travers de paysages, de mariages, de routes, d'enfants, d'animaux, de visages inconnus qui, au-delà de leur valeur historique intrinsèque, déclenchent l'imagination et démontrent que des images personnelles sont souvent bien plus que les témoins muets d'un parcours individuel. Elles deviennent les signes, répétés à l'infini (moments de bonheur, de suspension temporelle, de rituels sociaux) mais selon des variables limitées, d'une temporalité, d'un état d'esprit, de mœurs, d'une société pas si éloignée de la nôtre.



Yaël André, Film stills, *Quand je serai dictateur*, 2013

PE PES NONDE POSSIE

1 Richard Olivier, *Big Memory – Cinéastes de Belgique*, Les Impressions Nouvelles, 2012 (http://www.bigmemory.be)

- 2 Le film fait par ailleurs penser aux œuvres de Jasper Rigole et à sa récupération des chutes de films en 8 mm, même si dans son cas le rapport est frontalement théorique plutôt que narratif.
- 3 Thierry Davila, *Marcher, créer.* Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20ème siècle, Paris, Editions du regard, 2002. p.56.
- 4 Rosi Braidotti, Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory, NewYork, Columbia University (2011, 2d edition).
- 5 Coincidence troublante, le court-métrage d'Eve Heller, Crème 21 (Autriche/USA, 2013), un subtil montage d'archives de films éducatifs et scientifiques montré cette année au Festival de Rotterdam (où a également été présenté Quand je serai dictateur), traîté de façon assez similaire la question du temps même si c'est au travers d'une forme courte et sans déploiement fictionnel.
- 6 La philosophie du film sera prolongée au travers d'un webdoc intitulé "Synaps" (Webmémoire collective de Yaël André, disponible sur www.arte.tv/synaps (Février 2014).



Cherchant à échapper à tout destin imposé (destin de vie, celui de banlieusards, ou de forme esthétique, celle d'un cinéma trop classique), ce nomadisme textuel des vies parallèles, et visuel du montage d'images fragmentaires, renvoie à l'idée de flânerie proposée par Thierry Davila - un processus de construction, "une mise en forme d'images dont l'addition métamorphose le donné, et, comme lui, elle est un agencement, une transformation en marche, un processus de production, une manière de faire".3 Le pari de cette œuvre est d'emporter avec elle un spectateur qui doit s'inscrire dans le flot éclaté des plans ainsi que dans celui des mots énoncés par une voix singulière. Et à Yaël André de trouver, de façon presque magique, le juste équilibre entre le pouvoir narratif du texte et la fascination visuelle. Soutenue par l'ensemble nuancé des ambiances musicales d'Hughes Maréchal, la voix semble d'abord s'imposer, projetant sur l'image le sens de la lecture; puis, au fil des vies, les probabilités finissent par naître aussi des représentations figées, accélérées, répétées - comme le plan de cette femme se promenant dans un jardin, qui, repris plus tard dans un contexte différent, semble acquérir une autre dimension, une autre identité.

Quand je serai dictateur propose une redéfinition perpétuelle et malléable de son personnage féminin complètement atypique, qui déstabilise toute idée de centre, faisant exploser les normes. Renvoyant aux visions féministes du sujet nomade de Rosi Braidotti, <sup>4</sup> elle n'est bien évidemment pas aussi libre que le voudrait l'étendue de ses identités imaginaires, tant elle est systématiquement confrontée à la blessure perpétuellement ré-ouverte que représente sa relation avec Georges. Même si les premiers temps semblent ceux des jours heureux et de l'insouciance iconoclaste, la disparition de Georges (le moment où le soleil s'est figé) laisse un vide immense à combler, un émoi profond qui nous atteint par vagues, et les multiples identités ne sont plus en réalité que des échappatoires pour le retrouver (les mondes où finalement Georges est toujours vivant).

Alliant un traitement simultanément mélancolique et parodique (ou *burlesque* pour reprendre les termes de la réalisatrice), le film s'aventure dans les sujets constitutifs des films amateurs – le quotidien, les rituels, les loisirs, la science, les voyages – voire de l'autobiographie. Mais il touche aussi, comme dans toute réflexion sur le cinéma mais sur un ton ici explosif, au temps et à sa gestion. Dans le chapitre "Quand je serai dieu", la narratrice fait fi des conventions temporelles – elle arrête le temps, puis "invente un temps qui fait du marche avant, marche arrière", univers où elle peut accélérer, ralentir, caler sur un moment heureux. Dans "Quand je serai heureuse", elle s'interroge sur ce qui se passe "de l'autre côté du temps"; les séquences sont alors montrées à l'envers, nous poussant à déconstruire ce que notre regard croyait acquis, ouvrant devant nous des "pans de réel" jusque là inaccessibles.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

AM62 / 29 IntraMuros Yaël André

## LE BOOM DES ARTIST-RUN SPACES À BRUXELLES



Depuis quelques années, on assiste à Bruxelles à un phénomène d'émergence de la scène artistique alternative, avec l'apparition de lieux qualifiés d'artist-run spaces, bien que cette appellation recouvre des réalités sociales et économiques très diverses, difficilement réductibles à un modèle. De la simple vitrine à la galerie, en passant par le panneau d'affichage, l'atelier d'artiste et la librairie nomade, ces lieux d'expérimentation protéiformes s'ancrent dans un réseau local qui tend à accroître ses ramifications à l'international. Les activités opérées par ces collectifs, qu'ils soient constitués d'artistes, de commissaires d'expositions ou de critiques, sont toutes aussi multiples, témoignant d'une volonté de décloisonnement des disciplines artistiques et, par conséquent, d'un métissage des publics. Concert-exposition, débat, projection de court et long-métrage, conférence, performance, workshop, table d'hôte, toutes les formules sont bonnes pour favoriser une expérience décomplexée et plus conviviale que celle proposée par les institutions classiques. Parmi une quinzaine de lieux concernés, près de la moitié ont été contactés pour les besoins de cet article, auguel fera suite un second volet.

Greylight Projects, exposition Sammy Ben Yakoub, 5-29 septembre 2013

Vernissage de l'exposition INSIDE OUT de DSCTHK le 29 novembre 2013 à HEKLA



Cette croissance s'accompagne d'un désir de se structurer autour d'un agenda commun intitulé The Walk qui paraît depuis le mois d'octobre 2013. Celui-ci s'augmente à chaque édition d'un cheptel de nouveaux lieux indépendants. En plus des informations pratiques, le calendrier propose une carte de la ville qui permet de situer géographiquement ces espaces, à l'instar du NECA (New Exhibitions of Contemporary Art in Brussels) qui recense la programmation des galeries d'art et autres institutions. Cette promenade crée un circuit parallèle à celui des galeries, qui vient renforcer et enrichir l'offre culturelle déjà existante. Ayant tiré leçon de leurs prédécesseurs fondés dans les années 1970 comme Printed Matter à New York ou Zona à Florence, qui instaurèrent des stratégies de diffusion à travers la publication et la mise en circulation de petites éditions et de livres d'artiste, les artist-run spaces d'aujourd'hui misent sur la communication, qu'elle soit imprimée ou virtuelle<sup>1</sup>. Ainsi, *The Walk* se démarque grâce à une identité visuelle résolument contemporaine au graphisme épuré, qui suggère sous couvert d'efficacité une dimension plus humaine. En effet, tous ces lieux sont situés à quelques enjambées les uns des autres, dans les quartiers populaires de Saint-Gilles, Forest, Ixelles et Schaerbeek, voisinage qui favorise un esprit d'entraide et de solidarité. Des collaborations sont en train de voir le jour entre les différents lieux, notamment sous la forme de projets d'expositions croisées. Plus qu'une incitation à la flânerie, The Walk met à jour un réseau de plus en plus organisé, qui s'étend également sur la toile, par le biais des réseaux sociaux.

#### Une économie de survivance

Cet esprit d'entraide s'ancre dans une réalité qui est celle de la précarité: la plupart des artist-run spaces se sont récemment formés en ASBL et fonctionnent sur fonds propres, sans toucher de subventions. La mutualisation des moyens s'avère donc une solution de première nécessité pour ces collectifs. Entre idéalisme et pragmatisme, les membres de W-O-L-K-E, nom qui signifie nuage en afrikans, ont trouvé un moyen de rentabiliser les espaces qu'ils occupent dans un ancien immeuble désaffecté du centre-ville en louant les ateliers à des artistes et en organisant des résidences à l'attention d'artistes internationaux. Le 11e étage du bâtiment est destiné, quant à lui, à accueillir une programmation évènementielle qui s'articule autour de rencontres conviviales, de débats et de projections. Les initiatives extérieures sont également les bienvenues, à condition qu'elles contribuent à payer une part du loyer. Les "wolkers" parviennent ainsi à préserver leur autonomie, tout en essayant de maintenir un certain niveau d'exigence curatoriale. Cette volonté d'indépendance financière traduit un réel positionnement politique visà-vis de l'institution et des subsides publics. Un positionnement qui se reflète dans la programmation, qui aménage des temps de discussions autour de débats de société, ainsi que des cycles de projection de films en présence des réalisateurs. Le mode de fonctionnement de Greylight Projects, qui partage ses activités entre Hoensbroek et Bruxelles, est semblable. Situé dans une ancienne chapelle à Botanique, l'espace bruxellois comprend des résidences d'artistes ainsi qu'un project space en sous-sol. Les ateliers sont loués pour de courtes durées, tandis que le lieu d'exposition est accessible aux artistes gratuitement. La programmation fait alterner scène musicale et scène visuelle et favorise une hétérogénéité des publics. Malgré les menaces régulières d'expulsion liées à des projets immobiliers, cette économie de survivance semble avoir bénéficié aux deux lieux, qui sont parvenus à maintenir jusqu'ici leurs activités.

#### Changement de paradigme: de l'idéal contestataire à l'autopromotion

Sans vouloir refaire l'histoire des *artist-run spaces*, il est important de remettre en contexte certains éléments afin d'en mieux comprendre le changement de paradigme opéré au fil des an-

Artist-Run Spaces IntraMuros AM 62 / 30

Performance d'Alexis Cicciù Expedition Crockerland à Abilene. le 08 février 2013

#### W-O-L-K-E

PROCHAINES PROJECTIONS LE 7.05.14 ET LE 4.06.14 45 RUE DU CANAL, 1000 BRUXELLES

www.w-o-l-k-e.be

#### **GREYLIGHT PROJECTS:** FALLBACK BY YANN **LEGUAY**

JUSOU'AU 27.04.14

11 RUE BRIALMONT, 1210 BRUXELLES greylightprojects.org - www.phonotopy.org

#### **RECTANGLE:** FILIP VAN DINGENEN, MAS PRESENTE!

JUSQU'AU 25.05.14 189 RUF FMILE FÉRON

1060 BRUXFLLES www.rectangle.be - www.fantaman.net

#### LE SCEPTRE : C'EST UNE EXPOSITION. **DONC C'EST UN ATELIER OUVERTURE LE 30.04.14**

25 RUE DU SCEPTRE 1050 BRUXELLES lesceptre.tumblr.com

ABILENE: **LEO HOFFSAES &** LOUIS CLAIS, RAPHAËL LECOQUIERRE, SÉBASTIEN **BONIN. BENJAMIN HUGARD POPPOSITION OFF-FAIR** 2014

24-27.04.14

www.poppositions.com www.abilenegallery.com

ROSA BRUX: JEANNE GILLARD **ET NICOLAS RIVET POPPOSITION OFF-FAIR** 

24-27.04.14 rosabrux.org

DE LA CHARGE: **ANNABELLE MILON** & MARGAUX SCHWARZ JUSOU'AU 5.05.14

152 BUE THÉODORE VERHAEGEN 1060 BRUXELLES delacharge.com

#### HEKLA

50 BLIE JOSEPH CLAES 1060 BRUXFLLES www.facebook.com/heklagalerie?fref=ts

KOMPLOT: **BENJAMIN VALENZA** 23.04 - 14.06.14

295 AVENUE VAN VOLXEM 1190 BRUXELLES www.kmplt.be

ÉTARI ISSEMENT D'EN FACE PROJECTS : SHELLY NADASHI 22.04 - 8.06.14

32 RUF RAVENSTEIN 1000 BRUXFLLES www.etablissementdenfaceprojects.org



nées. Gabriele Detterer souligne qu'à l'époque de la fondation des premiers artist-run spaces, avant-gardes et secteur marchand étaient encore étanches, avec de rares croisements<sup>2</sup>. La séparation des secteurs marchand et non marchand est désormais affaire du passé. À Bruxelles notamment, on pourrait plutôt parler de complémentarité entre les différentes sphères du milieu de l'art, dont les frontières sont assez poreuses : chacun partage, après tout, le même réseau professionnel. La plupart des membres de ces associations travaillent pour gagner leur pain en tant que régisseurs pour des galeries, des institutions comme le Wiels ou la Centrale for contemporary art, tandis que d'autres assistent des artistes de renom ou des collectionneurs privés. À leur tour, professionnels de la culture, commissaires et critiques d'art fréquentent les lieux indépendants dans le but de dénicher de nouveaux talents ou de confirmer de nouvelles tendances. Il est donc évident qu'aujourd'hui, les artist-run spaces continuent d'expérimenter les possibilités des organisations collectives, mais dans un but différent, qui est celui de la promotion des artistes émergents.3

On pense ici à Rectangle, qui use d'un dispositif publicitaire - un panneau d'affichage installé sur le toit d'un garage qui lui sert d'atelier et d'espace d'exposition - pour faire appel et promouvoir une frange de la création actuelle dans l'espace public. La structure gagne ainsi une partie de la population qui n'aurait jamais franchi la porte d'une galerie d'art. L'héritage des avant-gardes, la critique sociale, l'anticonformisme et le rejet des conventions ont fait place à une philosophie du "do it yourself". L'engagement politique n'est plus nécessairement de mise, la critique institutionnelle non plus. Ce qui n'a pas changé toutefois, c'est la volonté de s'affilier à d'autres artistes de sa génération pour briser l'isolement de l'atelier et par le fait même, le mythe romantique du génie solitaire. Pour les artistes venus d'horizons artistiques très divers réunis au sein des ateliers qui forment Le Sceptre, le but est d'échanger et expérimenter d'autres formes de pratiques artistiques ou de mises en exposition. Au cours du mois d'avril, y furent programmés des workshops de création collective auxquels prirent part d'anciens étudiants de

PARTS, l'école de danse fondée et dirigée par Anne Teresa De Keersmaeker. Des partenariats avec le monde critique et universitaire sont également en pourparlers afin d'axer la réflexion sur la nature même de l'expérience collective et artistique.

Beaucoup d'artistes se prêtent au jeu du commissariat d'exposition, sans revendiquer cette position pour autant. C'est le cas notamment d'Abilene créé par une bande d'étudiants de la Cambre qui ont investi il y a deux ans un rez-de-chaussée avec vitrine pour en faire un lieu d'exposition. Après avoir donné une visibilité à certains de leurs confrères, ils réfléchissent maintenant à l'éventualité d'exposer leurs propres travaux. Ce qui transparaît de cette expérience est la volonté de se faire école soi-même en dehors des contraintes imposées par le cadre scolaire. Ce mode d'apprentissage en continu semble être l'apanage de plusieurs artist-run spaces, qui souvent servent de planche de salut aux artistes après le diplôme. Ici, l'action sans préméditation et l'intuition cèdent peu à peu le pas à des impératifs d'organisation et des ambitions plus larges. Aux côtés de Rosa Brux, un autre espace bruxellois qui soutient notamment la création suisse, Abilene participe à POPPOSITION, une alternative au format standardisé de la foire, qui se déroule cette année au Dexia art center durant ART Brussels.

