L'ART MEME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

4eme
TRIMESTRE
2014

63

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La Fédération Wallonie-Bruxelles/ Direction générale de la Culture, a pour vocation de soutenir la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma, le patrimoine culturel et les arts plastiques, la danse, l'éducation permanente des jeunes et des adultes. Elle favorise toutes formes d'activités de création, d'expression et de diffusion de la culture à Bruxelles et en Wallonie. La Fédération Wallonie-Bruxelles est le premier partenaire de tous les artistes et de tous les publics. Elle affirme l'identité culturelle des Belges francophones.

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

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

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Pascale Viscardy

GRAPHISME
Pam&Jenny

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

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

ONT COLLABORÉ
Muriel Andrin
Alexandra Baudelot
Raymond Balau
Baptiste Bogaert
Sylvie Boulanger
Sandra Caltagirone
Pierre Chabard
Emmanuelle Chiappone-Piriou
Florence Cheval
Laurent Courtens
Dirk Dehouck
Damien Delille
Jérémie Demasy
Colette Dubois
Benoît Dusart
Marie-Cécile Guyaux
Emmanuel Lambion
Danielle Leenaerts
Bernard Marcelis
Maria Palacios Cruz
Thierry Paquot
Laurence Pen
Barbara Roland
Septembre Tiberghien
Antoine Wang

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

63

EDITO

Fidèle à sa vocation d'investir les intersections et apports mutuels de pratiques et disciplines diverses, *l'art même* se penche, en sa livraison d'automne, sur quelques nouages à l'œuvre dans les champs conjoints de l'art et de l'architecture.
Si l'exposition est, sans conteste, le lieu privilégié du déploiement processuel et de l'articulation de disciplines et de médias pluriels, elle constitue précisément pour l'architecture, confrontée dans l'exercice curatorial à l'absence paradoxale mais inévitable de son objet, un enjeu susceptible d'en réexaminer et d'en réactualiser l'approche, ce dont attestent colloques et formations consacrés ces dernières années à la question de "l'architecture exposée".
De même, en matière architecturale, en est-il d'une production éditoriale récente qui voit un renouvellement de ses formes et de ses formats en autant de plateformes hétérogènes, d'*expositions* de contenus qui contribuent, eux aussi, peu ou prou, à une révision du discours critique.
Au vu du nombre croissant d'artistes enclins à s'emparer de problématiques inhérentes à l'architecture et à l'urbanisme ainsi que d'architectes portés à matérialiser les différentes étapes d'un projet en objets esthétiques, la frontière entre ces pratiques apparaît de plus en plus floue. Une telle indistinction est singulièrement portée par la démarche volontairement décloisonnante de Yona Friedman, architecte de formation, qui confère au concept d'utopie une visée bien plus large que celle traditionnellement dévolue au champ de l'architecture car portée par une dynamique participative, réflexive et transdisciplinaire en laquelle se reconnaît une nouvelle génération d'artistes et de commissaires d'exposition.
Ainsi en est-il des projets au long cours menés à Aubervilliers par ses Laboratoires ou à Charleroi par le collectif Hôtel Charleroi, œuvrant, dans la mutualisation de compétences extrêmement diverses et pointues, en des contextes géo-politiques et de mutation architecturale et urbanistique bien précis.
S'agissant du champ élargi de l'architecture, d'autres entrées auraient pu trouver place dans ce court dossier dont, notamment, ses rapports féconds avec les arts de la scène et le cinéma, convoqués pour la première fois au sein de la biennale d'architecture de Venise par Rem Koolhaas, commissaire de sa 14ème édition.
Pour en rester à Venise et à une dimension collaborative des pratiques contemporaines, l'on ne peut que se réjouir de la désignation de l'artiste **Vincent Meessen** associé à la commissaire indépendante **Katerina Gregos** pour représenter la Fédération Wallonie-Bruxelles en pavillon belge à la **56ème Biennale de Venise** en mai prochain.
Au format solo habituellement retenu pour celle-ci, l'artiste a préféré un format mutualisé permettant, selon ses propres termes, "*de nourrir une réflexion plurielle sur les significations possibles de l'internationalisme aujourd'hui.*". Aussi, poursuit-il, "*la relation historique entre les biennales d'art, les expositions universelles et coloniales servira de moteur à une interrogation en actes sur le potentiel émancipatoire des pratiques artistiques, relecture faite à l'aune de l'histoire contaminée de la modernité coloniale*".
Sous le titre *Personne et les autres*, tiré d'un texte du situationniste liégeois André Frankin, le pavillon - qui accueillera ainsi une dizaine d'artistes de divers continents dont les noms ne seront dévoilés qu'au printemps- s'articulera conceptuellement autour d'une installation audio-visuelle conçue spécifiquement par Vincent Meessen pour toucher à un pan inconnu de l'histoire de l'Internationale situationniste, "*dernière avant-garde artistique internationale de la modernité occidentale*".

Christine Jamart, Rédactrice en chef

LA GRANDE OCCASION

Ugo La Pietra,
La Grande Occasione, 1972
Collection Frac Centre, Orléans

L'EXPOSITION COMME ESPACE D'EXPÉRIMENTATION ARCHITECTURALE

Encore réservée il y a peu aux professionnels et aux passionnés, l'exposition d'architecture s'affirme désormais comme un champ clairement identifié. De biennales en festivals et en concours, la multiplication des événements s'accompagne d'un engouement public et critique et, depuis une dizaine d'années, d'une légitimation académique.

Marc Fornes & Theverymany,
Double Agent White
Exposition *9e ArchiLab Naturaliser l'architecture*, Les Turbulences - Frac Centre, Orléans, 2013
© Photo : Florian Kleinefenn

La littérature abondante et les colloques[1] qui en retracent l'histoire brève mais prolifique actent le rôle de l'exposition dans l'expansion post-moderne de l'effectivité architecturale. Après en avoir longuement interrogé le paradoxe inhérent, l'absence irrémédiable de son objet, la recherche s'intéresse aujourd'hui aux diverses formes de commissariat qui renouvellent l'approche de cet espace traditionnellement représentationnel.
En témoignant de cette diversification des formats, la recherche atteste l'expansion et l'intégration de l'exposition dans le champ culturel et critique de l'*architecture exposée*. Environnements immersifs ou interactifs, pavillons, installations… peuplent indifféremment les galeries, les biennales et les musées et constituent désormais un passage quasi obligé de la carrière de tout architecte. A mesure qu'elle s'institutionnalise, l'architecture exposée s'affirme alors autant comme un espace de recherche intellectuelle et créative que comme l'un des pans de l'économie architecturale.
Cette mutation impose dès lors d'élaborer une définition épistémologique et méthodologique toujours plus précise de l'exposition et des relations qu'elle engage dans et au-delà du cadre de l'architecture. Il s'agit d'affirmer sa spécificité eu égard à la pratique, comme espace privilégié non seulement pour la production de *nouveau* mais plus précisément pour le déploiement de processus indéterminés qui conditionnent la véritable expérimentation. Nous pensons en effet que de toutes les plateformes à disposition – des revues au champ académique –, l'exposition reste aujourd'hui la plus pertinente pour introduire et mettre à l'épreuve de nouvelles stratégies architecturales, politiques et sociales.

RACINES

L'institutionnalisation actuelle est à replacer dans le contexte des mouvements historiques du XXe siècle qui, des avant-gardes aux mouvements radicaux, se donnent pour programme la refondation conceptuelle de la discipline architecturale. Si *L'Espace Proun* d'El Lissitzky (1923) ou l'exploration néoplasticienne de la *City in Space* de Frederik Kiesler (1925) constituent déjà l'exposition comme objet, l'approche actuelle formalise plus précisément, pensons-nous, les logiques en œuvre dans la culture de la transdisciplinarité en vigueur dans les années 1960 et 70 et les *modus operandi* de l'architecture radicale.

Car la différenciation du champ architectural n'est pas un phénomène récent. Sous l'injonction d'Hans Hollein *"Alles ist Architektur"* ("Tout est architecture", 1968), les "visionnaires" proclament dès les années 1960 l'émancipation de toute finalité constructive. Les nouvelles formulations théoriques et linguistiques qu'ils proposent se cristallisent alors autant dans des projets au caractère utopique, que dans des écrits ou des actions. De la rue à la galerie, l'architecture envahit l'espace public sur un mode ludique, comme Coop Himmelb(l)au qui noie les passants d'une rue de Vienne sous les douze mille mètres cubes de mousse pour générer son rêve cybernétique d'un espace en apesanteur (*Soft Space,* 1970). Elle prend également des accents contestataires comme chez UFO, qui limite son intervention à la quatorzième Triennale de Milan (1968) à quelques affiches et à une déclaration dans laquelle il affirme être "*occupé à déranger des rites et des mythes socio-urbains par des interventions à l'échelle 1/1*"[2] ; au même moment dans les rues de Florence, leur performance *Urboeffimero* mêle des structures gonflables au cortège des manifestants ouvriers et étudiants.
A l'heure où les artistes quittent les galeries pour expérimenter sur le territoire élargi de la ville et du paysage, certains architectes empruntent le chemin inverse. Des invitations leurs sont faites par des personnalités du monde de l'art dont Germano Celant ou Harald Szeemann qui, lors de la Documenta 5 (1972) invite Haus-Rucker-Co à accrocher son "oasis personnel" *Oase n.7* à la façade du Musée Friedericianum. Cette sphère transparente de huit mètres de diamètre simplement meublée d'un siège et de palmiers articule la question de l'*ambiente*, cette recherche d'une qualification locale de l'espace comme environnement qui fait se rejoindre les disciplines artistiques et architecturales et dont l'exposition devient l'un des sites privilégiés.
Comme dans les galeries du MoMA qui accueillent une série de *microenvironnements* produits pour *Italy: The new domestic landscape* (1972), les lieux de l'art permettent d'installer les conditions artificielles qui définissent désormais cet "*environnement au sens le plus large*" qu'est l'architecture. (Hollein).

SUSPENSION

L'autonomie de l'exposition – tant spatiale que temporelle et processuelle – se constitue par une forme de double distanciation, vis-à-vis des contraintes traditionnelles du projet et de l'expérience quotidienne. Bien qu'il ne permette pas une totale abstraction, ce format place d'emblée l'expérimentateur, qui doit comme pré-requis se défaire de son environnement pour pouvoir reconstituer une réalité artificielle (L. Jeanpierre[3]), dans un contexte d'indétermination.
L'allègement de l'architecture exposée – au propre comme au figuré – s'oppose à la somme de complexités qui caractérise traditionnellement le projet. Du point de vue matériel, elle permet une réduction du degré de résolution et du nombre de lots techniques, ainsi qu'une simplification juridique. La tolérance de l'objet à un certain degré de fragilité augmente, tandis que les contraintes traditionnelles de performances structurelle, phonique ou thermique, d'étanchéité, d'intégration des fluides ou de raccordement sont suspendues, rendues superflues par l'espace architectural de la galerie lui-même, par le caractère éphémère de l'installation ou par l'usage spécifique qui s'en fait. Mais plus encore que le contexte matériel, c'est l'abstraction de l'expérience quotidienne qui introduit ce degré d'indétermination qui conditionne l'émergence de nouvelles réalités. Car l'exposition constitue cette hétérotopie que Michel Foucault définit comme un :"*lieu réel, effectif, qui est dessiné dans l'institution même de la société, et qui est une sorte de contre-emplacement, sorte d'utopie effectivement réalisée dans laquelle les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés, et inversés (...)*"[4] Ce "*non-lieu*"[5] est celui évoqué par Claude Parent comme seul possible pour la recherche de l'utopie, ce travail de refondation des bases du langage architectural qui ne peut se mener qu'hors de la réalité.

Philippe Rahm architectes,
Digestible Gulf Stream,
Biennale d'Architecture de Venise, 2008
© Photo : Noboru KAWAGISHI

L'architecture exposée s'affirme comme ce "*réel avant le réel*"[6], où il est possible de tester, d'interroger et de simuler. Elle situe en effet le visiteur au cœur d'un dispositif spatial, discursif, social ou politique dont il fait l'expérience à la fois corporelle et mentale "*en pleine possession de sa motricité, de sa parole, de toutes ses possibilités.*"[7.] Tout à la fois catalyseur et producteur de réalités inédites, le commissariat introduit les conditions d'une recherche *in vivo*, en amont d'une réalité avec laquelle il invente de nouveaux branchements possibles.

PROTOTYPE

En même temps qu'il borne, le format de l'exposition autorise donc toutes formes de spéculations possibles, dont les limites physiques et temporelles définissent le caractère opératoire. Pensée comme un levier pour la recherche et l'innovation, l'architecture exposée se caractérise par sa dimension prototypique. Comme l'écrit Philippe Rahm, l'architecture ainsi produite "*n'illustre pas, mais donne matière à illustrer (...) ne représente pas, mais présente des espaces et des temps, physiques, climatiques, géographiques, physiologiques qui sont ensuite librement interprétables, socialement, culturellement, politiquement, psychologiquement.*"[8]
Les investigations de Philippe Rahm sur l'architecture climatique, menées dans cet environnement contrôlé que sont les galeries de la Biennale de Venise, du Frac Centre ou du CCA, lui ont ainsi permis de "*réévaluer le champ de l'architecture du physiologique à l'atmosphérique*". Cette résolution matérielle et structurelle des processus en amont de leur introduction dans le réel ont, pour ainsi dire, nourri sa pratique par un effet de rétrocontrôle. Le microclimat artificiel de *Digestible Gulf Stream*[9] trouve ainsi des déclinaisons tant à l'échelle domestique que paysagère, dans le projet d'appartements convectifs à Hambourg (non réalisé, 2010) ou au Taichung Jade Meteopark, un paysage de 70 hectares contrôlé climatiquement (en cours).

L'architecture computationnelle trouve également dans l'exposition un espace d'évaluation possible des processus dynamiques de formation, d'organisation et de distribution de la matière qu'ils développent *in silico*.
La *matérialité digitale* a donné corps à une nouvelle typologie

d'objet : l'artefact digital. Parce que les modes de production auxquels il est indexé, dont le *file to factory*, ne trouvent encore que peu d'applications dans le domaine de la construction, les architectes se tournent vers les lieux de monstration pour actualiser leur recherche. La galerie prolonge ou se substitue alors à l'atelier et le commissaire – ou l'institution – s'érige en un maître d'ouvrage alternatif qui, par ses commandes, crée la fenêtre conceptuelle, logistique et financière nécessaire à ce que l'architecte puisse mener une pratique expérimentale.
L'exploration de l'"indétermination précise" de la matière que mène Marc Fornes depuis plusieurs années n'aurait de fait pas pu trouver d'autre terrain. Travaillant exclusivement à l'échelle du pavillon, il explore les potentiels spatiaux, géométriques et esthétiques des modes de production assistés par ordinateur. Chaque projet est conçu comme une phase d'évaluation matérielle porteuse de nouveaux référentiels qui débouche *in fine,* sur de premières réalisations : le pavillon *Double Agent White*, conçu pour *ArchiLab 2013* (Frac Centre), a ainsi servi de matrice pour l'élaboration de la membrane auto-portante du Pop-Up Store Louis Vuitton (2012) et pour celle poreuse des parois du kiosque d'Argeles-sur-Mer.

REFLEXION

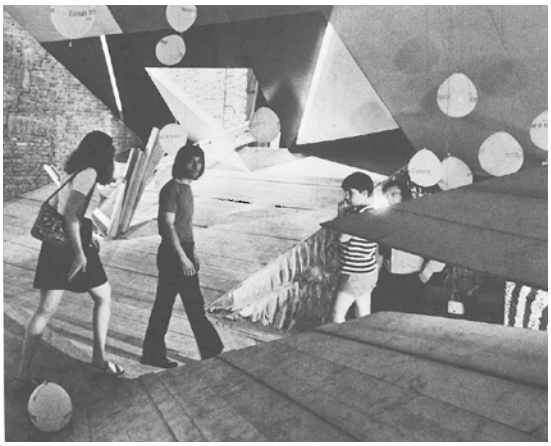
"*(…) les idées (...) ne vivent réellement que de s'exposer, de se réexporter, avec toutes les médiations requises.*"[10] ; outre leur diffusion, le commissariat ordonne également leur production, leur mise en forme, en espace et en matière. L'exposition devient le miroir dans lequel se regarde l'architecture, où elle interroge ses propres pratiques et tracent des voies possibles pour sa propre réinvention. Dans sa *Casa Palestra* (Triennale de Milan,1986), Koolhaas propose une relecture de l'histoire moderniste comme nouvelle origine possible pour le projet. Avec cette reconstitution exacte mais néanmoins courbée du Pavillon de Barcelone, Koolhaas désamorce l'apparente rigueur et l'abstraction du mouvement moderne et fait une démonstration vivante de son potentiel hédoniste ; la sensualité de l'espace courbe, les effets sonores et lumineux et la mise en scène de jeunes gens vaquant à des activités sportives parfont le tableau d'une domesticité possible, proprement contemporaine.
Les "fondamentaux" que Koolhaas présente cette année à Biennale de Venise, plafonds techniques et châssis pvc, dressent désormais un constat morose sur l'état de l'environnement architectural. Sa fin supposée – déjà annoncée par les radicaux florentins – n'empêche cependant pas d'élaborer encore des réponses comme dans *Ikea Disobedients* (MoMA, 2013) qui dissèque le modèle généralisé d'une domesticité lisse promue par IKEA. Par l'installation, le manifeste et la performance, l'architecte catalan Andrés Jaque y oppose un espace "chargé" politiquement, qui organise des rapports originaux entre individus qui ne sont "ni tous sains, ni tous jeunes et ne désirent pas tous des enfants".

PERFORMANCE

Espace discursif, critique, narratif mais également immersif, l'architecture exposée est *in fine* en mesure de reconfigurer l'expérience physique et cognitive et de modifier la "*distribution du sensible*" décrite par Jacques Rancière. C'est le programme que se donne l'environnement pneumatique pour cent personnes *Riesen Billiard* d'Haus-Rucker-Co, présenté successivement au Musée du XXe siècle à Vienne et dans une rue de New York, qui plonge les visiteurs dans un environnement psycho-sensoriel nouveau.
Ces systèmes performatifs induisent un repositionnement individuel de l'usager dans l'espace cognitif ; ils ont le potentiel de mettre en jeu le régime de visibilité et d'énonciation en vigueur, ainsi que les modes d'inclusion ou d'exclusion sociales. C'est l'un des enjeux auxquels répondent les artistes et architectes italiens dans *Italy : The new domestic landscape* : "(…) concevoir un environnement domestique, suffisamment adaptable pour permettre d'y performer différents événements nouveaux et fictifs, privés et collectifs, tout en étant suffisamment stable pour permettre la reconstitution des aspects constants de notre mémoire individuelle et sociale."[11]
Comme dans les nombreuses actions créatrices de Claude Parent, l'architecture exposée s'attache à constituer un contexte, non pas comme décor mais comme milieu où émergent des interactions possibles et où peut s'originer cette mutation. *La ligne de la plus grande pente*, réalisée au Pavillon français de la Biennale d'art de Venise dont Parent est commissaire (1970), plonge le visiteur dans un environnement qui diffère de l'espace quotidien et reconfigure l'expérience corporelle et sensible. Cet espace *vécu, programme, aventure* ou *provocation* active pour la première fois le principe de l'oblique, qui dynamise les corps, les déstabilise et oblige les usagers à se défaire de leurs préconceptions et de leurs habitudes.
"*Si le cadre de vie, dans sa définition spatiale, peut entraîner un changement de l'art de vivre, un glissement du comportement, il doit être soumis longuement et avec précaution dans des actions provisoires à expérimentation répétée.*"[12] Comme dans les interventions temporaires dans les Maisons de la Culture et sur les places publiques de 1971 à 75 ou dans les espaces domestiques qu'il conçoit (la Maison Mariotti ou son propre appartement), l'expérience renouvelée de l'oblique doit permettre de déconditionner l'usager et de renouveler sa perception de l'espace physique et sensible.

Cette performativité fait émerger un espace public possible, qui s'établit en déjouant les codes sociaux et culturels établis. A l'heure où l'architecture a pleinement intégré sa valeur d'exposition, il est permis de s'interroger sur sa capacité réelle à réactiver ce potentiel subversif. Comme Ugo La Pietra lorsqu'il arpente les couloirs vides de la Triennale de Milan pour dénoncer l'incapacité des structures culturelles et productives à créer un état continu de recherche (*La Grande Occasione*, 1972), il est nécessaire de questionner la capacité actuelle des institutions à promouvoir l'expérimentation architecturale. Quelle place peut encore être faite aux processus indéterminés dans les cadres définis par l'économie de la culture ? Un difficile équilibre est à trouver entre les opérations de diffusion large, auquel correspond certainement le caractère séduisant et ludique des pavillons produits en nombre, et des espaces ouverts et spéculatifs. Il émergera sans doute d'une plus grande intégration des politiques d'acquisition et de diffusion de l'institution couplée, chez le commissaire et l'architecte, à une capacité à subvertir et à détourner les formats et les procédures de l'exposition.

Emmanuelle Chiappone-Piriou



Claude Parent,
La ligne de plus grande pente,
Biennale de Venise, 1970
Vue de L'escalier renversé de Samuel Buri
© Photo : Gilles Ehrmann
Archives Sabine Ehrmann

1 Pour citer des exemples récents: les numéros des revues *Exhibitions, Showing and Producing Architecture,* OASE, n°88, Octobre 2012 et Curating Architecture, LOG, Fall 2010 étaient dédiés à la question de l'exposition d'architecture, de même que le colloque *Exhibiting Architecture, A Paradox?*, Yale School of Architecture, 3 – 5 October 2013

2 UFO in Pica, Matassi, Pica, *Quattordicesima Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Arti, Grafiche Crespi & Occhipinti, Milan, 1968, p.47. Trad. de l'auteur.

3 Laurent Jeanpierre, "Introduction aux conditions de l'art expérimental", in Elie Düring, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, *In Actu, De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, 2009, pp. 307-335

4 Michel Foucault, "Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", in *L'architettura, Chronache e storia*, 150, anno XIII – n°12, avril 1968, pp. 822 - 823

5 Claude Parent, *Claude Parent Architecte,* Paris, Robert Laffont, p. 159

6 Peter Smithson, cité d'après Florian Kossak, "Exhibiting architecture: the installation as laboratory for emerging architecture" in Chaplin, S. and Stara, A. (de.), *Curating Architecture and the City*, London, Routledge, pp. 117-128

7 Elie During in Elie During, Dominique Gonzales-Foerster, Donatien Grau, Hans Ulrich Obrist, *Qu'est-ce que le curating*, Paris, Manuella Editions, 2011, p. 67

8 Philippe Rahm, "Météorologie d'intérieur, Une architecture interprétable", in *Environment: Approaches for Tomorrow,* Canada, 2006

9 Dans le cadre de la Biennale de Venise "Out There: Architecture Beyond Building" au Pavillon international, 2008.

10 Elie During in Elie During, Dominique Gonzales-Foerster, Donatien Grau, Hans Ulrich Obrist, op.cit., p. 49

11 "The competitor is thus asked to propose microenvironments and microevents : he is *to design the spaces and artifacts* that, singly and collectively, support domestic life ; and he is also to demonstrate the ceremonial and ritual patterns in which they may be used.", Emilio Ambasz, *Italy : The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, 1972

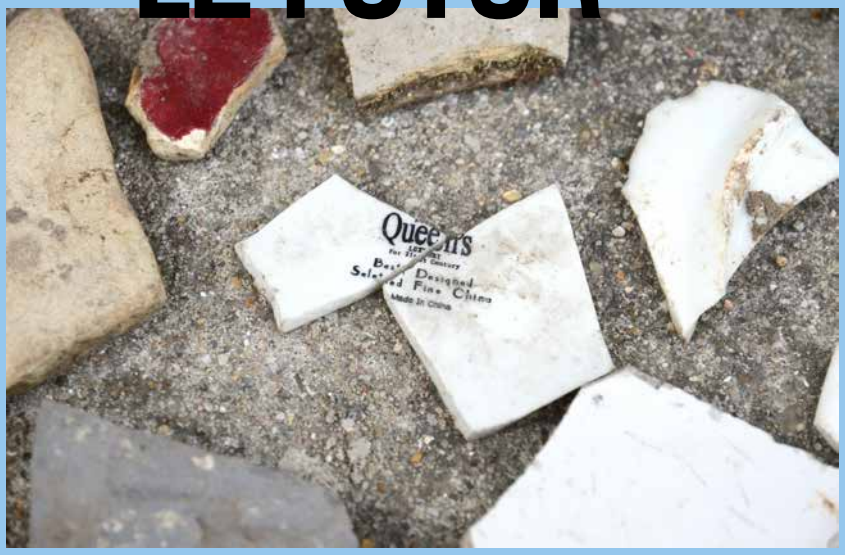
12 Claude Parent, ibid.

Architecte D.E., commissaire d'exposition et auteur, E.Chiappone-Piriou est depuis 2011 Chargée de programmation aux Turbulences - Frac Centre, à Orléans. A ce titre, elle collabore à de nombreux projets dont *Villes visionnaires* (2014) et la 9ème édition d'ArchiLab, *Naturaliser l'architecture* (2013). Depuis 2009, elle collabore régulièrement à des publications du Centre Pompidou Mnam – CCI et à des expositions, parmi lesquelles *Chefs-d'œuvre?* (Centre Pompidou-Metz, 2010) et OMA / Progress (Barbican, Londres).

VISUALISER LE FUTUR

Sur une invitation des Laboratoires d'Aubervilliers, l'artiste et architecte slovène Marjetica Potrč initie en 2011 *La Semeuse ou le devenir indigène*, un projet au long cours implanté dans la ville d'Aubervilliers et sur le jardin des Laboratoires. En s'appuyant sur le contexte géopolitique d'Aubervilliers - une ville située à la périphérie de Paris qui compte une centaine de nationalités -, elle pose les fondements d'un projet à travers lequel interagissent l'histoire sociale, urbaine et culturelle, ses transformations permanentes et les moyens d'investigation tant conceptuels que pratiques qu'une artiste, adossée à une institution artistique, peut développer dans un environnement urbain spécifique.

Marjetica Potrč, qui se définit comme une "artiste-médiatrice", développe une conception de l'art comme outil de changement social. Ses projets reposent sur l'observation de l'environnement dans lequel elle se trouve, sur les savoirs et les problématiques spécifiques à cette localité, et sur la mise en place d'éléments concrets permettant aux habitants de s'approprier leur environnement à la marge des enjeux portés par les instances politiques, économiques et technocratiques locales et nationales. La question d'une prise de conscience de leur propre pouvoir public est au cœur des projets de Marjetica Potrč. "La Semeuse *n'est pas un projet rationnel, elle est née de réseaux existant à Aubervilliers, des rencontres avec des associations. C'est un projet organique, né de la société, dans un effort de transformer la réalité présente et de visualiser le futur. On a même parlé de monument, pas au sens traditionnel du terme mais comme objet symbolique dont la société a besoin pour transformer les choses"*[1].



La friche "Chez Albert" à Auberviliers, été 2014.
© Crédit photo : Lisa George

La friche "Chez Albert" à Auberviliers, été 2014.
© Crédit photo : Lisa George

Marjetica Potrč, architecte de formation, voit dans Aubervilliers l'espace du jardin comme un "objet relationnel" où se mélangent de façon organique le multiculturalisme social et la biodiversité de la nature dans un espace urbain. Entre les deux c'est un geste politique pour s'approprier la ville qui s'invente. Ce sera donc dans ces espaces-là – espaces à la fois symboliques et physiques - qu'elle déploiera *La Semeuse,* posant ce constat que n'importe qui peut influer sur son environnement en investissant concrètement les espaces cultivables de la ville et les lieux laissés en friche et temporairement vidés de leur usage. En déroulant le fil de l'histoire d'Aubervilliers, on découvre que "l'espace du jardin" est un motif récurrent, entre autre, symbole des multiples transformations qu'elle connaît depuis plus d'un siècle. L'évolution de sa biodiversité résonne silencieusement avec les différents flux migratoires venus peupler la ville et apporter leur empreinte. Une biodiversité inédite en Île de France et dont l'histoire remonte à plusieurs siècles quand Aubervilliers était une ville maraîchère qui fournissait fruits et légumes à la population parisienne. Cette production s'intensifie à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle pour devenir le premier producteur de légumes à destination de Paris. Par la suite, la ville s'est industrialisée, de nouvelles populations de travailleurs venues de plusieurs régions de France et du monde sont arrivées, les zones maraîchères ont fait place à la construction d'usines et les jardins familiaux sont devenus des jardins ouvriers. "*C'est la première génération de jardins individuels au sein d'un terrain collectif, lui-même géré par une association, qui a vu le jour au début du XXe siècle"*[2]. À partir des années 60, de nouvelles formes de jardins font leur apparition, certains à l'initiative d'artistes, d'autres à caractère pédagogique en lien avec des écoles, d'autres encore qui, portés par des associations, proposent aux habitants de s'approprier une part de l'espace urbain avec pour but une intégration sociale à l'adresse de personnes coupées de leur environnement urbain. Une dernière génération de jardins a vu le jour plus récemment avec les "jardins partagés", gérés par des associations locales et des voisins. "*En ce sens on peut dire que chaque période a produit son propre modèle de jardin"*[3]. Aujourd'hui cette diversité de jardins cohabite ensemble.