Avec son nom de machine de guerre, De la charge n'entend pas pour autant révolutionner la manière de produire des expositions. Plus humblement, chaque artiste ou collectif faisant partie de l'atelier a, à tour de rôle, la liberté d'inviter les créateurs de son choix à se confronter à l'espace de la galerie qui a pignon sur rue. Aux propositions artistiques plus étoffées, succèdent des projets aux contours moins définis et plus spontanés, dans un esprit un peu punk. Né d'une même impulsion, Hekla cultive un esprit festif, voire éruptif, du nom du volcan islandais dont il arbore l'énergie créative. Cette attitude proprement dionysiaque s'exprime à travers l'organisation de banquets et de soirées musicales. Par ailleurs, on remarque un esprit d'ouverture et de partage, puisque les expositions ont lieu dans l'atelier une fois celui-ci dégagé. Cette façon de procéder à l'avantage d'offrir aux hôtes un regard extérieur sur leur pratique et de permettre des temps de jachère et de maturation pour leurs travaux en cours.

#### L'urgence d'agir

Au cours des entretiens réalisés pour la rédaction de cet article, la plupart des membres de ces artist-run spaces questionnés sur les raisons de leur émergence en pleine crise économique, ont eu tendance à ignorer plutôt qu'à dénoncer l'état de précarité qui est le leur. Outre Komplot et Établissement d'en face projects qui font figure de précurseurs, tous se sont structurés après le krach de 2008, avec des ressources limitées. Or, comment remettre en question une condition que l'on a toujours connue et que l'on a finie par intégrer ? Devant cet état de fait, reste l'urgence d'agir, de se faire voir et entendre, pour acquérir une forme de légitimité et de reconnaissance qui ne viendrait plus de l'extérieur, mais du réseau constitué par les pairs. Même s'ils ne conscientisent pas une posture politique, ces lieux encouragent une forme de solidarité - via une mutualisation des moyens de communication, un agenda qui est à la fois un outil de communication, mais aussi une facon de se réunir et d'entrevoir d'autres possibilités de collaboration. Loin de l'idéal des années 1960 et 1970, ces espaces cultivent néanmoins un esprit d'entraide et d'ouverture porté par un dynamisme et une énergie débordante.

#### Septembre Tiberghien

1 Pour une étude plus approfondie de ces premiers artist-run spaces et de leurs stratégies de diffusion, voir l'excellent livre de Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, JRP Ringier, Les Presses du Réel et Zona Archives, 2012. 2 Gabriele Detterer "The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces" in Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, op.cit. p. 10-49. **3** Voir les trois articles de Patrice Joly rassemblés sous le titre "Les chemins de l'émergence", parus dans la revue française 02, consultable sur le site internet www. zerodeux.fr. L'auteur retrace et commente le parcours épique du jeune artiste-combattant, de l'école d'art aux salons, en passant par les lieux indépendants.

ΛM 62 / 31 IntraMuros Artist-Run Spaces Jose Alejandro Restrepo Caballero de la Fe

Sous le commissariat de Laurent Courtens et Eric Van Essche, l'exposition ARCHIVES/ déplier l'histoire, actuellement visible à L'iselp a un titre double - sans équivoque. Commémorations, "devoir de mémoire", patrimonialisation patriote... l'histoire déborde largement le champ des sciences humaines. Elle iustifie et ordonne, institutionnalise et transcende. Les chants et les minutes de silence en sont les ancrages rituels. Généalogique et donc identitaire, elle est avant tout la nôtre... et férocement la leur: 80% des flux d'information sont aujourd'hui Nord-Sud, voilà de quoi garantir son universalité. Contre ces usages largement impensés (condition sine qua non de leur efficacité), il y a les historiens eux-mêmes. et quelques autres...



Pedro G. Romero/Archivo F.X. Entrada: L'Imitation du cinéma Entrada: Comment j'ai écrit certain de mes livres Entrada: Wirtschaftswerte



<mark>L'u</mark>tili<mark>sation d'archives et de </mark>documents par les <mark>art</mark>ist<mark>es n'est pas <mark>une chose</mark> neuve. Ce qui l'est</mark> peut-<mark>être plus es</mark>t <mark>l'im</mark>plicat<mark>ion</mark> politique d'une telle <mark>démarche dans un mo</mark>nde où les mythes du village global et de la transparence se conjuguent au repli sur soi et au scepticisme....

L'exposition et le colloque qui lui est associé rassemblent une dizaine d'artistes dont les travaux sont autant de sondages et de réappropriations d'un terreau historique parfois aussi normatif qu'occulté.

l'art même: Depuis les années 60, l'archive est devenue un véritable médium. Quelles sont les spécificités actuelles de cette démarche?

Laurent Courtens: La génération actuelle est héritière des productions des années 60. Je pense à celles qui se sont inscrites en opposition aux mystifications modernistes (autonomie de l'œuvre et de l'artiste, puissance démiurgique de la création ex nihilo ). C'est un moment où se matérialise ce pressentiment exprimé par Walter Benjamin dans L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: parlant des clichés d'Atget, il énonce leur valeur d'indice, indice silencieux d'un crime dit-il, précisant que ces photographies "commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire". Elles appellent dès lors une légende (un commentaire, un examen, un regard).

Des compilations comme Houses of America de Dan Graham ou les inventaires photographiques de Bernd et Hilla Becher appellent cette lecture et révèlent par une forme de retour du réel le revers concret du formalisme moderne.

Dans le même temps, cette période est celle du fleurissement du postcolonialisme, du féminisme, des cultural studies, élans appelant le recours au document, à la "preuve" (au sens presque judiciaire). Aujourd'hui, après des années de règne des mythologies personnelles, puis de repli sur l'intime et sur le relationnel, je pense que nous vivons un temps de réaffirmation de nécessités politiques.

Et celles-ci s'expriment dans un monde métamorphosé (fin de la guerre froide, émergence de nouvelles puissances dans le tiers monde), un monde qui exige l'élaboration de redéfinitions identitaires, culturelles, anthropologiques. Nécessité d'investigation de fait, besoin de creuser l'héritage pour en défaire les parts occultées ou nécrosées.

Cependant, à l'inverse des "mentors" de l'art conceptuel et assimilés, la génération actuelle fait preuve de plus de scepticisme à l'égard du potentiel de révélation du document. Elle fait preuve de moins de distance analytique, elle se "fond" à son motif. Pour parler de l'expo: Wil Mathijs travaille un document familial et opère par ce biais une catharsis personnelle aussi bien que collective (il exhume un film révélant l'implication de son grand-père dans l'entreprise coloniale au Congo). Mathieu Kleyebe Abonnenc de même. Il y a globalement une plus forte intrication de l'objet et du sujet, du collectif et de l'intime, du réel et de son appropriation (émotive ou fictionnelle). Le réel est abordé dans ses dimensions composites, incomplètes, hétérogènes.

ARCHIVES/déplier l'histoire IntraMuros ΛM62/32 AM: On assiste actuellement à une véritable patrimonialisation de l'histoire. À travers ces récupérations idéologiques et politiques se réaffirment des identités ainsi qu'un certain rapport au monde et à l'autre. L'Occident reste au centre, largement triomphant. La question du colonialisme, mais aussi celle des catégorisations héritées de la modernité sont au centre de nombreux travaux.

LC: Je pense que la question coloniale est le grand fantôme du XXe siècle et même du XXIe siècle naissant. On ne peut défaire notre histoire (et notre réalité actuelle) de l'emprise totale que le capitalisme occidental a pris sur le monde (même par-delà la décolonisation, sous des formes nouvelles qu'on dira d'"indirect rule" confiées à des satrapes comme Mobutu ou Pinochet). Or, c'est absolument saisissant, à l'échelle médiatique, comme à l'échelle quotidienne, de voir à quel point cette réalité est occultée. Pourtant, elle nous détermine de manière très profonde, au-delà même de la lecture géopolitique du monde. Le colonialisme est comme le couronnement d'une conception moderne universaliste qui place l'homme blanc civilisé comme une sorte de point d'orgue de l'histoire, aboutissement hors du monde, au-dessus du monde dans sa globalité (humaine, culturelle, écologique). Ce monde, l'Homme - seul sujet, seul acteur animé - est appelé à le contrôler, à le transformer et le connaître. L'entreprise coloniale s'accompagne de missions scientifiques, archéologiques, ethnographiques Missions qui contribuent à conceptualiser le réel en fonction de catégories préétablies (ou d'une matrice de catégories prête à s'élargir suivant les mêmes fondements). C'est le classement des espèces, des races, des cultures, des ressources... Catégorisations du monde qui continuent à nous habiter. Dans l'exposition, **Abonnenc** montre des reproductions de planches d'études entomologistes réalisées par son grandpère: celui-ci a découvert une espèce de moustique à qui il donne son nom. Tout un programme. Mais globalement, tout travail sur l'archive touche à cette question des catégories, du classement, de l'organisation du réel. C'est certainement le cas du travail de Jasper Rigole ou de Pedro G. Romero qui travaillent tous deux à la constitution d'une archive.

**AM:** Dans ce cadre, comment déborder l'écueil didactique, tant pour les artistes que pour les commissaires?

LC: Les artistes sont nécessairement appelés à développer un discours critique sur l'image, le langage, l'information. La plupart des œuvres montrées révèlent assurément mais, dans le même temps, avouent leur impuissance à révéler, à déceler, à tout découdre. Bien des images d'archive ne sont a priori pas plus compréhensibles que des tableaux de la Renaissance. Il y a une part muette, une part d'ombre. Face à ce silence, il y a différentes postures : documentaires (c'est la construction de la légende dont parle Walter Benjamin), mais surtout appropriationnistes ou fictionnelles. Jasper Rigole conçoit les archives comme un formidable réservoir narratif. Stefanos Tsivopoulos projette les documents visuels relatifs à l'histoire de la ville de Cartagena (Espagne), mais aussi le paysage des abords de la ville, dans un récit elliptiqu'e. Anne Penders et les Établissements Decoux construisent leur œuvre

sur l'interprétation narrative. **Pedro R. Romero** travaille par correspondances visuelles, croisant l'histoire de l'iconoclasme en Espagne et l'histoire du modernisme. **Gintaras Didziapetris** réactive une archive sonore qui demeure aphasique. En gros, la ressource de l'appropriation artistique, c'est l'imagination, la fiction, la puissance de projection, la liberté d'association de différents registres du réel.

En ce qui concerne le travail curatorial, c'est à peu près identique. On a eu une intuition, on a construit un paysage (toujours de manière intuitive). On verra ce qui s'y trame. C'est le but du colloque qui ouvre l'exposition et des deux cycles de conférences qui l'accompagnent (celui d'Anne Penders et le mien).

**AM:** L'informatique et le Web ont bouleversé notre rapport à l'archive et au document. Dans l'exposition, cette dimension reste pourtant absente. Est-ce un contrepied à la virtualité de l'image?

LC: C'est évident que le web (le multimédia) est comme tel une vaste archive, un ensemble de "clusters" d'archives. Immense, chaotique, inépuisable. C'est en même temps un formidable outil d'archivage et de diffusion (je pense notamment au site ubuweb qui donne à connaître l'immensité de la production de l'art conceptuel, de Fluxus et assimilés). L'archive de Pedro G. Romero trouve sa forme la plus complète en ligne<sup>1</sup>. Ce n'est pas, pour autant, sa forme la plus tangible. Je pense qu'un des enjeux de la mise en exposition d'œuvres travaillant l'archive, c'est leur matérialité, c'est la manière dont une part de l'histoire et de ses témoins peuvent occuper l'espace, construire et habiter des scénarios, cohabiter avec d'autres

L'exposition est un territoire matériel où s'éprouvent des relations et des présences. Un territoire où, précisément, se déplient images, textes, sons, regards. A L'Escaut, **Claire Angelini** déplie un livre. Elle donne corps à une séquence d'images. Je ne pense pas que l'archive virtuelle autorise toujours cette focalisation et ce déploiement.

**AM:** Cette exposition a pour négatif la question de la perte et de l'oubli... Penser l'archive – retenir l'histoire et la déplier – va à l'encontre de certaines conceptions justifiant le silence à des fins de concorde.

LC: Notre société construit l'amnésie. On oublie trop, trop vite. Et le pouvoir en a besoin. La régression néolibérale violente dont fait l'objet l'Europe aujourd'hui ne peut reposer que sur le rejet des acquis de la résistance antifasciste. Un film documentaire assez essentiel appelé Walter, retour en résistance (Gilles

Perret, 2009) dresse le portrait d'un ancien résistant qui monte à l'assaut des "réformes" (lire "mesures d'austérité") à l'appui des acquis du Conseil National de la Résistance (services publics forts, sécurité sociale, société égalitaire, ouverte). Or, face à lui et à tant d'autres, il y a un candidat à la présidence (puis un président) qui se lance dans une formidable fièvre commémorative. C'est Nicolas Sarkozy, dont l'action symbolique a notamment cherché la sanctification de Guy Môquet, résistant communiste fusillé en 1941. Sanctification et commémoration pour oubli et occultation. L'histoire n'élève pas des gestes héroïques ou mythiques. L'histoire est l'opposé du mythe, elle est la boîte à outils qui permet d'éclairer des processus collectifs complexes.

J'ai été frappé récemment en revoyant le film

Lumumba de Raoul Peck (2000): l'intronisation de Mobutu débute par une minute de silence en hommage à Patrice Lumumba. La minute de silence (qui précède, pour le coup, une longue nuit de silence), c'est exactement l'inverse de la parole et du débat public. C'est l'inverse d'une activation des témoins de l'histoire, de ses "pièces à conviction".

Entretien mené par Benoît Dusart

#### **ARCHIVES / DÉPLIER L'HISTOIRE**

SOUS COMMISSARIAT DE LAURENT COURTENS ET ÉRIC VAN ESSCHE

André Adeline (BE), Mathieu Kleyebe Abonnenc (FR), Gintaras Didziapetris (LT), Etablissements Decoux (BE), Wil Mathijs (BE), Deimantas Narkevicius (LT), Anne Penders (BE), Jasper Rigole (BE), José Alejandro Restrepo (CO), Pedro G. Romero (ES), Stefanos Tsivopoulos (GR).

L'ISELP

31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES WWW.ISFI P.ORG

DU 26.04 AU 28.06.14

#### LES FILMS DE DEIMANTAS NARKEVICIUS, JASPER RIGOLE ET JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO SERONT PROPOSÉS EN ROTATION DANS LE STUDIO.

25.04 au 16.05:

The Head de Deimantas Narkevicius (2007, 12')

17.05 au 6.06:

Paradise Recollected de Jasper Rigole (2008, 33').
Roulement le samedi 17.05. À l'occasion, chambre d'écoute par RED/labo

7.06 au 28.06:

El Caballero de la Fe de José Alejandro Restrepo (2011, 11'15") Roulement le samedi 7.06, à l'occasion de la sortie de la publication ARCHIVES/ Déplier l'histoire.

Chaque roulement dans le Studio sera accompagné d'un changement des installations sonores dans La Vitrine (Anne Penders)

#### CLAIRE ANGELINI (FR), DRANCY LA MUETTE

L'ESCAUT

60 RUE DE L'ESCAUT, 1080 BRUXELLES

DU 26.04 AU 10.05.14

#### COLLOQUE LES 25 ET 26.04.14:

#### - VENDREDI 25.04

**9h30 – 10h** Introduction par Eric Van Essche, commissaire de l'exposition

10h – 11h RED/Laboratoire Pédagogique (BE) – cours modeste 11h – 12h30 Projection *Vita Nova* (2009 30') de Vincent Meessen (BE), rencontre avec l'artiste

Déjeuner

13h30 - 15h Table ronde - Ets. Decoux (BE), Jasper Rigole (BE), Anne Penders (BE) et Wil Mathijs (BE)

Pause-café

15h30 – 17h30 Agence (INT) – Assemblée (Archives) Comment systèmes et processus s'inscrivent-ils dans des pratiques artistiques ? Témoignages de la Chose 000768 (Passion – Cinéma) 18h30 – 21h Vernissage de l'exposition

#### - SAMEDI 26.04

**9h30 – 10h** Introduction par Laurent Courtens, commissaire de l'exposition

10h – 11h Evelyne Toussaint (FR – Université d'Aix-Marseille) – conférence

**11h – 12h30** Projection *Dust Breeding* (2013 47') de Sarah Vanagt (BE), rencontre avec l'artiste

de Sarah Vanagt (BE), rencontre avec l'artiste **Déjeuner** 

13h30 – 15h Lectures de Matthieu Kleyebe Abonnenc (FR) Les Dépossédés, auteur de la mission Dakar-Djibouti Pause-café

**15h30 – 16h30** Lectures de Vincent Meessen (BE) Le malentendu Tshyela Ntendu

#### Navette vers L'Escaut Architectures

**17h – 18h** Présentation de Projet sur *La Muette* par Claire Angelini (FR) et discussion avec Pieter Uyttenhove (BE – Université de Gand)

**18h - 19h** Vernissage de *La Muette*, plis et déplis **Navette vers L'iselp** 

1 http://fxvsudoble.com/es/

AM62 / 33 IntraMuros ARCHIVES/déplier l'histoire

de Chine marque une nouvelle approche des territoires explorés par ANNE PENDERS. Contrairement à ce que laisse penser le titre de l'ouvrage paru à La Lettre volée en co-édition avec Taraxa-cum, le livre regroupe des travaux effectués lors de résidences à Marseille et à Bruxelles. L'iselp présente le travail réalisé par l'artiste à cette occasion dans l'exposition ARCHIVES/déplier l'histoire, qui fait suite au colloque consacré au thème de l'archive dans l'art contemporain.

Anne Penders, de Chine #2 (2013-2014)



DE CH

#### ANNE PENDERS DE CHINE ICI/OU À CÔTÉ

L'ISELP 31 BOULEVARD DE WATERLOO 1000 BRUXELLES WWW.ISELP.BE

DU 12 AU 28.06.14

#### DE CHINE

Collection "Livres d'art et de photographie" - Editions La Lettre volée 224 pages, 93 illustrations noir et blanc 17 x 23 cm, Broché, texte français ISBN 978-2-87317-439-2 - Parution : avril 2014 (France : octobre 2014)

#### WWW.LETTREVOLÉE.COM

Ce titre est également un objet numérique, une construction réalisée avec Antoine Fatoux, visible/lisible/écoutable en suivant ces liens : http://dechine.makaz.net et http://residence.lettrevolee.com.

1 Créé par Li Shizeng, le Mouvement Travail-Etudes aide entre 1912 et 1927 de jeunes Chinois à venir étudier et travailler en France, où certains d'entre eux vont découvrir le socialisme Les recherches menées par Anne Penders (°1968; vit et travaille à Bruxelles et de par le monde) sur l'ailleurs et le déracinement se sont développées au cours de séjours effectués par l'artiste en Asie, où elle fait l'expérience de la confrontation à une culture étrangère. Le projet de Chine inverse cette réflexion dans la mesure où il s'agit de penser la culture chinoise depuis l'Occident, d'une part à travers une vision subjective qui s'inscrit dans la continuité de son travail littéraire et photographique et, d'autre part, à travers une recherche en archives qui met au jour les liens historiques entre ces deux cultures.

La publication de Chine instaure un rapport entre les photographies prises par l'artiste à Marseille et à Bruxelles, et un texte relatant sa nostalgie de l'Orient. L'écriture poétique d'Anne Penders rejoint ses créations sonores et visuelles dans la mesure où celle-ci se construit précisément sur des descriptions de sons et d'images qui nous plongent dans l'univers d'une ville. La transcription des réflexions que se fait l'artiste au cours de sa recherche vient se superposer à ces sensations, le tout construisant une vision fictive de la Chine vue de Marseille, puis de Bruxelles. Le parti pris photographique relaie cet état de conscience. Le choix de l'argentique et du noir et blanc instaure une distance qui contribue à brouiller les repères spatiaux et temporels. Objets et lieux sont cadrés de manière à entretenir le doute quant à la culture dont ils proviennent. Les contrastes prononcés, les flous volontaires et les coupes franches dans l'image vont à l'encontre de l'esthétique documentaire au profit d'une recherche sur le transitoire, le passage d'un état à un autre, d'un lieu à un autre.

Situées en lieu et place des notes de bas de page, des citations sont extraites d'études consacrées à l'histoire de la Chine ou à sa culture. Anne Penders nous indique ainsi les sources qui ont guidé sa recherche, mais nous fournit surtout des clés de lecture en nous présentant différentes visions de la Chine issues de plusieurs disciplines (histoire, sémiotique, littérature ou philosophie). Un lecteur attentif pourra y déceler une évolution depuis

le regard purement occidental posé sur une culture étrangère (ce que Julia Kristeva avoue elle-même dans l'ouvrage qu'elle consacre aux Chinoises en 1974), jusqu'à la prise en charge par les Chinois de la constitution de leur propre histoire (et la récente étude de Nora Wang apparaît, en ce sens, exemplaire).

Le texte, les photographies et les citations ont d'abord été regroupés dans un objet numérique, lequel contient aussi des vidéos et des créations sonores. Consultable depuis le site de La Lettre volée, qui inaugure son projet de résidences en ligne, il se présente comme un fichier manipulable par le lecteur. Cette référence à l'archive introduit le lecteur à la méthodologie suivie par l'artiste. La seconde phase de la recherche menée par Anne Penders l'a en effet conduite à prendre la posture de l'historienne en repérant plusieurs fonds d'archives conservés à Marseille, qui ont trait à l'histoire de l'émigration chinoise en France. Elle met ainsi en évidence le rôle joué par cette ville portuaire en tant que porte d'entrée en Occident des Chinois venus en France dans les années 1910 et 1920, par le biais du mouvement Travail-Etudes<sup>1</sup>. Ses recherches la conduisent aux archives de la police, conservées aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, où un dossier spécial inventorie au moven de fiches signalétiques, les "Chinois suspects", qualifiés de "déserteurs" dans la mesure où ils ont fui le travail qui leur était assigné. De retour à bruxelles, elle entame des ercherches aux Archives de la ville de Bruxelles.

Confrontant les archives trouvées à Marseille et à Bruxelles, qui recoupent une même période historique, Anne Penders nous montre les différences visibles dans le statut accordé par l'Occident à ces immigrés. S'intéressant particulièrement à ces "déserteurs", l'artiste en redéploie les portraits anonymes dans l'exposition de L'iselp, au sein d'une installation qui retranscrit la systématique d'usage dans les pratiques de fichage identitaire. Ces photographies sont aussi accompagnées d'un texte qui souligne l'importance du mouvement Travail-Etudes dans le développement de la pensée anarchiste, puis communiste, en Chine. Anne Penders relie ces portraits à l'histoire politique, nous indiquant que c'est là que se jouent les liens historiques entre la Chine et l'Occident, alors que cette part de l'histoire a longtemps été occultée. Au travers de textes d'archives de différentes provenances, déployés dans l'exposition en parallèle à ses créations visuelles, vidéographiques et sonores, Anne Penders nous place tour à tour dans la position de l'Occidental découvrant une culture qui lui est étrangère, et dans celle de l'immigré confronté à de nouvelles normes. En centrant son propos sur la question de la désertion, l'artiste a aussi la volonté d'interroger la résonance de cette posture dans la société actuelle, qui nous incite à définir publiquement notre identité. L'utilisation des archives apparaît ici en tant que méthodologie adoptée par l'artiste et trace historique d'un passé commun, au sein duquel la circulation de la pensée accompagne les flux migratoires.

Laurence Pen

Anne Penders, de Chine #1 (2009-2010)





Zin Taylor, *Portals*. Vue de l'exposition à la Maison Grégoire, 2014.

#### ZIN TAYLOR, PORTALS

BN PROJECTS – MAISON GRÉGOIRE 292 DIEWEG 1180 BRUXELLES LE SAMEDI DE 14H À 18H ET SUR RENDEZ-VOUS JUSQU'AU 10.05.14

"What do walking, weaving<mark>, observing,</mark> stor<mark>ytelling,</mark> singing, drawing and writing have in common? The answer is that they all proceed along lines."

Dans Lines. A brief history, Tim Ingold montre que l'histoire de l'humanité peut être appréhendée comme une histoire de la ligne; depuis la ligne droite de la modernité, triomphe du rationnel et des grands récits progressistes, jusqu'à la ligne fragmentée, en pointillés, dystopique, de la postmodernité. Mais il montre surtout qu'une autre ligne existe, qui permet de tracer un voyage, un mouvement courbe et sinueux dans lequel storytelling, écriture, chant et dessin se réunissent dans un même geste. C'est assurément dans cette perspective que s'inscrit le travail de ZIN TAYLOR, artiste canadien vivant à Bruxelles (°1978), dont les récits investissent la structure et la syntaxe de la forme.

#### A is the house B is the portal C is the thought<sup>2</sup>

Arpentons à rebours, dans un premier temps, la ligne esquissée par Zin Taylor à la Maison Grégoire : depuis C, vers B, vers A.

#### C is the thought

Zin Taylor est un storyteller. Chacun de ses projets d'exposition commence par l'écriture d'un texte, d'un scenario d'exposition. Réciproquement, chaque exposition correspond à une "situation de narration temporaire". L'histoire n'y est jamais définitivement

tracée. Bien plutôt, les histoires qu'il façonne correspondent à des trajectoires curvilignes, voire circulaires; ce sont des formes que le spectateur est invité à arpenter, à activer. Les formes sculpturales produites par Zin Taylor deviennent ainsi les réceptacles de récits, de discours, de gestes. Elles incarnent la translation d'une idée en une forme. Ce sont, comme l'artiste les définit, des "portails".

#### B is the portal

Dans l'espace domestique de la Maison Grégoire, Zin Taylor a disposé sur la table en marbre du salon "quelques curiosités sculpturales invitant à des moments de pause, de projection, et de pensée"4, réalisées à la main: une série de pots en plâtre blanc, soulignés en noir de fins motifs de lignes et de points<sup>5</sup>, laissés vides afin d'accueillir la pensée; quelques formes en bois peint de motifs curvilignes en noir et blanc ; des sortes de clémentines en argile peint; des formes organiques évoquant des langues. Dans un couloir de la maison, l'une de ces formes organiques a été disposée sur la tranche d'un dictionnaire de la langue française. Ces sculptures, exception faite des pots en plâtre, sont susceptibles d'accueillir des bâtons d'encens que le visiteur est invité à faire consumer à son gré.

Les formes de Zin Taylor, comme toute ligne tracée à la main, reflètent le geste qui les a fait apparaître<sup>6</sup>. Véhicules du discours et de la narration, elles se développent de façon sinueuse ou se consument tel l'encens - qui lui-même enregistre, et par là-même donne forme, au passage du temps. Sur une autre table, un peu à l'écart, sont disposées trois lampes noires et blanches manufacturées, sur lesquelles l'artiste a greffé des formes organiques.

Au centre du salon, le visiteur est accueilli par une sculpture-baffle abritant la chaîne hi-fi du propriétaire de la maison. Chacun est invité à faire son choix dans la playlist proposée par l'artiste d'après la collection personnelle du maître des lieux, activant ainsi le scénario de l'exposition comme sa partition. Parmi une sélection de vinyles de Leonard Cohen, John Baez, Brian Eno, Jethro Tull, Cat Stevens, Grace Jones..., mon choix se porte sur un album des Talking Heads - choix qui, associé mentalement à ces formes disposées sur la table, rappelle à mon souvenir cette chanson du même groupe, *Sugar on my Tongue...* Le panneau avant de la sculpture-baffle est composé de trois versions amovibles, interchangeables, en tissu peint, sorte de membrane organique qui protège l'objet et se fait l'écho des sons émis. "Que ce soit sous la forme d'un tissage ou d'une trace écrite, la ligne peut toujours être perçue comme un mouvement et comme une expansion".

#### A is the house

"Raconter une histoire, c'est relier, par le récit, les événements du passé, retracer un chemin (...) que les autres, prenant la suite de la toile constituée par les vies passées, peuvent suivre tout en tissant la leur." 8 Dans son texte préparatoire à l'exposition, Zin Taylor inscrit ses productions sculpturales dans la perspective de l'architecture spécifique de la Maison Grégoire, qui devient elle-même à la fois l'hôte, le "portail" d'une histoire des formes architecturales. Ces sculptures tissent en effet la trame d'un récit subjectif dans lequel les règles formulées par l'architecte de la maison, Henry Van de Velde, deviennent des "outils" qui viennent nourrir le lexique sculptural et conceptuel de l'artiste. Ainsi, les propositions de Zin Taylor entrent en résonance avec celui-là même qui envisageait la ligne comme une énergie créatrice empruntant "sa force à l'énergie de celui qui l'a tracée" 9, dont le choix du tracé des angles de la maison se caractérise par des terminaisons curvilinéaires. Mais la geste esquissée par Zin Taylor ne s'arrête pas là; ses "portails" ou "espaces de projection" naviguent en direction du concept de "Spielraum" d'Adolf Loos, pour qui l'architecture se devait de proposer des espaces dans lesquels la pensée pouvait circuler en toute liberté. Pour Zin Taylor, ce concept moderniste a contribué par la suite à l'apparition de nouveaux récits, alternatifs, qui ont donné naissance à la contre-culture des années 1970. Envisagée ainsi, l'histoire de la Maison Grégoire se trouve étroitement liée à celle de son propriétaire, dont la collection de disques est symptomatique de cette époque protestataire. Mais c'est aussi dans cette lignée que Zin Taylor inscrit tant sa propre histoire, celle d'un artiste né au cœur des années 1970, le récit et les formes qu'il produit, que les innombrables "narrations temporaires" tissées aujourd'hui par chaque visiteur au sein de ces réceptacles de pensée.