Aubervilliers s'est également considérablement appauvrie, atteignant le triste record d'être la deuxième ville avec le plus fort taux de pauvreté en France métropolitaine. Conséquence du phénomène de gentrification qui a globalement atteint Paris et la plupart des villes de proche banlieue, les populations étrangères se sont vues refluer vers les communes situées à la périphérie de Paris, Aubervilliers en première ligne. Devenant plus que n'importe quelle autre ville un Jardin planétaire, selon le concept de Gilles Clément, Marjetica Potrč s'intéresse à la richesse culturelle que cela génère et à la nécessité d'agir sur les ressources propres tant matérielles que citoyennes que cela implique. Dans le microcosme urbain, Aubervilliers s'invente non pas par ses constructions architecturales mais par sa biodiversité et par ses espaces vides laissés en friche depuis plusieurs années, des espaces où la nature indigène s'est installée, sans fonctions particulières, délaissés de tous, reposant tranquillement malgré les fortes pressions immobilières. La friche – le terrain vague – est un espace unique pour développer des pratiques interstitielles qui explorent les potentialités de la ville contemporaine et les usages que peuvent en faire les habitants. Ces dernières années, la ville s'est considérablement développée et la terre est devenue de plus en plus chère. La municipalité tente de réfléchir et de résister au mieux à la menace d'opérations immobilières certes lucratives mais déconnectées d'une vraie réflexion qui intègre dans la conception architecturale même la possibilité d'une participation active de ses habitants. Ceci ne pouvant être rendu possible que par la prise de conscience de leur implication citoyenne, de leur capacité à mettre en place un dialogue avec la municipalité. *"Nous nous posons la question de savoir comment les gens peuvent s'organiser et influencer la municipalité. Et si celle-ci peut considérer* La Semeuse *comme un projet pilote. Notre projet naît à un moment très intéressant et nous voulons que les gens se l'approprient"*.[4] Ainsi, il s'agit de mettre quelque chose à la disposition de tous. Ceux qui veulent effectivement en tirer quelque chose ont la possibilité de venir, de demander, de faire. De cette première phase du projet intitulée plus spécifiquement *La semeuse ou le devenir indigène*, sont nés un jardin à l'usage de tous sur l'esplanade des Laboratoires d'Aubervilliers, des ateliers thématiques portant sur les différentes formes de jardinage et sur l'usage des plantes et la circulation des graines, des rencontres avec différents acteurs travaillant sur les questions de biodiversité urbaine et d'enjeux urbains contemporains – architectes, artistes, designers, paysagistes, sociologues - telles que des réalisations d'aménagements alternatifs, des propositions d'urbanisme écologistes, et des projets artistiques ponctuels. D'autres formes se sont développées telles que des balades dans la ville explorant les espaces végétalisés, des repas collectifs, des rencontres entre associations œuvrant à une prise de conscience citoyenne par l'appropriation de certaines parcelles dédiées à des usages aussi bien individuels que collectifs. Une fois le projet lancé, Marjetica Potrč se retire, le laissant ainsi devenir autonome, propriété en mouvement portée par tous ceux qui s'y engagent.[5]

Parallèlement aux différents axes déjà proposés, *La Semeuse* décide d'investir dès le mois d'avril 2014 une friche située au 52 rue Lécuyer, en face des Laboratoires d'Aubervilliers. Pour cette première phase d'activation de la friche, *La Semeuse* invite le collectif Yes We Camp, qui lance un chantier participatif pour le nettoyage et la construction d'équipements de la friche, mobilise plusieurs associations et habitants du quartier pour les sensibiliser au projet, travaille sur le patrimoine végétal et les espèces indigènes déjà installées sur la friche (valorisation, création de zones spécifiques, sauvages ou potagères, comme autant de micro-localités qui invitent au voyage, à la découverte et au dépaysement). À travers l'appropriation citoyenne de cet espace – un des buts fondamentaux du projet de la friche – il s'agit de repenser la fabrique de la ville, d'imaginer des processus incluant réellement les habitants, peu coûteux pour les collectivités, capables de générer des espaces propices à la cohabitation. Ainsi la friche, propriété de l'EPF (Etablissement Public Foncier) et mise à disposition par la ville d'Aubervilliers pour *La Semeuse* jusqu'à fin 2015, a-t-elle ouvert officiellement ses portes en juin dernier. Elle est baptisée "Chez Albert" en référence au nom donné aux habitants, les Albertivillariens. L'idée est de mettre en place une zone d'occupation permanente avec un programme à l'adresse des habitants du quartier des Quatre chemins, et plus largement d'Aubervilliers et à toutes personnes venues d'ailleurs souhaitant y prendre part. Elle offre aux habitants la possibilité de créer un terrain d'expérimentation et une réflexion sur l'activation et l'appropriation d'un espace public et sur la possibilité d'investir une zone urbaine sans fonction spécifique au départ. Ceci afin de créer des "usages" aussi bien quotidiens ou fictionnels que sociaux, politiques, ludiques, artistiques, etc., non conditionnés par des aménagements urbains spécifiques, Des usages quotidiens qui s'inventent peu à peu en invitant les habitants eux-mêmes à participer aux aménagements de la friche "Chez Albert", à flâner, à se retrouver entre amis pour partager un repas, à venir jouer avec les enfants en utilisant les différents équipements construits avec des matériaux de récupération ramassés dans une friche mitoyenne (briques anciennes, bois, poutres métalliques se transforment en tables de ping-pong, terrain de pétanque, aire de jeux improvisés), en découvrant certaines propositions artistiques créées spécifiquement pour la friche telle qu'une conférence spectacle proposée régulièrement par l'artiste belge Sybille Cornet. De façon plus informelle, d'autres artistes sont invités à utiliser ce lieu comme un outil de travail pour tester des propositions artistiques et développer un temps de recherche en dehors des institutions artistiques, sans enjeux spécifiques. Tout au long de la mise en place et du développement de la friche, Yes We Camp continue de développer un important travail de valorisation des espèces végétales comme autant de moyens de valoriser un patrimoine, propriété active de tous. Cette question de l'écologie urbaine touche donc aussi bien à la création de pratiques éco-citoyennes à l'usage des habitants, à l'expérimentation d'un usage commun des ressources, qu'à la (re)définition et à l'appropriation de modes de vie collectifs par les pratiques qui viennent peu à peu inséminer un territoire quasi-abandonné, vide d'usages. C'est aussi une manière d'accompagner et d'interroger autrement la conception architecturale de la ville, de la considérer dans son ensemble comme lieu de ressource et de résistance : *"Pour un paysagiste comme moi"*, souligne Gilles Clément, *"des villes comme Aubervilliers, Bagnolet ou Montreuil font vraiment office de laboratoires, avec une précision qu'on ne peut obtenir à Paris ou dans de très grandes villes par exemple. Partout sur la planète, les populations ont été rejetées dans la périphérie des très grandes villes, où elles vivent ensemble dans une sorte de confrontation culturelle. La question de comment continuer à vivre en nombre dans un territoire déterminé avec une possible production locale est vitale à mes yeux."*[6]
Peu à peu ce sont les habitants qui apportent leur propre savoir faire et qui apprennent à s'impliquer dans un espace public. Ils apprennent également à dépasser leurs à priori : une bande de jeunes installée pendant plusieurs heures à discuter n'est pas nécessairement là pour "foutre le bordel" mais parce que dans une ville où il n'existe aucun espace pour que les jeunes se réunissent, ils trouvent ici matière à être là, à s'engager, à se mobiliser pour prendre soin d'un lieu qui leur appartient, avec des règles communes qui s'inventent. Les grincheux râlent, certains voisins refusent de voir cet espace vide habité, mais peu à peu ce qu'ils voyaient comme une intrusion dans leur vie quotidienne trouve sa place, ils trouvent leur place et se mobilisent à leur tour. *La Semeuse* et la friche "Chez Albert" réussissent donc ce pari d'être des passeurs, des "objets relationnels" où chacun a la possibilité de produire quelque chose.

Alexandra Baudelot

1 Marjetica Potrč, conversation entre Gilles Clément, Marjetica Potrč et Guillaume Roussel, in *Le Journal des Laboratoires*, janvier-avril 2012, également consultable sur le site des Laboratoires.

2 Carlos Semedo, directeur de la vie associative et des relations internationales à Aubervilliers, citation extraite d'un entretien entre Carlos Semedo, in *Le Journal des Laboratoires*, mai-août 2011

3 Id.

4 Marjetica Potrč, conversation entre Gilles Clément, Marjetica Potrč et Guillaume Roussel…

5 Cette ouverture est rendue possible grâce au travail de coordination et d'organisation des éco-animateurs qui se sont succédés sur *La Semeuse* depuis 2011 (Ghislain Roussel puis Margaux Vigne et actuellement Ingrid Amaro). Le projet comme objet artistique perdure également car il s'inscrit pleinement avec celui des Laboratoires d'Aubervilliers, lieu artistique de création et de recherche pluridisciplinaires.

6 conversation entre Gilles Clément, Marjetica Potrč et Guillaume Roussel, in *Le Journal des Laboratoires*, janvier-avril 2012, op.cit.

La friche "Chez Albert" à Auberviliers, été 2014.
© Crédit photos : Lisa George

Alexandra Baudelot est co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers. A partir de 2009, elle crée et dirige la plateforme d'art contemporain Rosascape, centre d'art indépendant à Paris, dans lequel elle monte entre autres des exposition avec Katinka Bock, Ulla von Barndenburg, Camille Henrot, Benoît Maire, Raymond Gervais et Vittorio Santoro.
Elle est également éditrice et critique d'art.

3

***"Sous le familier, découvrez l'insolite, sous le quotidien, décelez l'inexplicable. Puisse toute chose habituelle vous inquiéter."*[1]**

Installation de l'atelier/logement de l'artiste Michel François, conçue par l'architecte Philippe Vander Maren et l'artiste Richard Venlet, Saint-Gilles (Bruxelles), 2014.
Photographies : Filip Dujardin

PASSE MURAILLE

Dans la production architecturale actuelle, la collaboration entre architecte et artiste est souvent déséquilibrée, dictée, en ce qui concerne la commande publique, par les législations de soutien à la création : "1% artistique" en France, décret de la Fédération Wallonie-Bruxelles du 10 mai 1984 relatif à "l'intégration des œuvres d'art en Belgique francophone". Dans ces conditions, le dialogue naît toujours d'une demande de l'architecture envers l'art – demande que les artistes ont aujourd'hui intégrée comme un horizon courant de leur pratique et de son économie. Il est cependant des cas, beaucoup plus rares, où la perspective est diamétralement renversée. Parmi les quelques architectes qu'une maîtrise accomplie de leur propre métier et une passion pour l'art contemporain prédisposent à l'échange, voire au risque d'un véritable partage du processus de conception, **Philippe Vander Maren** est sans doute aujourd'hui l'un des plus engagés. Francophone, installé à Leuven depuis 2002, il tisse de proche en proche, depuis une demi-douzaine d'années, une belle relation de compagnonnage avec l'artiste bruxellois d'origine australienne **Richard Venlet**. Si leur première collaboration concerne un projet de l'architecte – la rénovation d'un ancien presbytère à Leuven, livrée en 2008, où Daniel Buren et Dan van Severen avaient aussi été conviés à intervenir – les trois suivantes émanent de commandes faites soit à l'artiste, soit, plus récemment, aux deux à la fois : l'aménagement, en 2010, de la chapelle et de la chambre de méditation de l'AZ Groeninge, dans le cadre de la commande artistique de cette colossale cité hospitalière conçue par l'agence Baumschlager Eberle à Courtrai ; une installation éphémère pour l'exposition en plein air *Route N16 – Public Places for Private Experience* (15 juin – 29

septembre 2013) ; l'aménagement de l'atelier de l'artiste belge Michel François dans un ancien bâtiment industriel du quartier de Saint-Gilles à Bruxelles (2014).

Intallations architecturales

Chacune de ces réalisations frappe par son extrême singularité, tant dans les finalités que dans les moyens, dans les matériaux que dans les outils. Au presbytère de Louvain, Venlet interrogeait, grâce à un dispositif tout simple de doubles portes coulissantes et réfléchissantes, la nature spéculaire de l'espace de la maison qu'il renvoyait à ses symétries latentes. A Courtrai, où les deux pièces rectangulaires dévolues aux lieux de méditation ont été traitées comme deux monochromes architecturaux d'un jaune pur et irréel, c'est plutôt le rapport entre matérialité et immatérialité, substance et apparence, couleur et lumière qui était recherché. Au bord de la N16, c'est l'étrangeté du paysage ordinaire qu'ils révélaient, en érigeant, sur une parcelle vide d'une zone industrielle de Bornem, une réplique en béton armé d'un petit abri vernaculaire en bois et tôles ondulées, repéré dans une pâture à l'extérieur de la ville et relevé avec minutie, dans ses moindres imperfections. En sacralisant les formes irrégulières de cet objet involontaire, en traduisant sa structure bricolée dans un mode constructif plus savant, en l'installant sur un hectare de fleurs des champs au milieu des surfaces d'asphalte et des parallélépipèdes froids et muets des hangars métalliques, l'artiste et l'architecte s'introduisaient dans la banalité du réel et, en réinterprétant simplement ses composants, ouvraient une faille, un espace d'étonnement, un champ d'expérience limite et critique.

Là réside un des points communs de ces installations : loin des spéculations sémiotiques, des jeux linguistiques ou des artifices scénographiques, elles procèdent d'une mise en œuvre (au sens le plus fort) des matériaux du quotidien, de manière à révéler celui-ci à sa propre étrangeté. Dans ces conditions, créer implique moins d'innover que de voir, comme dirait Baudelaire "*tout en nouveauté*"[2] ; moins d'instaurer de nouvelles choses que de réagencer celles qui sont déjà là, afin de les rendre à elles-mêmes, de libérer leur puissance poétique, de rétablir leur respiration.

C'est, au fond, ainsi que Vander Maren et Venlet ont abordé la commande que Michel François leur a faite de transformer les 1200 mètres carrés d'une ancienne distillerie bruxelloise de l'entreprise Cointreau en son lieu de vie et de travail. Situés en cœur d'îlot, ces locaux composites, un peu labyrinthiques et très introvertis, plusieurs fois agrandis, transformés et réaffectés, se répartissent sur quatre niveaux : un vaste rez-de-chaussée, qui est connecté à la rue de Bosnie à travers un immeuble et qui sera dévolu aux espaces de travail et d'exposition ; un sous-sol qui débouche, à l'arrière de la parcelle, sur les espaces publics et le parking d'une résidence de logements sociaux (arch. : Dejeneffe et Thomas, 1951-1953) ; et deux étages supérieurs pour habiter, l'un profitant d'une vaste terrasse, et l'autre sous les combles.

Rectangular Intersect

Rompant avec le réflexe facile (pourtant courant dans l'architecture contemporaine) de lisser le lieu en le "passant au blanc", en soumettant toutes ses surfaces à un traitement homogène qui aurait certes effacé les imperfections mais aurait aboli les qualités que le temps y a déposé, Vander Maren et Venlet ont choisi de le laisser, autant que possible, dans son jus. C'est ainsi qu'ils ont conservé le sol patiné en béton brun-rouge, taché ça et là, et le plafond de l'atelier avec sa peinture noire écaillée et son rail suspendu, et qu'ils ont gardé intacts l'escalier en bois, près de l'entrée, et le monte-charge qui dessert les trois niveaux principaux. Plutôt que de faire des parois qui partitionnent l'espace en autre chose que ce qu'elles sont, ils ont simplement repensé la manière dont elles sont traversées, par la vue, la lumière, le corps, les objets. Dans le sens vertical, six baies identiques sont découpées dans le plafond de l'atelier ; deux nouvelles trémies, dotées de monumentales trappes d'accès, conduisent au sous-sol ; et la verrière qui surplombe la double hauteur de l'espace d'exposition est restaurée. Dans le sens horizontal, toutes les portes sont soumises à un nouvel ordonnancement : hauteur, largeur (simple ou double), proportion et couleur (un vert industriel pour les espaces de travail et les locaux fonctionnels accessibles au public, un rose-mauve pâle pour les accès privés, etc.). Le principe de double accès des locaux du rez-de-chaussée est renforcé en recalibrant systématiquement les grandes portes de manière à jouer de leur gémellité. A la manière du comédien qui transfigure son texte par la diction, c'est-à-dire par l'art de moduler la séquence des mots, le passage de l'un à l'autre, Vander Maren et Venlet transforment ce lieu par une nouvelle scansion de ses pièces : par leur distribution, par le nombre, la situation, le rythme et la proportion des percements qui les connectent.

Discrète évocation du *Conical Intersect* de Matta-Clark, cette architecture du trou (à la fois transgression et mise en relation) trouve ses effets les plus saisissants dans le percement des fenêtres et notamment des deux grandes baies, voire béances, qui semblent inciser au scalpel la muraille de brique. Ces rectangles abstraits de vitrage miroir – matériau étrange, à la fois présent et absent – ramènent le paysage extérieur à la surface de leur plan bidimensionnel : du dedans, à la manière d'une grande photographie, du dehors par un effet de reflet qui interrompt brutalement la texture du mur et rend la fenêtre parfois plus opaque que la brique elle-même. Par l'économie de ces perforations, Vander Maren et Venlet font de cette ancienne enclave industrielle un lieu fluide et lumineux, antre secrète d'un artiste mais potentiellement disponible à la traversée du public lors d'expositions ou d'éventuelles "portes ouvertes".

Impossible cependant de démêler ce qui, dans cette réalisation, revient à Venlet ou à Vander Maren, tant leur action converge, le premier considérant l'espace et sa fabrique comme le champ expérimental de sa pratique et le second ne concevant pas l'architecture sans une forme de critique interne. Seules diffèrent les identités fixes et essentialistes que la société assigne de l'extérieur : "Architecte" ou "artiste". "Etre" l'un ou l'autre perd ici de son sens et se dissout dans l'"acte".

Pierre Chabard

1 Berthold Brecht, *L'exception et la règle,* Théâtre complet, tome I, Paris, L'Arche, 1969, p.211.

2 Charles Baudelaire, "Le peintre de la Vie moderne", *Le Figaro,* 26 novembre 1863.

Installation de l'atelier/logement de l'artiste Michel François, conçue par l'architecte Philippe Vander Maren et l'artiste Richard Venlet, Saint-Gilles (Bruxelles), 2014.
Photographie : Filip Dujardin

Architecte et docteur en architecture, Pierre Chabard enseigne à l'ENS d'architecture de Paris-La-Villette et à l'École spéciale d'architecture. Historien de l'architecture et de l'urbanisme, il est membre de l'unité mixte de recherche AUSSER (UMR Cnrs n°3329). Il a publié récemment, avec Marilena Kourniati, *Raisons d'écrire. Livres d'architectes, 1945-1999* (Paris, Editions de La Villette, 2013). Critique d'architecture, il est membre-fondateur de la revue *Criticat* (www.criticat.fr).

Steve Powers,
Bisous M'Chou,
Asphalte#1, Biennale d'Art Urbain 2014.
Vers la gauche, à l'horizon, la nouvelle tour de la Police par Jean Nouvel.
© Leslie Artamonow

HOTEL CHARLEROI

Fondé par Adrien Tirtiaux, Antoine Turillon et Hannes Zebedin, Hôtel Charleroi est un projet de recherche dont la cinquième édition aura lieu du 14 au 16 novembre. Après d'autres secteurs urbains, c'est la ville basse de Charleroi, en particulier le site du futur shopping mall *Rive Gauche* et ses abords, qui est pris pour objet. Ce serait un euphémisme d'y voir une zone en chantier: on a presque fait table rase d'un vaste îlot pour implanter le centre commercial. Dans un contexte d'imbrication de projets d'envergure, publics et privés, l'impact sera sans précédent sur l'image du secteur. Au risque de faire le jeu des pouvoirs en présence, mais fort des expériences antérieures, Hôtel Charleroi propose une "Winter School", avec une trentaine d'intervenants, pour une activation d'un week-end dans et autour du périmètre du chantier, avec ancrages forts au Passage de la Bourse et au Quai de l'Image.

Frédéric Fourdinier,
Metastability, Incise, Passage Bernard, 28 07 – 29 11 2014, pièce en pendant à une installation intégrée à l'exposition *Addenda* produite par le B.P.S.22, à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, Lessines.
© Frédéric Fourdinier

La mauvaise image de Charleroi serait-elle son meilleur atout au plan culturel ? Au-delà de la boutade, il arrivait encore il n'y a pas si longtemps, qu'en fréquentant les friches proches du centre, on se fasse alpaguer par des flics en civil, tatouages, piercings et voiture banalisée[1]… Mais ça bouge. Il y a des chantiers partout et ce n'est qu'un début. Des hôpitaux en périphérie, une zone aéroportuaire en plein essor — les "rayanairistes" le savent —, des reconversions de sites industriels à grande échelle avec mixité des fonctions, des projets de densification de l'habitat, … Le développement de l'aire métropolitaine de Charleroi fait oublier les affaires et le marasme économique, et la tâche est immense, car il reste un territoire aussi intéressant que chaotique, les projets culturels jouant les indicateurs positifs dans un chambardement qui n'évitera pas les dommages collatéraux. Sans alléguer l'urbicide, comme Inter-Environnement Wallonie en son temps, il faut admettre qu'avec l'éviction des nuisances, tout y est pour une gentrification conforme. Mais ce serait sans compter avec la faculté de résilience des habitants qui resteront hors du jeu.

Le plus spectaculaire de cette politique, c'est *intra muros* qu'on peut le voir : démolitions pharaoniques, voiries en travaux, nouvelle passerelle sur la Sambre et, *sherry on the cake*, la tour de l'Hôtel de Police, récemment livrée, due aux Ateliers Jean Nouvel. Le skyline du centre de Charleroi est ainsi gratifié d'un emblème aussi séduisant qu'inquiétant. La multiplicité des projets est telle qu'il faut se reporter, pour les appréhender, à un document de synthèse en ligne, élaboré par le "Bureau Charleroi Bouwmeester". Hé oui, Charleroi dispose depuis 2013 de son Bouwmeester, Georgios Maillis, ce qui est d'autant plus à souligner que les récentes élections ont mis le Vlaamsbouwmeester dans le collimateur de la droite dure. Ce "*Schéma stratégique 2015-2025*" a été mis au point pour le MIPIM, édition 2014 du Festival de Cannes de l'immobilier[2]. Ce qui frappe, c'est la concomitance, même l'imbrication, au niveau des bâtiments, d'affectations culturelles dans le redéploiement commercial, institutionnel et tertiaire. Si la réhabilitation des anciennes casernes est dominée par la tour bleu gendarme de Nouvel — avec MDW Architecture —, cet ensemble comprend aussi, par les mêmes, une extension rouge signal de Charleroi Danses, savante complexion déjouant la critique. Tout le monde sera servi. Le projet Phénix, par exemple, qui s'achève et qui combine le complexe de cinémas 5 salles "Quai de l'Image" à un aménagement plus avenant de la rive nord de la Sambre — y compris la nouvelle "placerelle" posée le 10 mai dernier — est lui-même intimement lié à *Rive Gauche*, où sont prévus 35 000 m^2 de surface commerciale utile. Cette combinatoire prend d'autant plus de sens qu'est annoncée une refonte de l'Esplanade de la gare par le Studio_12 Bernardo Secchi – Paola Viganò, qui a œuvré par exemple avec succès à Kortrijk. Le Tri postal, dont l'architecture relève de la simple bêtise, devrait ainsi disparaître à terme, pour faire place à une connexion directe avec Marcinelle, à un nouvel ensemble de logements, bureaux et services, à un parking souterrain et à une salle polyvalente, avec rénovation de la gare et couverture des quais, une restructuration en profondeur qui n'est pas sans évoquer le cas de Leuven. À l'opposé, l'austère secteur du Ministère des finances, derrière lequel s'est provisoirement réfugiée la prostitution de rue, ce sera la même ritournelle bureaux-logements-commerces.

Pour compléter le tableau, et suivre les annonces du Bouwmeester, il faut aussi prendre en compte, pour la ville basse, le Centre de Distribution urbain, le nouveau siège de la RTBF et de Télésambre, la rénovation de la partie aérienne du périphérique, et pour la ville haute, le bâtiment "Soleo" de l'intercommunale IGRETEC et d'ETHIAS, l'Îlot résidentiel Ville-Haute, le Campus Solvay couplé à un nouveau Pôle muséal, au sein duquel le chantier du B.P.S.22 augure d'une dynamique intéressante, la rénovation de Charleroi Expo (ex-Palais des Expositions) avec un nouveau Centre de congrès, la reconversion de la caserne Trésignies en centre d'affaires et d'animation économique, l'extension du Palais de Justice récemment rénové, le siège social de la Société de logement La Sambrienne et la rénovation du stade de football. À noter la forte présence, parmi ces projets, de V+[3], qui relit avec délectation et infidélité l'héritage moderniste le plus stimulant.

Marcel Leborgne,
la ville basse imaginée en 1960, planche extraite du dossier de l'étude De Karnoy à Charleroi, 1600 à 1960.
© AAM.

Tout un pan de ce qui est activable par une politique publique l'est, et si la liste donne le tournis, elle conditionne beaucoup le sens d'Hôtel Charleroi 2014[4] . Il serait en effet dommage de n'y voir que l'opportunité d'investir un chantier et ses abords, pour le fun. Ce qui conduit à se poser la question, en pensant au patrimoine architectural, de ce qui est rayé de la carte en regard de ce qui sera muséifié, avec en filigrane ce à côté de quoi on sera passé. Le shopping mall fera par exemple disparaître la configuration de la place Albert 1er, colonnade y compris, œuvre de Joseph André (1954) d'une urbanité opposée à celle des tours imaginées pour le même site dans les années soixante.

Puisqu'on parle de Bouwmeester à Charleroi, autant continuer les comparaisons, city branding oblige, en se demandant si au fond, *Rive Gauche* ne serait pas une sorte de *K in Kortrijk*. Et c'est là que ça coince, car la comparaison avec Robbrecht en Daem ne tient pas. On serait plutôt du côté de Médiacité à Liège, avec la signature de Ron Arad. Le méli-mélo architectural de *Rive Gauche* aide à comprendre la forme finalement adoptée, de style disons *Trends tendance*. En 2009, le promoteur Shalom Engelstein, qui avait fait main basse sur un secteur en partie taudifié, avec ses architectes de DDS & Partners, transfuges de l'Atelier d'Art Urbain, sont allés chercher une star : Rudy Ricciotti. Mais après que celui-ci ait claqué la porte, le Groupe Saint-Lambert Promotion, opérateur immobilier, et DDS & Partners, ont sollicité la griffe de Pierre Lallemand (ex-fondateur du bureau Art & Build), qui a tout redessiné en prévoyant une entrée monumentale sur la place Albert 1er ne manquant pas d'allure mais d'une ostentation digne d'un nouveau Palais de Justice. Ce qui n'a pas eu l'heur de plaire à Paul Magnette, "belle-mère en chef", suivant la presse locale, car alors sans légitimité pour le faire, qui a retoqué le projet de Lallemand, prié d'y mettre un bémol, lui exigeant en retour que son nom disparaisse de l'opération. Le résultat est certainement un ensemble à haute valeur d'un peu de tout ce qui ne fâche pas, et pour se convaincre de la nature du projet, il faut consulter les simulations 3D de l'intérieur, toutes gentiment passe-partout, à base de recettes éculées. L'histoire de l'architecture n'y gagnera rien. Étant donnée l'ampleur des enjeux, avec un espace public qui sert aussi de faire-valoir aux

1 Expérience personnelle de l'auteur, 29 septembre 2011.

2 MIPIM = Marché International des Professionnels de l'Immobilier, qui se tient à Cannes, rien moins ; voir : www.charleroi.be/sites/default/files/kcfinder/files/pdf%20site/140311_PRESENTATION_CHARLEROI-MIPIM.pdf + www.charleroi-bouwmeester.be

3 www.vplus.org

4 http://hotelcharleroi.com/fr + www.adrientirtiaux.eu

vitrines privées, un concours d'architecture, un vrai, n'aurait pas été en trop, pour alimenter le débat de manière contradictoire.
Ce survol serait tronqué s'il ne comprenait un volet patrimoine moderniste, très important pour Hôtel Charleroi, non en termes de trésor bâti, mais plutôt pour ce qui a sous-tendu les pulsions novatrices aux époques consécutives aux guerres mondiales. Le dix-neuvième siècle et sa culmination dans l'Exposition internationale de 1911 semblent ici hors de propos. Par contre, avec Marcel Leborgne en figure de proue, l'Interbellum a vu se constituer une base non dénuée d'avant-gardisme, pas toujours très démarquée de l'Art déco, mais dont les aspirations étaient en prise avec les enjeux urbains de l'architecture. Aux alentours de *Rive Gauche*, il faut signaler les récentes péripéties à propos de l'immeuble De Heug (1933). Bien que classée, cette icône a été longtemps squattée. Il n'y a pas si longtemps, un certificat d'urbanisme a octroyé l'autorisation de "déconstruire" ce bâtiment — faut-il y voir un succédané des théories de Heidegger-Derrida par l'éclairage ainsi apporté sur les logiques à l'œuvre ? —, c'est-à-dire d'en raser la plus grande partie pour le reconstruire "à l'identique", donc adapté aux normes, mais pas celles de 1930, on s'en doute. Après un débat public activé par Xavier Canonne, les études techniques se sont avérées insuffisantes, et les avis d'autres experts ont conduit à garantir l'intégrité de cette œuvre, qui certes posait quelques problèmes, mais qu'on peut aussi voir, en imaginant une rénovation exigeante, comme un futur fleuron des savoir-faire en la matière. Bref, quelque chose de mieux que le "gros entretien" préconisé par Philippe Samyn. Charleroi compte d'autres réalisations notoires de Leborgne, comme la Résidence Albert, non loin, mais son œuvre maîtresse, la Maternité Reine Astrid, a été rasée sous Van Cauwenberghe.
Ce flashback sur les thirties[5] conduit à un autre, sur les images méconnues mais ne manquant pas de punch des projets imaginaires de Leborgne pour la ville basse, dessinés en 1960. Il s'agit d'une série d'esquisses assez incroyables d'un point de vue plastique, caricaturales quant à leur contenu mais portées par un élan né des années trente. Ce travail a-t-il pu influencer Jean Yernaux[6], devenu à la même époque, pour le rester jusqu'en 2000, l'urbaniste de Charleroi ? C'est à lui qu'on doit le petit ring central à sens unique, dont les parties en viaduc ou en tunnel dénotent les principes fondateurs. Nombre de ses études peuvent être qualifiées de "visionnaires promotoriales", ce qui est compréhensible si l'on se dit qu'à l'époque l'on n'imaginait pas de crise pétrolière et encore moins la fin de la guerre froide. Leur schématisme, qui semble aujourd'hui délicieusement désuet, et séduit encore sur papier, représente à l'analyse des options aveugles à certaines réalités, surtout humaines, et des sources de désordres urbains engendrés par la perte de vitesse de l'ordre moderniste international.
À l'opposé des visées de l'urbanisme de plan, *Asphalte #1* est une "*Urban Art Biennale*" ancrée dans une édition zéro, en 2012, elle-même centrée sur l'artiste J.R. Toujours à la manœuvre, le B.P.S.22 a cette fois sollicité les commissaires Alice van den Abbele et Raphaël Cruyt, pour la partie "in" du projet. La sélection comprend Escif, Sozyone Gonzalez, Maya Hayuk, HuskMitNavn, Hell'O Monsters, Invader, Todd James, Sixe Paredes, Poch, Steve Powers, Boris Tellegem et Parra. "Off" : Sara Conti & Laurent Lacotte, le Collectif Arturbain, Vill3 et This Land. Mais la panoplie comprend aussi du cinéma, un colloque, de la danse et de la musique, du jeu vidéo, du sport ou du théâtre, avec divers points d'appui, comme Rockerill[7]. L'appellation "art urbain" est ambiguë, car elle renvoie autant à la dix-neuviémiste "composition urbaine" qu'aux "cultures urbaines". Et quand la terminologie officielle en est au "résolument contemporain et urbain", la sauce conviviale n'est pas loin ; a fortiori quand il est question de faire de Charleroi une "*Mecque des arts urbains*[8]" ... Cette initiative répond à un créneau qui était à prendre, autant qu'à une version carolo-planétaire du muralisme option street art. Même si les discours ad hoc sont travaillés par des revendications identitaires fondées, un écart vertigineux s'est creusé à Charleroi, entre ce fond historique lourd, et l'échelle logistique des réalisations. "Alternatif officiel" n'est en l'occurrence plus un oxymore. À tel point que les pouvoirs publics ont fermé les yeux sur les obligations administratives. À peu près toutes les contributions entrent dans la case "fresque", terme galvaudé à l'envi par les décideurs, certains qu'il ne s'agit que de make up. Ça fait une promenade très "community" au parfum de Hip Hop récupéré, les contre-cultures s'émoussant face à des absolutions de ce genre. Le logo de la biennale est explicite à cet égard. Le Q.G. a été installé dans la piscine désaffectée de l'U.T. (Université du Travail), lieu plus qu'intéressant, non pas glauque — glauque est une couleur injustement dépréciée —, mais comme en suspens, du fait d'un excentrement qui n'est que provisoire, le secteur étant appelé à l'un des bouleversements de l'ère Magnette sous perfusion FEDER. Il est sidérant que les revendications du street art ne s'en prennent pas aux machinations machiavéliques du moment. Tout est gentiment anachronique, tour de force des organisateurs, pour que ça fonctionne de 7 à 77 ans.
À proximité immédiate de la place Albert 1er, Galerie Bernard, Incise présente une pièce de Frédéric Fourdinier au fonctionnement double. Le mot "metastability" en capitales de néon vert pharmacie se prête à une lecture immédiate, la poussière du chantier de démolition arrivant jusque-là. Cette pièce est aussi un pendant à une installation basée sur le même principe, mais avec plus d'ampleur, inscrite dans l'exposition *Addenda* organisée par Nancy Casielles pour le B.P.S.22 à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose à Lessines. En écho aux mythes des modernités du XXème siècle, cette évocation d'une frontière instable entre ordre et désordre est assez à propos dans le contexte actuel de Charleroi.
Face au contexte fascinant d'un temps industriel arrêté dans les seventies et de soubresauts s'accélérant, avec les libertés offertes subséquentes, Hôtel Charleroi 2010 a pris forme au travers de la location d'une maison ouvrière derrière la gare, pour initier la dimension nomade du projet. Des résidences informelles y ont pris place, avec un événement portes ouvertes en fin d'été. En 2011, c'est le B.P.S.22 qui a hébergé les vingt-cinq personnes impliquées, avec une vingtaine de résidences

5 En bordure de Sambre, il faut aussi pointer le bâtiment dit, c'est étrange, "Hôtel des chemins de fer" indûment attribué à Van de Velde et qui n'a jamais été un hôtel ; mais qui le deviendra peut-être.

6 Hôtel Charleroi 2012 a été l'occasion de montrer 40 années d'archives "futuristes", relevant souvent d'un indéniable brutalisme architectural, lors de l'investissement de Charleroi Expo, œuvre de l'un des ténors en matière d'architecture à Charleroi, Joseph André.

7 Urban Art Biennale : 3 mai – 26 octobre 2014 (www.asphalte-charleroi.be / http://vimeo.com/100503327).

8 Denis Dargent, Guide du visiteur, Asphalte #1 / BPS22, Charleroi, p. 5.

9 HOTEL CHARLEROI - Annexe, B.P.S. 22 éditions, Charleroi 2013.

10 Où le bouquiniste "Fafouille" a refusé de vendre à *Rive Gauche*. On y trouve encore, parmi d'autres trésors, le catalogue de *L'art du XXième siècle*, expo organisée au Palais des Expositions en 1958 et mise en espace par Charles Bailleux, André Bloc et Claude Parent !

11 http://hotelcharleroi.com/fr

Autodémolition, stand HOTEL CHARLEROI, Art Brussels 2014.