Il est tout autant possible de naviguer par d'autres détours: depuis A, vers B, vers C, ou bien encore vers d'autres contrées.

#### Florence Cheval

1 Tim Ingold, Lines. A brief history, Routledge, 2007, p. 1. 2 Zin Taylor, Portals, texte non publié rédigé en amont de l'exposition à la Maison Grégolire. 3 °a temporary narative situation", Zin Taylor, Portals. 4 se veu oddity sculptual forms encouraging moments of pause, projection, and thought", Zin Taylor, Portals. 5 Pour Zin Taylor, un point n'est - peut-être - qu'une ligne vue du dessus. 6 °Comme l'a noté John Ruskin, aucune main — pas même la mieux entraînée — ne pourra jamais tracer une ligne dénuée de courbé", Tim Ingold, Lines. A brief history, op. cit., p. 2. Trad. de l'auteur. 8 Tim Ingold, Lines. A brief history, op. cit., p. 2. Trad. de l'auteur. 9 Tim Ingold, Lines. A brief history, op. cit., p. 2. Trad. de l'auteur. 9 Tim Ingold, Lines. A brief history, op. cit., p. 9. Trad. de l'auteur. 9 Henry Van de Velde, cité in Georges Bloess (ed.), Destruction, création, rythme: l'expressionnisme, une esthétique du conflit, L'Harmattan, 2009, p. 92.

AM62 / 35 IntraMuros Zin Taylor

Dans sa série de tableaux au format A4 (2007-2008), GAUTHIER HUBERT aborde à plusieurs reprises le thème de la collection, pour mieux développer celui de l'œuvre d'art devenue objet décoratif. Sa nouvelle exposition à la Maison Particulière (Bruxelles) lui donne l'occasion de confronter la théorie à la pratique, le concept du lieu reposant entièrement sur l'invitation faite à des collectionneurs de dévoiler leurs trésors dans le cadre d'une thématique donnée. Son style a connu ces dernières années une profonde mutation, avec une attention soutenue portée à la figure humaine. Mais les questions qui l'occupent sont, plus que jamais, liées au statut de la peinture elle-même.



Gauthier Hubert, Portrait d'un noir, 2011 huile sur toile, 61 x 50 cm. Courtesy de l'artiste



Gauthier Hubert, *Dodomo* (détail), 2013 Huile sur toile 195 x130 cm Courtesy de l'artiste

#### RÉSONANCE(S)

MAISON PARTICULIÈRE
49 RUE DU CHÂTELAIN
1050 BRUXELLES
WWW.MAISONPARTICULIERE.BE
DU 24.04 AU 29.06.14

PARTICIPATION À L'EXPOSITION ITINÉRANTE

#### **BPAWARD**

THE NATIONAL PORTRAIT GALLERY – LONDRES WWW.NPG.ORG.UK

#### DU 26.06 AU 21.09.14

SUNDERLAND MUSEUM AND WINTER GARDENS SUNDERLAND (UK) WWW.TWMUSEUMS.ORG.UK

#### DU 4.10 AU 16.11.14

THE SCOTTISH NATIONAL PORTRAIT GALLERY EDIMBOURG WWW.NATIONALGALLERIES.ORG/ PORTRAITGAI I FRY

DU 27.11 AU 12.04.15

Par leur complexité formelle et sémantique, les tableaux A4 de Gauthier Hubert (°1967; vit et travaille à Bruxelles) imposent une forme de distance avec le spectateur, ce dernier étant amené à décrypter les différentes couches visuelles qui les composent. Le procédé connaît un nouveau développement dans les œuvres récentes, mais touche cette fois à l'essence même de ce qui est peint. L'immédiateté domine dans un premier temps, avec des personnages en buste ou en pied, se détachant sur un fond uni. Les tonalités douces et la richesse des couleurs - le bleu et le vert en particulier, mais aussi les camaïeux de blanc - témoignent d'une grande maîtrise picturale. Il s'agit pourtant d'un piège, dans lequel le regard se laisse facilement enfermer. Le malaise succède alors rapidement à la fascination : la Jeune fille ayant embrassé un crapaud a la bouche envahie d'herpès, celle Aux yeux globuleux n'a rien à envier aux poissons (morts?) avec lesquels elle partage la composition, le Portrait d'une femme laide obligerait presque à détourner les yeux, tandis que celui de Anna Meyer âgée de 502 ans présente sous les traits d'une quasi momie celle qui fut jadis une belle jeune fille à la magnifique chevelure blonde, posant vers 1525 pour Hans Holbein le Jeune. Dans le Portrait d'un idiot, l'évocation du roman de Dostoïevski interfère avec l'image que nous avons de Tintin, celui-ci étant représenté sous les traits d'un dépressif soumis à un lourd traitement médicamenteux : grâce à des renseignements pris auprès de médecins spécialistes, Gauthier Hubert a reproduit avec un réalisme implacable les effets indésirables sur le visage des antidépresseurs pris à haute dose. Quant au Portrait de Tintin âgé de 77 ans, il témoigne des ravages du temps sur l'éternellement jeune reporter.

Ces différents exemples sont emblématiques de la minutie avec laquelle le peintre impose à ses personnages des altérations physiques qui nous les font voir pour ce qu'ils sont vraiment: des formes peintes sur une toile. Poussant cette logique jusqu'à l'absurde, il a réalisé le Portrait d'un Noir en n'utilisant que des teintes de blancs, réservant la couleur pour les yeux, qui semblent surgir d'un masque monochrome. Ces œuvres témoignent aussi de l'importance que prennent les mots dans le processus de création. Bien qu'ils soient rarement visibles (écrits sur la tranche du tableau ou au revers par exemple), les titres participent à la mise en place d'une relation complexe entre l'œuvre et son spectateur, faite d'attirance et de répulsion. Avec Dodomo et Jeune fille observant sa moule, le malaise se niche dans des rébus basés sur des associations lexicales et visuelles douteuses (et pleinement assumées en tant que telles par l'artiste): le premier figure un personnage androgyne de dos, inspiré des Baigneuses d'Ingres, dont la main très masculine



Gauthier Hubert, Jeune fille ayant embrassé un crapaud, 2010 Aquarelle sur Arches satin. 46 x 35 cm

posée sur le bas de la colonne semble figurer une blessure ou un orifice. Quant à la jeune fille virginale au visage empourpré, c'est bien un mytilidé dépourvu de sa coquille qu'elle tient délicatement entre le pouce et l'index : honni soit qui mal y pense. L'exposition à la Maison Particulière présente, comme c'est généralement le cas, une grande variété d'œuvres et d'artistes. Les tableaux de Gauthier Hubert jouent le rôle de fil rouge. en renvoyant à la thématique choisie: Résonance(s). Celle-ci est suffisamment large pour permettre d'y intégrer un peu de tout. Mais dans le cas du peintre, elle possède une signification particulière, celle d'un dialogue entre différentes époques de l'histoire de l'art sur base de nouveaux codes esthétiques, qui se jouent des questions de laideur et de beauté. Outre Ingres et Holbein, déjà cités, il faut encore mentionner Vincent Van Gogh. L'Elève de l'Académie d'Anvers 1886 le représente sur base de la description (on s'en doute peu flatteuse) qu'en donne son bulletin scolaire, qui a été conservé par l'institution. Quant au Ciel étoilé, 15 juin 1888, vers 23h40, Saintes-Maries-de-la-Mer, il est directement inspiré d'une lettre de Vincent à Théo. Même un sujet aussi décalé que le SDF sur son carton volant trouve son origine dans l'histoire de la peinture, en l'occurrence le motif de Saint Christophe portant le Christ, tel qu'il se diffuse à partir de la fin du XVème siècle.

A la fois séduisante et dérangeante, la peinture de Gauthier Hubert n'est jamais dénuée d'humour. En témoigne l'autoportrait sur fond d'or de l'artiste "gagnant la grosse cagnotte du lotto" (un tableau guidé par une forme de superstition selon son auteur), ou encore la représentation grandeur nature de cet homme très corpulent supposé incarner la caste sur laquelle repose aujourd'hui le monde de l'art: Portrait d'un gros collectionneur.

Pierre-Yves Desaive

Gauthier Hubert IntraMuros AM62 / 36

Il y a quelque chose du cabinet de curiosité dans les œuvres présentées par LUCIE LANZINI (°1986) et ANTOINE VANOVERSCHELDE (°1984) à la B-gallery. Située dans le cadre architectural très dix-neuvième siècle du passage couvert Bortier, l'exposition How to disapear semble d'abord restituer les résultats d'une enquête éthologique qui aurait été menée conséquemment à la découverte de la photographie. Le développement d'une dialectique entre la technique et le comportement animal, plus particulièrement celui des volatiles, amène à une réflexion singulière quant à la nature même du processus photographique.

## LUCIE LANZINI & ANTOINE VANOVERSCHELDE HOW TO DISAPEAR B-GALLERY PLATE-FORME ARTISTIQUE CONTEMPORAINE GALEDIE POOTIED

PLATE-FORME ARTISTIQUE CONTEMPORAINE GALERIE BORTIER 17-19 RUE SAINT-JEAN 1000 BRUXELLES WWW.CENTRALE-ART.BE ME-SA. DE 13H À 18H DU 29.05 AU 21.06.14

Lucie Lanzini, Parade, 2012 bois brûlé, aile de cyone

Ghosts window reconstitue les traces des chocs laissées par des chauves-souris se heurtant à des vitres. D'abord réalisée sur plaques de verre, cette œuvre renvoie métaphoriquement aux premières expériences d'enregistrement du réel qu'elle interprète comme la création d'une image par contact physique avec le support, c'est-à-dire en tant qu'empreinte. La question du hasard sous-tend quant à elle la série Evasive Movements of a pursued animal. En nous donnant à voir, d'une part, un lieu vierge de toute présence et, d'autre part, des animaux surpris dans leurs activités nocturnes, ces diptyques photographiques interrogent l'intentionnalité du médium. Les photographies sont prises du même point de vue, mais ne sont pas déclenchées par le même signal. L'une est prise de jour par son auteur, l'autre de nuit via un détecteur de mouvement : "Disposons dans un fourré un appareil photographique qui se déclenche automatiquement toutes les minutes. Nous obtiendrons sur nos clichés un grisnoir homogène, des taches plus ou moins chaotiques, d'autres taches ayant peut-être des formes de plantes, d'animaux partiels ou entiers. Ce sont toutes des photos.1" En définissant la photographie en tant que pur phénomène physique, Henri Van Lier souhaite la reconsidérer en dehors du champ esthétique, c'est-à-dire indépendamment des critères de goût régissant la création humaine. Le procédé utilisé pour réaliser cette série se calque parfaitement sur la définition que nous donne Henri Van Lier en introduction de sa *Philosophie de la photographie*. La distinction qu'il opère entre le réel en tant que présence et la réalité en tant que fonctionnement trouve ici aussi toute son illustration. Alors que dans les diptyques la première vue indique un choix du lieu et du cadrage (le lieu dans son existence même), seule la seconde photographie participe à documenter une action, créant ainsi une œuvre reposant sur le couple non-événement/événement. Là où l'intentionnalité de l'artiste est prise en défaut, se jouerait la nature première de la photographie,

Antoine Vanoverschelde,

Jeudi on chantera comme dimanche, 2013
photographie digitale, tirage eigment sur pagier baryté

celle de l'empreinte purement mécanique, ce qu'Henri Van Lier nomme "l'événement photographique".

La nature documentaire du médium vidéographique se retrouve dans la projection de Leurres. Tournée au Canada, cette vidéo fonctionne également en diptyque et associe l'interview d'un chasseur d'oies sauvages aux démonstrations des leurres créés par celui-ci. En mettant en lumière l'inventivité développée au sein de traditions vernaculaires, l'artiste pointe du doigt l'aspiration de l'homme à se mesurer aux créations de la nature et l'utopie contenue dans l'idée qu'il puisse aller au-delà de la production d'artefacts. Y fait écho la sculpture Parade, une aile recréée par l'artiste d'après les techniques utilisées en taxidermie. Maintenue sur une petite console en bois brûlé, travaillée de manière à constituer un objet hybride, rappelant à la fois le socle muséal par sa fonction, et par son apparence la silhouette fuselée des grands échassiers, Parade nous renvoie aux muséums d'histoire naturelle du XIX<sup>e</sup> siècle du fait de son esthétisation de la nature et de sa mise en scène.

Dans leur volonté d'établir un parallèle entre l'art, la production d'artefacts et la technicité naturelle, Lucie Lanzini et Antoine Vanoverschelde positionnent leur démarche à la frontière des disciplines zoologique, anthropologique et artistique. La domestication de la nature par l'homme, et la créativité qui en résulte, apparaissent également dans la série de photographies Jeudi on chantera comme dimanche. Empruntant son titre au film de Luc de Heusch, qui recrée par la fiction la vie quotidienne d'ouvriers belges à la fin des années 1960, la série de photographies tire son sujet d'une tradition populaire répandue dans les régions minières de Liège et de Charleroi, les combats de coqs. Le sujet n'est pas traité de façon documentaire, mais à travers la production matérielle que cette tradition engendre. Extraites du contexte populaire, ces boîtes sont photographiées selon les codes propres à l'inventaire des objets ethnographiques. Fabriquées de toutes pièces par les propriétaires des coqs, elles apparaissent ici en tant qu'œuvres d'art, et portent notre intérêt sur leur ingéniosité autant que sur l'idée d'une hybridation entre l'animal et l'objet. Fusion ultime du naturel et de l'artificiel, elles peuvent s'appréhender aussi en regard du titre de l'exposition, How to disapear, la disparition physique de l'animal répondant ici à la capacité des techniques d'enregistrement d'en conserver la trace.

#### Laurence Pen

1 Henri Van Lier, Philosophie de la photographie, in Les Cahiers de la photographie, 1983, réédition Les impressions nouvelles, 2004. PDF téléchargeable sur le site www.anthropogénie.com , p.4.



Au sein de son Nouvel Espace Contemporain (NEC), dédié aux manifestations temporaires, le Musée Juif de Belgique accueille simultanément deux expositions: La robe est ailleurs de MARIANNE BERENHAUT et Warsawarsaw de CHRISTIAN ISRAEL. Soit, la mise en présence de deux univers distincts, l'un intimiste et poétique, l'autre mental et métaphysique. Entre histoire personnelle et universelle.

Marianne Berenhaut, La ritournelle, 2010

(100 cm x 100 cm x 100 cm). Un volet en bois, un tablier de maraîcher et un élément cassé au sol (3 lattes) Photographes : Nicolas Leroy et Ludovic Jaunatre



MARIANNE BERENHAUT LA ROBE EST AILLEURS / CHRISTIAN ISRAEL WARSAWARSAW

NOUVEL ESPACE CONTEMPORAIN (NEC) DU MUSÉE JUIF DE BELGIQUE 21 RUE DES MINIMES 1000 BRUXELLES WWW.NEW.MJB-JMB.ORG

CES EXPOSITIONS S'ACCOMPAGNENT

### DE DEUX PUBLICATIONS : MARIANNE BERENHAUT, LA ROBE EST AILLEURS,

MUSÉE JUIF DE BELGIQUE, BRUXELLES, 2014. TEXTE: HANS THEYS.