Démolition du bâtiment RTBF et de la partie récente du Passage de la Bourse, 13 08 2014.
© Raymond Balau.

et l'exposition *Le chant des possibles*. En 2012, Charleroi Expo et ses 60 000 m² inaugurés en 1954 ont été investis. Outre la location d'une maison près du Vecteur, avec en point de mire l'exposition *Ville en abîme*, les projets non réalisés de Jean Yernaux ont été ressortis, dessinés à une époque où on savait ce que tabula rasa voulait dire. Et en 2013, Hôtel Charleroi a jeté son dévolu sur Marchienne-au-Pont, au-delà des usines qu'on aperçoit de la ville basse. Un secteur économiquement et socialement sinistré, où le projet a pris pied dans la Fonderie Thiébaut, donnant lieu dans l'espace public à l'exposition *Capital social*. Une publication en cinq cahiers a proposé dans la foulée une synthèse documentaire du projet[9].

Pour l'édition 2014, le territoire pris en compte est celui des démolitions dans la ville basse, ainsi que les réaménagements contigus, c'est-à-dire les projets *Rive Gauche* et *Phénix* : privé et public. Avec dans les deux cas des financements extérieurs à Charleroi. En y associant deux emblèmes, le mythique Passage de la Bourse, de l'architecte Legraive (1891)[10], et le complexe cinématographique dessiné par V+ dans l'ancienne Banque Nationale, appelé "Quai de l'Image", singulier manque d'imagination pour un lieu à prétention art & essai. Entre désillusion et espoir, l'état des lieux à l'automne quatorze n'est au fond qu'une étape de plus d'un processus presque fondateur à Charleroi, du moins au cours d'une bonne partie du XXème siècle, qui alterne destructions et constructions. Cette fois, le shopping mall central est la manifestation de l'impuissance à maintenir le petit commerce, et un plateau offert aux grandes enseignes pour rafler la mise. Avec la question subséquente de l'avenir du centre commercial Ville 2. Bien sûr, avec une zone de chalandise de 600 000 âmes, les effets induits seront nombreux et indéniables. Ce qu'on appelle "cœur de ville" en langage politicien, avec les opportunités et les clichés *ad hoc*, est ici entré dans une phase critique où la nostalgie le dispute au fait d'aller de l'avant. En se référant aux autres explorations d'Hôtel Charleroi, et en se souvenant par exemple des visions à la Yernaux, surtout si l'on songe à leur partie non construite — "un futur qui n'a jamais existé" —, c'est à des spéculations sur des visées à plus long terme qu'invite Hôtel Charleroi, à partir de ce constat, tiré d'une note d'intention : "*Nous voyons la ville changer depuis que nous avons démarré HOTEL CHARLEROI en 2010, mais les gens restent en grande partie les mêmes. Il nous semble que la population effective de la ville, ses besoins et sa propre idée de la culture doivent être pris en compte dans les projets à venir, et que des moyens doivent lui être donnés pour cela. Sans université ni enseignement créatif, Charleroi doit trouver de nouvelles manières de transmettre le savoir, et définir une politique culturelle qui puisse à la fois être pointue et répondre aux intérêts directs des habitants. S'il est évident que le changement est indispensable pour la ville, nous voudrions investiguer le "comment" plutôt que le "quoi"*[11]".

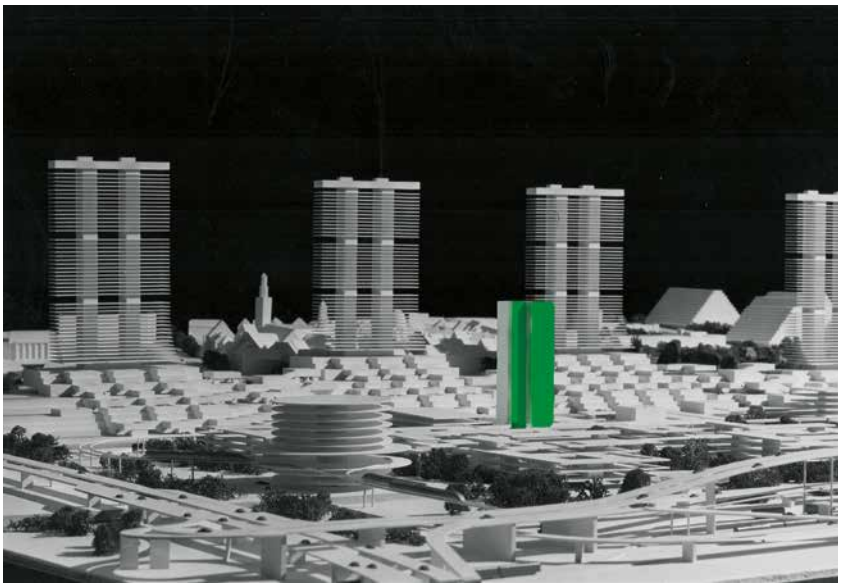
L'un des objectifs, pour le week-end du 14 au 16 novembre, est d'ériger une "chose" éphémère, avec le concours des volontaires, dans le périmètre même du chantier, en interférence avec les activités d'une *Winter School*, sur le modèle de la "free academy". Cette "chose" encore à définir pourrait être une construction ± informelle, voire une sorte d'anti-shopping mall stimulée au démarrage par un bar et une scène, activée ensuite à partir d'éléments de construction préparés à proximité. En gros : vernissage le vendredi et commencement de la "chose", partie plus théorique (workshops et conférences) le samedi, et le dimanche, finissage et destruction de la "chose", avant la reprise du chantier. Processus qui peut aussi être vu comme une manière de rêver à ce qu'on construira un jour en lieu et place de *Rive Gauche*.

Si la liste des invités fluctuait encore pas mal à l'heure de boucler cet article, voici tout de même une indication sérieuse : Anna Witt, Annabel Lange, Astrid Seme, Atelier Van Lieshout, Baptiste Elbaz, Dan Perjovschi, Emmanuel Van der Auwera, Eva Seiler, Jean de Lacoste & Sandrine Verstraete, Jean-Philippe De Visscher, Johanna Tinzl, Jozef Wouters, Ha Za Vu Zu, Kit Hammonds, Lia Perjovschi, Manfred Hubmann, Michiel Helbig, Mira Sanders & Cédric Noël, Nico Dockx, No Future Complex, Oberliht, Paul Hendrikse, Philippe Genion, Raumte, Montegnet Street Quintet, Serge Stephan, Simona Denicolai & Ivo Provoost, Sophie Thun & Maria Giovanna Drago, Stijn Van Dorpe, Thomas Geiger. Il y aura des conférences (Joep Van Lieshout : "New tribal Labyrinth"), des workshops et des performances (avec ou sans rapport à la prostitution), une analyse de ce qui se passe dans la ville basse au prisme de *Robocop 1*, une improvisation jazz sur le match Belgique-Pays de Galles le dimanche soir, une étape supplémentaire du projet *The Mental Masonry Lab* de Noël & Sanders, un fanzine, des livres, du yoga et des trips en centres commerciaux des pays de l'Est, "etc etc", disent les organisateurs. Dans l'espoir que les artistes et le public puissent apprendre l'un de l'autre, avec ou sans conflit.

Raymond Balau

Architecte urbaniste, critique d'art et d'architecture (AICA/SCAM), professeur à l'ENSAV La Cambre (Bruxelles).

Jean Yernaux,
Charleroi en l'an 2000, imaginé en 1964 ; en vert, la tour qui é été construite et qui domine la place Albert 1er.
© Archives Ville de Charleroi



5

ACCATTONE #2 SORTIRA FIN DÉCEMBRE 2014 OU EN JANVIER 2015. LA REVUE ENTRERA DANS L'EXPOSITION ITINÉRANTE ARCHIZINES A L'ETH ZURICH WWW.ARCHIZINES.COM **DU 8 AU 31.10.14**

HTTP://ACCATTONE.BE

Accattone #1, contribution de Sandro Della Noce, Guillaume Gattier et Gilles Pourtier.

ACCATTONE #1

Il est des énigmes qui s'accommodent mieux du codex que du code, du support papier que du défilement d'écran. Une revue papier est un objet matériel et *Accattone*[1] est un objet éditorial dont l'objet relève de la culture architecturale et de ses processus, au sens large. Cela dit, la notion d'objet en architecture ne se départit jamais de ses virtualités. Au printemps 2014, ce magazine semestriel est brièvement apparu, étrange et séduisant mais rapidement *sold out*, dans les bacs des librairies à fort rayon art/architecture. La presse architecturale traditionnelle peine à sortir de ses formatages tandis que les architectes, constructeurs ou non, manient souvent documents et mises en page avec habileté. Comme l'édition et la diffusion sont consubstantielles à la culture architecturale, et que celle-ci a toujours cherché à déborder ses assignations catégorielles, voire à pratiquer le mélange des genres pour battre en brèche les cadenas médiatiques, le terrain est propice à l'édition alternative ou à la microédition, dans un vent de liberté, de profusion et de savant malentendu.

Accattone #1, contribution de Jan de Vylder, Inge Vinck et Jo Tailleu.

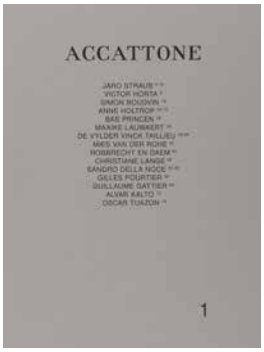
Bruxelles n'est pas un point de départ neutre. Le débat sur l'architecture y est peu soutenu et la presse généraliste s'y intéresse plus aux faits et gestes affichés au MIPIM, ou aux mots d'ordre en vigueur comme la convivialité, la mobilité, la durabilité, etc., qu'aux expérimentations plus fondamentales des tenants et des aboutissants d'une sphère de création qui a volé en éclats — sans doute sa chance. Les initiatives publiques en faveur d'une architecture de recherche existent mais sont sujettes à la censure budgétaire. Et au niveau des symboles, il suffit de voir à quel kitsch s'adonne l'Europe elle-même, avec par exemple le building Europa, prochaine lanterne magique du Conseil européen, à l'abri d'un fenestrage racoleur, pour évaluer par contraste les besoins de base en la matière[2]. Et puisqu'il est question *d'Accattone*, comment ne pas penser à Pasolini, à son *mendiant* et à une "disparition des lucioles" version web planétaire ?

Accattone est un périodique dont la sophistication se décrypte mieux en regard du projet Archizines[3], conçu par Elias Redstone et présenté en 2012 à l'ULB – Faculté d'Architecture La Cambre Horta (site Flagey)[4]. Ponctuellement soutenue par la FWB, cette initiative a permis de montrer une production parallèle aux revues d'architecture les plus connues, qui manifestait par son évidente diversité la permanence des supports papier comme la nécessité de vecteurs éditoriaux ouverts. Cette exposition itinérante, initiée avec l'Architectural Association de Londres, rassemblait 60 revues, fanzines et journaux de plus de vingt pays. Avant Bruxelles, elle avait été montrée dans des lieux comme le Storefront for Art and Architecture à New York, le Centre Canadien pour l'Architecture à Montréal ou l'Architectural Association de Londres, point de départ du circuit. L'option de l'anglais pour *Accattone*, tout en admettant d'autres langues en fonction des projets, colle à l'optique d'Archizines, gage d'une diffusion émancipée d'une apparente confidentialité.

L'impression première, à feuilleter *Accattone*, est étrange. À vrai dire peu d'architecture nouvelle mais beaucoup de références historiques et d'expériences aux marges ou dans les strates profondes de l'architecture. Avec une sensation d'anachronisme accentuée par le *cheap* des choix matériels ou par le classicisme du lay-out. À y regarder de plus près, il s'agirait plutôt du

démontage d'une sensation de déjà-vu au profit d'une complexité que dissimule presque le premier survol. En parcourant le sommaire, en feuilletant les contributions sans les lire en détail, quelque chose résiste. On pense à une archéologie immédiate, douée d'une grande mémoire et pariant sur des devenirs, dans un ensemble de propositions qu'on sent irrésistiblement étrangères les unes aux autres, mais dont les matériaux, par une alchimie éditoriale qui ne livre ses clés qu'en apparence, sont ouvertement manipulés pour atteindre à une construction qui échappe à la compréhension immédiate dans la mesure où elle implique d'adopter différentes grilles de lecture pour appréhender les subtilités implicites de l'ensemble. La primauté du visuel sur le texte, la revendication de lectures transversales et l'idée qu'une critique peut opérer indépendamment d'une argumentation écrite font sentir cette position éditoriale en surplomb, qui agence les contenus en formes ambiguës car on sent qu'il ne s'agit pas de pages tout à fait libres. L'assemblage est surdéterminé par des connexions qui n'opèrent que dans une vision défocalisée des composants, au profit d'une création éditoriale revendiquée pour elle-même, quitte à rogner la notion d'auteur ou à faire douter le lectorat de sa compréhension du projet éditorial et de l'autonomie des contributions. Partant de l'idée qu'un contenu n'a de sens qu'avec la forme qu'il prend, *Accattone* propose des interactions qui assujettissent ces contenus à une lecture complexe aux fils d'Ariane étudiés par les éditeurs. "*The medium is the Message*" est un truisme qui trouve ici une configuration originale et troublante, parce qu'il n'est pas toujours évident de comprendre qui parle. L'indispensable échange entre auteurs et rédaction, tronqué quand il ne porte que sur la forme et les quantités, atteint ici à l'essentiel, à savoir le fond et les qualités, au prix parfois d'un parfum de chose pour *happy few*.
Le magazine s'ouvre en deuxième de couv sur trois documents noir et blanc renvoyant au Monte Testaccio[5] de Rome, manière élégante d'insister sur l'ombre portée de Pasolini, cette colline apparaissant dans l'un des derniers plans du film. En regard, un territoire imaginaire tracé par Cremer & Goncalves précède l'avertissement des éditeurs. Puis on plonge dans la matière faite avant tout de visuels et de textes dont les voisinages répondent à un séquençage qui ne place par exemple pas toujours la titraille en début de chapitre, qui comporte peu d'éléments d'introduction, et dont les ellipses appellent une lecture plus qu'assidue. Viennent ensuite des photographies de Jaro Straub exemptes de tout commentaire ("Quarries"), une adaptation libre de descriptifs des restes de la façade de l'Hôtel Aubecq de Victor Horta, un cas d'anastylose passant d'une spéculation sur une façade XIXème à Liège à la réalisation de formes en béton moulées dans des excavations manuelles du sol, en fait un extrait du journal de Simon Boudvin, un travail photographique de Bas Princen à partir de formes sculpturales moulées de manière apparentée à la table précitée, une spéculation photographique sur la question du double et du statut de l'image dans le champ projectuel via les réflexions de Jan de Vylder, Inge Vinck et Jo Tailleu, l'étonnante restitution partielle, en matériaux légers, à l'échelle 1/1, du Golf Club de Ludwig Mies Van der Rohe, resté sur papier mais transposé près de Krefeld par Robbrecht en Daem, une investigation photographique de Sandro Della Noce, Guillaume Gattier et Gilles Pourtier à partir de granges anciennes étrangement maintenues au Canada, un texte d'Anne Holtrop sur la manipulation de la matière comme point de départ pour des idées en art ou en architecture, quelques photographies de la Maison expérimentale d'Alvar Aalto par Cyrielle Lefebvre, une réflexion d'atelier par Jaro Straub, l'étrange reconstruction de fond en comble d'une maison par Oscar Tuazon, toujours de Jan de Vylder, Inge Vinck et Jo Tailleu une maquette et des dessins du projet Mercator, et la documentation d'une installation de Sandro della Noce.
Au bout du compte, il est malaisé de saisir la portée des différents chapitres en dehors d'une connaissance préalable des démarches respectives, et surtout, puisqu'il s'agit dans certains cas d'éléments de processus en cours, d'une information sur les suites. Ce qui revient à dire que très peu de lecteurs sont à même de faire le tour de l'ensemble, ce qui dénote une posture éditoriale teintée de snobisme. Mais la culture n'est appréhendable qu'avec un bagage. On sent que le plaisir de triturer la matière l'a emporté sur toute velléité d'information simple et directe. Mais il ne s'agit après tout que d'un coup d'essai, et la ligne générale apparaîtra sans doute après quatre ou cinq livraisons. Reste que le plaisir des protagonistes est perceptible au premier abord, ce qui n'est pas négligeable quand il s'agit d'appréhender des démarches à partir de documents exempts des clés de lecture habituelles, mais aussi et surtout bien plus fournis que d'habitude. Pouvoir présenter une idée en cours d'expérimentation sur dix pages sans trop d'astreintes formelles est très rare, surtout à peu de frais.
Accattone est une exposition de contenus ajustés à un support qui doit évoluer, un objet quasi-bibliophilique néanmoins, émancipé de notions comme l'actualité, le rubriquage ou la délimitation nette des sujets. Chaque numéro est une sorte d'arrêt sur image(s) dans un processus de diffusion aux prises avec une matière qui semble échapper aux diktats de la réception. Habile manière de déjouer les critériologies de l'art ou de l'architecture, l'organisation des sujets-objets déjoue aussi le jugement critique, puisque celui-ci ne dispose pas *a priori*, dans l'immédiat, de quoi se fonder, sauf à compter sur la profusion des visuels grand format et sur l'aura qui les associe pour admettre que la critique peut aussi être du côté de l'éditeur. C'est donc une revue à archiver et à relire, aux antipodes des mécanismes de production-consommation du web, utile aux réflexions moins enclines à l'empire des nouveautés qu'à la recherche dans l'inaperçu, dans les postures minoritaires, et dans une prose du monde en discours indirect libre. Il s'agit sans doute d'un paradigme appelé à d'intéressantes variations, pourvu que la périodicité fonctionne et que les défauts du premier numéro, comme la suresthétisation des images par leur redondance, donnent lieu à une réflexion plus intense sur les qualités intrinsèques de la photographie en regard des rôles qu'elle est appelée à remplir ici. Certains textes sont malgré tout assez longs, et la notion d' "essai visuel" éviterait un certain ésotérisme si leur fonction poétique se doublait d'une meilleure efficacité de navigation dans l'ensemble des pages. Mais force est de constater, malgré les écueils d'immaturité, que les saveurs qui s'en dégagent ont un je-ne-sais-quoi qui fait approcher les questions à l'œuvre dans les démarches sélectionnées. C'est assez rare.

Raymond Balau



Couverture d'*Accattone* #1

1 Édité par Sophie Dars & Carlo Menon, *Accattone* (Graphic design Überknackig : Ismaël Bennani & Orfée Grandhomme, #1 mars 2014, 92 pages couleur, 24 x 32 cm, 14e) a été présenté à Bruxelles le 21 mars à *Artists Print III* (Independent book fair in Brussels by Komplot and JAP. Selling solutions for no-problems) au BRASS, puis aux Établissements d'en face à Bruxelles le 11 avril, et à Londres au *Betts Project* le 29 mai 2014 (http://accattone.be). Le titre Accattone, private joke, est aussi un hommage au premier film de Pasolini, contre Cinecittà, un clin d'œil au "gratteur" ou au "profiteur", en italien, même si la complicité l'a emporté dans les contacts avec les contributeurs, ou un écho à la revue Terrazzo (1988-1995) aux visuels et contenus décalés. Mais il s'agit d'abord d'une fascination pour le son et le lettrage d'Accattone au générique du film !

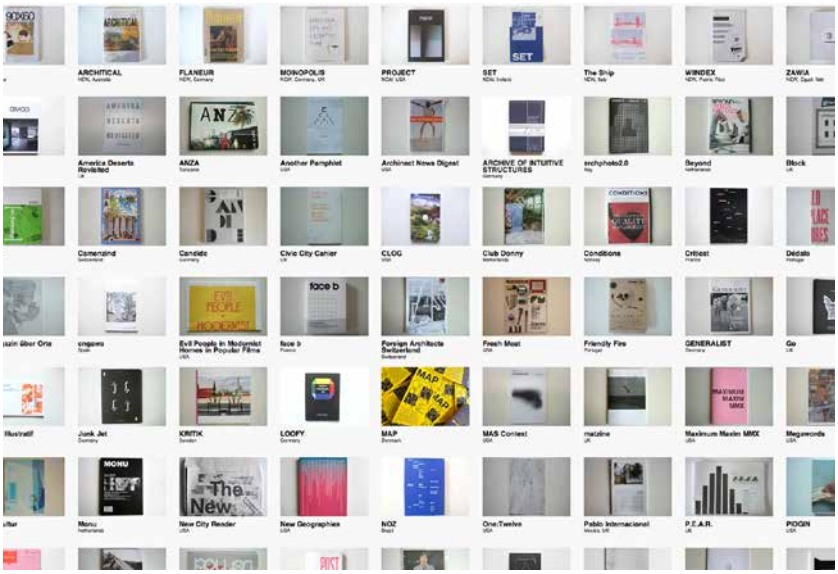
2 Cf. l'entretien avec Olivier Bastin, Bouwmeester-Maître architecte sortant de Bruxelles-Capitale.

3 www.archizines.com / https://www.youtube.com/watch?v=VMpspK8VvD4

4 Exposition du vendredi 5 octobre au samedi 3 novembre 2012.

5 Colline artificielle d'un dépotoir fait d'une accumulation de tessons d'amphores, accumulés dans l'antiquité entre le mur d'Aurélien et le Tibre, à un endroit où accostaient des bateaux approvisionnant la ville en huile.

www.archizines.com



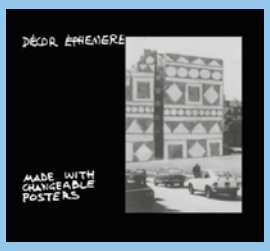
Un dilemme se pose d'emblée : comment présenter, sous l'angle des liens "entre architecture et pratiques artistiques", un travail et une pensée fondée sur le refus des catégories et des spécialités ? Pour Yona Friedman, tout homme est en soi un chercheur et naturellement, un architecte, un économiste, un artiste et un homme politique… L'acte de comprendre et d'agir par soi-même est intimement lié à un principe d'universalité des connaissances culturelles et scientifiques.

YONA FRIEDMAN, AUTEUR DE SCIENCE-FICTION

OU QUAND LE VIRTUEL AVAIT UN SENS : L'UTOPIE RÉALISABLE

Tout ce que vous faites est une manifestation de la culture. Le droit de comprendre est, lui aussi, un des droits de l'homme.

Les mots d'ordre – ou mots de passe – de Yona Friedman éclairent un attachement à un système universel ou le savoir culturel et le savoir scientifique ne forment qu'un seul moteur de la compréhension et de l'existence au monde. Osons comprendre, osons notre propre lecture du monde, voici la réalité, une réalité utopique et réalisable.



Yona Friedman, *SLIDE SHOWS* (extraits). édition Cneai=, 2014.
© Yona Friedman

Le DROIT DE comprendre

Mais si Yona Friedman est présenté comme un architecte utopiste, c'est sans doute que le concept d'utopie permet de définir un espace de pensée plus global que celui de l'architecture, ancrée dans une vision sociale. Déclinée par Yona Friedman l'"utopie" ne produit jamais autant de paradoxes que lorsqu'elle est associée à l'architecture et à l'urbanisme puisqu'elle signifie étymologiquement "en aucun lieu". Le domaine de l'architecture est donc pour Yona Friedman une base de travail qui lui a été fournie lors de ses études en architecture mais tout autre formation - les mathématiques, la sociologie ou la médecine… – aurait sans doute généré les mêmes pratiques culturelles : écrits, maquettes, dessins, pictogrammes. Ces pratiques, dites artistiques, sont destinées à traduire sa pensée dans un langage *compréhensible* par tous. L'information, dans son sens fort c'est-à-dire politique, constitue en effet l'essence de son travail. Ce sont sans doute les caractéristiques formelles de ce langage qui justifient, à tort, le classement dans la catégorie artistique comme son éviction du monde de l'architecture. Mais, dans les deux cas, la production y est envisagée par le *droit d'auteur* quand le vaste champ de spéculation ouvert par Yona Friedman s'édifie sur le *droit de lecture*.

Dans les quelque cinq cent articles et ouvrages publiés par YF, les références à l'art considéré comme acte *isolé* sont rares et relativement irrévérencieuses. Elles illustrent plutôt une approche technique du concept, émancipée de toute forme de légitimité.

Techniques of what I call "Irregular structures", can not even be drawn (thus the use of models). These structures have surprising sculptural quality, even some models were acquired by museums as "works of art".

works of art

Urban space is a work of art beyond architecture

Mais s'il est certain que Yona Friedman n'a rien à attendre de l'art, l'inverse n'est pas forcément vrai. Les pratiques de l'architecte, visionnaire dans bien des domaines, anticipent très largement l'évolution d'un contexte artistique qui tarde à s'adapter aux mutations culturelles. "*Une pratique plus complexe, plus rigoureuse et plus riche*", annonce Ulysses Carion à la première conférence internationale des artistes de 1979, "*a supplanté la pratique artistique : la culture. Nous vivons un moment historique privilégié où la conservation d'archives peut constituer une œuvre d'art en soi (…). L'art pour l'art est vide de sens ; l'art ne vaut que s'il s'intègre à une stratégie culturelle*".

La mise en cause de la "spécialité artistique" rafraîchit la dynamique propre à l'acte de création : une dynamique hors-champ, réflexive et collaborative. Ce, en dépit des résistances d'un marché de l'art mondialisé - dont Yona Friedman n'a que faire - qui voit dans la dispersion de la notion d'auteur, d'originalité, et de spécialité, un risque de dispersion proportionnelle de la valeur ajoutée. Ce n'est donc ni un hasard, ni le fait d'un courant si une nouvelle génération d'artistes se développe sur des modèles de pensée autonomes et transdisciplinaires, proches de ceux mis en pratique depuis les années cinquante par Yona Friedman. En d'autres termes, ce qui qualifie l'expérimentation artistique dans le contexte social et technologique actuel, correspond à la position développée depuis toujours par le penseur de l'utopie réalisable. Si l'art est bien une science de la réflexivité, on comprend que l'activité artistique soit résistante à toute forme de standardisation, y compris dans sa phase de diffusion ou de conservation. Les pratiques de *réinitialisation* des lois sociales et scientifiques mise en œuvre par Yona Friedman sont, à ce titre, exemplaires aussi bien pour l'architecture que pour l'art ou la science-politique. Elles forment la langue de celui qui ose comprendre.

Homo sapiens. Le nom même de l'espèce humaine n'est-il pas L'homme qui sait (c'est-à-dire celui qui comprend).

Univers

J'ose parler de sciences sans avoir fait d'études scientifiques.

Il ne faut pas déléguer aux spécialistes. C'est le cas de la médecine, de la sociologie, de l'économie et de beaucoup d'autres disciplines. A condition de recevoir l'information dans un langage qui lui soit accessible. Beaucoup de savants sont des illetrés hors de leur domaine.

Si une théorie est bien construite et bien popularisée, elle présente l'avantage de ne plus être la propriété des spécialistes, mais de relever du domaine public.

La pratique artistique prend sa source dans le hors-champ de l'art. Elle s'approprie toutes les disciplines et transgresse ainsi les attentes d'une recherche académique tout autant que les impératifs d'une économie de marché. A travers le prisme de l'architecture, mais pas seulement, Yona Friedman a dessiné, construit, pensé et écrit sur les mathématiques, les sciences politiques, la technologie, l'informatique, la géographie, l'économie, la santé, la biologie, la physique, les animaux, la philosophie. En inventant un rapport déspécialisé aux arts et aux sciences, il occupe un champ d'expérimentation culturel au sens large qui met en relation les arts et les sciences ; et produit un déplacement critique qui donne sens aux processus de l'articulation, de l'association, du mixage et du combinatoire.

traduire

Exposer les choses pour que l'autre les comprenne, c'est le devoir du savant envers celui qui ne sait pas.

La communication nécessite une traduction, de la part des émetteurs mais aussi des récepteurs. Le droit de lecture équilibre le droit d'auteur. S'échanger les savoirs c'est avant tout : ne pas renoncer à comprendre. On pourrait parler d'interprétation dans son sens musical, tant l'objectif est d'offrir aux visiteurs et aux lecteurs, un droit d'interprétation le plus ouvert possible, qui dépasse le principe de partition, cher aux artistes conceptuels. C'est ainsi que les projets de YF sont ouverts à l'augmentation, à l'interprétation, à la reprise.

WE INVENTE OUR OWN WORLD IMAGE

Les publications de YF ont toutes été réalisées au moindre coût mais parfois traduites en trente langues. Les textes sont toujours accompagnés de dessins (principe de bandes dessinées) afin de tendre vers un langage universel. La pensée de la diffusion (ou de la pédagogie au sens large) fait partie intégrante du projet lui-même. C'est ainsi qu'il choisit un centre d'art[1] plutôt qu'un grand musée pour faire donation d'un fond de maquettes et dessins.

Votre public est un public qui fait quelque chose de ce qu'il voit.

PROGRAM

Architecture raw material is the "void"

Le virtuel, comme l'utopie réalisable, désigne un potentiel de réalisation. Comment rendre réalisable l'utopie ? Comment réaliser le virtuel ? YF s'attache dans ses travaux à décrire les rapports de pouvoir volontaires et involontaires mis en œuvre dans la communication des groupes sociaux, qui conduisent la majorité à être exclue du droit de comprendre. L'incompréhension est rarement d'ordre intellectuel, souvent d'ordre politique et traduire pour son propre compte, c'est déjà créer.

INFORMATION IS ONLY RAW MATERIAL TO INTERPRETATION

GLOBAL INFORMATION MEANS GLOBAL MANIPULATION

La principale cause de non-communication reste pour YF la constitution de groupes qui dépassent la taille critique au-delà de laquelle l'information est confisquée et la pratique collaborative exclue - grandes villes, administrations, mass média-. Le groupe critique est un des concepts-clefs de Yona Friedman. Il démontre notamment dans *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave ?*[2] qu'au-delà d'un certain nombre d'interlocuteurs, la communication est remplacée par son simulacre : une transmission unilatérale, asservissante.

La diffusion est donc pensée comme un acte critique.

Pour pouvoir comprendre, il est important d'examiner toutes les réponses dont nous disposons, et de choisir celles qui nous donnent l'image la plus familière, et pourquoi pas, parfois, la plus belle.

IMPROVISER

NO DRAWINGS ARE NECESSARY A BUILDING CAN BE IMPROVISED ON THE SITE

Un mot de passe subsidiaire rompt radicalement avec la pratique architecturale admise : improviser. L'intégrité des réalisations, que ce soient des pièces muséales comme les iconostases ou les *Villes Spatiales*, n'a que peu d'importance. Elles sont construites, puis démontées, non signées pour la plupart, prêtées ou données à d'autres lieux ou d'autres groupes qui improviseront à leur tour dans d'autres contextes et avec d'autres besoins. Les structures sont composées d'éléments récupérés sur place, parfois augmentées successivement de nouveaux matériaux. Le dispositif mis en place n'est jamais une solution, un objet fini, mais un modèle de fonctionnement qui permet la mobilité et l'improvisation. Pour YF, comme dans l'expérience artistique, on ne transmet pas un objet mais un pouvoir.

C'est le fonctionnement qui compte, pas l'objet

YF s'inscrit ici avant la lettre – depuis les années cinquante ! – dans la culture du *copyleft*, de l'*augmentation*, de la *collaboration* et de la *version*. Une culture difficile à accepter dans le champ de l'architecture comme dans le champ académique de l'art.

En deçà du prototype et au delà d'un art qui fait de l'objet, les structures de Yona Friedman sont des modèles structurels libres à l'emploi. La Ville Spatiale s'exprime dans son inachèvement.

Le bâtiment est mobile au sens où n'importe quel mode d'usage par l'usager ou un groupe doit pouvoir être possible et réalisable.

Allant jusqu'à faire l'économie du modèle, de la maquette et du prototype, les principes de *structures irrégulières* et de fonctionnements *improvisés* rompent définitivement avec le principe de droit d'auteur mais surtout illustrent le renoncement à agir pour d'autres.

J'ai réalisé qu'en aucune façon, je ne pourrais prédire les actions des autres.

On ne peut construire ni créer pour les autres. À l'inverse de la planification, la *mobilité* est donc une condition première chez Yona Friedman pour favoriser l'évolution des besoins et des désirs. À la fois source et représentation de sa pensée économique et politique, les *Villes Spatiales* permettent l'auto-construction, la mobilité des usages et leur redéfinition constante par les individus eux-mêmes. Au-delà d'un constat, c'est sous la forme d'un manifeste que Yona Friedman formule la base d'une éthique sur la prise en compte et l'importance fondamentale du comportement individuel *"imprévisible, même pour soi-même"*.