#### CHRISTIAN ISRAEL, WARSAWARSAW,

JUSQU'AU 15.06 2014

MUSÉE JUIF DE BELGIQUE, BRUXELLES, 2014. TEXTES DE: VÉRONIQUE DEPIESSE, BARTOMEU MARI, ALAIN MIHÁLY, ZAHAVA SEEWALD, JEAN VOGEL.

- 1 Le film "Vie privée: Marianne Berenhaut, 30 ans de sculpture" (2002) d'André Dartevelle est visible dans l'exposition.
- 2 Hormis la pièce Vie privée : Le grand bleu (1989, remake 2008), toutes les œuvres présentées dans cette exposition sont inédites, pour certaines conçues quelques semaines avant le montage.

Bruxelles) expose peu. Cela fait pourtant cinquante ans qu'elle œuvre à l'élaboration de son "petit bazar" amorcé au cours des années 1960, quand elle conçoit ses premières pièces, les Maisons-Sculptures, des abris informes et précaires, tout en anfractuosités, dont ne demeurent aujourd'hui que quelques clichés. En 1970, à la suite d'un grave accident qui l'immobilise durant un an, Marianne Berenhaut se voit contrainte de travailler des matières molles et confectionne ses premières Poupées-Poubelles, représentations de corps féminins difformes, bourrés d'objets hétéroclites comme autant de moments vécus accumulés. La charge de violence contenue dans ces corpsmémoires disloqués n'est pas sans évoquer l'œuvre d'Edward Kienholz, analogie qui se confirmera dans la série suivante, initiée en 1981 et développée jusqu'au début des années 2000, sous l'intitulé générique de Vie privée. L'adjectif s'appréhende ici dans sa double signifiance: privée car particulière, éminemment personnelle, profondément intime; mais aussi privée de, dépossédée, dépouillée, orpheline. Ce n'est qu'en 2002, dans le très beau film que lui consacre Pierre Dartevelle<sup>1</sup>, que Marianne Berenhaut se résout à dévoiler ce dont son œuvre témoignait depuis longtemps, pudiquement, parfois plus explicitement: l'absence-présence de ses parents et de son frère aîné, déportés et assassinés à Auschwitz-Birkenau. Pour dire l'indicible, Marianne Berenhaut a inventé un langage impactant, d'une grande économie formelle, procédant par associations d'idées et énigmes visuelles. La figure humaine n'est plus représentée telle quelle mais prend corps en des objets familiers laisséspour-compte, réhabilités et humanisés. Savamment agencés, quelques matériaux prosaïques (chiffons, ferrailles, vêtements usagers, meubles récupérés) suffisent à exprimer un univers fracassé. Toujours dans le film d'André Dartevelle, Walter Swennen osera cette formule: "Marianne trottine dans l'épouvante". De fait, avec vigueur et énergie, Marianne Berenhaut tient bon et avance, avec ses petites bottines, de plain-pied dans la vie. Depuis 2001, le travail a évolué vers plus de légèreté. La douleur et la perte sont encore évoquées, mais la tragédie oscille désormais avec la tendresse ou une douce ironie, comme en attestent les œuvres récentes réunies dans La robe est ailleurs<sup>2</sup>. Pour le Musée Juif qui lui demande de définir brièvement son travail, l'artiste écrit: "À moi qui ne suis ni poète, ni écrivain, n'est-il pas dès lors quelque peu déraisonnable de me demander de décrire en 10 lignes l'essence même de mon travail? Dans le meilleur des cas, j'ai pratiqué la 3D et... "at the end of the day", je me crois Dieu le père au 1er jour de la création". Trois trottinettes sont juxtaposées (La rencontre, 2013), et l'on entend les éclats de rire de gamins heureux. Du simple enchâssement d'un volet en bois et d'un tablier de table de maraîcher (La ritournelle, 2000) naît l'étreinte d'une danse, au son d'une mélodie qui se répète à l'infini... Marianne Berenhaut n'est peut-être pas Dieu le père, mais elle est assurément poète.

Tandis que Marianne Berenhaut manipule des objets concrets pour raconter des histoires, Christian Israel (°1961; Chili, vit et travaille à Bruxelles) manipule des objets abstraits pour appréhender l'histoire. L'intitulé de l'exposition, qui résonne comme une onomatopée, WARSAWARSAW, est un mot qui se répète et s'effiloche. Il s'agit évidemment du nom anglais de Varsovie, avec tout ce que son évocation implique de drames vécus et de faits historiques (ghetto, destruction, insurrection, pacte) mais, plus globalement, ce vocable en contient deux autres, la guerre (war) et le regard (saw), annonçant les enjeux de cette exposition qui consiste en une réflexion sur l'image: sa vérité, sa structuration, sa manipulation, son épuisement dans la répétition. Photographies, film, sculptures, œuvres graphiques et textuelles auscultent l'image, notamment l'image de guerre, non comme véhicule d'atrocités fixées sur la pellicule, mais comme abstraction d'une réalité passée difficile à appréhender. Des chiffres et des lettres servent la trame de l'œuvre, soumis à diverses manipulations formelles, jetant les bases d'un langage en devenir. Les nombres se réfèrent à des dates d'événements historiques, au corps humain ou à la vie personnelle de Christian Israel. Images, formes et objets sont déstructurés, superposés, mis en miroir, permutés, pour générer une autre lecture, réflexive et mémorielle. Il s'en dégage une œuvre polysémique où les éléments sont comme des particules qui s'annulent ou s'agencent en de nouvelles constellations de sens.

#### Sandra Caltagirone



Pour sa première exposition monographique dans un musée belge, l'artiste PATRICK GUNS (1962, Bruxelles) a rassemblé des œuvres plus anciennes et des productions plus récentes, afin de donner à voir un panorama de sa création. Chaque salle est introduite par un titre, comme les différents chapitres d'un livre. Le titre de l'exposition, I Know a Song, to Sing on This Dark Dark Dark Night est quant à lui tiré d'une chanson de David Lynch, Noah's Ark. Pour peu que l'on connaisse l'univers anxiogène et ténébreux du réalisateur américain, on devine aisément que son interprétation musicale du récit biblique de l'arche de Noé n'a rien de bien catholique. Et c'est sans doute pour ce versant sombre que Patrick Guns a choisi d'extraire ces paroles qui résonnent comme une inquiétante rumeur. Faudrait-il entendre dans cette parabole du Déluge l'écho d'une sonnette d'alarme, celle qui sonne le glas d'une société contemporaine qui va à vau-l'eau?

#### **PATRICK GUNS**

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 82 RUE SAINTE-LOUISE 7301 HORNU WWW.MAC-S.BE

MA.-DI. DE 10H À 18H

DU 29.06 AU 21.09.14

C'est ce que semble en effet confirmer l'ensemble de dessins réalisés au stylo à bille bleu qui nous plongent dans une ambiance aquatique, teintée de violence. La série intitulée The Fading of Colours (2002-2003) met en scène un petit écolier à tête de bille, logo de la marque Bic, dans des situations de détresse physique et d'humiliations. À l'ère de la productivité, le Bic jetable est le symbole par excellence d'une société consumériste, personnifiée par l'homo æconomicus, dont on finit également par se débarrasser une fois sa tâche accomplie. Au centre de la pièce, on retrouve le même personnage en trois dimensions cette fois, pendu au plafond tel un martyr sacrifié par la communauté. On reconnaît dans ces compositions de groupe La Déposition et La Dernière Cène qui font directement allusion à la souffrance du Christ trahi par ses pairs. Le titre de la série fait référence à cette propriété de l'encre qui tend à s'effacer lorsqu'elle est exposée trop longtemps à la lumière. Ainsi, l'agression du dessin par la lumière redouble celle que subit le personnage. L'artiste lui-même fait preuve d'une certaine violence dans la façon d'appuyer le trait et de saturer l'espace de ces grands formats, à l'exception des zones de réserve, qui définissent les contours des personnages et font apparaître tantôt un écran, une table ou un linceul. À travers le traitement du médium mettant à jour sa matérialité, Patrick Guns questionne la capacité d'oubli de l'Histoire.

Depuis une vingtaine d'années, l'artiste a souvent remis en jeu dans sa pratique les mêmes thèmes, comme la disparition ou le recouvrement, bien que les procédés diffèrent. Les Feuilles, un collage inédit datant de 1993, reprend une photo de soldats anonymes durant la Première Guerre mondiale qui ont été recouverts d'une feuille de rhubarbe. Ce collage fait visuellement écho à une vidéo intitulée Vingt minutes sous terre (1997) où l'artiste déclame trois cents verbes tout en ayant la tête plongée sous terre. Cette œuvre témoigne du positionnement de l'artiste comme être au monde, de son rapport à la nature et à un devenir-paysage. Certains mots reviennent de façon récurrente, comme un leitmotiv. Par ailleurs, la légère respiration qui soulève le corps allongé de

l'artiste rejoint la position couchée des soldats, silencieux à jamais. Sensible au traitement de l'information par les médias, qui oblitèrent souvent une partie de la réalité au profit d'un sensationnalisme mercantile. Patrick Guns cherche à travers ses œuvres à éveiller les consciences. Nous sommes 152. Que Dieu nous aide est une version réactualisée et monumentale du mobile Nous sommes une trentaine. Que Dieu nous aide (2007), composé de morceaux de barques, dont l'intérieur a été doré à la feuille et gravé d'une inscription arabe. Chaque année, bon nombre d'exilés africains périssent en tentant de rejoindre les côtes européennes sur des embarcations de fortune. L'or qui recouvre les parois de ces bouts d'épaves symbolise cet eldorado qu'ils cherchent désespérément à atteindre et dans lequel ils inscrivent leurs prières. Le titre renvoie au nombre de naufragés qui se trouvaient à bord de la Méduse, bateau qui donna son nom au célèbre tableau de Géricault, tiré d'un fait divers. À cette sculpture instable fait écho l'image d'une barque trouvée et découpée dans le journal Le Monde. Celle-ci a été détourée à la peinture d'or et apparaît telle une icône païenne. Si tous ces jeux de correspondances entre fiction et réalité, ainsi que ces références érudites aussi indéchiffrables que des éniames, favorisent différents niveaux de lecture des œuvres, ils manquent parfois de nous convaincre de la pertinence d'un tel choix esthétique, qui surprend eut égard à la gravité du sujet abordé.

I Like Africa and Africa Likes Me (2007) procède d'un jeu de mots autour de la performance mythique de Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me (1974) où l'artiste allemand s'était enfermé durant plusieurs jours dans une galerie new-yorkaise avec un covote vivant. Patrick Guns reioue à sa manière cet affrontement, mais en substituant à la figure de victime de l'impérialisme américain, celle du roi de la jungle. Dans la vidéo, on aperçoit l'artiste qui pénètre l'enclos des lions pour creuser un trou afin d'y enfouir les restes présumés du Premier ministre Patrice Lumumba, assassiné en 1961. Le sol est jonché de journaux financiers que les bêtes finissent par déchiqueter. Une sculpture ainsi que deux dessins accompagnent la vidéo. Il s'agit d'un jeu d'osselets contenant les dents en or de Lumumba et des grains de pop corn coulés en bronze. Les dessins reproduisent deux discours prononcés par Patrice Lumumba, l'un caviardé, dont les seuls mots lisibles restent les applaudissements. l'autre effacé à la gomme, ne gardant que la silhouette vacillante du roi Baudouin au moment de la réception du discours. Avec humour et ironie, l'artiste remet en perspective la façon dont la Belgique et les États-Unis ont cherché à réduire en poussière l'indépendantiste congolais, allant jusqu'à effacer la moindre trace de son existence afin d'éviter d'en faire un martyr.

Dans un registre plus minimaliste, la série de photographies intitulée My Last Meals (2007-2009). s'attarde sur la question de la condamnation à mort. Touché par la lecture des derniers repas de condamnés sur le site internet du département de la Justice du Texas, Patrick Guns a décidé de demander à des chefs étoilés d'interpréter à l'aveugle un menu de leur choix. L'artiste les a ensuite photographiés en pied avec le plat réalisé. Chaque image est composée en gardant les mêmes proportions entre la photographie et le texte, soit un tiers / deux tiers, afin de symboliser la part du vivant et celle du mort. Souvent dénués de toute sophistication, les mets commandés par les prisonniers sont liés à des goûts primaires, sans doute suscités par un désir de retrouver les plaisirs de l'enfance. Sans pathos ni esprit moralisateur, l'artiste cherche à redonner une dignité à ces êtres humains qui en ont été privés. Qu'il s'agisse de la figure du martyr, de l'Exode ou bien du Dernier Repas, les grands thèmes religieux sont partout présents dans les œuvres de Patrick Guns, comme pour rappeler que les notions de droits et libertés ne sont toujours pas acquises. Il semble qu'Amélie Nothomb avait vu clair dans les intentions rédemptrices de l'artiste, lorsqu'elle lui fait dire dans un de ses romans: "c'est l'un des rôles de l'art : rendre justice à ceux qui en ont été privés"1.

#### Septembre Tiberghien

1 Amélie Nothomb, Le Fait du prince, Paris, éd. Albin Michel, 2008, p.166

Patrick Guns, My Last Meal (Eddie Albert Crawford, Georgia, July 19, 2004 / Rainer Stranzinger, Vorchdorf, April 30, 2009), 2009



ΛM62/39 IntraMuros Patrick Guns



Pierre Toby, projet salle de danse, Lacs de l'Eau d'Heure (platond et miroirs) Centre ADEPS "Le Cierneau", Froidchapelle photo © Maud Faivre pour la Cellule architecture de la FWB

Trois interventions d'artistes inscrites dans autant de nouvelles constructions subventionnées par la Fédération Wallonie-Bruxelles: la Fondation Mons 2015, extension de l'ancienne Académie des Beaux-Arts, et les ajouts aux centres ADEPS de Neufchâteau (hébergement) et de Froidchapelle (salles de sport). Suivant le Décret du 10 mai 1984, associés aux équipes de concours, paysagistes compris, les artistes ont lié leurs contributions aux architectures. avec en trait commun. si leurs démarches sont très différentes, des présences "discrètes", au sens courant mais aussi topologique: œuvres agencées dans une dissémination qui fait naître le sens de relations de position. Étrangères au désir d' "impacter" les contextes respectifs, les trois œuvres en intègrent au contraire les multiples résonances, y instillant les ombres portées de vrais dénis de spectaculaire.



Atelier d'Architecture Daniel Delgoffe Centre ADEPS "Le Cierneau", Froidchapelle photo © Maud Faivre pour la Cellule architecture de la FWB

DOWNSBROUGH DUNDIC TOBY

Peter Downsbrough,
COURS – HORS / DE, DES, EN, ET, LA,
Fondation Mons 2015.

© photo : Maud Faivre

Stéphane Kervyn de Lettenhove & Federico Alegria Iscoa (K2A), Fondation Mons 2015.





On pense dès lors au beau titre de Paul Claudel pointé dans L'abécédaire de Gilles Deleuze — qui le trouvait pourtant moche —, L'œil écoute: les logiques internes des trois approches sont en arrière-plan, sous-jacentes, et accueillent, dans leur ponctuation des lieux, les interactions les plus diverses avec les situations que leurs espacements prennent en compte. Par un renversement lié à leurs emplacements inattendus, leurs composantes disjonctées n'imposent rien qu'une indexation des images latentes que l'on emporte des lieux si l'on y est attentif. L'œil écoute, détecte les sous-entendus, les silences.