Les hommes

It's often the content for which we build that is beautiful

Quelle attente vivons-nous dans le rapport de transmission créateur/utilisateur ? Quel est le temps de la réception d'un projet architectural et celui d'une œuvre exposée en musée ? *"Si l'on continue de regarder ces objets en attendant qu'ils nous subjuguent, qu'ils nous assujettissent à leur improbable impact esthétique, à leur expérience muette : alors on continuera à ne plus considérer le mouvement qu'ils induisent"*. Le constat qui apparaît sur le blog de Jérémie Gaulin et Fabien Vallos[3] démystifie une attente qui n'espère pas le mouvement mais entérine la dépendance, dont on ne sort que par le rapport de pouvoir, et donc par la consommation. Trop souvent, l'œuvre abdique de sa fonction de médium pour devenir surface d'enregistrement d'une valeur. Subjuguer-consommer conduit au silence et à l'immobilisme, tandis que désirer-consumer conduirait au dynamisme, au temps de la traduction et de l'autonomie. Yona Friedman, jeune artiste de 91 ans, anticipe depuis soixante ans l'avènement d'une relation dynamique au projet qui nous permette d'être *"maître sans esclave, c'est-à-dire maître de soi-même"*[4].

OSE FAIRE TA PROPRE EXPOSITION

Quand j'ai demandé à Yona Friedman s'il était libertaire, il a répondu : *"Moi, je dis que je suis chien"*.

Sylvie Boulanger

Yona Friedman,
SLIDE SHOWS (extrait).
édition Cneai=, 2014.
© Yona Friedman

Sylvie Boulanger dirige le Cneai, Centre National Edition Art Image (Chatou-Paris), un lieu de recherche, de résidence, d'expositions et d'édition, dédiés aux pratiques artistiques éditoriales. Chercheuse, commissaire d'exposition et éditrice, elle développe actuellement des projets de recherche et d'exposition sur la dispersion de l'acte artistique, développe sur ce thème une collection (fonds FMRA du Cneai) et contribue à des projets de recherche sur les questions de la valeur, la micro-édition, le domestique et la transmission. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*.

Yona Friedman est né en Hongrie en 1923. Il vit à Paris depuis les années cinquante. Il a publié près de cinq cent articles et livres. Parmi les plus importants : *L'Architecture Mobile* (Casterman, Paris, 1969), *Pour une architecture scientifique* (Belfond, Paris, 1971), *Utopies réalisables* (L'Éclat, Paris, 1974), *Une utopie réalisée* (Musée d'Art moderne, Paris, 1975), *Alternatives énergétiques* (Dangles, Saint-Jean-de-Braye, 1982), *Yona Friedman : Manuels 1, 2 et 3* (Cneai =, Chatou, 2006-2008). Il produit des installations, des sculptures, des dessins, des écrits, des vidéos, des maquettes, qui constituent une archive gigantesque de projets dont une grosse partie est conservé au Getty Museum de Los Angeles. Yona Friedman prépare actuellement l'édition de ses archives (slides-shows, maquettes, dessins, publications) sous une forme numérique (édition Cneai=)

Les propos mis en exergue sont de Yona Friedman

1 Un fonds d'une soixantaine de maquettes et dessins, ainsi que deux iconostases extérieures sont conservés et accessibles, au public au Centre National Édition Art Image (Chatou-Paris)

2 Yona Friedman, *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1974.

3 Blog Chrématistique, Jérémie Gaulin & Fabien Vallos. www.chrematistique.fr. L'exposition Chrématistique est présentée au Cneai jusqu'au 9 novembre 2014.

4 Raoul Vaneigem, "Être maître sans esclave, c'est-à-dire maître de soi-même", *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

INTÉRIEURS. NOTES ET FIGURES

***Absorbing Modernity*, le nom donné à l'ensemble des pavillons nationaux de cette 14ème édition de la Biennale de Venise par son commissaire, l'architecte hollandais Rem Koolhaas, entend rendre compte du processus suivant lequel chaque pays participant a intégré la modernité, se l'est appropriée et l'a dès lors rendue spécifique à son territoire. En réponse à cette hypothèse, le pavillon belge propose d'explorer les intérieurs domestiques du pays qu'il représente. D'étudier les transformations appliquées par les habitants à leur logement pour *"tenter de constituer un vocabulaire et d'illustrer les attitudes qui, au-delà des formes, permettent de nommer une culture propre à ces transformations"*[1]. Prolongeant le postulat de Koolhaas, il ne s'attarde pas à faire apparaître les spécificités d'un modernisme national, mais propose plutôt de lire l'appropriation vernaculaire de cette architecture comme une résistance, un processus qui, finalement, absorbera même la modernité.**

024

Le seuil distinguant la cuisine du salon est marqué par la rencontre de revêtements de sols différents. Cette limite diagonale joint l'angle du bâtiment à celui du socle de la cheminée. Malgré la présence d'aspérités au plafond distribuant l'espace en trois parties, la division manifeste du sol engendre deux espaces équivalents et complémentaires. La position de la table, neutre, souligne ce compromis radical.

The threshold between the living room and the kitchen is marked by the meeting of two types of floor covering. This diagonal demarcation links the corner of the room to the base of the fireplace. Although the ceiling's configuration divides the space into three, the floor's division prevails to create two equivalent and complementary spaces. This radical compromise is highlighted by the neutral position of the table.

Maison trois façades
Propriétaire

Semi-detached house
Owner

La Hulpe
1973

Un extrait du catalogue présente la photographie d'un intérieur, sa note et sa figure.
© photo Maxime Delvaux

L'espace principal du pavillon, divisé en deux par le revêtement de sol et ponctué d'interventions.
© photo Maxime Delvaux

La porte vitrée prolonge le regard du visiteur vers la ville depuis un espace d'habitude inaccessible.
© photo Maxime Delvaux

L'intérieur, donc, fait ici l'objet d'un travail de recherche approfondie. Pendant cinq mois, les commissaires[2] ont visité deux cent cinquante-six logements et capturé mille deux cent quarante-sept photographies, établissant un inventaire d'espaces domestiques belges. Ils en ont ensuite extrait deux cent huit exemples significatifs pour constituer le catalogue de l'exposition. Cet ouvrage présente des photographies accompagnées d'un court texte, qui permet de lire les intérieurs représentés, et d'un schéma qui indique le type de figure qui y est associée. Le nom du pavillon – *Intérieurs. Notes et figures* – renvoie d'ailleurs très explicitement à ces deux compléments à l'image.

Cœur de la proposition curatoriale, ce catalogue est également à la base de l'aménagement du pavillon. Épinglées au mur, les doubles pages qui en sont directement extraites affichent la photographie, sa *note*, sa *figure*. Cette dernière est essentielle puisque c'est elle qui va, par son abstraction, permettre d'extraire les particularités d'un aménagement du contexte qui en encombre la lecture, pour réussir à le transformer en motif épistémologique. Synthétique, elle se présente comme la base d'un langage de l'habiter qui peut dès lors être dissocié de son modèle et appliqué autre part. C'est d'ailleurs exactement l'opération qui est effectuée sur l'intérieur du pavillon belge. Chaque *figure* y est matérialisée, y applique son altération de l'espace ou de l'usage tout en conservant son essence schématique. Le sol est diagonalement séparé en deux par un changement de revêtement, une série de chaises fusionnent avec une cimaise, un meuble se perd entre des appareils électroménagers homochromes. D'un blanc immaculé, chaque intervention apparaît comme le fantôme d'intérieurs ou d'idées d'intérieurs et modifie notre perception du lieu et de sa signification. L'objet qui existe dans notre réalité échange sa place avec la *figure* abstraite réifiée : l'intérieur habité devient image et le schéma dessiné devient espace.

Plus que de présenter le résultat des recherches effectuées en amont, ce pavillon a dès lors pour ambition de se positionner comme un projet à part entière. Cette ambiguïté de l'objet exposé – s'agit-il des documents ou de l'altération de l'espace ? – permet d'introduire une question fondamentale quant à l'acte d'exposer l'architecture. Car contrairement à d'autres productions artistiques ou culturelles qui, sinon, resteraient invisibles, le résultat de cette discipline est exposé par défaut parce qu'il existe à l'extérieur. Puisqu'exposer l'architecture revient donc à en exposer sa représentation, que peut-on en attendre ? Quelle est la place de l'architecture dans une biennale, dans une galerie ou dans un musée et réciproquement que peuvent lui apporter ces lieux ? Le pavillon belge, même s'il laisse ces questions en suspens, permet d'en introduire les enjeux par l'ambiguïté avec laquelle il montre l'architecture autant qu'il la produit.

En présentant les photographies d'intérieurs, les commissaires font référence à autant de lieux qu'ils documentent, étudient, interprètent et explicitent. Ils rendent compte du paysage domestique belge, traditionnellement négligé ou ignoré dans un tel cadre. La dimension documentaire de leur proposition constitue donc une première qualité qui est cependant vite placée en second plan. Ici, simplement épinglées au mur, les pages du catalogue sont à lire comme des cartels plus que comme des artefacts. Il ne fait donc plus aucun doute que les commissaires, presque tous architectes, ne se limitent pas à constituer un savoir mais cherchent bien, dans ce savoir, les moyens de nourrir leurs pratiques.

À cet égard, les interventions les plus intéressantes sont celles qui, plus discrètes, moins évidentes, ne se laissent trahir que par quelques détails. L'étagère d'angle qui perce le blanc des murs et fait apparaître la brique, les plantes vertes sous le plafond qui se dérobe et laisse passer la lumière, la porte arrière dont la vitre exhibe l'accès direct vers la ville sont autant d'évènements qui augmentent le pavillon de nouvelles significations. Après avoir modifié notre perception et notre compréhension de l'espace, ils ne sont plus de simples mises en scène illustrant le catalogue mais, tout comme leurs modèles, de réelles transformations de l'intérieur. Dès lors, l'ambiguïté de la relation entre l'objet présenté, l'objet produit et ce qui est exposé est encore renforcée. Car à présent, le pavillon belge ne peut plus prétendre représenter la manière par laquelle les Belges aménagent leurs intérieurs. Le registre des interventions place cette proposition dans le domaine érudit de l'architecte, bien plus que dans celui du simple habitant.

Plus loin dans les Giardini, le pavillon allemand présente également un intérieur mais, plutôt que de procéder par *abstraction*, il opère par *mimesis*. Le Kanzlerbungalow – la résidence du chancelier d'Allemagne de l'Est – est reconstruit dans le pavillon vénitien lui-même inauguré par les autorités du Troisième Reich. Ici, les matériaux de construction sont les mêmes que ceux de leur modèle, certains éléments comme l'âtre de la cheminée ou la Mercedes garée devant l'entrée en sont même les originaux. D'une part, le visiteur a la possibilité de faire l'expérience de l'espace et, d'autre part, il peut prendre la pleine mesure de la confrontation lourde de sens de l'histoire des deux édifices enchâssés. Comme dans le pavillon belge, ces deux dimensions s'entremêlent : un contenu documentaire est mis en relation avec la présence du lieu reconfiguré qui devient performatif. Mais mis à part le mode de représentation, c'est la prise de position quant au rôle de l'architecture comme représentation qui différencie les deux pavillons européens et qui les opposerait presque : les aménagements vernaculaires du quotidien belge se trouvent face à l'architecture autoritaire du gouvernement allemand.

Car si le concept de nation doit aujourd'hui être manipulé avec caution, cette notion est un paradigme essentiel de la Biennale de Venise. Chaque pavillon y représente en effet son pays par ses spécificités, ses valeurs, ses cultures… Lorsque le pavillon allemand met en avant des architectures produites à deux moments de son histoire tumultueuse, il les utilise comme prétextes pour parler du passé mais surtout du lien qui unit indissociablement l'architecture à la société. Le pavillon belge quant à lui expose le vernaculaire et ne parle pour ainsi dire pas directement des particularités du territoire qu'il considère. Car s'il s'attache à qualifier les intérieurs inventoriés de belges parce qu'ils sont simplement situés au sein de nos frontières, il semble délicat de prétendre faire apparaître une réelle spécificité capable de différencier ces aménagements de ce que l'on pourrait observer dans les pays limitrophes.

Sans invalider d'une quelconque façon la proposition des curateurs, cette absence de prise de position vis-à-vis de la potentielle identité territoriale de notre production architecturale est d'autant plus remarquable que cela semble être devenu, en huit ans, une habitude du pavillon belge francophone. De très loin préférable à l'autoglorification généralement de mise lors de la Biennale, cet état de fait questionne toutefois la manière que nous avons de considérer notre production architecturale. C'est un fait que la Belgique a, à quelques exceptions près, évité les grands courants d'architecture héroïque à l'œuvre tout au long du siècle dernier dans le reste de l'Europe. Il est également vrai que les principales tentatives de donner une cohérence à l'ensemble de la production nationale évoquent toujours *l'éloge de la simplicité, l'architecture du lieu commun* ou encore *la beauté de l'ordinaire*[3]. Mais il n'est pas moins vrai que l'architecture belge possède des spécificités très directement liées à ces registres. Et c'est peut-être tout simplement par sa démarche qu'*Intérieurs. Notes et figures* représente finalement particulièrement bien la Belgique.

Antoine Wang

Antoine Wang est un architecte bruxellois qui étudie l'architecture en tant que représentation. Il est l'un des membres fondateurs du collectif orthodoxe qui se réunit autour du partage de convictions fondamentales simples: faire de l'architecture ne peut se comprendre en dehors de l'histoire, ni se penser sans théories, ni se fonder sans critique.

INTÉRIEURS. NOTES ET FIGURES
SOUS COMMISSARIAT DE SÉBASTIEN MARTINEZ BARAT, ARCHITECTE
BERNARD DUBOIS, ARCHITECTE
SARAH LEVY, ARCHITECTE
JUDITH WIELANDER, COMMISSAIRE INDÉPENDANTE
AVEC LA PARTICIPATION DE MAXIME DELVAUX, PHOTOGRAPHE
PAVILLON BELGE
GIARDINI
14ème BIENNALE D'ARCHITECTURE DE VENISE
WWW.LABIENNALE.ORG/EN/ARCHITECTURE
JUSQU'AU 23.11.14

INTÉRIEURS. NOTES ET FIGURES / INTERIORS. NOTES AND FIGURES
EDITIONS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, CELLULE ARCHITECTURE
EN PARTENARIAT AVEC WALLONIE-BRUXELLES INTERNATIONAL ET A+ ARCHITECTURE IN BELGIUM
AUTEURS : BENJAMIN LAFORE, SARAH LEVY, SÉBASTIEN MARTINEZ BARAT
EN COLLABORATION AVEC MATHIEU BERGER
TEXTES EN FRANÇAIS ET ANGLAIS, 240 PAGES, 185×270 MM
PHOTOGRAPHIE : MAXIME DELVAUX
CONCEPTION GRAPHIQUE : GREGORY DAPRA ET LAURE GILETTI
ISBN 978-2-930705-06-4

1 Comme les commissaires eux-mêmes l'énoncent dans leur communiqué de presse.

2 L'équipe du pavillon est composée des commissaires Sébastien Martinez Barat, Bernard Dubois, Sarah Levy et Judith Wielander, du photographe Maxime Delvaux, des collaborateurs Benjamin Lafore, Sophie Dars et Mathieu Berger et des graphistes Gregory Dapra et Laure Giletti.

3 Références aux titres respectifs d'un article de Francis Stauven, d'un texte de Geert Bekaert et de la proposition de Label Architecture pour la Biennale de Venise de 2006.

MONDITALIA
UN SCAN EN 41 NUANCES DE GRIS

Situé dans la Corderie de l'Arsenal, *Monditalia. A Scan*. rassemble 41 présentations, sous le commissariat général de Rem Koolhaas. L'exposition est avant tout un projet de recherche sur l'Italie, pays considéré comme un fondamental par son caractère à la fois unique et emblématique d'une situation globale. Si chacune des 41 présentations en dépeint une condition particulière, le portrait se veut global, tant sur le plan géographique que thématique. L'analyse fournit des clefs pour comprendre comment s'y est développée la modernité, sur les plans sociaux, politiques, géopolitiques et, bien entendu, architecturaux. Aux 41 expositions s'ajoutent, pour la première fois, les présentations des biennales de cinéma, danse, théâtre et musique.

Beatriz Colomina, Britt Eversole, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris, Anna-Maria Meister, Federica Vannucchi, Amunátegui Valdés Architects, Smog.tv
Radical Pedagogies: ACTION-REACTION-INTERACTION

Matilde Cassani
Countryside Worship

14th International Architecture Exhibition, Fundamentals, la Biennale di Venezia
Photos : Francesco Galli
Courtesy la Biennale di Venezia

Un Scan

À la différence de nombreux commissaires avant lui, Rem Koolhaas a envisagé son rôle curatorial comme celui d'un directeur de recherche plutôt que comme un assembleur de pratiques et projets pré-existants. Les invités sont architectes mais aussi chercheurs, photographes, artistes, sociologues et réalisateurs. Et les productions réflexives avant d'être architecturales. Avec *Monditalia*, l'architecture réapparaît donc avec éclat comme une clef de lecture du monde.

Scanner c'est d'abord balayer un sujet pour en révéler certaines caractéristiques. Par extension, le mot renvoie à la digitalisation d'un document, à sa transformation en codes afin d'être archivé, partagé et diffusé numériquement. Quelles caractéristiques se dégagent-elles de ce scan de l'Italie et comment sont-elles codifiées ? La teneur du message porté par les recherches est surtout celui d'une faillite de la modernité, de l'architecture, de l'enseignement, de la (géo)politique. Les thèmes sont riches, souvent universels, et traités toujours de façon singulière, mais les constats sont, sinon objectivants, globalement pessimistes et nostalgiques.

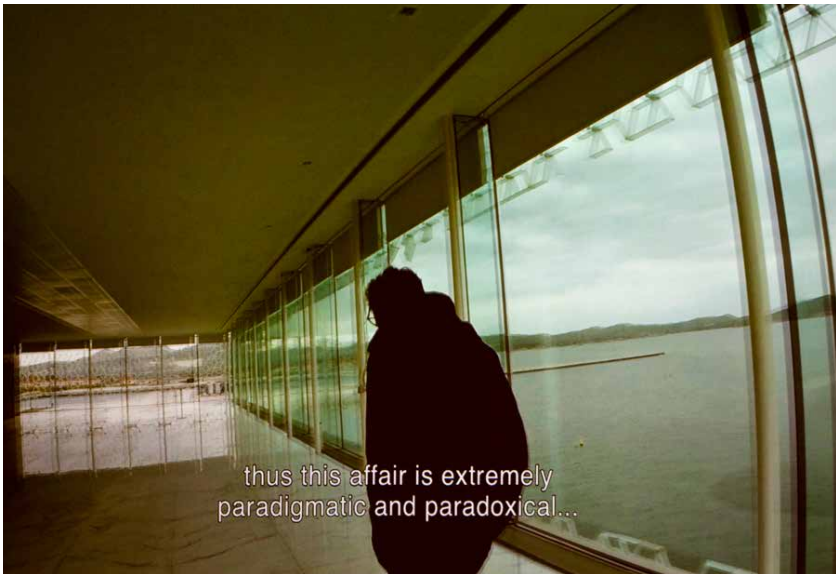
L'un des sujets les plus sombres est sans doute celui de l'immigration clandestine et ses drames humains le long de la plus longue frontière extérieure de l'Union. Les recherches "Post Frontier" et "Intermundia" reflètent ainsi la fragilité de l'intégration européenne, la persistance séculaire des inégalités nord-sud, mais aussi l'universalité du phénomène migratoire à l'heure où les déplacements écologiques menacent et où s'exacerbent les nationalismes.

Second thème qui signe l'illusion du monde contemporain avec toujours autant d'actualité : la société du spectacle. Avec "Effimero: or the Postmodern Italian Condition", Léa-Catherine Szacka choisit trois moments de l'histoire vénitienne pour illustrer, suite à la mort d'Aldo Moro (1978), le repli de la société italienne vers la sphère privée, le jeu et la légèreté et la récupération de ce mouvement par une nouvelle classe politique. "Sales Oddity" revient sur la façon dont le groupe médiatique de Berlusconi, Mediaset, discriminait à travers ses publicités la population ciblée pour le futur projet immobilier Milano 2 : une classe moyenne supérieure blanche et d'obédience familiale. Tandis qu'"Assisi Laboratory" montre combien les autorités religieuses de la ville d'Assise (6 millions de touristes annuels pour 26.000 habitants) sont devenues des promoteurs et animateurs du tourisme de masse.

Les recherches plus historiques, au contenu souvent réellement enthousiasmant, transportent pour la plupart une forte charge nostalgique. "Radical Pedagogies", la recherche menée par Beatriz Colomina, porte sur les expérimentations pédagogiques des radicaux dans les années 60-70 pour mieux souligner combien notre ère en est dépourvue. "The remnants of a Miracle" photographie un patrimoine moderniste italien unique mais en ruine. Et "Nightswimming : Discotheques in Italy from the 1960s until now" confirme le sentiment de lendemain de fête en traitant des expérimentations architecturales dans des discothèques aujourd'hui fermées pour cause de crise économique.

Ce scan obscur est éclairé par quelques rares interventions plus rédemptrices et optimistes.

C'est le cas du film diptyque d'Ila Bêka et Louise Lemoine qui revient sur l'échec de la transformation de l'arsenal de l'archipel de la Maddalena en prévision du sommet du G8 de 2009, déplacé 3 mois avant l'ouverture à l'Aquila, région tout juste sinistrée par un tremblement de terre. Le film suit notamment Stefano Boeri à travers son projet neuf, jamais habité, déjà délabré : la Casa del Mare. La star se confie avec franchise, s'interroge sur sa responsabilité, avoue son amertume. Elle est capable d'exprimer ses doutes, de considérer son travail avec réflexivité, d'affronter la camera avec honnêteté. Alors qu'on peut croiser le même Boeri en chair et en os dans les différentes conférences organisées pendant la biennale, on mesure bien la mise à nu. À moins qu'il ne s'agisse d'un extrême cynisme?



Ila Bêka & Louise Lemoine
La Maddalena

14th International Architecture Exhibition, Fundamentals, la Biennale di Venezia
Photo : Francesco Galli
Courtesy la Biennale di Venezia

De cynisme, il ne pourrait en être question dans "Countryside Worship", un portrait coloré d'une Italie œcuménique. Ici, ce sont les Sikhs qui habitent le paysage architectural catholique, tout comme ils peuplent les usines de Parmesan. Les patrimoines architectural et gastronomique nationaux se révèlent comme des objets de fierté globalisée. Et l'auteure de l'une des seules installations véritablement positives de *Monditalia* de conclure : "l'Italie, c'est le monde".

Des expositions

Comment les recherches sont-elles présentées ? A quel type de médiations a-t-on recours ? Les dispositifs d'exposition des 41 projets oscillent entre deux pôles : les livres ouverts et les expériences totales.

"Radical Pedagogies", une ligne du temps de plusieurs mètres de long, divisée en quatre rangs de photos, textes, revues, affichettes détachables, légendes et renvois, se situe à l'extrémité du premier pôle. Si le contenu est passionnant, les moyens de sa médiation sont assez classiques et la documentation prolifique souffre quelque peu du temps de parcours que le visiteur moyen peut y consacrer. La visite s'apparente à lire un ouvrage théorique de 200 pages, debout, en quelques dizaines de minutes. A l'autre pôle, celui des expériences totales, l'on trouve "Intermundia". Dans une boîte noire dimensionnée pour une seule personne, le visiteur est invité à faire l'expérience de l'émigrant en route pour Lampedusa à travers une bande son oppressante qui se conclut, après quelques minutes, par un flash lumineux aveuglant lui permettant de découvrir son reflet dans un miroir marqué d'une phrase : " We are all Africans". À l'inverse du dispositif de "Radical Pedagogies" qui requiert un temps de visite long et attentif, la médiation est ici plus immersive. L'auteur a cherché à faire vivre son message plus qu'à l'exposer. Mais les associations d'idées sont directes et l'on en ressort avec le sentiment que l'expérience de l'immigration clandestine ne saurait se résumer à quelques bruits d'eau dans une boîte noire et que, paradoxalement, ce moment de solitude offre un peu de répit dans le tumulte de la biennale.

Entre ces deux extrêmes, de nombreuses interventions misent sur la photographie et la vidéo documentaires qui possèdent souvent le double avantage de pouvoir traduire la richesse d'une recherche tout en offrant une expérience visuelle forte, ouvertes à des interprétations non planifiées. C'est le cas de "Countryside Worship" qui, à partir de seulement quatre visuels, réunis en deux tableaux d'images lenticulaires, combine simplicité des moyens mis en œuvre, efficacité visuelle et profondeur de sens.

FUNDAMENTALS ABSORBING MODERNITY 1914-2014; ELEMENTS OF ARCHITECTURE & MONDITALIA
THE 14TH INTERNATIONAL ARCHITECTURE EXHIBITION
SOUS COMMISSARIAT DE REM KOOLHAAS
GIARDINI ET ARSENALE DE VENISE
WWW.LABIENNALE.ORG/EN/ARCHITECTURE
JUSQU'AU 23.11.14

La recherche du spectacle vivant de l'architecture

À l'initiative de Rem Koolhaas, la biennale rassemble, pour la première fois de son histoire centenaire, architecture, danse, cinéma, théâtre et musique. Présentées conjointement, ces disciplines se renforcent-elles les unes les autres et comment ? Comment s'entrechoquent leurs temporalités propres? Sont-elles juxtaposées ou véritablement entrelacées jusqu'à effacer le discours multidisciplinaire, comme c'était le cas de la biennale d'architecture dirigée par Kazuyo Sejima (SANAA) en 2010 s'agissant des arts plastiques ?

La scénographie de *Monditalia* se développe principalement dans l'espace long et étroit de la Corderie de l'Arsenal. D'un côté sont projetés quelque 82 extraits de films qui traversent l'histoire et la culture italienne. De l'autre s'enchaînent les installations de *Monditalia*, ponctuées de plusieurs vides équipés de podium pour les représentations de danse, théâtre et musique.

Le commissaire de la biennale de cinéma parle volontiers des affinités inhérentes aux deux disciplines : arts spatiaux, réalisateurs ayant une formation d'architectes, films témoins des changements de l'environnement bâti. Reste au visiteur à les mettre en résonance en dépit de la scénographie. Les liens ne sont pas spatialement explicites, les écrans sont trop hauts, trop rapprochés et la superposition des bandes sonores est cacophonique. C'est donc ici davantage la filmographie que sa projection qui prévaut.

L'architecture n'est pas non plus réellement au service des présentations de danse, théâtre et musique. Les vides sont simplement équipés de podiums temporaires et de structures tubulaires assez ordinaires. Et les représentations de danse que nous avons pu voir ne s'approprient pas l'architecture. L'on ne voit pas de danseurs en dehors des espaces consacrés et les liens restent abstraits. Quand leurs corps souples viennent animer les surfaces de ce scan grave et gris, l'on peut toutefois presque sentir l'odeur insoutenable de la légèreté de l'être moderne.

La juxtaposition des biennales de danse, théâtre, musique et architecture pose également question sur le plan des temporalités. Le caractère vivant et ponctuel du spectacle se confronte à celui, plus statique et durable, de l'exposition. Le temps de parcours furtif du visiteur de la biennale d'architecture s'oppose aux visites plus lentes et répétées que nécessite un festival de spectacle vivant. La première est synchronique, la seconde diachronique.

Pour des raisons de temps mais aussi de prix, il est peu probable que de nombreux visiteurs puissent voir et revoir *Monditalia* tout au long des biennales d'arts de la scène et de musique pour en apprécier l'étendue des corrélations, mais chacun en repartira avec une image et une expérience différente et unique. Contrairement aux biennales précédentes, qui concentraient les moments les plus événementiels lors des journées de vernissages, celle-ci s'affirme clairement comme un spectacle continu.

Bien que l'exposition de recherches poussées et l'expérimentation d'une biennale véritablement multidisciplinaire posent un grand nombre de questions non résolues dans *Monditalia*, leur présence elle-même est l'expression manifeste d'un changement de cap. Si l'on se fie à la nature prophétique de Rem Koolhaas et si l'on considère que la biennale d'architecture de Venise dessine les orientations futures de la discipline, alors on pourrait prédire que l'architecture des prochaines années ne sera pas celle des *signature buildings* et de l'autonomie mais de la recherche engagée et multidisciplinaire. À suivre.

Marie-Cécile Guyaux

Marie-Cécile Guyaux est architecte de formation (ISACF La Cambre, 2006). Elle coordonne la programmation culturelle d'A+ Architecture in Belgium. Elle enseigne à la Faculté d'Architecture de l'ULB-La Cambre/Horta et dans l'atelier d'Espace urbain à l'ENSAV La Cambre. Elle est également membre d'A16. Ses textes ont été publiés dans plusieurs ouvrages et revues.

Performance à De Player - Rotterdam, acte IV '*To Ride a Horse*', oct. 2013
photo Koos Siep

THE AFTER LUCY EXPERIMENT

Née d'une résidence spontanée à Stoumont-Congo dans la vallée de l'Amblève, il y a quatre ans, The After Lucy Experiment – CHARLOTTE BEAUDRY, ALINE BOUVY, DELPHINE DEGUISLAGE, CÉLINE GILLAIN AURELIE GRAVAS et CLAUDIA RADULESCU – s'est récemment immergée dans un autre contexte singulier, cette fois à l'invitation d'Isabelle Arthuis. Grand Phare [étant donné l'île], propose une résidence de quelques semaines, dans une petite maison, à quelques mètres du Grand Phare de Kervilahouen à Belle-Ile-en-Mer[1]. Prochainement, le fruit de ce temps productif qui pourrait prendre la forme inattendue d'un polar en territoire insulaire, sera dévoilé. Retour sur quelques linéaments d'une pratique collaborative, pluridisciplinaire et contextuelle, aventure humaine tout autant qu'artistique basée sur une attitude de *stratégie-éclair* proprement réjouissante.

L'expérience s'origine dans une filiation de femmes artistes, et s'ancre en août 2010 dans la maison rustico-moderne de l'arrière grand-mère de Céline Gillain, Lucy Fabry, veuve à 33 ans et devenue peintre pour *"accompagner son veuvage"*. Dans un paysage empreint des affrontements de la bataille des Ardennes, la plasticienne convie plusieurs femmes artistes avec pour projet d'expérimenter ce que cette condition peut encore recouvrir aujourd'hui dans la sphère artistique et tenter de réaliser un travail collectif interrogeant notamment "*l'articulation du besoin de reconnaissance et de la désobéissance, la peur éventuellement persistante de l'émancipation et le lien au pouvoir.*" D'emblée, Aline Bouvy confectionne pour chacune un même costume pour, nous dit-elle, "*provoquer un basculement du côté de la représentation, de la mise en scène. L'expérience entière deviendrait théâtrale, la maison, la nature en seraient les décors*". Ce *playground* défini, une semaine durant les artistes investissent les lieux de leurs présences créatives, conjuguent leur savoir-faire et croisent leurs influences, établissent des scénarii qui convoquent soldats allemands, rattachement aux ancêtres, aux origines terriennes et paysannes, aux usages immémoriaux et aux coutumes folkloriques dans un processus où la forme expérimentale est toujours prégnante, les artistes n'hésitant jamais à se confronter à des terrains d'expression qu'elles ne maitrisent pas nécessairement d'emblée. L'édition éponyme[2], l'exposition et la performance un an plus tard à Etablissement d'en face projects[3] de même que la sortie de l'album *Solid Bank*[4] enregistré dans la foulée telle une expérimentation sonore improvisée entre performance bruitiste et chanson post punk, documentent toute l'énergie et l'amplitude de cette expérience liminaire qui signa l'acte de naissance de The After Lucy Experiment. Au départ d'une nouvelle résidence à la Galerie Mélanie Rio à Nantes (2012), le collectif s'intéresse au rôle important de la ville dans la traite négrière ainsi qu'à l'une de ses sculptures représentant l'enlèvement d'une femme par un gorille (Emmanuel Frémiet), allusion forte au viol qui fit scandale au Salon de 1887. L'opéra rave *Sigourney 'tchète' River*[5] que le collectif livre au vernissage s'arrime aux rôles de femmes combatives incarnées à l'écran par Sigourney Weaver. Six variations fantasmées, chacune revêtue d'un costume "handmade", performent sur une bande sonore et un chœur de femmes. A l'instar de six fugitives, elles reviennent sur le lieu de la catastrophe pour démembrer l'ornementation d'une ville bourgeoise, se délecter, telles des cannibales, d'une cheminée en chocolat. En une transe sauvage, elles en appellent, lancinantes, à la mère guenon pour, enfin, se délester de leurs identités sur la toile vierge et poursuivre leur route jusqu'à Hollywood tout en dévorant l'argent du galeriste…Démarrant comme une respiration, au rythme du galop et du hennissement d'un cheval, *To ride a Horse* (2013), film/vidéo clip de 16 minutes accompagnant le morceau éponyme composé et réalisé par TALE, déploie une iconographie composée d'un assemblage de séquences scénarisées et structurées autour de rituels tantôt sombres, tantôt lumineux. Chorégraphies de communion à la nature, baignades régénérantes, cérémonies païennes ou travaux manuels sont complétés par des images d'archives du collectif dans un montage structuré autour de la notion de cycle. Une superposition d'images en lien avec la montée en puissance de la musique renforce le magnétisme sonore et visuel pour s'épuiser au final sur les corps lascifs des six artistes revêtues d'un collant chair. L'année dernière, au départ de l'architecture de la maison de Nathalie Guiot (Thalie art project, Brussels), TALE développa une performance en trois actes *Le fonds initiatique pour corps caverneux* autour de ce qu'elles définissent comme "*une projection de fantasmes de 'consommation – représentation – interprétation' d'une nouvelle psycho-politique mystique et féminine de l'espace domestique*". Historiquement naturalisé comme "féminin", l'espace domestique, ici bourgeois, se voit investi longuement par différentes postures dilettantes incarnées par six femmes vêtues d'une longue robe blanche monacale. A la tombée du jour, elles s'enfoncent dans la nuit noire, dans un paysage qui n'est pas sans évoquer le tableau *L'île des morts* d'Adolf Böcklin. Au sortir d'un rituel extatique, émergent des corps libérés de leur carcan, libres de se plonger en des fonds initiatiques. Être initié, c'est apprendre à mourir disait Platon… On l'aura compris, TALE repose essentiellement sur l'énergie participative des six protagonistes. Détournements, questionnements ouverts et émancipatoires traversent leur pratique qui manie avec délectation sujets sérieux comme insolites, le tout mâtiné d'une sauvage et savoureuse autodérision….

Pascale Viscardy

"Lucy Fabry, née Müller (…) a produit des objets qui se voulaient décoratifs, absolument non subversifs, sans réelle portée critique, car le contexte était ce qu'il était (…)"

1 Le projet de résidence intègre la singularité et la particularité du lieu et insiste sur l'importance de travailler avec la matière de l'île, de réfléchir à partir de l'île et sur l'île. Il est demandé à chaque personne venant faire un séjour de laisser un projet qui intègre Belle-Ile comme sujet. Cette "collection" de projets formera, dans le temps, une sorte d'archive de projets imaginaires et d'expositions "virtuelles", et constituera ainsi une base de données pour envisager à l'avenir la mise en place d'évènements artistiques à Belle-Ile-en-mer. (extrait du descriptif de la résidence)

2 *The After Lucy Experiment*, A4, 128 pages, édition la Muette, 2011, ISBN : 978-2-35687-147-3, 22.00€

3 Du 10.09 au 29.10.2011 – performance le 27.10.2011

4 Sortie de l'album vinyle *Solid Bank* (33 T. vinyle 10 titres, 300 exemplaires, After Lucy, 2011) par Solid Bank le 14.08.2011 à l'occasion du SUPREME SUNDAY, finissage de l'exposition *GET DRUNK* de Charlotte Beaudry au Wiels.

5 En wallon, "Tchète" signifie chatte…

LA LOI DES SÉRIES

Formée à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et à La Cambre, CATHY COËZ (°1968, Grenoble; vit et travaille à Bruxelles) a longtemps privilégié le dessin comme moyen d'expression, la sérigraphie comme technique d'impression et l'abstraction comme mode de représentation. Depuis 2007, la plasticienne façonne l'argile et investit les trois dimensions avec des sculptures installatives dotées d'un langage formel insolite et fécond: tout à la fois abstrait et narratif, minimaliste et symbolique, sériel et composé de pièces uniques.

Cathy Coëz,
A hundred realities, détails:
#52 Sinking painted clay
#90 Mutation painted clay
© Cathy Coëz

TALES OF HEROES
ESTONIAN DESIGN HOUSE
8 KALASADAMA
10145 TALLINN, ESTONIE
DU 25.09 AU 16.10.14

EUROPEAN CERAMICS CONTEXT
BORNHOLM ART MUSEUM
BORNHOLM – DANEMARK
WWW.EUROPEANCERAMICCONTEXT.COM
DU 13.09 AU 23.11.14

En 2007, alors que les motifs de ses sérigraphies (sur papier, plexiglas, aluminium anodisé, miroir ou textile) ne cessent de gonfler, – lorgnant ostensiblement vers la tridimensionnalité –, Cathy Coëz conçoit ses premiers *Clay drawings*: des tracés vectoriels modélisés dans l'argile. La composition générale de ces grands dessins muraux en 3D est minimaliste: géométrique (cercle, rectangle, carré) et monochromatique. Mais, à l'intérieur de cette structure basique, ça se complique. Certaines formes ont des allures de pions d'échecs ouvragés quand d'autres ressemblent à de simples palets. Il y aussi des anneaux et des coupelles, des quilles et des tours à coupoles… Chaque pièce en céramique est unique, façonnée au tour de potier, avec les mains dans la glaise. Toutefois, un élément isolé n'est d'aucune utilité. Comme un motif sur une toile ou une figure sur un échiquier, chaque unité ne fait sens que dans la cohérence de l'ensemble. Agencées par dizaines ou par centaines, *"recouvertes de couleurs, en un certain ordre assemblées"*, les premières œuvres en volume de Cathy Coëz se parent d'éclats lumineux et de vibrations colorées qui titillent la rétine pour mieux la mystifier. Certaines entités ont l'air rayonnantes et rapides comme l'éclair, quand d'autres paraissent ballonnées ou prêtes à s'effondrer. La lumière, la vitesse, le mouvement, le relief… Rien n'existe, tout est factice, car les *Clay drawings* ne sont pas des sculptures mais des trompe-l'œil en terre cuite, des compositions d'Op Art dont l'enchaînement ciblé des combinaisons graphiques et chromatiques a été rigoureusement calculé par un logiciel de tracés vectoriels. La fameuse formule forgée par Maurice Denis pour définir la peinture s'adapte parfaitement aux "dessins d'argile", conçus dans la matière, mais toujours assujettis à la planéité de la surface murale. En 2010, les œuvres de Cathy Coëz s'affranchissent de cette vision frontale pour se déployer dans l'espace, à l'horizontale. Elles délaissent du même coup l'immédiateté des effets visuels pour privilégier le propos narratif et le développement temporel. À part quelques "figures" isolées (vierges à l'enfant, guerriers, portraits animaliers), les pièces sont réunies dans de longs plans-séquences ou de petites scènes. L'influence picturale n'a pas été évincée, mais c'est la peinture de genre qui est alors convoquée: *Back from war* (2011) est un champ de bataille fracassé; *Time for truth* (2012), une nature morte en 3D. Sans oublier que ces deux ensembles installatifs aux dimensions changeantes sont également des peintures monochromes noires, dramatiques et étranges…

L'elément fixe

Depuis 2012, Cathy Coëz explore un nouveau champ plastique et un autre mode de production (normalement) plus drastique: la série limitée de cent. Exit les installations à géométrie variable en fonction du nombre de pièces et de l'espace d'exposition. Les sculptures sont désormais numérotées de #01 à #100 et agencées au sol de façon à délimiter un espace scénique neutre et minimaliste (pour ne pas dire suprématiste). Ce qui s'y produit est une pure explosion formelle et chromatique. La palette colorée semble désormais illimitée, comme si elle s'était donnée l'impossible mission d'échantillonner toutes les couleurs qui existent, sans aucune restriction: mates ou brillantes, pastelles ou fluorescentes, traitées en camaïeux ou en purs monochromes, délicatement émaillées ou propulsées à la bombe de carrossier. Il y a même du doré et de l'argenté, pour la touche bling-bling ou spirituelle. Le répertoire plastique paraît tout aussi démesuré, avec des formes pleines ou vides, souples ou rigides, dodues ou pointues, charmantes ou menaçantes. Elles ont chacune leur style et évoluent sans complexe entre abstraction et narration, minimalisme et symbolisme, ravissement et désolation. Chaque sculpture est une œuvre originale, une pièce unique, drôle ou tragique, ce qui est tout de même atypique pour de soi-disant productions sérielles, normalement fabriquées à la chaîne sur un mode répétitif. Qui dit "série" dit: retour du même et présence d' (au moins) un élément fixe dans chaque partie du tout. Or, on ne voit rien de tel ici. Il y a certes l'outil de fabrication (le tour) qui explique la rondeur de bien des pièces, mais pas de toutes. Il y a aussi la matière première (la terre), mais ce serait oublier les autres matériaux (cire, métal, textile ou verre) mis à contribution. Il y a enfin, et surtout, la qualité de finition des pièces qui frise la perfection et qui apporte la solution. Les surfaces polies à l'extrême et ultra-lisses des sculptures de Cathy Coëz feraient presque oublier leurs origines glaiseuses. Leur pureté formelle est telle qu'on croirait plutôt voir des machinations. Il n'y a pourtant plus de tracés vectoriels à modéliser dans l'argile. Désormais, il y a des mots dans des carnets. Le jeu, la baignade, le mystère… Chaque sculpture est la traduction plastique d'un mot qui lui-même synthétise un récit, un souvenir, un affect, un concept. Le mot (le titre) est l'élément fixe des séries limitées de Cathy Coëz. Il est le fil conducteur qui relie cent unités hétérogènes au sein d'une entité porteuse de signification. Il est aussi l'élément magique qui transpose des formes abstraites et minimalistes dans le champ de la représentation symbolique et de la figuration. Les trois premières séries – *A hundred tears* (2012), *A hundred traumas* (2012) et *A hundred memories* (2013) – consignent et archivent trois cents témoignages personnels et poignants (derniers chagrins, pires traumatismes, plus beaux souvenirs) recueillis par la plasticienne. "*A hundred conversations*" (2012-2013) abandonne le récit réel pour un dialogue jubilatoire et fictionnel avec cent artistes auxquels Cathy Coëz rend admirablement hommage (même si elle les numérote et les appelle sans façon par leur prénom: *#01 Sol, #28 Mike, #34 Marcel*). La toute dernière série en date s'intitule *A hundred realities* (2014) et repose sur des faits réels (historiques, sociaux, politiques) qui ont profondément marqué l'artiste. Le propos est plutôt sombre et tragique (*#04 Torture, #49 Attack, #30 Autopsy*) et le ton révolté, pour ne pas dire vindicatif (*#05 Motherfucker, #47 Bitch*). Un livre photographique dédié à cette série est en projet et une suite est déjà programmée. Elle pourrait s'intituler *A hundred dreams* et s'offrir comme une alternative positive à l'âpreté des cents réalités, avec un happy end où "le pardon" donnerait la réplique à "la revanche". Par exemple.

Sandra Caltagirone

MANIFESTA 10
HTTP://MANIFESTA.ORG
SAINT-PÉTERSBOURG,
MUSÉE DE L'ERMITAGE
JUSQU'AU 31.10.14

Erik van Lieshout,
Basement, Manifesta 10, 2014.
Photo : Michel Couturier

Saint-Pétersbourg, une ville conçue par Pierre le Grand au dix-huitième siècle dont le plan urbanistique respire l'affirmation du pouvoir et l'Ermitage, l'un des plus riches et des plus prestigieux musées du monde, voilà les lieux choisis par Manifesta pour sa dixième édition. Dans un climat politique difficile, liberticide (les lois anti-propagande LGTB) et impérialiste (l'annexion de la Crimée, la crise ukrainienne), la tenue d'un tel événement devient un véritable défi. Peut-il être relevé ?

MANIFESTA 10

Ivan Plusch,
Process of Passing, vue de l'installation,
Manifesta 10, 2014.
Photo : Michel Couturier

Contrairement à ce qu'avaient pu laisser penser les appels au boycott et les protestations des mois précédant l'ouverture[1], il n'y a eu aucun incident lors du vernissage en juin dernier et, deux mois après celui-ci, c'est encore dans le calme que l'on visite l'exposition où le public se fait rare. En choisissant Kasper König pour curateur, Manifesta a fait appel à une valeur sûre du commissariat d'expositions. Il a lui-même fait appel à des artistes habitués à ce type de manifestations internationales, "valeurs sûres"[2] de l'art contemporain, eux aussi. Cette dixième édition de Manifesta ressemble à une énième exposition internationale avec les mêmes artistes que ceux que l'on voit à Venise ou en d'autres biennales. Elle semble surtout en décalage avec la philosophie de la biennale itinérante, conçue au début des années 1990 pour répondre aux changements sociaux, culturels et politiques qui ont émergé de la guerre froide. Manifesta est considérée comme une biennale particulièrement innovante et engagée. Malgré ce qui apparaît au visiteur occidental comme une édition (trop) sage, des problèmes en tous genres ont émaillé la préparation de l'exposition (et singulièrement ceux rencontrés avec le personnel de l'Ermitage) au point que sa tenue même a été plusieurs fois remise en cause.

L'époque actuelle n'est plus celle du post-communisme et la Russie est un pays au régime autoritaire qui, d'un côté, utilise l'art contemporain pour se donner une façade libérale et, de l'autre, fustige les valeurs occidentales et voit dans l'art contemporain un mélange *"d'humour noir, d'injure, de porno et de chamanisme médiocre sous la devise de l'innovation"* ainsi que le rappelle l'historienne de l'art Ekaterina Degot[3]. Elle avance l'hypothèse que Manifesta s'inscrit dans l'évolution du capitalisme mondial à l'ère post-industrielle. Dans le monde culturel, poursuit-elle, l'on assiste à une transformation de l'objet de fétichisation - la marchandise - en dogme autoproclamé du marché : la liberté. *"The dominance of the ideology and rhetoric of freedom in Manifesta and analogous biennals raises the question of how such freedom manifests itself in un-free or insufficiently free contextes"*[4]. En Russie plus particulièrement, l'art contemporain ne trouve pas sa légitimité par sa fonction critique ou sa rhétorique sociale (des concepts accessibles à seule une élite intellectuelle), mais de façon plus traditionnelle par l'exclusivité de ses produits : des denrées chères pour les riches collectionneurs. De la même manière, l'Ermitage, par son histoire et celle de ses collections, était et reste toujours l'écrin d'un immense trésor. Une rhétorique de la richesse s'y confond avec le grand art. Organiser Manifesta en ces lieux relevait donc d'un défi bien plus grand que celui d'investir un ancien bâtiment minier, comme ce fut le cas à Genk en 2012. Deux questions se posent alors : ce défi est-il rencontré sur le plan artistique ? L'exposition qui en résulte a-t-elle trouvé un public ?

Des chats et des souris

Le concept ambitieux et alléchant de l'exposition tenait dans l'annonce par Manifesta d'introduire des œuvres contempo-

raines au sein des collections de l'Ermitage et de créer ainsi un dialogue fructueux. Dans les faits, une petite quinzaine d'œuvres se perdent parmi les dizaines de milliers d'autres qui peuplent le musée. Elles se trouvent plus souvent aux marges du musée : la peinture murale *The Convict* de Pavel Pepperstein se trouve dans un couloir entre une photocopieuse et l'accès aux vestiaires, la Lada de Francis Alÿs s'est emboutie contre un arbre de la cour et la belle installation sonore de Susan Philipsz, *The River Cycle (Neva)* accompagne le visiteur dans l'escalier principal du Nouvel Ermitage. Dans les salles elles-mêmes, si le *Wirtschaftswerte* de Joseph Beuys (prêté par le SMAK de Gand) prend une nouvelle dimension intégré dans une salle de peintures allemandes du dix-neuvième siècle, dont la plus récente date de 1883 (année de la mort de Karl Marx), la plupart perdent tout impact au milieu des dorures, du mobilier et des tapisseries du palais quand elles ne renforcent pas le kitsch ambiant comme la *Frau mit Hund* de Katharina Fritsch.

La partie la plus importante de l'exposition se trouve de l'autre côté de la place dans un bâtiment médiocrement rénové, destiné à l'art moderne et contemporain et ouvert pour la première fois au public à l'occasion de Manifesta. A de rares exceptions - Boris Mikhailov qui a photographié la vie quotidienne des campements de protestataires sur la place Maidan de Kiev ou Vladislav Mamyshev-Monroe travesti dans *Tragic Love* - les artistes n'abordent pas de front les questions politiques. Quatre salles accueillent la très belle collection Matisse de l'Ermitage déplacée au profit des pièces de Maria Lassnig, Marlène Dumas et Nicole Eisenman. On assiste à un cours d'art contemporain - installations, peintures, photographie, vidéo - plus particulièrement centré sur ce que l'art d'aujourd'hui doit aux avant-gardes formelles du début du vingtième siècle : les monochromes d'Olivier Mosset citent les couleurs des constructivistes russes, Thomas Hirschhorn a placé des tableaux de Malevitch, de Pavel Filonov et d'Olga Rozanova dans son installation monumentale. C'est aussi la couleur qui règne dans la belle double installation d'Ann-Veronica Janssens et Joëlle Tuerlinckx a créé un lien avec l'édition de Manifesta à Ljubljana (en 2000) en réinterprétant le projet qu'elle avait conçu à cette occasion. Les artistes poursuivent leur œuvre, comme ils le feraient n'importe où sur la planète.

Si certains artistes (pas tous loin s'en faut) excellent ici dans ce qu'ils savent faire, seul Erik Van Lieshout propose une œuvre à la fois pleine d'humour et de justesse dans sa réponse à la situation. Après avoir vécu plusieurs semaines avec les chats de l'Ermitage[5], l'artiste nous propose une mise en espace - il a bâti un tunnel qui évoque les souterrains du musée où vivent les chats - et une mise en image - une vidéo retrace son travail pratique, conceptuel et social puisqu'elle nous montre les employés volontaires qui s'occupent des chats tout autant que ses discussions avec Mikhail Piotrovsky, le directeur du musée. Le tunnel est tapissé de photos et de dessins des félins ; sur certains, quelques mots évoquent les Pussy Riot, le rôle du musée, la condition d'artiste. On a affaire à un exercice à la fois virtuose et modeste, ironique et engagé qui met au premier plan la question du pouvoir : celui de tout décideur et y compris le sien puisqu'en tant qu'artiste, il se fait régisseur du bien-être des chats pour lesquels il construit un cadre de vie et qu'il fait stériliser. S'y ajoutent les rapports de pouvoir entre les sexes, l'artiste et la société. Son installation ne joue pas à cache-cache avec la question du politique, elle n'est pas non plus une prise de position solennelle et sûre d'elle-même, elle répond à une situation a priori anecdotique avec toute l'énergie de son pouvoir et de son savoir-faire. Elle permet aussi une nouvelle lecture des pièces de Muñoz et de Nauman et place le jeu du chat et de la souris (et tous les renversements qui peuvent en découler, comme le rôle de Jerry) au coeur de la réflexion.

Appartement communautaire et scène émergente

Mais Manifesta n'est pas seulement une exposition, et la fonction critique de l'art, peu présente dans l'exposition officielle, trouve sa place dans le "programme public" et dans le "programme parallèle" qui, contrairement à l'exposition officielle, semblent avoir trouvé un public russe, jeune et nombreux.

Le programme public organise tout au long de la biennale des événements souvent ponctuels en explorant l'histoire de Saint-Pétersbourg et en tissant des liens particuliers entre passé et présent, entre privé et public depuis le début des avant-gardes. Parmi ces événements, l'initiative *Apartment Art as Domestic Resistance* sous le commissariat d'Olesya Turkina et de Roman Osminkin occupe l'espace d'un appartement communautaire, triste et déglingué. Pendant la période soviétique, des lieux comme celui-là permettaient à un art dit "marginal" parce que sans accès aux structures officielles, de se développer. Tout au long de l'été, le temps du week-end, des expositions, des projections et des lectures s'y sont déroulées.

La principale exposition du programme parallèle a pris place dans le bâtiment vide du Corps des Cadets. Elle réunit des artistes russes émergents dont la plupart ont eu des expositions et des résidences à l'étranger. C'est là qu'intervient l'originalité d'un art en marche, alliant la diversité des pratiques aux prises de position politiques claires qui s'accompagnent toujours d'une dimension poétique. Dès l'entrée, on trouve une installation monumentale : *Process of Passing* d'Ivan Plusch. Un tapis, sous lequel s'accumulent des fauteuils cassés, est tendu de l'entrée de la salle des fêtes jusqu'aux cintres au-dessus de la scène. Sur la scène, sous le tapis, une table et une chaise désignent l'absence de tout tribun. L'installation met en espace la mise en scène du pouvoir qui demeure, à la fois présent et abstrait, sans que personne ne l'occupe ou ne l'applaudisse. A l'étage, la photographe Olga Chernysheva montre des images de bâtiments. De l'intérieur à l'extérieur, se pose la question de la ruine : d'un passé que l'on cherche à oublier, d'un présent ou d'un futur qui, avant même sa conclusion, est déjà occupé à se décomposer. Evgeniy Antufiev a travaillé avec des aveugles dans un musée d'histoire naturelle - la vidéo montre les malvoyants appréhender le corps d'une lionne empaillée. Au centre de la pièce, une effigie faite de tissus cousus évoque l'animal qui tient entre ses pattes une figurine. On en retrouve la trace dans la double page d'un livre ancien qui l'associe à une pyramide étêtée. Quant à Taisya Krugovykh, elle propose *The cinema for migrants*, neuf films sur des migrants de différents pays, soulevant non seulement des questions sur les frontières territoriales, mais aussi sur les frontières mentales et linguistiques.

Si l'exposition principale de Manifesta n'ouvre qu'à très peu de découvertes, mais pouvait-il en être autrement dans le climat politique russe actuel ? En revanche, ses programmes complémentaires se rapprochent de ses objectifs locaux : être une plateforme qui vise à favoriser les échanges culturels dans les régions où elle s'installe, travailler avec des artistes émergents, inciter à l'innovation dans les pratiques artistiques contemporaines.

Colette Dubois

1 En septembre 2013, une pétition, signée par 2000 personnes demandait à Manifesta de changer de site en raison du vote des lois "anti-propagande LGBT" votées par le parlement russe. Une autre pétition en mars 2014 demandait à Kasper König de suspendre le cours de l'exposition jusqu'au retrait des troupes russes d'Ukraine, et les appels au boycott se sont multipliés. Pour plus de renseignements, voir : http://le-beau-vice.blogspot.fr/2014/03/et-manifesta-10-saint-petersbourg-ou-en.html

2 Le terme est à prendre aussi dans son sens économique.

3 Ekaterina Degot est historienne de l'art, critique d'art et commissaire spécialiste des questions esthétiques et socio-politiques en Russie, principalement dans l'ère post-soviétique. Elle avait reçu commande d'un texte pour le catalogue de Manifesta 10. L'invasion de l'Ukraine a modifié son point de vue et son texte a finalement été publié dans e-flux journal # 56, juin 2014. On peut le trouver sur le web : http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8985350.pdf

4 "La prédominance d'une idéologie et d'une rhétorique de la liberté dans Manifesta et dans des biennales analogues, pose la question de savoir dans quelle mesure une telle liberté se manifeste dans un contexte d'absence ou d'insuffisance de liberté.", Ibidem.

5 Depuis sa fondation en 1764, l'Ermitage possède une "garde" de chats qui vivent dans les sous-sols et chassent rats et souris qui pourraient s'attaquer aux œuvres.

Ann-Veronica Janssens,
vue de l'installation, Manifesta 10, 2014.
Photo : Michel Couturier

Joëlle Tuerlinckx,
vue de l'installation, Manifesta 10, 2014.
Photo : Michel Couturier

Il est toujours déroutant de rencontrer de jeunes artistes naviguant à contre-courant du *paradigme de l'art contemporain*. Théorisé par Nathalie Heinich dans son dernier livre[1], ce mode de pensée opératoire induirait notamment un nouveau rapport à l'objet : l'œuvre transcenderait les formes, ces dernières étant en quelque sorte traces et témoignages d'une intention qui en constituerait le cœur impalpable et la valeur intrinsèque. Dans ce cadre, on ne cesse depuis des décennies d'enterrer la peinture et le dessin et, à travers eux, tout attachement instruit et passionné au médium. C'est faire peu de cas d'une flopée de jeunes artistes ayant renoué avec le geste. Très conscients du lyrisme moderniste et du cynisme postmoderne (pour résumer) et en marge de l'héritage conceptuel. Loin d'un énième "rappel à l'ordre" ou d'un héroïsme plutôt conservateur, ceux-ci font de leur confrontation à la matière le ressort de pratiques dont les enjeux esthétiques n'en sont pas moins très actuels.

Alice Pilastre,
Art 26, Ecomusée de l'Avesnois, 2014.
Courtesy de l'artiste. Photo: A.P.

(DÉ)FAIT MAIN

C'est indéniablement le cas d'ALICE PILASTRE (°1984 ; vit et travaille à Bruxelles). Diplômée de l'Ecole supérieure des arts appliqués Duperré à Paris et de l'ensav-la Cambre en design textile, l'artiste a développé un répertoire technique à la fois large et pointu. Pénétrer dans son atelier ne laisse pourtant aucun doute sur l'orientation plasticienne de son travail, progressivement affranchi de la mode et du design. Alice Pilastre use néanmoins d'un vocabulaire de "métier" : toile de Jouy, tissu vichy, fuseaux et jours de dentelle, tissé teint, machines Jacquard… univers faussement suranné dont la dimension purement artisanale se voit systématiquement investie puis détournée au profit d'expérimentations jouant sur la composition de matière, la répétition, l'effacement ou la recomposition des motifs. Autant de jeux perceptuels nourris d'une certaine sensibilité pour le romantisme (*Moëbius Gymnopedy, House paper…*) ou l'abstraction (*Rorschach wallpaper*) et d'une recherche sans cesse reprise sur les potentialités du médium textile. Alice Pilastre a récemment réalisé une porte pour le porche de l'ancienne caserne des pompiers située Place du jeu de balle à Bruxelles. La maquette du projet fait indéniablement penser à un *wall drawing* de Sol LeWitt. La démarche est pourtant très différente. L'artiste ne dessine pas et rien dans sa pratique ne repose sur des propositions au départ virtuelles. La réflexion a porté sur la possibilité d'un tressage réalisé à partir d'anciennes lances incendie. La géométrie est ici induite par la résistance du caoutchouc et du lin tissé qui composent les tuyaux mais aussi par le procédé de vannerie utilisé. La prouesse technique s'efface cependant au profit d'une proposition où la matière fait véritablement corps avec la mémoire du lieu.

Plus intégrée encore est la fresque *Art.26* réalisée dans une salle des machines de l'Ecomusée du Textile et de la Vie Sociale de l'Avesnois (site de Fourmies). L'ancienne filature (1874-1978) témoigne des bouleversements techniques et sociaux propres à la Révolution industrielle. L'espace transpire encore la souffrance ainsi que l'attachement fier au travail : bruit assourdissant, chaleur et cadences tayloriennes…mais aussi lieu de luttes ayant débouché progressivement sur une recomposition du style de vie ouvrier.

Alice Pilastre associe un extrait du règlement de l'atelier et une image témoignant d'une grève menée en 1936. L'article 26, conclusif, stipule l'asservissement de chaque ouvrier aux clauses et conditions du règlement. L'image y répond en une effervescence enjouée et piquante : les ouvriers à l'arrêt, dansent et rient devant leur usine. Outre la confrontation ironique de ces archives, l'intérêt de l'œuvre est histoire de liens, ici dénoués telle la toile de Pénélope dans *l'Odyssée*. Réalisée à partir d'un papier peint filé, l'artiste a reproduit le texte et la photographie en décollant du papier les fils de soie qui en formaient la trame. La composition se dévoile donc en négatif et s'accompagne du rideau de fils détachés un à un par l'artiste. Plus qu'une scène mémorielle, *Art.26* trouve en sa réalisation une dimension performative répondant à l'envi aux exigences et au sens du contexte. Le processus technique déborde l'image autant qu'il ne la révèle, réactive un passé fantomatique et pourtant ici presque palpable. Associé à la fresque, un dispositif vidéo relate sa réalisation. On ne manque pas d'identifier l'artiste au processus d'exploitation qu'elle dénonce : absolue minutie, répétition, cadence aliénante… Mise en abîme qui, en miroir, explore aussi une poétique du geste, une *façon* qui dans ces aspects les plus communs ou virtuoses interroge (raccommode ?) notre rapport à l'art et au travail : ici l'œuvre est l'ouvrage.

Benoît Dusart

ALICE PILASTRE
ART.26
ECOMUSÉE DE L'AVESNOIS, MUSÉE DU TEXTILE ET DE LA VIE SOCIALE DE FOURMIES, 65 PLACE MARIA BLONDEAU, F-59612 FOURMIES.
WWW.ECOMUSEE-AVESNOIS.FRL
HTTP://ALICEPILASTRE.COM/
D'ABORD EXPOSÉE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION *LES CONTAMINATIONS*, LA PRÉSENTATION D'ART.26 EST PROLONGÉE JUSQU'EN DÉCEMBRE 2014.
MA.-VE. DE 9H À 12H ET DE 14H À 18H
SA. –DI. DE 14H30 À 18H30

1 Heinich. N. : *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Bibliothèque des sciences humaines, nrf Gallimard, 2014.

La frontière qui sépare l'art de l'engagement est souvent le lieu d'une scission claire et parfois cruelle. Pourtant, certains réfutent ces catégories en apparence inconciliables, créant des œuvres habitant les zones peu peuplées d'un entre-deux artistique. Au travers d'une trilogie de courtes vidéos, le plasticien NICOLAS KOZAKIS (Liège, °1967), épaulé par le philosophe de l'Internationale situationniste RAOUL VANEIGEM (Lessines, °1934), célèbre notamment pour son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), propose un exemple complexe de perspectives intriquées, entre art et engagement.

NICOLAS KOZAKIS ET RAOUL VANEIGEM
IN ***UN MOMENT D'ÉTERNITÉ DANS LE PASSAGE DU TEMPS***
EXPOSITION COLLECTIVE
LA TERRASSE, ESPACE D'ART DE NANTERRE, 57 BOULEVARD DE PESARO
F- 92000 NANTERRE
WWW.NANTERRE.FR
DU 4.10 AU 27.12.14

IN ***UNSTUCK IN TIME***
TE TUHI
13 REEVES RD, PAKURANGA
AUCKLAND, AOTEAROA
NEW ZEALAND
WWW.TETUHI.ORG
JUSQU'AU 26.10.14

"OUI À LA LIBERTÉ DE LA VIE QUI SE CRÉE"

Nicolas Kozakis et Raoul Vaneigem,
Qu'en est-il de notre vie ?,
vidéo, noir & blanc, muet, 2014
Courtesy de l'artiste

Même si le médium vidéo n'est pas sa forme d'expression première, Kozakis revisite pourtant ses spécificités, les transformant en armes artistiques. Au fil des trois opus aux titres poétiques, *Un moment d'éternité dans le passage du temps* (2012)[1], *Notre existence est un labyrinthe* (2013) et *Qu'en est-il de notre vie ?* (2014), il filme avec une caméra digitale, optant à chaque fois pour un ensemble de plans muets en noir et blanc, aux cadres fixes, représentant notamment des scènes de vie dans la région du Mont Athos. Images captées au hasard, images volées (ou, parfois, pensées) et offertes qui racontent les gens, la vie, le temps, le rapport à la nature, autant d'éléments fondateurs du travail artistique de Kozakis. Si les films sont muets (aucune bande son n'a été ajoutée), ce qui leur confère une atmosphère étrange, ils sont pourtant aussi *écrits* ; un texte vient s'inscrire en sous-titres sur les images silencieuses. Sans être jamais incarnés par une voix singulière, les mots préservent ainsi toute leur force, non pas anonyme, mais bien collective, témoins de la vision de Vaneigem à qui Kozakis a demandé d'écrire à posteriori des textes pour ses images.[2]

Si les trois œuvres répondent en apparence aux mêmes principes esthétiques, elles montrent pourtant des modulations spécifiques. Pierre angulaire de la trilogie, la tension entre l'héritage d'une civilisation et l'absolue nécessité d'un changement (de soi, du monde) s'inscrit d'emblée dans le premier opus, *Un moment d'éternité dans le passage du temps*. "*Construire, se reconstruire, tout commence et recommence*" – le travail est ici une donnée essentielle. Ancré dans un paysage aux confins de la terre et de la mer qui reviendra dans les deux autres opus, le travail est l'enjeu du premier monde qui nous est donné à voir – un jeune travailleur, assis sur les pierres d'un chantier, fume une cigarette avant de se remettre au travail, aidé par ces ânes ancestraux qui transportent les cailloux. Le temps est suspendu, une lenteur étrange s'emparant de l'attente, des gestes, comme de tous les mouvements. Tel un éclairage particulier, le texte de Vaneigem agit comme un filtre, révélant dans ces images presque paisibles l'exploitation implacable de l'homme par ses semblables.