#### Peter Downsbrough "106 rue de Nimy"

Stéphane Kervyn de Lettenhove et Federico Alegria Iscoa, les architectes de K2A, ont ajouté à l'arrière du bâtiment historique, qui longe la rue de Nimy, une esplanade pour activités diverses et un volume rectangulaire bardé de métal déployé bronzé. Aux abords immédiats, un secteur en chantier depuis un moment : le Théâtre Le Manège, le Palais de Justice, un ensemble de logements et "The" Mundaneum, autant de talismans, à l'échelle de Mons; bref, un site au devenir imprégné de politique et de culture, avec la nécessité de compenser le disparate architectural par le traitement de l'espace public, avec des marges de manœuvre néanmoins étroites.

Pour Michel Gauthier, le travail spatial de Peter Downsbrough procède de la mise en place de "corps déflecteurs", de "complexes polypolaires", par "tropisme défocalisateur" et "déhiérarchisation", tenant moins à une "déictique au service de l'environnement" qu'au fait qu'aucun élément de l'œuvre ne peut être vu indépendamment du contexte physique, celui-ci n'en tirant aucun avantage: il fournit à la pièce de quoi fonctionner. L'apport des architectes, à cet égard, est partie intégrante d'un environnement décousu où les lignes et les mots sont positionnés dans un rapport d'indépendance-association qui s'origine sur papier, noir sur blanc — stade du plan —, dans la co-incidence des langages des architectes et de l'artiste, avec résilience, dans la réalisation, de virtualités que le réel escamote souvent.

Art public Intra muros AM62 / 40

#### **Emmanuel Dundic**

#### "Le Lac"

En contraste avec le centre ADEPS conçu par Pierre Corbisier en 1974, calé dans le relief en une longue nervure horizontale basse, comme en retrait du paysage, le Bureau Baumans Deffet, quant à lui, a pris l'option d'affirmer une masse en noir et blanc perpendiculaire à la ligne de plus grande pente, d'une volumétrie nettement plus verticale; il ne s'agissait donc plus de se fondre dans le site mais d'y trancher. Une manière de préférer à la vue la plus évidente, vers le ruisseau et le lac de Neufchâteau, ou vers le patchwork de terrains de sport en contre-bas, une orientation est-ouest renvoyant davantage à l'ensemble de l'environnement bâti, notamment aux habitations proches, mais aussi à l'église et à l'Institut Saint-Michel, dont l'aile la plus régulière est due à Roger Bastin (1962-68), qui couronnent en face le sommet jadis du château féodal. Une manière aussi de donner une réelle autonomie au bloc ajouté, avec la nécessité de nouvelles plantations. À partir de l'idée d'un jeu de l'oie réinventé, Emmanuel Dundic a pris une option radicale en distribuant les cases en une constellation irrégulière au hasard du bardage d'ardoise des quatre façades, carte en milliers de parties, quelques-unes désignées pour v nicher des secrets. Inversant la proportion des cases décisives, sur les 63 du jeu canonique, il propose une série de 45 aphorismes de son cru, gravés dans l'ardoise et distribués de manière à retenir les regards curieux, ou à échapper aux autres, jouant d'un seuil de lecture susceptible d'exacerber les ambivalences ou les notes d'humour des assertions. Une fois le stratagème appréhendé, l'impression qui domine est celle d'être à l'intérieur du jeu et d'y pressentir d'étranges interactions avec ce qui se trame alentour. L'effet induit par l'attention aux surfaces d'inscription attise l'envie de scruter tous les bardages des façades aux environs, quels qu'ils soient, avec leurs vieillissements, leurs accidents, leurs dissimulations. Ces échanges visuels à une autre échelle inscrivent l'œuvre dans le site même, considéré dans toute son extension.

#### Pierre Toby "Le Cierneau"

Dans un paysage magnifique, le complexe sportif étudié par l'Atelier d'Architecture Daniel Delgoffe est éloigné des bâtiments existants qui bordent le lac artificiel de l'Eau d'Heure, pour bénéficier d'un léger surplomb, en osmose avec les bois et les échappées vers le barrage de la Plate Taille, dont les superstructures ont été dessinées par Jean Barthélemy en 1980. Le nouvel ensemble associe les volumes de trois salles — omnisport, polyvalente, préparation physique — autour d'un espace de desserte où le sol comporte une sorte d'amorce de l'intervention de Pierre Toby, qui se déploie dans l'espace polyvalent, où un pan de miroir insiste sur l'idée de la danse. L'intervention porte essentiellement sur le faux-plafond et sur cette paroi réfléchissante. Dans la trame horizontale des plaques de fibres agglomérées, des lacunes comportent en retrait des verres uniment peints au verso, de teintes rompues, "emplacés" dans une énigmatique partition qui s'amplifie dans le reflet vertical divisé par un rythme géométrique aussi précis qu'énigmatique. En écho au texte de Claudel, il s'agirait ici d'une sorte de "voyage au pays du tain"2, mais aussi d'une métrique des déplacements que les réflexions nourrissent de références comme le cinéma d'Alain Resnais. Les couleurs dures, jaune, bleu, des tapis de sol s'atténuent dans ce qui s'interpose quand le regard se perd dans les densités ouvertes par les verres.

#### Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification<sup>3</sup>

Dans les trois cas, si les œuvres d'art n'avaient pas été là, les bâtiments auraient satisfait aux demandes, ni plus ni moins. Imposées par décret, si elles ne sont pas des pièces rapportées, elles n'ont imprégné l'élaboration des projets qu'en surface. On pense à "l'action restreinte" mallarméenne, en considérant ce qu'elles ont activé dans les études et dans les réalisations. Mais elles renforcent dans l'architecture ce que Jean-François Lyotard soulignait dans Discours, figure en 1971, à savoir que si "l'œil écoute", c'est que "le visible est lisible, audible, intelligible", "(...) le visible n'est pas ce qui se manifeste en se réservant dans son verso, mais bruit couvrant une voix." 4 S'il faut du temps pour percevoir la voix de chacune de ces trois interventions, c'est qu'il faut aussi appréhender ce qui a produit leurs environnements respectifs, sans quoi les formes en place ne renverraient à rien.

Raymond Balau

Bureau Baumans Deffet, Centre ADEPS "Le Lac", Neufchâteau

photo @ Maud Fair



Emmanuel Dundic, Jeu de l'Oie (revisité). Centre ADEPS "Le Lac", Neufchâteau photo © Maud Faivre pour la Cellule architecture

- 1 Michel Gauthier, *Les corps déflecteurs*, in *L'Anarchème*, MAMCO, Genève, 2002, p. 104-128.
- 2 Paul Claudel, L'œil écoute, nrf, Gallimard, Paris, 1946, p. 40. C'est dans ce texte, page 34, qu'il est question du "plan de clivage entre le visible et l'invisible", disponibilité offerte à toute chose pour s'y représenter en projection.
- **3** Jean-François Lyotard, Discours, figure, Éditions Klincksieck, Paris, 1985 (4e tirage), p. 19.
- **4** Jean-François Lyotard, Discours, figure, Éditions Klincksieck, Paris, 1985 (4e tirage), p. 13.

AM62 / 41 Intra muros Art public

Sébastien Pauwels, The Unknown #8,



s'articule de manière à chaque fois singulière. MACHINES DESI-RANTES

"L'artiste est le maître des objets ; il intègre dans son art des objets cassés, brûlés, détraqués pour les rendre au régime des machines désirantes dont le détraquement fait partie du fonctionnement même; il présente des machines paranoïaques, miraculantes, célibataires comme autant de machines techniques, quitte à miner les machines techniques de machines désirantes. Bien plus, l'œuvre d'art est machine désirante elle-même. L'artiste amasse son trésor pour une proche explosion, et c'est pourquoi il trouve que les destructions, vraiment, ne viennent pas assez vite."2

#### **PRIX MÉDIATINE 2014**

1. ALLÉE PIERRE LEVIE 200 BRUXELLES

DU 14.02 AU 09.03.2014

GÉRARD MEURANT, PRIX MÉDIATINE YOUNES BABA-ALI, PRIX DE LA FÉDÉRATION WALLONIE BRUXELLES CÉCILE IBARRA, PRIX DE LA COCOF FABER LORNE, PRIX DE LA VILLE DE

CLARA THOMINE, PRIX SOFAM SÉBASTIEN PAUWELS, PRIX MACORS

#### "Un morceau électronique, c'est du volume."3

L'installation Hidden references (2014) de Gérard Meurant (°1983, vit et travaille à Bruxelles) est d'abord une sculpture. Le motif agrandi et contrasté au maximum d'un microphone imprimé sur bâche constitue le point de départ de l'œuvre. Cette bâche, disposée telle une bannière sur deux montants métalliques, a été dans un second temps scindée, donnant naissance à deux sortes de drapeaux, maintenus en équilibre précaire. Devant eux, une grosse caisse de batterie sert de socle ready-made à un ordinateur portable, sur lequel défile une compilation de vidéos repérées sur internet qui nous montre, suivant un principe d'association d'idées, mais aussi à la manière des algorithmes dictant nos recherches sur Google ou Youtube, une série de vidéos de qualité douteuse: un tutoriel Photoshop, un autre de "flagging dance", un extrait du jeu vidéo Flag Runner, une cérémonie militaire américaine de "flag folding", un spectacle de combat asiatique étrange dans lequel deux équipes adverses tentent de s'approprier la hampe d'un drapeau, le drapeau grec flottant dans le vent, une vidéo contre le "flagging"5... Avec Hidden references, Gérard Meurant combine culture internet et langage informatique, tout en évoquant la tradition picturale du drapeau dans et comme tableau<sup>6</sup>. Non loin de là, une série de plaques métalliques imprimées, découpées d'après la forme algorithmique que prennent les notes de musique électro dans les logiciels de composition musicale, sont installées verticalement de façon sérielle, répétitive. Hidden references évoque une sorte de tour de Babel désaxée. Ces deux hampes qui convergent sans parvenir à se rejoindre, ces algorithmes musicaux en équilibre sur leur pointe, nous rappellent, à la lumière du concept de parallaxe, que le regard du sujet est toujours déjà inscrit dans l'objet perçu: "Sure the picture is in my eye, but I am also in the picture."7

"J'utilise des couleurs fluo pour souligner l'important dans le complexe de la composition comme l'on met en évidence la vie d'un homme sur un chantier d'autoroute. un concept dans un livre ou un message sur le frigo."8

Fabricando fit faber<sup>9</sup>: le travail fait l'ouvrier. Faber Lorne (°1982, vit et travaille à Bruxelles) s'est inventé lui-même comme artiste, prenant pour pseudonyme le terme latin faber. Marqué par une expérience psychanalytique et par la lecture de L'Anti-Oedipe de Deleuze et Guattari, Faber Lorne reprend des vieux dessins techniques et mécaniques (séries Nota Bene!, Casus Belli). A la manière des machines de Picabia, ceux-ci fonctionnent comme les véhicules d'un "désir épuré de tout objectif" 10. Il choisit et désigne comme objets de son désir des œuvres d'art et des installations d'artistes renommés - néons de Dan Flavin, peintures d'Ellsworth Kelly, et les reconstruit à sa manière, en version Do It Yourself ou Upcycling, pointant ainsi les mécanismes qui transforment les œuvres d'art en "productions de biens culturels". Fasciné par la figure du bricoleur décrite par Lévi-Strauss, Faber Lorne investit les gestes performatifs du quidam ramassant des feuilles dans la rue, "du bricoleur quand il branche quelque chose sur une conduite électrique, quand il détourne une conduite d'eau"11, mais aussi ceux de l'ouvrier ou de l'employé: il s'approprie les traces laissées par les gestes et les mouvements souvent serviles du travail comme autant de ready-mades pour produire de nouvelles "machines désirantes" (séries Erratum, Diem Perdidi).

#### **Carroussa Sonore**

Younes Baba-Ali (°1986; vit et travaille à Bruxelles et de par le monde) détourne avec malice nos technologies de communication contemporaines pour produire des œuvres qui questionnent le va-et-vient entre multiculturalisme et globalisation. Televendita (2012) est une émission de téléshopping fictive, dans laquelle un homme en costard nous enjoint de faire l'acquistion de trois pseudo ready-mades de l'artiste: une parabole satellite mobile, un écran de télévision allumé mais tourné face au mur, et un mégaphone produisant un signal en morse appelant cinq fois par jour à la prière. Il joue ainsi avec humour sur notre désir de posséder des œuvres d'art au même titre que des appareils technologiques derniers cris. Carroussa Sonore (2013) est un projet curatorial et artistique initié en juin 2012 dans la ville de Rabat<sup>12</sup>. Partant du postulat que le son façonne véritablement notre expérience de l'espace, Younes Baba-Ali a sélectionné des œuvres sonores réalisées par une quinzaine d'artistes internationaux en vue de les diffuser à l'aide d'une Carroussa - un dispositif bricolé associant un équipement audio et des enceintes disposées sur un support mobile, utilisé traditionnellement pour vendre et diffuser des CD coraniques. Younes Baba-Ali s'approprie ainsi, pour mieux la détourner, une forme itinérante de "marketing religieux", produisant de nouvelles confrontations entre différentes langues, différentes cultures, différents espaces-temps, qui cohabitent au travers d'un seul et unique dispositif nomade, la Carroussa.

#### La vraie vie

Chacune des vidéos de **Clara Thomine** (°1990; vit et travaille à Bruxelles. Etudiante à l'ERG en 2ème Master) la montre oscillant telle une funambule entre soi et fiction: "c'est pas du théâtre, c'est vrai." Le port d'une perruque, d'apparence très proche de sa propre chevelure, devient le signe de ce va-et-vient entre elle-même et les autres, d'une "expérience intérieure de l'autre", tandis que l'enregistrement vidéo vient nourrir la performance, et réciproquement. Clara Thomine performe en effet avec une grande spontanéité, tout en dirigeant celui ou celle qui la filme. Elle anticipe par là-même l'étape de travail suivante, celle du montage, qui viendra "densifier la narration" et restituer "l'énergie de la présence physique".

Dans La vraie vie (2013), Clara Thomine nous murmure sa fascination pour une série d'animaux exotiques empaillés du Musée Africain de l'Ile d'Aix, qui rassemble des trophées de chasse du début du siècle et des objets ethnographiques du continent africain, témoignage muséographique de l'ère coloniale. Elle nous guide devant les vitrines peintes mettant en scène cette faune empaillée, comme pour expérimenter l'attrait exercé encore aujourd'hui par ce musée d'un autre temps. Dans Coiffeur (2013), elle s'émeut devant un Balloon Dog de Jeff Koons, avant de nous faire entendre un extrait du Jef de Jacques Brel, et de couper sa perruque, assise sur une chaise, les pieds dans la mer - telles les jeunes filles qui, dans l'Antiquité, marquaient ainsi leur passage vers l'âge adulte, ou tels les marins qui offraient leur chevelure pour se prémunir du naufrage: "sous la perruque, à force de couper, on tombe sur les cheveux." Dans Moissonneuses (2013), son premier film qui ne parle pas - explicitement - d'œuvres d'art, elle "pose", fascinée, devant un ballet de moissonneuses-batteuses en action.