Malgré des apparences plus calmes, l'indignation gronde également dans *Notre existence est un labyrinthe*. L'idée est ici de saisir 'un instant de bonheur', au travers d'un deuxième monde, fait cette fois de plaines de jeu, de néons qui clignotent, d'adolescents qui discutent ou jouent au football, d'un enfant endormi sur une plage. Le temps est un 'hors-temps' – celui des vacances, du temps suspendu par excellence, presque cosmique car le texte de Vaneigem *sort* les images de leur rapport à la réalité, liant l'identité des hommes d'aujourd'hui au passé mythique du Minotaure et de Thésée. Face aux images renvoyant à une bulle idéale et sereine, les mots muets disent les angoisses profondes de notre société : "*mais pourquoi ne pas descendre en soi pour amadouer les bêtes qui ne deviennent féroces qu'à force de ne pas être écoutées ?*". La fin (un tapis de nuages vu d'un avion) raconte l'exil, l'échappée et, quelque part, l'impossibilité de se confronter, là et maintenant, à la reconstruction.

Qu'en est-il de notre vie ?[3] reprend à son compte les mêmes questionnements pour les décliner au sein d'un troisième monde. Plus encore que dans les deux autres films, l'ensemble des plans qui composent ce dernier opus semble recréer un passé immobile et pétrifié dans le temps ; des plans photographiques (de pierres, de jardins, d'une fenêtre ouverte) ne cèdent au mouvement cinématographique que dans des déplacements infimes qui se dévoilent à la force d'un regard attentif. Le plan d'ouverture (une lampe qui pend et un mot, mis en évidence – 'nostalgia') pourrait très facilement embarquer le spectateur dans les méandres de pistes intertextuelles (et c'est sans doute le cas, du moins pour un instant). Là où certains plans de *Notre existence est un labyrinthe* évoquaient les photographies d'Agnès Varda (tel *Ulysse*), les cadrages renvoient ici aussi bien aux films d'Antonioni qu'à ceux de Tarkovski. Pourtant, très vite, les références s'étiolent pour céder le pas à un troisième monde, double cette fois, et à deux vitesses.

C'est ici que naît enfin l'échange, le dialogue, dans l'association entre images et texte. Kozakis et Vaneigem creusent d'abord la différence entre les deux discours ; là où les images nous plongent dans une rêverie nostalgique d'un monde figé et mythifié, le texte s'emporte une fois encore sur les injustices terribles et la nécessité d'un renversement du pouvoir. Mais le rapport se modifie progressivement ; comme si le texte et son appel à la rébellion insufflaient une nouvelle vie, certains plans révèlent un léger mouvement – celui qui, salvateur, permettra au monde de se reconstruire. Le ciment prenant forme dans la brouette et la fenêtre ouverte sur le monde nous engagent à poser les yeux sur d'autres possibilités, d'autres fondements, un ailleurs. Enfin, le plan final – un panoramique, unique mouvement de caméra clair et volontaire – nous dévoile une plaine apparemment désertée mais où, en point de mire, l'on voit apparaître des engins de construction, prêts à rebâtir un autre avenir.

L'idée de nostalgie (du grec 'nostos', le retour, et 'algos', douloureux) sous-tend de façon subtile chacun des trois opus ; sous le calme et la lenteur, se tapit un retour parfois douloureux vers ce qui appartient au passé et à des territoires lointains. Face à ce constat, les films de Kozakis et Vaneigem réinventent le monde, en combinant des images pétrifiées et un discours qui nous soumet à l'action présente. Progressivement, ce troisième opus prend ainsi la forme d'un manifeste, "*discours programmatique de pouvoir car il aspire à changer la réalité avec des mots*"[4]. Si les trois films évoquent indubitablement la situation politique grecque, ils poussent en réalité à une reconsidération de l'ensemble de la société et de ses modes de fonctionnement. S'éloignant finalement de la nostalgie et plongeant dans un paysage naturel et humain, prêt à être reconstruit, Vaneigem, d'une phrase passionnée, pousse à l'insurrection, nous invitant à dire "*non au troupeau des résignés qui meurent à genoux et oui à la liberté de la vie qui se crée*".

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

1 Notamment montré dans le cadre de Manifesta 9 et faisant l'objet d'un livre/DVD aux éditions Yellow Now/Côté arts (*Un moment d'éternité dans le passage du temps*, 2012). **2** Il faut également noter qu'il existe deux versions basées sur le même agencement d'images, Kozakis ayant demandé successivement à Eugène Savitzkaya (*Tout un monde*) puis à Raoul Vaneigem *(Notre existence est un labyrinthe*) d'écrire le texte du deuxième opus. **3** Projeté dernièrement dans le cadre de l'exposition collective *No Country for Young Men – Contemporary Greek Art in Times of Crisis*, sous commissariat de Katerina Gregos, BOZAR, du 26 mars jusqu'au 3 Août 2014. **4** Galia Yanoshevsky, "Three Decades of writing on Manifesto : The Making of a Genre", Poetics Today, 30.2, 2009, p. 261.

De retour d'une résidence à New York au cours de laquelle il réalisa une performance transdisciplinaire inspirée de l'histoire de David et Goliath, STEPHAN GOLDRAJCH[1] nous entretient de ses rapports à l'art, et plus particulièrement à la performance en laquelle il trouve un moyen d'action et de communication adapté à ses attentes.

POUR EN FINIR AVEC LES SACRIFICES

Stephan Goldrajch,
La Rencontre, 2011
Home des Ursulines, Bruxelles
Photographe: Nicolas BuenoHello

À l'occasion d'un échange interuniversitaire à Jérusalem, l'artiste propose à un galeriste de Tel Aviv d'exposer une tête en terre crue sur laquelle est inscrit : "*me cracher dessus porte bonheur*" ; une situation qui fait pour le moins écho aux sacrifices de boucs émissaires dont l'humiliation, l'expulsion ou le meurtre avaient pour fonction de produire un effet rituel cathartique pour le bien de la communauté.

Il confectionne alors ses premiers masques en crochet qui prennent pour nom celui de ceux qui les portent, dans l'esprit d'une ritualisation dont il s'agirait de faire la restauration sur le mode symbolique d'un art-action.

La légende Bryone (2007)[2], qu'il invente à cette occasion, sublime les faits historiques et réels dont s'inspire la performance, en montrant les réalités inconscientes qui sous-tendent la cohésion communautaire et dont l'art permet tant la conscientisation que la restauration de comportement.

D'après Richard Schechner, un comportement restauré est un "*comportement vécu deux fois*." Il ne s'envisage pas nécessairement comme reconstitution ou reproduction d'autre chose, mais comme appropriation d'éléments de la création qui existent indépendamment des interprètes qui ont eu ces comportements, et possèdent une existence propre, permettant de créer de nouveaux processus susceptibles d'être modifiés.[3]

L'aspect rituel de ces performances est d'autant plus marquant que la création artisanale de masques et leur usage renforcent l'action, en même temps que sont facilitées la communication et la cohésion entre les personnes engagées dans la création. Porter un masque, nous dit Goldrajch, c'est comme enfiler une peau différente, se donner un autre visage, plonger dans un état de conscience différent, tout à la fois fantasmatique et hypnotique, au sens où le conçoit l'artiste. S'il peut représenter une force naturelle ou surnaturelle, adopter une fonction de transe, de possession, de guérison, il prend aussi une fonction esthétique. Dans ces cas précisément, le masque est considéré comme un objet d'art, ou, tout au moins, un objet de pratique artistique, dont l'artiste se sert pour mieux entrer en condition, pour échapper, quelque part, à la représentation. Ainsi, le masque sert-il peut-être moins à jouer le rôle que lui confèrerait la représentation à laquelle il est associé qu'il ne facilite l'engagement et la possibilité d'agir en toute transparence, sans être vu. Il est garant d'anonymat, d'invisibilité.

Dans le projet *Le home des Ursulines* (2011), le masque facilite les contacts et les relations entre les habitants du quartier, "*entre l'extérieur et l'enfermement dans un lieu ou dans un corps*"[4].

De même que les costumes confectionnés pour l'occasion (avec les tissus récupérés des résidents disparus[5]), il adopte une fonction transitionnelle entre les personnes âgées et les jeunes du quartier.

La représentation de masques sous forme de sculptures, et les dessins (crayon, aquarelle, couture) s'inscrivent de même dans l'ensemble d'un processus interdisciplinaire de création que traduit l'univers fantastique et mythique de l'artiste.

La pratique artisanale, les histoires bibliques, les légendes et les rites qu'il explore et réinvente dans le cadre de ses créations, sont à la source d'interactions et de communications entre les gens et les situations vécues.

La performance participative s'impose comme moyen de développer des projets d'intérêt collectif, de faire de chaque événement un lieu de jonction du culturel, du social et du politique, telle *La légende du Canal* (2013) qui rassemblait les riverains de part et d'autre du Canal (quartier Molenbeek/Dansaert à Bruxelles) autour d'une légende imaginaire.

L'art engage à réfléchir et à vivre la réalité à travers l'expression d'histoires dont il s'inspire tel que celle du sacrifice d'Abraham (*Abraham*, 2014, Jérusalem) qu'il traduit sous forme de "*restauration de comportement*". L'action de tourner sur soi-même dans un costume à l'image des personnages bibliques ne crée pas seulement une seule et unique image à l'origine du monothéisme, mais figure le refus absolu de tout sacrifice humain[6] La performance montre, en ce sens, la fonction cathartique d'un événement qui ne repose pas seulement sur l'identification, la connaissance et la reconnaissance, mais l'agir, le faire et le montrer le faire.

La performance renvoie moins à une histoire, à un ailleurs qu'elle n'a pour fonction de rendre présent, qu'à l'imaginaire d'une situation réelle dans laquelle elle s'origine. Elle ne vient pas répéter un présent ou re-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle,[7] celui d'une histoire ou d'une légende, mais elle opère un passage performatif de cet ailleurs au présent d'une situation auto-référentielle, ici et maintenant.

Barbara Roland

STEPHAN GOLDRAJCH A PRÉSENTÉ *TORAH FOR BUDDIES* LE 30.08.14, À L'OCCASION DU PERFORMANCE PARCOURS 2014 DE L'INTERNATIONALE TANZMESSE AU WELTKUNSTZIMMER À DUSSELDORF (D).
UNE EXPOSITION-VENTE A EU LIEU DÉBUT SEPTEMBRE À NEW YORK RU (RESIDENCY UNLIMITED).
DES PERFORMANCES-VIDÉOS SERONT DIFFUSÉES SUR INTERNET DÉBUT DÉCEMBRE (PROJET FINANCÉ PAR LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE WAREHOUSE2 TEL AVIV ET WALLONIE-BRUXELLES INTERNATIONAL).
IL PARTICIPERA À UNE RÉSIDENCE AVEC DES DANSEURS ET DES AUTEURS, AU COURS DE LAQUELLE IL S'OCCUPERA DES DÉCORS ET DES COSTUMES EN COLLABORATION AVEC ANNE THUOT, DANS LE CADRE DU FESTIVAL MONS 2015 EN FÉVRIER PROCHAIN.

1 Stephan Goldrajch est né à Ramat Gan Israël. Il arrive en Belgique à l'âge de cinq ans. À quatorze ans, le jeune artiste entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles (ARBA), avant d'entreprendre un deuxième cycle en option sculpture à la Cambre. En avril 2014, il a été invité par "The Invisible Dog" à participer à une résidence de quinze jours à New York (http://theinvisibledog.org/stephan-goldrajch-artist-in-residence/).

2 Suite à cette exposition, le groupe masqué a cherché à sortir cette tête des lieux fermés de l'art, en la plaçant dans un lieu public. Elle a été déposée dans un snack, où elle est devenue une mascotte, et a engendré plusieurs invitations dont une au musée du masque et costume de Binche où, depuis 2011, est exposé un masque crocheté de Bryone.

3 Schechner, Richard, *Performance Studies an introduction* (second edition 2006), Routledge, 2002, p. 28-51.

4 Selon les termes de l'artiste.

5 Stephan Goldrajch note que travailler avec les vêtements des pensionnaires disparus, d'ordinaire jetés ou donnés, accorde en quelque sorte une force magique à leur maniement.

6 Abraham est le père du monothéisme, le mari d'Agar et Sarah, les parents d Ismaël (fondateur de l'Islam) et d'Isaac (fondateur du judaïsme).

7 Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du seuil, (coll. "points essais"), 1979, p. 348.

"Que cherchons-nous à toucher depuis les premières mains négatives imprimant dans la roche la longue déambulation hallucinée des hommes à travers le temps, que cherchons-nous à atteindre aussi fébrilement, avec tant d'obstination et de souffrance, par la représentation, par les images, si ce n'est à ouvrir la nuit du corps, sa masse opaque, la chair par laquelle on pense, et de déployer à la lumière, face à nous, l'énigme de nos vies[1]*."*

Philippe Grandrieux

Philippe Grandrieux,
Film still, *White Epilepsy*, 2012
©EPILEPTIC FILM

LE JAILLISSEMENT DES CORPS OPAQUES

Il est des cinéastes, à la lisière du cinéma narratif et expérimental, qui éprouvent le regard du spectateur et transmuent les ténèbres de leur temps pour les rendre visibles à leurs contemporains. Dernièrement projeté à la Cinémathèque française, *White Epilepsy* de PHILIPPE GRANDRIEUX nous donne accès à une humanité archaïque, d'avant le monde des hommes et nous confronte à nos pulsions les plus enfouies.[2]

WHITE EPILEPSY
UN FILM DE PHILIPPE GRANDRIEUX

Avec: Hélène Rocheteau, Jean-Nicolas Dafflon, Anja Röttgerkamp, Dominique Dupuy - Durée : 68', couleur, sonore, sans dialogue - Format de projection : DCP 1,85 2K 24 Sps - Son : 5.1 mono > au centre de l'mage / pcm à 8 - Production : Annick Lemonnier pour Epileptic

White Epilepsy, premier volet d'un triptyque sur l'inquiétude, avec *Meurtrière* et *Unrest*, prend la forme d'une installation et d'un film. Ce projet est né de la collaboration avec plusieurs danseurs/comédiens (Hélène Rocheteau, Jean-Nicolas Dafflon, Anja Röttgerkamp, Dominique Dupuy) dont les mouvements dépouillés, instinctifs, s'agencent en un réseau d'intensités nerveuses qui exaltent leurs corps. La particularité de ce film est d'être cadré verticalement ce qui, en galerie, se projette sur un écran aux dimensions de l'image donne l'impression, dans une salle de projection, de venir découper "*dans l'écran de cinéma comme une meurtrière*"[3]. Ce choix radical de cadrage renforce la verticalité des corps, les appesantit tout en les isolant du reste de leur environnement.

Malheureusement, il semble que des institutions aussi respectables que la Cinémathèque française ne soient pas en mesure de proposer les conditions d'obscurité nécessaires au dispositif cinématographique. Comme le soutient le réalisateur : "*Une salle de cinéma doit être noire. […] Une salle noire, transpercée par un faisceau de lumière, c'est ça, le cinéma…*"[4]. En juxtaposant deux panneaux sur les côtés du cadre vertical pour éviter la réflexion des lumières parasites de la salle sur l'écran, les mouvements des corps ne sont plus les principaux agents de démarcation de l'espace filmique. Mais cette vision quelque peu mutilée du film n'empêche pas Philippe Grandrieux de nous maintenir dans un état *hypnagogique*, entre la posture du rêve et de la veille.

L'architecture du film est réduite à l'essentiel : deux corps nus, d'abord seuls puis réunis dans le cadre, se meuvent lentement par un tremblement imitant celui des insectes filmés, dans un fond noir, dont seuls les bruits inquiétants de la nuit nous parviennent. Dans ce qui semble être une parade amoureuse, ils se contorsionnent au rythme d'une lente éclosion. L'extrême ralentissement des gestes introduit la perception d'autres figures, une potentialité des corps constamment renouvelée et confère de l'épaisseur au temps. Leurs corps noirs, opaques, vampirisent l'image, grouillent de l'intérieur et prennent des positions difficilement inscriptibles dans l'espace.

Brusquement, les contorsions s'arrêtent et l'écran est baigné d'une lumière éblouissante, celle d'une jeune femme aux longs cheveux blancs, au visage et aux mèches ensanglantés. Aveuglée par cette *surexpeausition*[5] de l'être, cet excès d'exposition tactile, notre perception de l'écran est troublée, comme si celui-ci débordait de son cadre étriqué pour s'étendre infiniment dans l'espace. La lumière, comme en bout de course, entraîne progressivement la disparition de ce corps archaïque. Au bout de cette lente combustion de l'image apparaît un homme âgé, courbé, à la peau décrépie, qui semble contempler sa vieillesse. Cette attention portée à l'être dans sa présence la plus fondamentale n'est pas sans faire écho aux pratiques de la chorégraphe Myriam Gourfink par les ralentis qui densifient démesurément le temps ou au *butô*, danse japonaise, par les lentes vibrations corporelles.

La qualité de présence, l'étroite proximité des corps de l'écran et de notre corps de spectateur sont le fruit d'un long travail sur la matière sonore. Le film construit une *hapticité sonore*, un espace tactile fluide, sans hiérarchisation, sans repères, qui nous renvoie à l'intérieur du corps, à une impossibilité de dissocier les sons du dehors et du dedans. Cette indistinction auditive des éléments focalise notre attention sur la texture des sons qui se perçoivent de manière viscérale, "*avec son ventre, avec sa peau plus qu'avec ses oreilles et certainement pas avec son cerveau*"[6].

En prolongeant son travail sensoriel et en dépassant le carcan narratif et figuratif, déjà considérablement ébréché lors de ses précédentes fictions – *Sombre* (1998), *La Vie nouvelle* (2002) et *Un lac* (2008) - Philippe Grandrieux nous met face à des corps présents au monde, bruts, débarrassés de leurs oripeaux sociaux, psychologiques, en exposant la rencontre de corps particuliers dans une déhiscence[7] prompte à l'ouverture du regard au-delà de la vision.

Baptiste Bogaert

Diplômé de la section ELICIT (ULB/2013) et Photographie (La Cambre/2014), Baptiste Bogaert a consacré un mémoire, *Perception et incarnation du corps spectatoriel dans l'expérience cinématographique,* sur trois longs métrages de Philippe Grandrieux

1 GRANDRIEUX, Philippe. "Sur l'horizon insensé du cinéma" in : *Cahiers du cinéma,* Hors-série "Le Siècle du cinéma", novembre 2000. P. 92.

2 Projections du film Paris, Cinémathèque française, 4.05.14 http://epilepticfilmbookmusic.com/

3 BELLOUR, Raymond. "Le futur antérieur. Autour d'*Un lac* de Philippe Grandrieux". *Trafic*, 2009, n°70. P. 6

4 BELLOUR, Raymond. *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions.* Paris : P.O.L, 2012. P. 93.

5 *L'expeausition* est un concept employé par Jean-Luc Nancy, que je remanie ici pour signifier le réfléchissement intense des corps.

6 POLACK, Jean-Claude. "La forme cauchemar (entretien)". In : BRENEZ, Nicole (dir.). *La Vie nouvelle, nouvelle vision : à propos d'un film de Philippe Grandrieux.* Paris : Léo Scheer, 2005. P. 63.

7 Terme employé par le philosophe Maurice Merleau-Ponty désignant, en botanique, l'ouverture d'une plante après un temps de maturation.

Alors que la droite dure évince le Vlaamsbouwmeester, la Région bruxelloise nommera bientôt un nouveau bouwmeester – maître architecte (bMa). Le mandat du premier, Olivier Bastin[1], se termine par une exposition-regard – *Man of Thoughts*, du 12 au 25 septembre – organisée dans l'étonnant siège de BNP-Paribas jouxtant BOZAR. Entre "horreur politicienne" et initiatives enthousiastes – on sent entre les lignes qui suivent que des torpilles ont circulé –, cette première période de cinq ans laisse des questions ouvertes et appelle un renforcement de l'autonomie et des moyens du bMa.

Lotte Van den Audenaeren, *All things will never be all things*, projection lumineuse dans le tunnel Maelbeek, 2014.
© Lotte Van den Audenaeren.

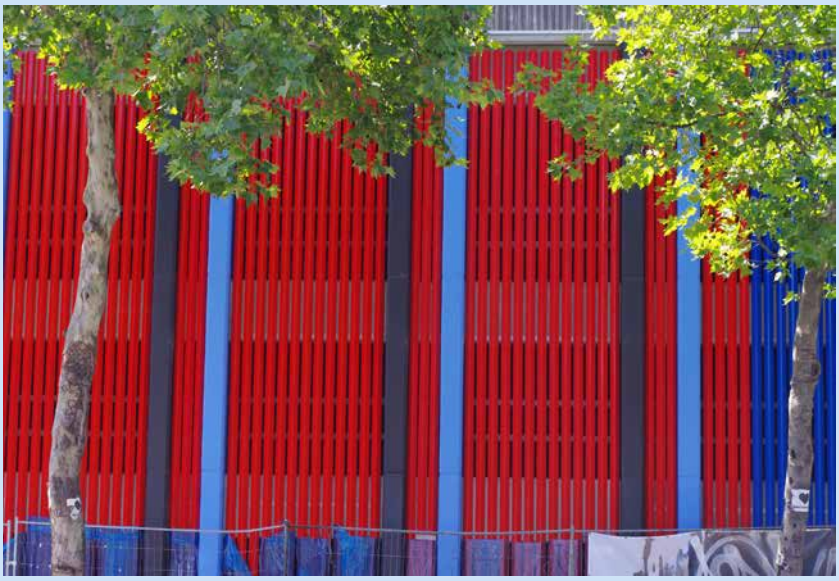
BMA BXL

l'art même — *Au MIPIM, le Festival de Cannes de l'immobilier, Bruxelles a présenté sept pôles de développement prioritaire : Reyers, Josaphat, Heysel, Tour et Taxis, Schaerbeek-Formation, Canal et Hippodrome de Boitsfort. Tu n'as pu intervenir que pour trois d'entre eux, Reyers, Josaphat, Heysel, pour défendre des processus de qualité. Pourquoi le Projet Urbain Loi (PUL) échappe-t-il à ce cadre ?*

Oliveir Bastin — Dans le cas de Josaphat, nous avons accompagné un master plan bien équilibré entre fonctions économiques et logements. Pour le Heysel et Reyers, il y eut une première étape de master plan ou de schéma directeur, suivie par une seconde pour la désignation d'auteurs de projet. Pour le PUL, un schéma directeur avait été formulé en amont du concours. Mais la question a été formulée de manière biaisée. L'Europe voulait 300 000 m² de bureaux, et la Région voulait une ville mixte. Résultat : 500 000 m² de bureaux, commerces et logements, à intégrer dans un quartier déjà saturé. On a donc choisi le projet qui voilait le plus la problématique de base. Dans la déclaration de politique générale du nouveau gouvernement, une "Plateforme territoriale" sera heureusement chargée de coordonner les services de planification pour des sites de cette importance. Mais le rôle du futur bMa doit être éclairci comme conseil en matière de formes urbaines.

AM — *Sur un autre plan, qu'en est-il des initiatives ayant eu recours aux services du bMa sans y être astreintes ?*

OB — Les acteurs qui nous ont sollicités de façon volontaire, ont induit un travail d'un bon niveau qualitatif. Ils ont découvert une manière de travailler en collaboration, ce qui ne signifie pas béni-oui-oui. La Ville de Bruxelles par exemple, apprécie une approche critique qui n'empêche pas d'avancer sur des projets sensibles, comme celui de la Bourse. Pareil du côté des privés : place Jamblinne de Meux, nous avons accompagné un processus pour 16 000 m² de logements, et le projet de Pierre Lallemand & Jaspers Eyers a été sélectionné pour son intégration à l'environnement. Quant au projet BNP-Paribas, à côté du Palais des Beaux-Arts, très délicat du point de vue patrimonial et urbain, Baumschlager Eberle propose un nouveau vocabulaire formel, en lieu et place du bel ensemble moderniste des années 70.



Philippe Van Snick, *Grand Orgue*, façade du Centre TIR, avenue du Port, 2014.
© Philippe Van Snick

AM — *Dans un contexte institutionnel fragmenté et compliqué, à dessein sans doute, et peu propice à l'architecture de création, quelle est la marge de manœuvre du bMa ?*
OB — La mauvaise architecture est le résultat de processus ayant d'autres objectifs que la qualité. Les institutions pararégionales et les cabinets ministériels ont des intérêts complexes, conditionnés par des rapports de pouvoir, dans un système de particracie. Une pensée autonome, centrée sur la qualité, se démarque de tels intérêts. L'analyse critique des formes urbaines ou architecturales, c'est une compétence en soi. Je me suis efforcé d'affirmer cette critique sans mettre en avant mes préférences personnelles, mais en cherchant de façon collective les meilleurs projets, lors des comités d'avis ou des jurys par exemple. On m'a reproché d'être trop incisif dans mes critiques, mais également de ne pas me prononcer sur des projets déjà lancés. C'est paradoxal !

AM — *Parmi les secteurs qui te tiennent à cœur, le Canal a donné lieu à une expérience intéressante avec le paysagiste Georges Descombes, par contre, l'épineuse question d'un futur Musée d'art moderne et contemporain semble mal engagée …*
OB — Pour le projet d'aménagement du Quai des matériaux, l'approche très cultivée de Georges Descombes, imprégnée de rencontres avec des artistes importants, a conduit à une belle réponse : traiter un quai du canal n'a de sens qu'en considérant le quai opposé. C'est le seul des quatre concurrents qui ait mis ça en évidence. Pour la Porte de Ninove, sur base d'un master plan dû à XDGA, l'idée est venue en cours d'étude d'associer aux logements un équipement public dont l'échelle restait à définir. L'occasion à saisir était celle du Musée d'art moderne et contemporain, dont la disparition et l'avenir incertain ont provoqué des réactions vives, autour de Bernard Villers entre autres. Cette hypothèse s'est avérée porteuse pour l'ensemble du projet, si bien que nous avons rencontré le cabinet du Ministre de la Politique Scientifique de l'époque, qui y a vu un grand intérêt. Cette approche conjointe, inédite, avait l'avantage d'inscrire le musée dans un environnement riche, tant du point de vue urbain que social et économique. Michel Draguet ayant fort à faire avec la survie de ses musées, dont le Cinquantenaire, n'a pas vu l'intérêt de s'engager dans cette voie. La Région, quant à elle, nourrit le fantasme de reconvertir l'immeuble Citroën. L'endroit mérite en effet mieux qu'une exposition de voitures. Ce que nous regrettons par contre, c'est le manque de concertation avec nous, avec le Fédéral, et avec ceux qui peuvent alimenter le contenu d'un tel projet.

AM — *Les questions d'art public participent des prérogatives du bMa. Sachant que tu as mis en place une chambre d'experts, ouverte et informelle, penses-tu que le travail des artistes, face aux enjeux urbains, peut être autre chose qu'un alibi ou du décorum ?*
OB — Je n'ai pas de réponse toute faite à cette question, à tel point qu'à l'occasion de l'exposition de la fin du mandat, un colloque est prévu, qui traitera de ce que l'art peut apporter à l'espace urbain. C'est pareil pour l'architecture de qualité. Pour ces deux matières, je trouve plus utile de soigner les contextes d'approche que de faire des choix *a priori*. Pour les œuvres d'art dans l'espace public, la "Chambre d'experts" que nous avons mise en place, a conduit à des démarches très spécifiques, site par site. Dans chaque cas, nous partions d'éléments d'analyse et d'évaluation sur l'opportunité ou non d'une intervention. Dans certains cas, des demandes ont été refusées, par manque de clarté du contexte ou des intentions. Cela dit, il est difficile d'évaluer l'impact des démarches qui ont abouti, du fait de leur petit nombre. Dans le cas de Lotte Van den Audenaeren[2], c'est clair : avec deux mots projetés sur les murs, un peu d'humanité et un grand questionnement se glissent dans un espace essentiellement dédié à la circulation. La question est différente pour l'œuvre de Philippe Van Snick[3], une intervention picturale sur une façade de plus de cent mètres de long, défi qui pose des questions quant à sa visibilité.

AM — *Sur quels projets à venir attirerais-tu l'attention ?*
OB — Sur l'échange entre les métros de Montréal et de Bruxelles, qui fêtent respectivement leurs 50 et 40 ans. Dans le cadre d'accords culturels préexistants, avec la Chambre d'experts nous avons choisi Wim Delvoye pour la station "Place d'Armes", au cœur de Montréal, lieu très complexe pour une intervention artistique. Les autorités montréalaises ont de leur côté, lancé une procédure de concours débouchant sur un choix entre trois artistes, à laquelle je prendrai part avec intérêt, même si nous procédons différemment à Bruxelles. Parmi les projets initiés à Bruxelles, Joëlle Tuerlinckx interviendra avec Christoph Fink et Geert Verhoeven sur la Place Simonis. Joëlle Tuerlinckx a par ailleurs réalisé une œuvre sur la place communale de Molenbeek[4] qui est problématique, tant sa partie visible est discrète, et parce que sa valeur tient à une démarche en lien à la pierre cachée sous terre. Autre intervention à voir le jour, prochainement, une œuvre de Peter Vermeersch dans la station Schuman : un travail pictural subtil embrassant un espace souterrain quasi piranésien.

AM — Pour la fin du mandat, tu organises dans le bâtiment "Van Kuyck" (BNP-Paribas), avant sa démolition, une exposition intitulée *Man of Thoughts*, avec une journée de débats sur l'art dans l'espace public.
OB — Pour l'exposition et la publication qui l'accompagne, il m'a semblé utile de solliciter le regard de Ward Verbakel, qui avait été critique sur mon action. Comme beaucoup de projets ne sont pas encore sortis de terre, les deux curateurs, lui et Joeri Debruyn, ont opté pour la présentation d'un vécu, sorte de journal de la mission à travers ses traces. D'où ce titre, état d'une pensée à l'instant "t" de l'exposition. L'intitulé m'a d'abord troublé mais la proposition est pertinente, car la seule chose que je peux partager en ce moment, c'est la pensée qui s'est constituée au fil du temps, avec mon équipe et mes partenaires. En néerlandais, la traduction serait "Hij denkt mee" : penser avec. Les principaux échos à notre travail portent sur la notion de dialogue. Le débat sur l'art public est conçu comme un moment de laboratoire, prenant pour base l'absence de réponses toutes faites en la matière. Avec l'aide du philosophe Christian Ruby, qui animera et clôturera la session, on tentera de formuler une réflexion à partir d'expériences récentes, en s'interrogeant notamment sur les processus de choix des œuvres et d'accompagnement des artistes, avec un focus sur le rôle de la Chambre d'experts, qui est informelle, et sur son devenir dans le travail du prochain bMa.

AM — *Sur cette question, que montre l'exposition ?*
OB — Quelques témoignages du processus de travail de Lotte Van den Audenaeren et des éléments de recherche de Philippe Van Snick. Nous ne proposons donc aucune conclusion. Il s'agira plutôt d'une mise en présence de "matières de projets", d'architecture ou d'art, autant de traces de pensées.

AM — *Avec un message subliminal pour les employeurs du prochain bMa ?*
OB — En regard de ce qui se passe en Flandre, avec la récente élimination du Vlaamsbouwmeester, on peut se réjouir de la décision du gouvernement bruxellois de désigner un nouveau bMa pour me succéder. Mais il faudra qu'il puisse jouir d'un meilleur soutien politique que celui dont nous avons bénéficié.

Entretien mené par Raymond Balau

WORKSHOP ART PUBLIC KUNST :
INTRODUCTION D'OLIVIER BASTIN, MAÎTRE ARCHITECTE DE LA RÉGION DE BRUXELLES CAPITALE, ET INTERVENTIONS DE KATRIEN LAENEN, *TEAM VLAAMS BOUWMEESTER* (1997-2014), CHANTAL DASSONVILLE, *CELLULE ARCHITECTURE FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES* (1995-2014) ET DOMINIQUE NAVET, REPRÉSENTANTE DE LA *COMMISSION DES ARTS DE WALLONIE* (1993-2014).

RÉFLEXION GÉNÉRALE SUR L'APPROPRIATION DES ŒUVRES D'ART PAR LES PUBLICS PAR CHRISTIAN RUBY, PHILOSOPHE.
ORGANISATION DE QUATRE TABLES-RONDES AYANT POUR SUJETS : ORIGINES ET ENJEUX DES SOLLICITATIONS DES MAÎTRES D'OUVRAGES ; COMITÉS ET CHAMBRES D'EXPERTS ; PROCÉDURES : SÉLECTION DES ARTISTES DANS LE CADRE DES MARCHÉS PUBLICS, CONTRATS ET DROITS D'AUTEURS QUI EN DÉCOULENT ; PLUS-VALUE DE LA LECTURE DE LA VILLE À PARTIR DES REGARDS ARTISTIQUES.

LE 25.09.14, DE 9H30 À 17H00

BMA/MAN OF THOUGHTS
ANCIENNE SALLE DE GUICHETS
BNP PARIBAS FORTIS
29 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BMABRU.BE
DU 12 AU 25.09.14

WARD VERBAKEL & JOERI DE BRUYN (ÉD.), *BMA – MAN OF THOUGHTS, PUBLIC SPACE*,
MECHELEN/MALINES, 2014
FRANÇAIS: ISBN 9789491789045
ANGLAIS: ISBN 9789491789021
NEDERLANDS: ISBN 9789491789038

1 Voir l'entretien publié à l'occasion du début de mandat d'Olivier Bastin : Raymond BALAU, Bastin Maître Architecte, in l'art même, Bruxelles, n° 46, 1er trimestre 2010, p. 24-25 (In Situ) ; ce mandat prend fin le 20 novembre 2014.

2 *All things will never be all things*, œuvre sous la rue de la loi, dans le tunnel Maelbeek.

3 *Grand Orgue*, sur la façade du Centre TIR, le long de l'avenue du Port.

4 *MOMENT-POINT 0*, place communale de Molenbeek.

Ana Torfs,
The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria, 2014
© photo: Ana Torfs
produit avec le soutien de Cera Partners in Art

"L'homme est le locuteur du langage, celui qui dénomme. Interpeller, c'est parler dans le nom. D'une part, la nature, laissée à elle-même, est muette et sans nom; d'autre part le langage comme tel est sans contenu, tout entier linguistique, universel, parfait. Il ne communique que sa propre essence. Pour révéler l'essence linguistique des choses - qui ne diffère pas de leur essence spirituelle -, il faut passer du muet au parlant, c'est-à-dire traduire. C'est la tâche du langage humain."

Walter Benjamin[1]

ANA TORFS

Echolalia est la première grande exposition personnelle de l'artiste ANA TORFS dans son pays. Celle-ci rassemble six installations réalisées entre 2009 et 2014, dont cinq n'ont jamais été exposées en Belgique jusqu'ici.
Echolalia désigne la répétition de mots par un enfant qui apprend à parler, mais le terme renvoie également à un trouble médical lorsqu'une personne répète des mots et des phrases de façon compulsive. Ce concept traverse l'ensemble des œuvres exposées au Wiels, produisant un jeu de résonances à l'infini.
Le présent texte esquisse une boucle entre deux de ces œuvres.

FANTASMAGORIES

ANA TORFS
ECHOLALIA
SOUS COMMISSARIAT
DE DIRK SNAUWAERT
WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
354 AV. VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 14.12.14

Phantasmagoria
L'œuvre la plus récente d'Ana Torfs (°1963 ; vit et travaille à Bruxelles), *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* (2014), présentée pour la première fois au Wiels, est un périple composé d'images, de gestes et de voix. Sur deux grands écrans défilent, en un fondu enchaîné silencieux, des photographies de paysages luxuriants en camaïeu de gris, qui évoquent une nature vierge de toute intervention humaine, quasi abstraite. Elles évoluent à la manière d'une fantasmagorie - une scène "*qui ressemble à un rêve, parce qu'elle se modifie sans cesse d'une manière bizarre*"[2] -, procurant une sensation de familiarité mais aussi d'étrangeté. Sur trois écrans led sur trépieds, une femme me fait face, s'exprimant en langage des signes. Six haut-parleurs, également sur trépieds, diffusent tour à tour trois voix masculines, dotées chacune d'un accent anglais spécifique.

A force d'observer les gestes de cette femme ainsi que les mouvements de ses lèvres, je comprends que les voix interprètent – comme je tente moi-même de le faire – son récit gestuel. Chacune d'elles énonce, alternativement, la même geste. Avec le temps, je perçois que ce que j'entends est plus ou moins éloigné, selon les voix qui s'expriment, des gestes observés. Bien que je sois incapable de comprendre la langue des signes, je devine que les gestes échappent aussi, parfois, à la "lecture" des interprètes. Les erreurs, les approximations, les silences et les incompréhensions deviennent palpables.
Ce récit qui m'est donné à voir et à entendre est celui d'un périple : celui de Christophe Colomb découvrant les "Indes". *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* me plonge dans une expérience, à la fois proche et lointaine, de celle de ces hommes ayant découvert – conquis – de nouvelles contrées : de la même manière que, faute de langage commun, Colomb en était réduit à interpréter des signes et à s'exprimer par gestes ; de la même manière aussi que Colomb projetait, sur ces paysages inconnus de lui, tous les récits qu'il avait pu lire et imaginer au préalable. Moi-même, je projette sur ces images, ces gestes et ces voix, une narration qui m'est propre. Une narration hantée par tout l'imaginaire qui m'habite, par les images que j'ai vues, les récits que j'ai lus, les histoires que j'ai entendues. Comme l'écrit Michel

Foucault, "*les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera.*"[3] C'est ainsi que le récit de Colomb est en réalité "*un tissu de citations, issu des mille foyers de la culture.*"[4]
L'enfant qui acquiert le langage présente une tendance à répéter systématiquement, en guise de réponse verbale, les phrases de son interlocuteur. On peut dire qu'il les interprète. Il en interprète les sons et les gestes. On désigne ceci par le terme d'"echolalia" – le titre donné par Ana Torfs à son exposition. Elle aurait aussi pu parler de "psittacisme" : "*Les seuls animaux aperçus par Colomb au cours de sa première journée dans "les Indes" (...) étaient des perroquets, oiseaux connus pour leur aptitude à l'imitation et à la répétition du langage. Le même jour, l'Amiral notait dans son journal que les Indiens* "doivent être bons serviteurs et industrieux, parce que je vois que très vite ils répètent tout ce que je leur ai dit""[5].
"*L'être humain ne vit-il pas, comme le perroquet, de mots empruntés ?*"[6]

Phantasmagoria

TXT (Engine of Wandering Words) (2012-2013) est une œuvre composée de six tapisseries Jacquard, sur chacune desquelles figurent vingt-cinq images reprenant des fragments de photographies, de gravures, de peintures, de cartes, glanées par l'artiste à différentes sources. Sur chaque tapisserie, cet ensemble d'images est relié par des lignes horizontales et verticales – à la manière d'une trame textile. Autour de ce dispositif, des éléments ressemblant à des manivelles suggèrent que les images sont susceptibles d'être manipulées, que derrière elles figurent peut-être encore d'autres images. L'ensemble s'éclaire en lisant le texte qui parcourt le bas des tapisseries, un extrait des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1721) - ouvrage lui-même inspiré d'autres récits de voyages, réels ou fictifs, qui l'ont précédé – dont ceux de Christophe Colomb. Dans cet extrait, nous suivons Gulliver qui découvre à l'Académie de Lagado une machine géante contenant tous les mots du langage des Laputiens, visant à produire des phrases et des livres de manière entièrement aléatoire : chaque tour de manivelle modifie la disposition des mots, qui sont d'abord lus à voix basse, puis dictés à d'autres qui se chargent de les écrire, dans le but de produire une vaste somme scientifique et philosophique.
Dans l'œuvre d'Ana Torfs, chaque tour de manivelle est susceptible de faire apparaître non pas de nouvelles phrases, mais de nouvelles combinaisons d'images. *TXT (Engine of Wandering Words)* m'apparaît alors aussi comme une fantasmagorie, entendue comme "*une succession complexe et en constante évolution de choses vues ou imaginées*"[7]. *TXT (Engine of Wandering Words)* est aussi un voyage, un périple en images. C'est une hétérotopie - visuelle, cette fois : "*Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles nient secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait* "tenir ensemble" *(à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. (…) Les hétérotopies (…) arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes (…)*»[8].
Une clef probable de l'énigme de ces mythes m'apparaît lorsque je découvre, sous ces ensemble d'images, des mots isolés que je n'avais pas perçus au premier abord, tissés à l'envers à la manière d'un rébus et fondus dans la trame de la tapisserie. Ces termes discrets renvoient chacun au contenu des images qui figurent au-dessus d'eux : safran, café, tabac, chocolat, gingembre, et sucre. Des matières premières – et aussi des mots – qui ont été colonisés, mais qui toutefois ont voyagé en conservant la même forme verbale : des "*wandering words*"[9].
Tom Gunning[10] remarque que dans *Le Capital,* Karl Marx évoque ces dispositifs optiques de représentations féeriques destinés aux salles de spectacle qui se sont développés au XVIIIème siècle en Europe : les fantasmagories. A la différence des lanternes magiques qui les avaient précédées, les fantasmagories produisaient encore "*un spectacle d'effets et d'illusions d'optique*"[11], mais en dissimulant aux regards le dispositif technique qui donnait naissance au spectacle. Pour Marx, de la même manière que dans la fantasmagorie, celui qui active le dispositif ainsi que le dispositif lui-même sont cachés, de même, dans le cas de la marchandise, c'est le travail des hommes qui est occulté. Walter Benjamin l'a également noté : la fantasmagorie est "*comme un objet de consommation dans lequel il ne reste plus rien qui soit supposé nous rappeler comment il est apparu. Elle devient un objet magique, dans la mesure où le travail qu'elle contient semble surnaturel et sacré au moment précis où il ne peut plus être reconnu comme travail.*"[12] La machine d'Ana Torfs révèle, quant à elle, le dispositif qui sous-tend la fantasmagorie – les systèmes de représentation qui gouvernent les mots et les choses, mais aussi le voyage des hommes, le travail des hommes, l'exploitation des hommes, qui sont occultés dans les marchandises que nous connaissons et avec lesquels nous commerçons – aux deux sens du terme[13]– tous les jours.

Florence Cheval

1 Walter Benjamin, "Sur le langage en général et sur le langage humain", in Œuvres **I**, Folio-Gallimard, 2000, p. 146.

2 Définition du dictionnaire Merriam-Webster cité par Ana Torfs in "*Periplus, circumflexion en vingt-six coq-à-l'âne autour de The Parrot & The Nightingale, a Phantasmagoria* ", Ana Torfs, ed., *Ana Torfs: Echolalia*, Bruxelles, WIELS / London, König Books, 2014, p. 211.

3 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Tel-Gallimard, 1966, p. 11.

4 Roland Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV,* Paris, Seuil, 1984, p. 67.

5 Cité par Ana Torfs, "*Periplus* (…)", in Ana Torfs (ed.), *Echolalia: Ana Torfs, op. cit.*, p. 213

6 Ana Torfs, "*Periplus* (…)», in Ana Torfs (ed.), *Echolalia: Ana Torfs, op. cit.*, p. 217

7 Définition du dictionnaire Merriam-Webster cité par Ana Torfs, "*Periplus* (...)", in Ana Torfs (ed.), *Echolalia: Ana Torfs, op. cit.*, p. 211

8 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Tel-Gallimard, 1966, p. 9.

9 Néologisme élaboré par Ana Torfs, d'après le terme allemand "Wanderwort", qui désigne un mot d'emprunt. Ce sont des mots que l'on retrouve dans un grand nombre de langues a priori sans rapport les unes avec les autres ou éloignées, à tel point qu'il est impossible de localiser leur origine. C'est le cas de gingembre, safran, sucre, café, tabac et chocolat.

10 Tom Gunning, "Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters", *First International Conference on the Histories of Art, Science and Technology*, 2004.

11 Définition du dictionnaire Merriam-Webster cité par Ana Torfs, "*Periplus* (...)", in Ana Torfs (ed.), *Echolalia: Ana Torfs, op. cit.*, p. 211

12 Walter Benjamin cité par Tom Gunning in "Illusions (...)", *First International Conference on the Histories of Art, Science and Technology*, 2004.

13 *Commercer* : 1. Entretenir des relations affectives, culturelles ou spirituelles avec une ou plusieurs personnes. 2. Se livrer à une activité commerciale. Dictionnaire CNRTL, CNRS, 2005.

Ana Torfs,
TXT (Engine of Wandering Words), 2012/2013
Vue de l'installation, Biennale de Sharjah 11, 2013
© photo Ana Torfs
Commande de la Sharjah Art Foundation - SB11- 2013

Cécile Ibarra,
extrait de la série *Levadki*, 2014

LE MONDE LE PLUS BEAU EST COMME UN AMONCELLEMENT DE DÉCOMBRES JETÉS EN DÉSORDRE

(Héraclite, fragment 124)

L'exposition de CÉCILE IBARRA (°1984; vit et travaille à Bruxelles) à la B-Gallery propose une vision contemporaine de la notion de "*ruines à l'envers*", inventée à la fin des années 1960 par Robert Smithson, et définie par l'artiste américain comme "*le contraire de la 'ruine romantique', parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu'ils aient été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruines avant même de l'être.*[1]" Ces "*ruines à l'envers*" se retrouvent dans les architectures et les structures photographiées et filmées par Cécile Ibarra lors d'un séjour en Crimée. A l'instar de Robert Smithson, l'artiste les intègre au champ artistique pour questionner la notion de monuments, mais élabore aussi une réflexion qui lui est propre en interrogeant la définition du territoire en tant qu'occupation physique de l'espace par l'homme.

CÉCILE IBARRA
B-GALLERY
GALERIE BORTIER
17-19 RUE SAINT-JEAN
1000 BRUXELLES
ME.-SA. DE 13H À 18H
DU 2 AU 25.10.14

Levadki est une série de photographies au fil de laquelle l'objectif se rapproche de maisons identiques, construites à emplacements réguliers dans un *no man's land* à l'écart des zones urbaines. D'aspect maçonnées, sans aménagement visible, ces maisons n'ont sans doute jamais été habitées. Le point de vue d'abord adopté par Cécile Ibarra privilégie les vues d'ensemble, et insiste sur l'ambition des constructeurs à s'établir en nombre dans cette zone désertique. L'artiste fait pourtant paradoxalement le constat de l'existence d'un village qui tombe en ruines avant même d'être réellement aménagé. Tentative d'implantation d'une colonie en territoire ennemi, ces constructions n'ont jamais eu d'autre fonction que de marquer le paysage de leur présence, et apparaissent en tant que vestige malgré l'absence de vécu, d'histoire au sens temporel du terme.
Cet intérêt pour la manière dont nous percevons le passage du temps se retrouve dans une autre série de photographies, qui inventorie des architectures monumentales transcrivant l'idée de modernité, mais qui sont paradoxalement touchées par la marque du temps. En portant à notre regard l'image d'une modernité temporellement éloignée, Cécile Ibarra met l'accent sur la relativité avec laquelle nous percevons l'histoire, nous confrontant tour à tour à une image contemporaine du passé et à une idée du moderne déjà datée.

La vidéo *Callisthenium* repose sur la juxtaposition d'images tournées en Crimée, qui montrent des structures dédiées à la gymnastique en plein air, et d'images de corps en mouvement. Ces structures tubulaires simples sont filmées par l'artiste de façon à mettre en évidence leur aspect sériel, proche de la sculpture minimale. Cécile Ibarra met aussi l'accent sur les détails qui trahissent leur état de délabrement et le fait que celles-ci sont désormais laissées à l'abandon. L'intérêt que l'artiste porte à ces structures paraît pourtant lié à la possibilité de comprendre de manière empirique comment la forme est tributaire de la fonction de l'objet. Mises en parallèle avec des séquences d'arts martiaux dans lesquelles les mouvements du corps sont décomposés et s'enchaînent dans un ordre prédéfini, les structures filmées par Cécile Ibarra apparaissent comme des instruments de mesure du corps, et comme moyen de façonner l'humain. Vus en tant que sculptures, ces assemblages de tubes métalliques nous font aussi prendre conscience du rapport physique que nous entretenons avec ce médium, et renouent avec une avant-garde centrée sur la place de l'humain dans la création artistique.
Le parti pris de séparer l'image de l'objet de son activation par l'homme permet à Cécile Ibarra de jouer d'une part sur l'ambiguïté qui existe depuis les avant-gardes entre l'objet à usage pratique et la sculpture, et d'autre part d'introduire une temporalité dans l'œuvre. En juxtaposant une structure d'allure moderne avec la répétition de mouvements ancestraux, l'artiste met à nouveau au jour les différentes temporalités qui composent notre société.
Les "ruines à l'envers" de Cécile Ibarra tendent ainsi à se rapprocher de la définition forgée par Robert Smithson en nous donnant à voir un temps accéléré, relatif au point de vue que nous adoptons. Alors que Smithson déplaçait notre regard depuis le monde réel vers l'histoire des avant-gardes, le travail de Cécile Ibarra réinscrit les formes construites au sein d'un questionnement sur la manière dont l'homme investit physiquement le territoire. Mettant en avant la subjectivité, l'artiste nous donne une image non-linéaire de l'histoire, oscillant constamment entre les formes actuelles du passé et la vision d'un présent en perpétuelle construction.

Laurence Pen

1 Robert Smithson, "Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey", dans *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960/1973*, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 181-182.

XAVIER MARY
GALERIE ALBERT BARONIAN
2 RUE ISIDORE VERHEYDEN
1050 BRUXELLES
HTTP://ALBERTBARONIAN.COM
MA.-SA. DE 12H À 18H
DU 7.11 AU 20.12.14

HTTP://XAVIERMARY.COM

XAVIER MARY (Liège, °1982) fait partie de ces artistes auxquels il aura fallu peu de temps pour constituer les bases d'une œuvre cohérente, au gré de productions assez spectaculaires. Lauréat du Prix Médiatine 2005 et sélectionné en 2006 par Charles-Olivier Gohy à l'occasion du cycle A4 consacré aux nouvelles générations d'artistes en Communauté française[2], Xavier Mary – à cette époque fraîchement sorti de l'ERG – a depuis lors enchaîné les projets, suscité nombre de textes et enthousiasmé une importante part du réseau professionnel de l'art contemporain. Il se voit offrir cet automne sa deuxième exposition solo à la galerie Albert Baronian, à Bruxelles[3].

OVERDRIVE MX[1]

Xavier Mary
Muffler Sculpture, 2013
Silencieux, acier et roue
© Xavier Mary

TRAILERS FOR THE FUTURE
AVEC ALINE BOUVY, ALAN FERTIL & DAMIEN TEIXIDOR, GAILLARD & CLAUDE, JOHN GILLIS, AUKJE KOKS, XAVIER MARY, BENOIT PLATÉUS, FRÉDÉRIC PLATÉUS, SARAH & CHARLES
YOKO UHODA GALLERY,
25 RUE FORGEUR, 4000 LIÈGE
JUSQU'AU 31.10.2014

DE VIERKANTIGSTE RECHTHOEK
(GROUP SHOW)
KUNSTHAL KADE, AMERSFOORT, (NL)
WWW.KUNSTHALEKADE.NL
JUSQU'AU 4.01.15

LE CANAL/HET KANAAL
(GROUP SHOW)
ESPACE251 NORD
25 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.E2N.BE
DU 26.10 AU 29.11.2014

ENCOUNTERS AT THE BOUNDARY
(GROUP SHOW)
CC DE KOLLEBLOEM, KLOOSTERHOF 1, 2870 PUURS
DU 14.11 AU 21.12.14

À la fin de l'année 2013 – après Cransac (France, 2010) et Béthanien (Berlin, 2011-2012) –, Xavier Mary est accueilli pour une résidence de trois mois à l'APT Institute, situé dans un quartier industriel près de Sunset Park à Brooklyn. Inspiré par ce type d'atmosphère post-industrielle et les objets qui la caractérisent, Xavier Mary se met en quête de casses de voitures pour y trouver matière à travailler. L'idée de départ est qu'en Amérique, les proportions et échelles de mesures sont différentes : comme l'avait déjà exploité Joëlle Tuerlinckx avec *Stretch museum scale 1/1*[4], tout est plus grand. Cette déambulation aux abords du centre l'amène à Willets Point, dans le Queens, zone également surnommée *Iron Triangle*[5]. Dans cet espace *en-dehors*, tout objet disparaît et brouille sa propre trace : manipulés au cœur de ce monde englouti, les objets perdus, en souffrance ou décomposés, sont investis d'une nouvelle vie. Inévitablement, l'espace inspire Xavier Mary et déploie dans son regard toute sa magie : éclairer les non-lieux et récupérer des objets de fabrication standardisée pour en tirer l'essence et les contraindre à l'unicité, voilà le point d'orgue de son travail. Si cette résidence a déjà donné lieu à un open-studio en 2013 à l'APT Institute, la découverte de l'*Iron Triangle* et des objets qui y transitent constituera l'un des développements de l'exposition à venir chez Baronian. S'appuyant volontiers sur la théorie du philosophe Graham Harman (Iowa City, °1968) sur les objets (*object-oriented ontology*), Xavier Mary tente, à travers sa démarche et ses interventions, de découvrir et de faire apparaître les qualités intrinsèques de formes et de substances propres aux objets qu'il trouve et façonne. Au départ de l'analyse heideggérienne de l'outil, Harman affirme l'autonomie des objets en tant que possédant en eux-mêmes une vie propre qui les soutient, indépendamment des rapports que les êtres humains entretiennent avec eux[6]. Inspiré par cette *métaphysique des choses*, Xavier Mary crée des sculptures dans la lignée des ready-made de Marcel Duchamp, qu'il place dans cet espace supposé neutre, donc révélateur, du White Cube. Ainsi fonctionnent un certain nombre de ses pièces, telles *Highway Rotor* (2008), *Edmo Platform* (2010), *TNL* (2013), *Highway Ring #2* (2013) ou *Ghost Rider* (2013). *Muffler Sculpture* (2013), très caractéristique de cette façon de faire, est une structure en acier de type "tourniquet", faite d'une série de barres métalliques fixées au tambour d'une roue de voiture, le tout supportant des pots d'échappement de diverses formes et formats. Évoquant au premier regard le *Porte-bouteilles* de Duchamp (1914), *Muffler Sculpture* a été acheté sur *Iron Triangle* et montré tel quel. Il devrait voir sa suite en l'objet du même type, provenant de Bangalore (Karnataka, Inde), et destiné à exposer des casques de motos peints à la main, dans une imitation maladroite de l'objet standardisé.
Dans la continuité de cet univers emprunté au no-man's land sécuritaire, supposé sans esthétique, fait de luminaires et glissières d'autoroute, de systèmes d'aération pour tunnels routiers et de barres d'aluminium, l'exposition à venir devrait aussi voir se concrétiser une pièce aux accents minimalistes constituée de tôles perforées récupérées sur les chantiers d'autoroute où elles ont pour fonction première l'isolation sonore. En un joyeux retournement schizophrénique de la post-modernité.

Jérémie Demasy

1 Populaire dans les années 1950 et 1960, dans le domaine de l'automobile, l'overdrive multiplie le rapport de transmission et permet, sur les longues distances, d'alléger le régime du moteur.

2 Voir Yoann VAN PARYS, *Commencer par le commencement*, dans *l'art même* n°33, Bruxelles, 4e trimestre 2006, p.39.

3 Voir également les articles : Sandra CALTAGIRONE, *Anarchy in the Garden*, dans *l'art même* n°47, Bruxelles, 2e trimestre 2010, p.38 ; Renaud HUBERLANT, *Poliocrétique [sic] des Junk-Spaces*, id., p. 39 ; Catherine ANGELINI, *Do Not Open expose Xavier Mary*, dans *Flux News* n°61, Liège, avril-juin 2013, p.5.

4 Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2001.

5 Voir l'entretien paru dans *DAM* magazine, n°43, Gent, mars-avril 2014, p.70-75.

6 Entretien avec Xavier Mary du 30 juillet 2014. Voir Graham HARMAN, *L'objet quadruple*, PUF, collection Métaphysique, Paris, 2010.

Christophe Terlinden,
Neverland, still alive... 2014
Bronze, Pierre, 81 x 33 x 33 cm

A l'heure d'écrire ces lignes, l'annonce de l'exposition de CHRISTOPHE TERLINDEN à L'iselp suscite d'abord en nous cette sorte d'enthousiasme qui, la nuit, résiste mal à cette petite voix susurrant: oui mais non, non mais vraiment, oui mais pourquoi? Car une rétrospective du travail de Terlinden exigerait Bruxelles, une ville entière au moins, pour flirter avec la part d'utopie qui fait le sel d'une pratique aussi libre qu'irréductible à tout ordre muséal. Que vient faire Terlinden ici, entre quatre murs? Question légitime que l'on pressent pourtant absurde et déjà résolue... À l'heure de lire ces lignes, l'artiste aura trouvé la manière, toujours si prompt à nous défaire d'attentes un peu trop plates que pour ne pas être (heureusement) déçues. Avec hardiesse, aussi surement que ses *Pinocchio* en bronze, Terlinden trouvera l'équilibre dans le mensonge, nous offrant, on le devine, l'en-de-ci-de-là d'une œuvre dont la somme se déploiera sans trucage ni duperie.

Christophe Terlinden,
Neverland, still alive... 2014
Bronze, Pierre, 81 x 33 x 33 cm

Abdellatif Laâbi:
O jardinier de l'âme
As-tu prévu pour
la nouvelle année
Un carré de terre humaine
Où planter encore
quelques rêves?

Christophe Terlinden:
Oui, oui.
Chez moi les pommes
mûrissent
en toute saison.

NO SUGAR OU PRESQUE

Christophe Terlinden,
L'équilibre dans le mensonge, 2008
Bronze, tissus 28 x 18 x 14 cm

Contextuel, au plus près d'une certaine réalité sociale et aiguisé comme un Haïku, le travail de Christophe Terlinden (°1969; vit et travaille à Bruxelles) désarme par son évidence et son apparente légèreté. Une présence, un petit murmure, trois fois rien exploité avec élégance et finesse. Au risque de l'évanescence, et par là même des plus touchants, quelques actes déposés. En 1995, l'artiste investit le Parc Royal de Bruxelles en mettant à la disposition du public neuf petits voiliers de bois. Le Grand Bassin se voit à la fête, les enfants sont ravis. Tous les dimanches d'été, traversant la ville en Solex, tirant sa charrette à bateau, Terlinden se rend au parc. A la croisée des chemins entre le Palais royal, le parlement, le siège d'une grande banque et le Palais de justice, les chalands voguent, les enfants jouent, indifférents à l'art et au pouvoir, seulement guidés par le vent. On notera la présence anonyme de l'artiste, dont la performance se subsume ici à toute reconnaissance trop directe - la chose aurait été vulgaire, s'embarrasser de soi dans cette microbulle idyllique. La créer n'en est pas moins politique, voire religieux au sens premier. *Religare*, lier ensemble, d'un fil aussi improbable qu'absolument nécessaire: l'art et vie. La formule vaut son pesant de Gianni Motti, mais trouve parfois de véritables cibles: en 95 encore, l'artiste répare et colorie en jaune l'horloge de la gare du quartier Léopold, à l'époque encore en chantier. Dans l'axe du "Caprice des dieux", mais à rebours de son intumescence satisfaite, l'horloge de Terlinden n'a rien de moins que ses heures à offrir, un point fixe offert à la lecture de l'espace et du temps. Le message ne surplombe ni les êtres ni leur marche. Le symbole viendra plus tard, dans la proposition d'un nouveau drapeau européen: un cercle jaune sur fond bleu azur. Economie des signes qui d'un trait assoit tout son sens, aussi minimal qu'essentiellement utopique.

Une révolution.
Dans le cadre de l'exposition *MOBILES 2002*, Christophe Terlinden passera vingt-quatre heures sur la place Bethléem à Saint-Gilles: *"pas d'autres contraintes que d'y rester. Pas d'appareil photo, pas de caméra, pas d'enregistreur, pas de téléphone, ni chaise, ni lit. Seul un bic, un carnet, une montre qui sonne à minuit et un euro mini kit. Un tour complet sans mobile apparent, à flanc de colline."* Ainsi s'ouvre *une révolution*, livre faisant le récit d'une expérience où l'endurance dans l'inaction s'allie à une hyper sensibilité à la petite rumeur du monde, ici

comme là quotidien de bout en bout. Se dévoile alors en creux quelque chose de plus amère. La tendresse de Terlinden est parfois dépressive. L'écriture emprunte à Brautigan le sens de la digression et la pesanteur à peine voilée d'existences plus ambulantes que vagabondes. Les semelles un peu trop lourdes que pour s'offrir un horizon, on fera le tour des frontières : une place, un jour, une vie : "*Mobile ou immobile qu'est-ce que ça change*" ? On sait les tongs de Christophe Terlinden coulées dans le bronze. Au MAC's en 2011, elles étaient disposées au rebord d'un petit tapis rond. La circularité se conjugue ici encore à l'inertie. A cette pièce, toujours au MAC's, faisait écho une vidéo mettant en scène la litanie d'un questionnement sans fin et sans issue (*Mais pourquoi ?*). L'ensemble était, à l'image d'*une révolution,* aussi savoureux que cruel : "*j'ai vieilli. Au bout de chacun de mes doigts se trouvent des petites gravures. Le monde est grand… Mais qu'est-ce qu'ils foutent à Bethléem ?*" La question n'attend nulle réponse et clôture le récit.

L'art dans la vie ou l'équilibre dans le mensonge

Le travail de Terlinden semble dès lors osciller, jouant une partition dont les accents riants et enjoués s'expriment en contrepoint d'une mélodie en demi-teinte, plus discrète et néanmoins prégnante. En 2013 à La Louvière, l'artiste avait attaché à la statue de la louve (symbole de la commune trônant sur la Grand place) un ballon doré gonflé à l'hélium. Geste homéopathique dont la portée symbolique vaut surtout pour l'art : une promesse d'enchantement démystifiée autant qu'impunément résistante. Comme si la lutte, de toute manière perdue d'avance, trouvait en cet héroïsme "absurde et enfantin", un palliatif au désastre. L'art dans la vie ne relève plus dès lors d'actes aussi naïfs que prétentieux, à tout le moins autoritaires (Charles Szymkowicz, *Don Quichotte* en surrégime de terreur). Il s'agirait plutôt d'un jeu fait de feintes et de ruse, multipliant les appas et les détournements. A défaut d'avancer contre le vent, on peut toujours tenter l'esquive, la fugue n'étant jamais une véritable fuite. Lorsque Terlinden met à la disposition du public des distributeurs de chewing-gum dont chaque boule en plastique contient un dessin ou une photographie (chiffonné et signé, vendu un euro), il appâte dans un premier temps notre goût pour la surprise, la consommation et la nostalgie. L'enjeu cependant est plus fort, car ces dessins, offerts par centaines, sont bons, parfois excellents. Bref, de véritables œuvres distribuées selon un régime d'abondance et par là même rétif à tout prescrit capitaliste.

NO SUGAR
CHRISTOPHE TERLINDEN
SOUS COMMISSARIAT
D'ANNE-ESTHER HENAO
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
LU. –SA. DE 11H00 À 18H30 /
NOCTURNE LES JE. JUSQU'À 20H
DU 26.09 AU 29.11.14
Dans le cadre de l'exposition, paraîtra *0123456789,* première monographie de l'artiste édité par L'iselp, Le Carré - Scène Nationale et Centre d'art contemporain (Château Gontier / FR).

PETER PAN, NEVERLAND… STILL ALIVE
PROJET RÉALISÉ EN PARTENARIAT AVEC CERA (PROGRAMME PARTNERS IN ART), LA VILLE DE BUXELLES, L'ESPACE 251 NORD ET L'ISELP.
(date d'inauguration encore inconnue)

FLUIDE #4. PARCOURS D'ART ACTUEL DE LA VILLE DE THUIN
CO PRODUCTION VILLE DE THUIN ET BPS22.
SOUS COMMISSARIAT DE DOROTHÉE DUVIVIER
DU 20.06 AU 20.09.2015
La caractéristique de cette édition étant la pérennité des œuvres, celles-ci resteront installées dans la Ville de Thuin durant 15 ans minimum.

WWW.0123456789.BE

Christophe Terlinden,
Air Plane San Francisco (US), 1996
Papier, bic

Convoqué et mis à nu, le marché de l'art se voit ici défait de son déraisonnement spéculatif. L'acte, si petit soit-il, vaut mieux qu'une pontifiante allégorie. Bien sûr la chose est fragile et peut se perdre, notamment dans les poches d'amateurs allemands ayant d'un coup vidés les machines - mais qu'importe si le jeu continue.

Terlinden s'y emploie depuis toujours avec malice. Interventions dans l'espace public, dessins, vidéos et sculptures… sont autant de trèfles à quatre feuilles faisant mentir la réalité à petite et grande échelle : l'artiste a peint une route, fait d'une péniche un pont, illuminé Bruxelles et créé à ciel ouvert un Musée du réverbère (en collaboration avec Nathalie Mertens). Il s'est aussi teint les cheveux à New York (incognito), a lancé un avion en papier du haut des Twin Peaks de San-Francisco, volé le u du M HKA et détourné le Rhin…

Ce n'est jamais seulement "drôle", "émouvant" ou "très malin". Au risque de surligner, il se dégage de tout cela un véritable sens, une façon d'être au monde résistant à sa violence quotidienne, sa bêtise et sa noirceur. Contre toute pédagogie de l'indignation et ses éclats édifiants et stériles, se pose une pratique artistique dont le potentiel critique essaime finalement d'avantage. Ce que l'on entrevoit à travers Terlinden – lâchons-nous- c'est le *goût de la cerise* et les faux-fuyants d'Antoine Doinel, *une petite jupe de fête* sans l'embarras chrétien, un donut pour Dale Cooper, Picabia taguant une sculpture de Serra. C'est un peu d'air (de Bruxelles) et finalement cela résiste bien. Dans les jeux, on disait "deux". On s'arrangeait ; on se plaisait. Terlinden, partant de zéro, a l'habitude de compter jusqu'à neuf, ce qui est encore mieux. De quoi décrotter nos semelles, repartir pour mieux rester, puisque l'on reste, à Charleroi, Bruxelles ou Bethléem. L'exposition à L'iselp reviendra sur plus de vingt années de pratique et notamment sur des interventions peu connues…voire restées secrètes. Parallèlement sort un catalogue illustrant une grande partie des œuvres. On pointera les pétillantes notices de Francis Mary et la qualité de la mise en forme (Terlinden est aussi un excellent graphiste). L'exposition et l'ouvrage permettront d'adopter un regard large et synthétique sur l'ensemble du travail, d'en déceler la cohérence dans ses aspects pourtant hétérogènes.