### "Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses." 13

L'installation vidéo Still Journey (2013) de Cécile Ibarra (°1984; vit et travaille à Bruxelles) est le fruit d'une résidence à Vienne menée autour de la question de l'exotique et de l'étrange. Still Journey nous plonge dans une salle obscure. Un écran de projection vidéo est associé à une enseigne affichant "Barbados" – imitation factice des enseignes de cafés repérées par l'artiste le long du Danube, signal visuel et verbal digne d'une publicité d'agence de voyage. A l'écran, la vidéo débute sur un plan fixe, abstrait, des rives scintillantes du Danube, tandis qu'une voix off nous décrit une jungle fictive, ouvrant sur une question: Do you want to invest? Puis l'artiste nous invite à une exploration des Flakturm

de Vienne, ces tours construites par les nazis comme dispositifs anti-aériens mais néanmoins jamais utilisées: des ruines dès l'origine. Cécile lbarra nous transporte depuis les murs éclairés et granuleux des tours jusqu'aux touristes suivant leur guide dans les jardins tropicaux de Vienne. Une voix off cite un extrait du roman A Rebours de Huysmans, dans lequel le personnage de Des Esseintes décrit les multiples espèces de plantes hybrides et monstrueuses qu'il a acquises. La vidéo évolue vers un slide show montrant une série de photographies de plantes réalisées par l'artiste dans les serres exotiques de Vienne - sorte d'écho visuel, rémanent, du texte entendu. Avec Still Journey, image et texte, minéral et végétal, passé et présent se brouillent dans une sorte d'odyssée où l'expérience de lieux à la fois étranges et familiers vient s'altérer au contact de la fiction et de l'Histoire.

#### Médusa<sup>14</sup>

The Unknown (2013-2014) est "une série de sculptures ayant muté au contact du dessin - ou bien une série de dessins ayant muté au contact de la sculpture"15. Sébastien Pauwels (°1977; vit et travaille entre Düsseldorf et Bruxelles) est parvenu ici à concilier sa pratique sculpturale avec sa pratique antérieure du dessin. Il élabore des supports de plâtre d'une finesse extrême, qui évoquent le papier, et y trace des lignes à l'encre. Ces motifs sont ensuite poncés, grattés, révélant ainsi l'absorption de l'encre par la matière poreuse du support, et par conséquent les différentes strates du motif lui-même. Ces lignes deviennent des images-paysages abstraites, en suspens le long du mur, qui évoquent tout à la fois des arbres, des nuages ou de la fumée, ou encore des roches flottant dans les airs. Ce processus renvoie tout à la fois aux origines du paysage en peinture et à la discipline de la sculpture. Les formes, ou plutôt les esquisses, de *The Unknown* sont semblables à des *sfumato* révélés par le geste du sculpteur ôtant la matière, creusant le dessin et brouillant les frontières. The Unknown, de même que la série What Remains (2013-2014), fonctionnent selon une procédure de retrait et de mise en avant de l'image, mais aussi du support de l'image même. Ce sont des images-fossiles qui nous rappellent qu'il n'y a pas de paysage sans cadrage, que le paysage est une invention, une construction. The Unknown et What Remains sont des images spectrales, des "images pauvres" 16: bien qu'uniques, elles sont floues, dégradées, telles des images imprimées reproduites à l'infini.

Florence Cheval

Cécile Ibarra, Still Journey, 2013



Clara Thomine,
Moissonneuses, 2013

- **1** Deleuze et Guattari, in *L'Anti-Oedipe*, Editions de Minuit, 2012.
- 2 Deleuze et Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit. n. 39
- 3 Extrait d'un texte de Gérard Meurant intitulé Volume.
- 4 Pratique qui consiste à danser avec des drapeaux sur de la musique techno.
- 5 Pratique qui consiste à dénoncer abusivement des vidéos sur Youtube.
- **6** Depuis *La Bataille* de San Romano de Paolo Uccello jusqu'aux *Flags* de Jasper Johns.
- 7 Jacques Lacan cité par Slavoj Zizek, in *The*Parallax View, Cambridge Massachusetts, MIT
- Press, 2006, p. 17. 8 Extrait d'un texte de Faber Lorne.
- 9 Titre d'une série de Faber Lorne.
- 10 Dixit Faber Lorne
- **11** Deleuze et Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 15.
- 12 Carroussa Sonore a été exposé à la Centrale à Bruxelles, à Trente en Italie, et récemment à Marrakech dans le cadre de la Biennale.
- **13** Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, Folio Gallimard, 1977, p. 187.
- **14** Le regard de Méduse a le pouvoir de transformer en pierre celui qui l'observe.
- 15 Dixit Sébastien Pauwels.16 Hito Steyerl, In *Defense of the Poor*
- In this steyen, in Delense of the Pool Image, E-Flux Journal #10, 11/2009, http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/



AM62/43 Prix Prix Médiatine 2014



## UNE QUESTION DE FONDS ET DE COLLECTION

Si l'on peut se réjouir de l'exposition *L'image suivante* qui, de belle facture, se tient au MAC's ce printemps et met en exergue une partie des collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles, force est de constater qu'elle pose de nombreuses questions, notamment quant à la représentativité réelle de ces mêmes collections.

Vue de l'exposition L'image suivante

#### Didier Vermeiren, Sculpture 1980, 1980.

Plâtre, 225 x 60 x 52,5 cm.
Collection Musée des Arts Contemporains au GrandHornu, ancienne collection André et Maryse Goeminne,
don de Maryse Goeminne,

Günther Förg, *Standomi*, 2001 Aquarelle sur papier, 36 x 48 cm. Edwin Zwakman, *Façade I*, 1999

Edwin Zwakman, Façade I, 1999
Photographie couleur sur aluminium et sous plexiglas,

éd. 4/5, 185 x 235 cm. Collection Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Vue de l'exposition L'image suivante

Michel François, La Sieste, la Réserve, le Monde et les Bras, 1991.

Installation, étagère en bois comportant 37 éléments-sculptures, bois, plâtre, textile, caoutchouc, terre et techniques mixtes, dimensions variables Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu.

Cette manifestation montre bien toutes les ambiguïtés du projet, dont le seul commissariat a été confié à l'institution qui l'accueille. Il est certes de bonne guerre que Laurent Busine mette en avant les œuvres appartenant ou déposées au MAC's – on attendait la présentation de cette collection muséale depuis longtemps et le résultat répond, pour une bonne part, à l'attente – mais la part laissée aux œuvres provenant du fonds de la Fédération Wallonie-Bruxelles est, pour le moins, congrue. Faut-il s'en étonner? Certes pas. Et c'est bien là l'un des enjeux du débat.

Qu'est ce, en définitive, qu'une collection appartenant à une communauté culturelle ou à un Etat, qui plus est s'est élaborée au fil des années ou des décennies selon des modalités et des approches différentes, au gré des compositions des commissions d'achats et des diverses orientations prises quant aux acquisitions? Privilégier la jeune création? Constituer des ensembles conséquents d'un même artiste? Tenter de réparer des oublis? Privilégier la scène locale? S'ouvrir à l'international? S'il n'est pas question de mettre en cause le bien fondé de ces commissions d'achats, le résultat sur le long terme provoque ipso facto un effet de juxtaposition de périodes et de types d'acquisitions, intrinsèquement intéressant mais qui ne produit pas pour autant un effet de collection. Est-ce d'ailleurs possible? Autrement dit, les œuvres appartenant à la Fédération Wallonie-Bruxelles (mais elle n'est pas la seule dans ce cas) constituent en réalité un fonds et non une collection à proprement parler. C'est à partir de ce fonds qu'il faudrait idéalement élaborer une ou des collections spécifiques, au même titre qu'organiser des expositions thématiques ou collectives.

Outre les restrictions budgétaires que tout le monde connaît, ce n'est sans doute pas un hasard si depuis 2007 un moratoire ministériel a été pris sur les achats d'art contemporain par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Néanmoins – est-ce l'effet d'une tardive prise de conscience couplée aux récriminations des artistes?—, ces acquisitions ont repris en mode mineur dès 2012 sans qu'aucune commision d'achat proprement dite n'ait été instituée au cours des deux législatures qui s'achèvent. On peut souhaiter que la prochaine reviendra sur cet état des choses et qu'une nouvelle commission d'achat aux objectifs clairs, à la politique cohérente et se basant sur une méthodologie efficace soit à nouveau instituée 1.

#### Qu'est-ce qu'un fonds?

Dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'un ensemble, au sens d'une collection, de pas moins de 25.000 œuvres d'art contemporain acquises depuis une quarantaine d'années, tout en sachant que quantité n'a pas valeur de qualité. C'est en 1972, en effet, qu'un partage des collections appartenant jusqu'alors à l'Etat belge s'est opéré entre les deux grandes communautés linguistiques du pays qui, depuis, gèrent leur propre fonds. Il s'agit d'un fonds contemporain, l'un des principes étant de n'acquérir que des œuvres réalisées par des artistes vivants (les autres relevant des services du Patrimoine culturel). Sachant que la plupart de ces œuvres ont été acquises directement auprès des artistes, on mesure l'importance du relai que constituait alors l'Etat ou les Communautés tant pour la reconnaissance du travail des artistes concernés que pour la mise en place, ou plutôt en réserve, d'une mémoire pour le futur, dessinant une sorte d'état des lieux de la création à un moment donné. Ce rôle de soutien à la création devenant ainsi l'une des principales missions - ou conséquences, c'est selonde ces achats. Mais tout cela ne constitue cependant pas une collection au sens où il faut l'entendre aujourd'hui.

En dépit de l'évolution institutionnelle de notre pays et des restrictions budgétaires déjà évoquées (parfois avancées pour se dédouaner à bon compte de tout investissement dans ce domaine), il ne s'agit pas pour autant d'une collection régionale, repliée sur elle-même. Elle fut à vocation internationale, l'est moins pour l'instant, en raison de ces années de jachère difficilement rattrapables vu les prix du marché d'une part, mais aussi de la qualité des artistes relevant de la Fédération Wallonie-Bruxelles et dont certains se sont imposés sur la scène internationale, de l'autre, ce qui par ricochet bénéficie à nos collections publiques.

L'ambiguïté de l'exposition L'image suivante par rapport aux collections de la Fédération provient de cette dichotomie entre la collection muséale du MAC's (qui possède sa propre commission d'achat, dont le financement provient de la Fédération), cette dernière devenant ainsi propriétaire de la majorité des œuvres d'une authentique collection qui, en fait, se révèle tout à fait indépendante de son fonds historique. La politique d'acquisition du MAC's vise en effet et depuis le début, à élaborer une collection cohérente basée sur trois axes de travail que sont la mémoire, l'architecture et le poétique2.

Comme le démontre l'exposition, la vocation internationale de cette collection est bien affirmée, puisque c'est bien de cela dont il s'agit: mettre sur pied une collection autonome et représentative d'une partie de l'art du XXIe siècle, selon les trois axes, somme toute très généralistes, définis plus haut, en se gardant heureusement de tout nationalisme et régionalisme. Autrement dit, cette exposition n'est pas réellement représentative de l'amplitude des collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles et cette manifestation reste donc toujours à concevoir, pour peu qu'on lui trouve un point de chute et un angle d'approche<sup>3</sup>. Plus largement, se pose donc toujours le problème d'un lieu permanent pour accueillir et exposer ce fonds, question qu'a d'ailleurs été récemment amené à se poser Laurent Busine, après les dix ans de fonctionnement du MAC's: Si auparavant nous utilisions notre collection comme une bibliothèque où l'on viendrait choisir un ouvrage ou l'obtenir en prêt, il y a actuellement une demande de la part du public pour avoir accès en permanence à des œuvres importantes, comme le Boltanski par exemple. Le besoin d'une exposition permanente d'une partie de la collection se fait désormais sentir et nécessite donc de créer un lieu pour ce faire... Il y a une nécessité pour nous d'avoir accès et de retrouver ce que nous possédons<sup>4</sup>.

A la veille d'une nouvelle législature, l'on pourrait imaginer un geste culturel fort de la part des nouvelles autorités en place pour enfin donner une visibilité à ce fonds et d'en penser la cohérence. Il s'agirait également de mettre en avant le dynamisme d'une scène francophone que peu d'amateurs belges ou étrangers ont l'occasion d'appréhender actuellement, tant par manque d'un lieu central que par l'éparpillement des sites à travers la Wallonie (la photographie à Charleroi, l'image imprimée à La Louvière, les arts plastiques au Grand-Hornu). A l'heure où plusieurs sites bruxellois ont été suggérés pour accueillir l'hypothétique ou futur Musée d'art moderne et contemporain, des pistes existent. Ne faudrait-il pas forcer l'utopie et profiter de cet air du temps pour rebondir? Ou bien l'institutionnel doit-il définitivement céder le pas au privé quant à la possibilité d'exposer des collections d'art contemporain, grande tendance internationale de ce début de XXIe siècle?

#### **Bernard Marcelis**

Bernard Marcelis est critique d'art et commisaire d'exposition. Il a fait partie d'une des commissions d'achat du Centre national des arts plastiques à Paris (2009-2012) et est actuellement membre de la commission d'achat du Musée d'Ixelles, ainsi que de la Commission consultative des Arts plastiques (CCAP) de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

#### L'IMAGE SUIVANTE

SOUS COMMISSARIAT DE LAURENT BUSINE ET DE JÉRÔME ANDRÉ MAC'S - SITE DI J GRAND-HORNI J 82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU WWW MAC-S RE MA.-DI. DE 10H À 18H

#### JUSOU'AU 8.06.14

Parallèlement à l'exposition, l'Administration de la culture met en ligne un nouveau portail sur ses collections, MARCO (Musées, ARt, COllections), dont l'objectif est de valoriser les collections d'œuvres d'art et de patrimoine en Fédération Wallonie-Bruxelles:

www.marco.cfwb.be



Juan Panarella Grand merle, 2014



**Commissariat: Incise** (Benoît Dusart - Marie-Noëlle Dailly)

A la croisée du dessin, de l'installation, de la sculpture et de la photographie, Juan Paparella (Buenos Aires, 1965) a développé au fil du temps un vocabulaire esthétique déployant nombre d'interrogations sur la nature et les limites de nos rapports au monde et à la modernité. Si ces questions sont communes à nombre d'artistes, leur mise en forme témoigne d'une force suggestive et symbolique indifférente à l'air du temps et - peutêtre pour cette raison - des plus vives et pénétrantes. Œuvres fantasmagoriques jouant tant sur l'attrait que sur la répulsion, l'enchantement se voit toujours ensorcelé, porteur d'une faille qui progressivement se déplie en abîme.

Les photographies de grands formats exposées pour Art Brussels représentent une série d'animaux familiers dont on devine l'état de cadavre. Articulés par une structure précaire, ils sont présentés dans des postures a priori naturelles et spontanées. Le simulacre tient-il lieu d'utopie ? A la beauté des images fait écho une absence que nul artifice ne peut combler...

Benoît Dusart

1 Voir, à ce propos, la promulgation prochaine du décret des Arts plastiques qui devrait fixer le cadre de nouvelles modalités en termes de conditions et de procédures d'acquisitions.

- 2 Il s'agit de l'architecture originelle du site. avant-gardiste lors de sa construction ; de sa mémoire en rapport avec l'histoire minière et industrielle de la région et enfin de son caractère poétique, "un des fils conducteurs de l'humanité" pour Laurent Busine. Autrement dit, l'aspect mémoriel est manisfeste dans la collection et fonctionne comme l'un de ses fils rouges.
- 3 Ce qui fut réalisé il y a de cela de nombreuses années avec les expositions Magritte en Compagnie. Du bon usage de l'irrévérence (présentée au Centre culturel de la Communauté française Le Botanique à Bruxelles du 23 mai au 3 août 1997) et Liberté, libertés chéries ou l'art comme résistance ... a l'art: un regard posé sur dix années d'acquisitions de la Communauté française de Belgique 1989 – 1998 (montrée conjointement à l'Insti tut supérieur pour l'étude du langage plastique (Iselp) et dans la salle du Musée au Botanique du 19 ianvier au 28 février 1999).
- 4 Laurent Busine, lors de la conférence de presse de l'ouverture de l'exposition L'image suivante, le 21 mars 2014

En janvier dernier, au retour d'un séjour à Paris pour le Salon Light by Night et un lancement chez X Marks the Bökship à Londres, la petite structure éditoriale La Houle présentait chez Théophile's Papers, récemment installé Chaussée d'Alsemberg à Bruxelles, ses deux dernières parutions 2013 : Objets Minces I & II. À la fin de ce mois de mars 2014, à l'Artists Print III, est sorti Les Objets Minces Partie 3. Deux occasions de découvrir leurs imprimés et de rencontrer le duo fondateur de cette maison d'édition fraîchement lancée en mai 2012.

prises de décisions pratiques et esthétiques faisant pleinement partie des projets.

A4 / A0, de Béatrice Lortet, est sorti en mai 2012 à l'occasion de l'exposition de l'artiste avec Jérémy Naklé, Naissance d'une île, à la B-Gallery, à Bruxelles. L'ensemble de l'exposition s'était construit autour d'une histoire des images présentées, celle de leur origine, de leur fabrication et de leur reproduction, questionnant ses différents états, de l'unique au multiple, ainsi que la porosité évidente de ces notions. Le livre, construit en étroite collaboration avec l'artiste, reprend six séries de dessins et sérigraphies de même que la réflexion qui les soutient. Explications: la série A4/A0 contient au total 96 planches A4 de traits obliques tracés à la main, d'impressions en quadrichromie et de diverses superpositions. Les 96 planches se rassemblent en 6 séries de 16 A4, correspondant dès lors à un nouveau format, le A0. Dans un premier temps, ce travail a été tiré à l'échelle 1/1 (épaisseur de la reliure en plus) en deux exemplaires couleurs. Le premier existe encore et le second, non relié, a servi de levier à la finalisation du livre, chacune de ses planches couleurs étant redistribuée dans les 96 exemplaires n/b définitifs mis en distribution publique. Chacun d'eux, possédant une seule page couleur toujours différente, est unique bien que produit mécaniquement et en série. Le livre prolonge de la sorte la réflexion de départ de l'artiste à l'occasion de son exposition.

Dans un autre registre, le petit A5 *The Deep*, seconde parution datant de mai 2012, est un texte court écrit en automne 2008 par Adam Biles et illustré "fortuitement" par Manon Rousseau. Partant d'un attrait charnel pour la mer, ses colères et sa puissance tranquille, le texte est une digression entrecoupée de discrets hommages aux héros de papier l'ayant traversée et conquise jusque dans nos mémoires collectives de lecteurs/regardeurs en demande d'inconnu.

En ce qui concerne la série des Objets Minces, initiée en 2013, le lien entre les propositions des artistes et l'imprimé est plus ténu encore. Les objets et originaux reproduits et mis en page, filtrés par divers traitements techniques allant de la risographie à l'impression laser et digitale, la photocopieuse et l'embossage typographique, mettent à l'honneur le plié, assemblé et encarté, la vignette et la pleine page. Chaque volume des Objets Minces — quatre en tout, dont deux parus — regroupe en feuillets non reliés 3 propositions de 3 artistes ou auteurs différents, sans lignes thématique et disciplinaire préétablies, ni même d'intention "organisée" autres que celles qui s'imposent pour chaque espace dévolu aux auteurs. Chaque proposition est donc autonome bien qu'intégrée à l'ensemble. Ces publications ne contiennent aucun commentaire sur les essais mis en page, faisant de l'exposition des imprimés en présence des objets et originaux reproduits (par ailleurs non exposés) un événement ultime et nécessaire à l'ensemble du projet. Cet aspect souligne l'importance du mouvement et de la rencontre entre La Houle et le public à l'occasion de foires, sorties en librairies et autres événements ouvrant la possibilité d'un échange et de réflexions sur le travail des artistes et le livre. Les auteurs des deux premiers Objets Minces sont Xavier Aupaix, Myriam Arseneault Goulet, Pierre Duys, Dieudonné Cartier, Emmanuelle Quertain et Rebekka Seubert, tous passés par Bruxelles soit pour y étudier, soit pour y travailler. Pour le troisième volet, Guillaume Singuin ouvre le papier, projette ses ombres et ravive l'Histoire sur le dos d'une superposition fac-simile de quadrillés brûlés; Rebecca Jagoe développe en 16 points une thèse aussi farfelue que rigoureuse sur les similitudes discursives entre la formation de l'être humain dans l'utérus et la fabrication du fromage; Ronan Le Creurer offre le dernier geste, celui d'un pliage révélateur quant à la présence de L'oiseau dans l'espace de Brancusi au cœur de Star Wars Episode II - Attack of the Clones.

À suivre dans le courant de cette année 2014 la sortie du quatrième "Vortex Perturbing Water Surface": Objets Minces 4.

Jérémie Demasy

### LA HOULE, SANS CRAINTE

WWW.LA-HOULE.COM

Les Objets Minces Partie 3, La Houle



Marie Lécrivain est graphiste et bibliothécaire; Jean-François

Caro est traducteur littéraire. D'une manière générale, le gra-

phisme de La Houle est fin et dépouillé, pensé à la mesure de

chaque publication et de ses impératifs. Le premier catalogue

Éditions



La Houle Éditions AM62 / 46

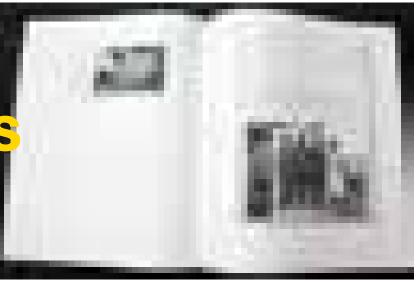
Actuellement visibles à L'iselp dans le cadre de l'exposition ARCHIVES/déplier l'Histoire (en collaboration avec Anne Penders) et récemment présentées à l'occasion de la troisième édition d'Artists Print, Les Ets Decoux éditions ne cessent d'interroger notre rapport aux images et à l'Histoire. Au détour d'anecdotes et de récits en escapade, se déploie une œuvre dont l'horizon, plutôt mélancolique, répond à des enjeux tant poétiques que critiques.

## HISTOIRES EN FUGUE

WWW.ETS-DECOUX.COM

Les Ets Decoux ont été créés à Bruxelles au milieu des années 2000. Derrière ce patronyme s'élabore l'œuvre d'une seule personne dont l'anonymat fait résistance aux exigences de visibilité et d'ego que sous-tendent, aujourd'hui comme jamais, le travail et le statut d'artiste. Loin d'être une posture, cette attitude délibérément à la marge doit être soulignée. Dans un contexte concurrentiel caractérisé par un nombre croissant d'artistes confrontés au manque de galeries de petite ou moyenne portée et à la rareté d'espaces institutionnels à même de les accueillir, d'excellents travaux ne quitteront jamais les ateliers. Les Etablissements Decoux s'inscrivent dans une perspective qui, parmi d'autres, fait alternative aux épuisants diktats du marché. On sait la révolution opérée par l'avant-garde conceptuelle, ainsi que les libertés prises par des artistes comme Ed Ruscha ou Marcel Broodthaers vis-à-vis des cadres classiques d'exposition. Exposition qui put être un affichage sauvage (Daniel Buren), un encart publicitaire (Fred Forest), ou un livre (Dieter Roth), autant d'empreintes dont la matérialité et le sens ne font qu'un.

Actifs dans la micro-édition (livres d'artiste et revue), les Etablissements Decoux ont édité une petite dizaine d'ouvrages. Si l'on reprend la typologie créée par Anne Moeglin-Delcroix, 1 ceux-ci s'inscrivent dans les traditions croisées des "séries et récits" (Alberola, Baldessari...), de la "collection/recollection" (Boltanski, herman de vries...). Proposition bien théorique, il est vrai, tant ce travail se singularise par sa densité rhizomatique et son habileté à subjectiver la "Grande Histoire", sans que celle-ci ne soit déportée en un versant (auto)biographique ou réduite à l'état de rumeurs intimes. Subjectiver l'histoire consiste ici à lier petits et grands récits de façon inductive, selon une logique associative. Les thèmes que sont la guerre, la colonisation ou l'émergence du tourisme de masse, renvoient ici à une multitude d'évènements a priori anecdotiques qui, scrupuleusement combinés - ou tressés, comme le dirait Hubert Damisch - forment une trame visuelle et métaphorique débordant la dualité micro ou macro



#### ARCHIVES/ DÉPLIER L'HISTOIRE

ISELP 31 BOULEVARD DE WATERLOO 1000 BRUXELLES

#### DU 26.04 AU 28.06.14

ETS DECOUX. ÉDITIONS. LIVRES D'ARTISTES CFC ÉDITIONS 14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES WWW.CFC-EDITIONS.BE

DU 14.03 AU 30.04.14

historique. Le paysage défait à grand renfort d'histoire (clos en 2010) est peut-être, à ce titre, l'œuvre la plus exemplative. Ce livre unique, constitué de trois classeurs cartonnés, réunit plus de 650 cartes postales, photographies et commentaires, classés sous pochettes plastifiées. Initié à la faveur de la dernière exposition organisée par le regretté Chalet de Haute Nuit, ce vaste corpus a pour entrée la disparition en 1945 de Hochgebirgslandschaft, une toile de grand format peinte par Friedrich en 1824 et conservée à partir 1920 - année de création du NSDAP - à la Nationalegalerie de Berlin. Le destin de la toile est aussi celui de son paysage. Si la Mer de Glace peut encore suggérer l'appel de l'infini et les méditations introspectives chères au peintre allemand, elle est aujourd'hui l'un des sites naturels les plus visités au monde. Les cartes postales témoignent de cette évolution, et aussi d'un changement de regard. D'abord représenté nu, le lieu se pare progressivement de personnages, vus de dos et au loin, avant de se rapprocher et de nous faire face. A la majesté du tableau, répondent aventuriers en goguette, parasols et infrastructures touristiques. La fin d'un monde, suggéré par ce fil reliant Chamonix à Berlin. Ultime ellipse, l'ensemble du livre s'organise selon un modèle linquistique commenté par Ferdinand de Saussure... petit-fils d'Horace, "père de l'alpinisme", contemporain de Friedrich et découvreur du Mont Blanc.

A l'heure du thé chez Madame Colon (2011) témoigne

de cette même virtuosité conceptuelle. Parti d'une photographie mettant en scène deux femmes prenant le thé dans le jardin d'une maison coloniale (Congo belge), l'auteur développe son "exposé imagé" autour de prémisses théoriques développées par l'anthropologue Marcel Mauss (L'essai sur le don, 1923). Se tisse alors le récit d'un rapport de domination ausculté à travers ses symboles, mais aussi un questionnement sur la valeur de l'échange, ici détourné de sa stricte réduction économique... La démarche, si instruite et documentée soit-elle, ne souffre pourtant d'aucun didactisme. La subtilité est affaire d'associations, d'analogies et d'évocations dont les enchaînements restent libres. Si le rapport au livre induit bien, de page en page, un parcours évolutif parfois rythmé en chapitres (ce qui l'écarte de la logique du display), l'horizon n'est jamais conclusif. Œuvre mille-feuilles et à tiroirs, c'est dans ses stratifications, ses manques et ses ellipses – qui en font toute la profondeur - que s'échafaude la liberté du regardeur/lecteur. Une profondeur se dévoilant avec de plus en plus d'économie. Dépense publique. Le legs Comacina (2013) et surtout En blanc (2013) jouent sur l'incertitude des signes, leur relativité et leurs manquements. La mélancolie, jusqu'ici associée aux images, prend finalement corps en leur disparition. Comme si, pour paraphraser Agnès Minazzoli, celles-ci portaient en elles une absence que nous ne pouvions combler et qui, paradoxalement, nous conduisait en leur cœur<sup>2</sup>. Voilà pour le terreau contemplatif et poétique. Mais il y a plus ici: les images sont-elles muettes? Le récit, un simulacre? Reste alors, fissuré et par là même mis à nu. tout l'écheveau idéologique instiguant notre rapport aux images et à l'Histoire... et cette invitation, non moins heureuse, à nous en affranchir.

#### Benoît Dusart

1 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997.

**2** Agnès Minazzoli, *La première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée.* Les éditions de Minuit, 1990. P177.

AM 62 / 47 Éditions Ets Decoux

#### L'ART MÊME

Trimestriel #62 Mai – Août 2014 Gratuit 5400 exemplaires

#### **FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES**

Direction Générale de la Culture Service Général des Arts de la Scène Service 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



radicale

## **EXTRAMUROS**

Mahéo Kervilahouen Résidence FRAC Monde(s) 5e Biennale de Marrakech :

From mouth to hand

From script to score

Gauthier Hubert

Résonance(s)

welcome!

Laura Gozlan Perversion Story Shrinking Cities

IN SITU

# **ART/RECHERCHE**

De l'alignement de la recherche artistique sur le modèle universitaire Passe d'abord ton doctorat!

La recherche comme performance. A propos d'une recherche en art Artistes-chercheurs: quelle(s) identité(s) ? 9

Patrick Everaert Faire parler les images

numériques

une question de fonds et de collection

ÉDITION

De l'émoi des mondes possibles **30** 

Yaël André

29

Le boom des artist-run

spaces à Bruxelles

32

**44** L'image suivante :

DU CÔTE DE LA FWB

9° Biennale de la photographie Voir et croire à l'ère des images

de Liège :

Au ralenti des images

**25** Michaël Borremans

INTRAMUROS

Machines désirantes

**42** Prix Médiatine

PRIX

La recherche en art:
perspectives et enjeux
15
To get rid of a niggling problem

ARCHIVES/déplier l'histoire

Anne Penders

de Chine Zin Taylor

Willkommen, bienvenue,

Pierre-Jean Giloux

Marianne Berenhaut et Christian Israel La robe est ailleurs/Warsawarsaw 39

De la nature des choses **38** ucie Lanzini et Antoine

Patrick Guns Portrait de l'artiste rédempteur

Intégrations en FWB Downsbrough-Dundic-Toby

Peter Downsbrough, Emilio López-Menchero et Beat Streuli 1+1+1=1080