Outre cette actualité, d'autres projets importants sont en voie de réalisation. Le premier, *Peter Pan, Neverland… Still Alive* est une réponse à la statue de *Peter Pan* située dans le parc d'Egmont. Installée depuis 1924, elle est une copie en bronze du *petit garçon qui ne voulait pas grandir,* réalisée en 1912 par Sir George James Frampton (la statue originale est exposée à Kensington Garden, Londres). Offerte à la ville de Bruxelles par son auteur, elle témoigne de l'amitié liant les enfants belges et anglais. Le sculpteur, magnanime, en essaima aussi aux USA, au Canada et en Australie… Animé d'un même souci de concorde, Christophe Terlinden se prépare à placer, à distance respectable du garçonnet, une statue de bronze figurant un lapin assis sur ses pattes arrière et soutenant une canne. Gage d'amitié retourné à la vieillesse, l'œuvre de Terlinden sera placée à Bruxelles mais aussi dans tous les parcs ayant accueilli celle de Frampton : *Kensington garden* à Londres (UK), *St.John's* à Terre-Neuve (CA), *Sefton Park* à Liverpool (UK), *Queens Garden* à Perth (AU), *Camden* au New Jersey (USA) et au *Glen Gould Park* à Toronto (CA).

On dira peu de chose sur la proposition de l'artiste dans le cadre de la quatrième édition de *fluide*, le *parcours d'art actuel de la ville de Thuin* (organisé en partenariat avec le B.P.S.22). L'exposition, encore en chantier, s'organise dans le cadre de Mons 2015 et le projet pourrait encore évoluer. Disons en deux mots que l'artiste joue avec le charme bucolique de la ville et en déploie tout le potentiel ludique : avec deux fois rien, Terlinden se prépare à rendre Thuin à son phantasme, maquette à l'échelle 1 tout droit sortie d'une boîte Märklin…

Benoît Dusart

Gérald Dederen
Soudure d'étain
(hauteur 25 x 12 x 12 cm),
2014
Courtesy de l'artiste

Après une remarquable exposition à la galerie Nadine Féront, GÉRALD DEDEREN inaugure la nouvelle galerie liégeoise Quai4, avec une présentation de son travail récent.

RÉSONANCES MAGNÉTIQUES

Gérald Dederen (°1957, Verviers ; vit et travaille à Bruxelles) n'est pas plus abstrait que figuratif. Il agit dans le champ très "concret" de la matière (sans pour autant être matiériste). Sa facture est sobre et mesurée (sans empâtements exaltés, sans excentricités). Ses techniques sont classiques (sculpture, dessin) et ses médiums traditionnels (bois, métal, cire, papier, graphite), certifiés d'origine naturelle. Enfin, les gestes posés sont élémentaires (soustraction ou addition de matière). Ce travail d'apparence contrôlée procède pourtant d'un mode opératoire très particulier, basé sur le lâcher-prise et la neutralité. Mû par la croyance que chaque matériau recèle des qualités plastiques intrinsèques, l'artiste se livre à une pratique quasi médiumnique pour que celles-ci se manifestent. Dans une sorte d'automatisme psychique, "*en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique*"[1], il laisse agir les forces en présence dans chaque substance. La matière dicte les règles, impose le rythme et le geste. Gérald Dederen les intercepte. Ainsi, de monumentaux blocs de bois violemment tronçonnés dans la masse engendrent des cylindres imposants mais vacillants, parcourus de secousses et de tremblements. L'écorce et l'aubier sont profondément entaillés mais le cœur de l'arbre est intact, gorgé d'une sève qui impulse aux bois exotiques des mouvements chaloupés défiant les lois de la gravité. Le fusain (bois carbonisé) génère des traits denses et fibreux qui scandent la surface sur un mode répétitif, en résonance avec la nature ligneuse des branches de saule dont il est natif. En 2006, Gérald Dederen abandonne le bois et ses contraintes (spatiales, matérielles) pour explorer les potentialités plastiques des épingles. Assemblées en grande quantité, ces petites tiges de métal pointues produisent des formes indécises, vaporeuses et hostiles, piquantes et volatiles, en passe de se disperser dans l'espace (à moins qu'elles ne s'y rétractent), tout comme les nébuleuses ou les essaims de traits subtils à la plume et à l'encre de Chine. En 2008, le plasticien s'engage dans une voie plus ténue encore, et quasi alchimique, portant son attention sur les points de soudure des compositions d'épingles, soit de petites gouttes d'étain fondu à une certaine température. Patiemment agglutinées, les perles de ce métal brillant et ductile se ramifient en brindilles graciles, en arborescences complexes, autarciques mais ouvertes, prêtes à poursuivre leur croissance organique. Contrairement aux bois (résultant d'une soustraction de matière à la périphérie d'un cœur plein), les buissons d'épingles et les ramures d'étain procèdent d'une accumulation autour du rien. Ainsi, ces sculptures métalliques sont-elles étonnamment légères malgré leur densité de matière. Ajourées et pleines de vide, elles incorporent l'air, la lumière et leurs propres reflets. Désormais, l'artiste transmute aussi la cire du solide au liquide, et inversement, pour produire des œuvres denses mais fragiles et translucides, empreintes de l'écoulement du temps. Il poursuit ses explorations graphiques avec des traits de graphite itératifs qui transforment le papier en volumes luminescents ou en surfaces chaotiques. Enfin, il réalise des vidéos contemplatives de nuées d'éphémères (insectes qui ne vivent qu'un jour) ou de remous aquatiques filmés en plans fixes. Après avoir tailladé le bois pendant deux décennies pour en extraire les substances vives et les transmuer en de puissantes vibrations spatiales, Gérald Dederen accumule des épingles, des gouttes d'étain ou des larmes de cire pour façonner des œuvres aux contours indéterminés, à la frontière du rien et de l'infiniment léger.

Sandra Caltagirone

Gérald Dederen
*Graphite sur papier bleu (*21 X 29,7 cm),
2013
Courtesy de l'artiste

GÉRALD DEDEREN
QUAI4 GALERIE
4 QUAI CHURCHILL
4020 LIÈGE
WWW.QUAI4.BE
JUSQU'AU 11.10.14

Gérald Dederen
Graphite (100 X 70 cm), 2013
Courtesy de l'artiste

1 Breton (André) : *Manifeste du surréalisme* [1924], in : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1981, p.37.

JE ME SOUVIENS

Lucile Bertrand,
Dessin sur tissu,
détail de l'installation au salon rose de la Maison des Arts de Schaerbeek, 2014
© Lucile Bertrand

Dans son recueil intitulé *Je me souviens*, Georges Perec se remémore de petites choses inessentielles et impalpables que l'on oublie car *"elles ne valaient pas la peine de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'État, des alpinistes et des monstres sacrés."*[1] À l'inverse, il arrive que des homicides, des viols et même des génocides passent inaperçus et que l'Histoire n'en retienne pas même une bribe. En cette année de commémoration de la Première Guerre mondiale, nombreuses sont les manifestations qui mettent à jour la cruauté de ces affrontements, qui firent plus de morts et de blessés qu'aucune autre guerre auparavant. C'est de cette (rés)urgence de la mémoire dont traite LUCILE BERTRAND à travers son exposition intitulée *Tu te souviens ?* à la Maison des Arts de Schaerbeek.

LUCILE BERTRAND
TU TE SOUVIENS ?
MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK
147 CHAUSSÉE DE HAECHT
1030 BRUXELLES
WWW.1030CULTURE.BE
DU 20.09 AU 30.10.14

Contrairement à certains artistes contemporains qui s'insurgent contre les abus de pouvoir et dénoncent le despotisme des médias en faisant subir au spectateur une décharge émotionnelle aussi vive et désagréable que moralisatrice, Lucile Bertrand agit en douceur. Ainsi, de son propre aveu, l'artiste confie avoir *"la tête dans les nuages et les pieds dans la guerre".* Son aptitude à poétiser le réel pour le rendre peut-être plus acceptable, ou moins brutal, se retrouve dans sa façon d'envisager l'espace et de l'investir par petites touches discrètes, mais néanmoins efficaces. À l'occasion de son exposition à la Maison des Arts de Schaerbeek dont elle s'est inspirée de l'architecture bourgeoise du début du XIXe siècle, elle propose quatre installations en adéquation avec la fonction de chacune des pièces. La salle à manger devient ainsi le cadre d'un *tea time* postcolonial, sur fond d'histoire de la Belgique, autour d'une tasse en faïence ayant appartenu à l'un des anciens propriétaires des lieux. Le salon beige sert, quant à lui, de support au déploiement d'un livre d'artiste constitué de coupures de presse reliées entre elles par le fil rouge de la violence. Les images imprimées en noir et blanc ont été coloriées à la main par l'artiste, tandis que le livre-accordéon se déplie le long des consoles à la manière d'une frontière virtuelle. La toile de Jouy qui orne habituellement les murs du salon rose a été recouverte par un satin de coton fuchsia, sur lequel l'artiste est venu dessiner des amoncellements de corps formant une fresque ininterrompue. Aux pieds du piano à queue, se sont accumulés des sacs de sable, comme si le salon avait temporairement été confisqué et occupé par une armée. Mais la clé de voûte de cette installation est sans aucun doute la vidéo projetée dans la bibliothèque, qui rend hommage aux poètes et écrivains d'Afrique du sud, du Cambodge, de Grèce, de Syrie ou encore de Russie, ayant souffert des affres de la guerre et de la censure.

Lucile Bertrand,
Amnesia, vidéo (extrait), 2014
© Lucile Bertrand

Amnésie et cécité

Dans *la Rabbia*, montage d'archives d'actualités des années 1950 et 1960, Pasolini dénonce la normalité du temps qui passe. Comment fait-on pour citer le passé sans être dans la cécité, questionne le réalisateur. La normalité est pour lui cette catastrophe qui rôde à notre insu et qui s'est installée dans l'entre-deux-guerres, avec l'arrivée des médias et de la consommation de masse. Contre cette banalité étouffante, le poète s'insurge, enrage. Il veut dénoncer l'état d'urgence par le biais de rimes visuelles et d'un montage dialectique. C'est sur cette note explicative rédigée par le cinéaste que s'ouvre la vidéo de Lucile Bertrand. On sent bien que l'artiste emprunte à Pasolini à travers ce procédé de montage un peu de sa colère et de son désespoir.

Dans *Amnesia*, il est moins question de pathologie occultant la mémoire de façon temporaire ou définitive que d'oubli volontaire, de déni. Les personnages qui paraissent à l'écran ne sont pas des acteurs professionnels, mais de simples lecteurs, qui récitent chacun des extraits de textes choisis par l'artiste dans leur langue. Ce sont des témoins porteurs d'un message dont ils ne sont pas les garants, mais qu'ils transmettent tout de même de leur propre voix. Ils apparaissent dos à la caméra, dans le noir, face à des images qui défilent. Anonymes, leur visage et leur identité ne sont pas dévoilés, ni avant ni après avoir été interpellés par une voix *off* : *"Tu te souviens ?"* Décrit de cette manière, le procédé rappelle celui de l'interrogatoire, la tension et la violence en moins. Mais le dispositif de la vidéo en *split screen* vient rapidement briser ce système. Sur la partie droite de l'écran, une danseuse attend. À chaque interrogation et chaque réponse négative qui s'en suit, elle tombe comme si une corde la reliant au plafond venait de se rompre. Puis, elle se relève péniblement pour se remettre en place, chaque fois de plus en plus lentement. Ces chutes successives évoquent de façon métaphorique l'ascenseur émotionnel que subissent les victimes de guerres et d'agressions et qui trouve écho dans les paroles des poètes et des écrivains ayant eux-mêmes subis tous ces maux. *"Tu te souviens ?"* procède donc non seulement d'un jeu de références et de citations mais, aussi et surtout, est une injonction à se souvenir malgré la douleur. Soudain, apparaît l'image de cette forêt enneigée aux arbres numérotés en rouge, en regard d'un texte de Chalamov. Captivante, elle marque de son sceau l'imaginaire et résonne. *"Rester là, tenir, dans l'ombre de la cicatrice en l'air"*[2] écrivait encore Paul Celan, comme une lueur d'espoir, avant de se donner la mort en 1970.

À travers ces superpositions d'images et de textes, Lucile Bertrand pose cette question : "*Et nous, dans d'autres circonstances, serions-nous capables de devenir des monstres à notre tour ?*" L'on connait la réponse d'Hannah Arendt, formulée à la suite du procès d'Eichmann à Jérusalem, dans un texte qui fit couler beaucoup d'encre, intitulé "*Rapport sur la banalité du mal*". La philosophe postule que tout homme, croyant accomplir son devoir, peut suivre les ordres qui lui sont donnés en cessant de réfléchir aux conséquences de ses gestes. Même si nos fonctions quotidiennes nous emmènent à oublier, c'est bien le rôle de l'artiste que d'être un (r)éveilleur de conscience.

Septembre Tiberghien

1 Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Fayard, 2011.
2 Paul Celan, "Stehen, im Schatten", poème issu du recueil *Atemwende*, in *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol.II, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1983, p.40.

Miguel Angel Molina,
Windows (7), 2014.
Peinture aerosol sur table de camping
Vue de l'exposition "L'effet Macguffin"
(Les Salaisons. Romainville)
© Miguel Angel Molina

LA CHALEUR DE L'USURE
SYLVAIN BAUMANN, CHRISTIAN BONNEFOI, PIERRE DI SCIULLO, JEAN DUPUY, MARIO FERRETTI, MEKHITAR GARABEDIAN, BRUNO GOOSSE, FRÉDÉRIC LAVOIE, MIGUEL ANGEL MOLINA, MIQUEL MONT, YOGAN MULLER, WILLEM OOREBEEK, JASPER RIGOLE, PETER SORIANO, SYLVIE TURPIN, HANNES VERHOUSTRAETE.
SOUS COMMISSARIAT D'AMÉLIE DE BEAUFFORT ET PIERRE BAUMANN
CENTRE CULTUREL DE MARKTEN
5 OUDE GRAANMARKT
1000 BRUXELLES
DU 7.11 AU 20.12.2014

L'ART DANS LE PRISME D'UNE USURE AUX BÉNÉFICES INCERTAINS

Dans son essai sur *La condition de l'homme moderne,* Hannah Arendt caractérisait l'œuvre d'art et le produit de l'*homo faber* à l'aide de la notion de durabilité. Si les œuvres sont vouées à la contemplation, c'est parce qu'elles reflètent le désir d'éternité dont elles sont porteuses. Quelques années plus tôt, dans l'essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin diagnostiquait pourtant déjà l'ébranlement de la valeur testimoniale des œuvres. L'argument de Benjamin reposait sur une double implication que venait déstabiliser le phénomène de la reproductibilité technique. Puisque la valeur de témoignage et le poids traditionnel d'une œuvre repose sur sa durée matérielle et son unicité, et que celles-ci sont mises en crise avec la reproduction technique, il s'ensuit une transformation significative du concept d'œuvre d'art et des catégories qui le sous-tendent.

Sylvie Turpin,
Étoile bleue, 2013.
Mortier frais, pigments, fond acrylique, 41x43x14
© Sylvie Turpin

De ce diagnostique, Benjamin concluait, on s'en souvient, à une réévaluation de la fonction de l'art accentuant ainsi sa dimension politique et sociale et ses implications sur la sensibilité et les altérations de l'appareil perceptif. Adoptant une perspective étrangement évolutionniste, Benjamin écrivait ainsi que "*des transformations, souvent peu apparentes, de la société tendent vers un changement du mode de réception, dont ne bénéficiera que la nouvelle forme d'art*"[1]. Accordant à la notion de "choc" une place centrale dans ses analyses, Benjamin pouvait alors voir dans le montage cinématographique l'accomplissement des effets visés par les manifestations dadaïstes, le cinéma ayant "*ainsi délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé*"[2]. C'est finalement dans la figure emblématique du poète français à l'apogée du capitalisme que Benjamin devait trouver la mise en œuvre de ce principe poétique et les prémices du déclin de l'aura. L'interprétation de Benjamin revenait à démontrer que Baudelaire sut élever l'expérience vécue de la foule et de la circulation des passants s'entrechoquant dans l'espace des villes au rang d'expérience véritable, décrivant le prix que l'homme moderne dut payer pour sa sensation : "*l'effondrement de l'aura dans l'expérience du choc*"[3].

Cette catégorie esthético-esthésique s'inscrit toutefois dans une constellation articulée plus vaste. L'effet de choc appelle en effet une poïétique de l'interruption et du montage comme procédés majeurs de mise en forme. Prolongeant les essais de Benjamin sur Brecht dans son ouvrage consacré à *L'œil de l'histoire. Quand les images prennent position*, G. Didi-Huberman affirmait quant à lui que "*la décision de montrer par montage*" est devenue dans le domaine de l'esthétique comme dans celui des sciences humaines la "*méthode moderne par excellence*"[4].

Il est possible de présenter le projet de recherche récemment initié par Amélie de Beauffort et Pierre Baumann[5] comme le contrepoint de cette enquête à l'instant rappelée, à condition

de dialectiser la notion de *choc* avec celle d'*usure* et d'envisager l'ambivalence qu'elles permettent respectivement de penser l'une et l'autre sous le double aspect des processus de destruction et de perte d'une part et de construction et de gain d'autre part. A cet égard, on peut reprendre sous la forme d'une question l'affirmation de Benjamin pour en faire l'axe directeur des enjeux ouverts par ce projet prometteur. L'expérience de l'usure affecte-t-elle nos modes de réception et la structure de notre expérience au point que puissent en bénéficier de nouvelles formes d'art qui sauront en tirer profit ? Cette expérience peut-elle être haussée au rang de principe de création et constituer une catégorie heuristique pour appréhender un ensemble de pratiques artistiques et d'œuvres contemporaines sous un angle inédit ?

Si l'usure désigne de prime abord des phénomènes physiques de détérioration produits par un usage prolongé d'un objet ou le frottement de corps, elle signifie également et indissociablement le gain et le bénéfice illégitimement tiré à la suite d'un prêt. Aborder la création sous l'angle de l'usure, c'est donc ouvrir un champ d'exploration qui traverse simultanément l'économie des pratiques artistiques et la plasticité matérielle des œuvres, c'est être attentif à la résistance dans l'épuisement et aux bénéfices dans la dépense. C'est sous le double titre engageant, *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art* et *La chaleur de l'usure*, qu'Amélie de Beauffort et Pierre Baumann proposent ainsi un colloque en deux temps (Bordeaux 2013 et Bruxelles 2014) et une exposition à voir au centre culturel *De Markten*, à Bruxelles en novembre prochain.

Loin de réactualiser seulement – moyennant quelques déplacements – une "poétique des ruines" et de mettre en scène le passage du temps, d'inscrire l'épreuve d'un sujet en crise au cœur de l'œuvre et de représenter négativement l'usure à partir de ce qui reste – "*il faut ruiner un monument pour qu'il devienne intéressant*" écrivait Diderot[6] –, le parti pris des organisateurs consiste à porter l'attention sur les processus usuriers actifs au sein même des œuvres et à explorer les différents usages poïétiques et ambivalents de l'usure.

De façon souvent discrète, l'usure opère en sous-main dans "l'angle mort" des recherches plastiques menées par les artistes retenus pour cette exposition dont les enjeux se déclinent selon différents axes qui, comme dans les *collages idéologiques* de **Miquel Mont** problématisent l'économie du geste et la perpétuation de la peinture dans un contexte postmoderne de "réification" des œuvres dans les circuits artistiques ou interrogent la gratuité et le coût d'un usage artistique d'images empruntées *à l'industrie culturelle* comme dans les *Black Out* de **Willem Oorebeek**.

En *sélectionnant* et en utilisant des images diffusées dans la presse grand public pour les effacer progressivement au moyen d'un processus de surimpression à l'encre, le travail de Willem Oorebeek confronte ainsi le spectateur à une double interrogation sur l'usure et l'accoutumance du regard face *à la prolifération de mêmes images sans cesse revues* et soumises à des normes de diffusion standardisées. Simultanément, le devenir imperceptible de ces images premières dans l'excès des réimpressions force l'attention du regard qui doit s'attarder sur une étendue noire pour discerner parfois des figures et des formes stéréotypées souvent déjà vues. L'usage excessif du processus de réimpression soumet l'image initiale – parfois il s'agit de la reproduction d'une œuvre – à l'épreuve de son usure matérielle en même temps qu'il engendre l'usure du regard du spectateur qui butte sur l'indiscernabilité des figures et des formes et doit compter avec un temps d'accoutumance et l'expérience de la cécité.

Dans la proposition de **Miguel Angel Molina** c'est, au contraire, le geste d'effacement qui prévaut. Du frottement issu d'un ponçage patient d'une peinture préalablement étalée sur le mur de la salle d'exposition résultent une transformation et une détérioration de la matière picturale qui demeure sous la forme de poussières résiduelles. Mais l'économie des effets visuels appelle des processus méticuleux et un usage modéré d'une usure provoquée et voulue aux limites de la destruction et de la réduction. En témoignent ici le travail de **Peter Soriano** et la série d'œuvres regroupées sous le titre *Other Side* qui s'est progressivement élaborée dans un déplacement et une réduction de la sculpture comme objet à son inscription dans l'espace à la recherche de "situations" spatiales. Les câbles, tubes et tuyaux qui constituent à peu près les seuls éléments de ces situations-sculptures sont agencés selon des relations que viennent ensuite coder un ensemble de symboles réalisés à la bombe selon des gestes et des procédés minutieusement calculés et mis en œuvre. L'évolution de ce travail a récemment conduit l'artiste à finalement abandonner tout élément tridimensionnel au bénéfice d'une écriture plastique qui se construit toujours en étroite relation avec l'environnement architectural dans lequel elle prend place. En résulte un système de signes qui s'agencent et font écho au travail de la pensée ou du rêve opérant par déplacements, condensations et assimilations.

Miquel Mont, *Jamais c'est suffisant*, 2013.
Acrylique, papier journal, impression laser et transparent 70 x 50 cm
© Miquel Mont

Explorant à son tour les tensions entre pictural et sculptural, le travail de **Sylvie Turpin** renoue quant à lui avec la technique de la fresque et du moulage. Les pièces réalisées par l'artiste exploitent en effet les bénéfices des processus aléatoires de sédimentation des pigments dans un matériau, le mortier, utilisé comme un agent actif dans l'élaboration de l'œuvre et soumettant celle-ci aux aléas de sa transformation matérielle avant qu'elle ne se fixe définitivement dans une forme. La dimension temporelle de la production, l'usage répété des frottements et des chocs auxquels la matière est soumise s'entremêlent étroitement à des enjeux formels portant sur les limites de ces objets, mi-tableaux mi-sculptures, l'articulation entre l'extériorité et l'intériorité, les bords et les surfaces.

C'est sur le versant de la subjectivité que d'autres artistes, à l'instar de **Jasper Rigole, Mekhitar Garabedian** ou **Hannes Verhoustraete** explorent cette fois les enjeux de la détérioration et de l'usure des souvenirs, des documents et des archives dans la construction de l'identité personnelle et collective à travers la grande Histoire et les petits récits de vies.

En abordant ainsi les processus de création à travers le prisme de l'usure sans jamais prétendre en circonscrire les différents usages dans les limites étroites d'une maîtrise de toute façon difficile à cerner et à revendiquer, gageons que ce projet inaugure une ligne de recherche aux bénéfices encore indécidables mais prometteurs.

Dirk Dehouck

LE DEUXIÈME VOLET DU COLLOQUE
L'USURE, EXCÈS D'USAGES ET BÉNÉFICES DE L'ART
SE TIENDRA SUR LE SITE DE L'EXPOSITION
LES 6, 7 ET 8.11.14

PLUS D'INFORMATIONS SUR LE SITE : HTTPS://SITES.GOOGLE.COM/SITE/LACHALEURDELUSURE/LA-CHALEUR-DE-L-USURE

1 W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" *in Œuvre III*, Gallimard, 2000, p. 97.

2 *Ibid*, p. 106.

3 W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot, 2002, p. 207 et 229.

4 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les éditions de Minuit, 2009, p. 86

5 Amélie de Beauffort est artiste et enseignante à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Ses recherches plastiques problématisent le statut du support et de la surface d'inscription du dessin dans une perspective qui noue étroitement des enjeux plastiques et topologiques. Pierre Baumann est artiste et maître de conférence en arts plastiques et sciences de l'art à l'Université de Bordeaux Montaigne (laboratoire Clare/Artes). Son travail porte principalement sur les relations entre la sculpture et ses images colportées.

6 D. Diderot, *Ruines et paysages. Salon III*, (1767), Herman, 1995, p. 348. Sur le thème de la ruine, voir Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines : la fonction critique des ruines*, L'Harmattan, 2007 et le texte de Jean-Luc Nancy, "Le vestige de l'art", *in Les Muses*, Galilée, 1994, dans lequel Nancy propose une distinction entre l'art-image et l'art-vestige.

HABITER LE TEMPS

Caroline Le Méhauté
Négociation 30 - Timon et Timon, 2011
tourbe de coco, résine, cire, paraffine, pigments, tissu, métal, 370 x 230 x 550 cm

Caroline Le Méhauté
Négociations 34 - Porter surface, 2011
bois, métal, tourbe de coco, 100 x 280 x 250 cm

Pour sa première exposition monographique en Belgique, la jeune artiste française CAROLINE LE MÉHAUTÉ (°1982; vit et travaille à Bruxelles et Marseille) investit l'espace de la Médiatine de ses sculptures et dessins semblant provenir d'un indéfinissable ailleurs. L'ancienne bâtisse en lisière du parc Malou forme un écrin particulièrement adapté à la pratique de l'artiste, qui vise à rendre floues les frontières entre extérieur et intérieur en un jeu constant d'allers-retours sémantiques entre nature et culture.

Si la terre est la matière première des sculptures et installations de Caroline Le Méhauté, c'est en vertu de son pouvoir d'évocation des origines lointaines de l'humanité, de cette histoire enfouie couche après couche, auxquelles seuls les archéologues et les spéléologues ont accès. De la même manière que les mythes, la terre réactualise sans cesse le passé dans le présent, sans toutefois interrompre son évolution. D'où cette impression d'atemporalité qui se dégage généralement des pièces de l'artiste, semblant à la fois appartenir à un héritage ancestral et à un futur proche et lointain. Ainsi, la première œuvre à laquelle le spectateur est confronté en entrant dans l'exposition pourrait être identifiée comme un artefact, dont on aurait toutefois oublié l'utilité première. Constituée d'un attelage suspendu au plafond par des courroies assez lâches, elle laisse traîner dans son sillage deux formes creuses, enduites d'une cire bleu azur. La surface de l'œuvre est recouverte d'une mince couche de tourbe de coco, matière qu'emploie beaucoup l'artiste, car plus légère et volatile que la terre tout en en conservant la couleur et l'apparence. La taille gigantesque de ce harnais jette encore un doute sur son origine. S'agit-il d'une offrande destinée à réconcilier dans un même geste le ciel et la terre ? Le titre de l'œuvre, *Timon et Timon*, ne lève pas le voile sur cette ambiguïté. Partagé entre fonctions agraire et religieuse, l'objet démultiplié jusque dans sa dénomination emplit l'espace de son mystère. Bercé entre un symbolisme latent et un intérêt pour les formes géométriques pures, on serait tenté de qualifier l'art de Caroline Le Méhauté de primitiviste. Mais ce serait sans doute exagérer la dimension mystique de son travail, qui n'est qu'une des clés de lecture possible.

Caroline Le Méhauté
Land XXXIX, 2013
aquarelle et pierre noire sur papier

CAROLINE LE MÉHAUTÉ
INSTALLATIONS SCULPTURALES
LA MÉDIATINE
ALLÉE PIERRE LEVIE
1200 BRUXELLES
WWW.WOLUBILIS.BE
JUSQU'AU 5.10.14

Phénoménologie de l'espace

En digne successeur du Land Art, Caroline Le Méhauté s'intéresse tout particulièrement aux lieux dans lesquels elle expose, qu'il s'agisse d'une galerie ou d'un domaine arboré. Mais contrairement aux artistes américains, comme Michael Heizer ou Robert Smithson, qui investirent les territoires désertiques en réaction aux institutions muséales, la sculptrice déploie préférablement à l'intérieur du *white cube* des éléments végétaux et minéraux transformés par ses soins. Bien que ces œuvres soient souvent expansives, la contrainte ou le confinement de l'espace peuvent apparaître aux yeux de l'artiste comme des stimulants. Il en va ainsi de cette énorme sphère encastrée dans un des portiques du rez-de-chaussée de la Médiatine. Intitulée *Cocotrope*, l'œuvre est une figure de style de l'artiste qui tel le bousier, ce coléoptère coprophage, pousse obstinément la boule d'excréments qu'il façonne avec ses pattes arrières. Cet acharnement parfois risible à lutter contre les éléments prend ici tout son sens, car il est employé pour barrer le passage au spectateur, forcé de refaire le tour des salles afin de poursuivre sa visite. *Négociations* est d'ailleurs l'appellation qui précède la plupart des titres des œuvres de Caroline Le Méhauté, comme s'il s'agissait de trouver un accord entre deux individus ou entités aux intérêts divergents. Cet affrontement semble tour à tour avoir lieu avec l'espace et la matière, voire avec le public. Parfois il arrive à l'artiste de ruser pour vaincre ou convaincre son opposant. Que l'on pense à ces pierres déguisées en météorites (*les ailleurs*) ou encore à cet amoncellement de terre, animé d'un souffle propre (*Grow grow grow*), il est beaucoup question d'illusion dans le travail de Caroline Le Méhauté. D'un jeu de faux-semblant qui suscite la curiosité, parfois même le doute ou la peur. Ce sont le plus souvent des œuvres aux effets haptiques, qui encouragent à se questionner sur la fiabilité de nos perceptions. C'est en outre ce qui distingue encore les œuvres de l'artiste de celles des minimalistes, qui se donnent toutes entières dans l'instant présent. Au contraire, chez Caroline Le Méhauté, la force de l'œuvre se révèle progressivement, suite à une première lecture plus intuitive et sensorielle. L'approche phénoménologique de l'artiste consiste à redonner une place centrale aux sensations, sans toutefois négliger l'esthétique et l'aspect purement optique de l'œuvre.

Écoulement du temps

Sans être totalement métaphysique, le travail de Caroline Le Méhauté comporte néanmoins une dimension existentielle, liée au passage du temps. Certaines œuvres telles *Porter surface* illustrent davantage ce propos. Flottant sous les combles à la manière d'un tapis volant, cette dernière évolue dans un état de relative apesanteur, défiant les lois de la gravité. La matière fibreuse qui la recouvre forme un paysage montagneux, qui se répand doucement au sol sous l'action des vibrations du bâtiment. Celle-ci s'amoncelle petit à petit sur le sol, construisant progressivement un second relief, différent du premier. Ce mouvement quasi imperceptible et poétique rappelle l'écoulement du sable à l'intérieur du sablier, permettant la mesure du temps. Cette durée toute relative et difficilement quantifiable se manifeste à travers la série de dessins dénommés *La Descendance*. Ces personnages aux têtes recouvertes d'un dense réseau d'écailles semblables à des plaques tectoniques, dépourvues d'organes oculaires et aux corps à peine évoqués par une ligne filiforme semblent provenir d'une autre planète. Leur ressemblance induit un lien de parenté ou du moins une quelconque filiation. Peut-être appartiennent-ils à une même espèce, maillon d'une chaîne ininterrompue, qui se serait reproduite de génération en génération en abandonnant progressivement leurs traits humains. C'est ce que semble suggérer les têtes en cire, mi-humaines, mi-animales, disposées sur des socles à leurs côtés. Leur hybridité communique un sentiment d'étrangeté et de surnaturel, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le travail de l'artiste. À défaut d'avoir trouvé les réponses à ses questions concernant l'infini ou les forces qui animent l'univers, Caroline Le Méhauté met en œuvre des tensions inconscientes et irrationnelles qui stimulent l'imaginaire et la réflexion.

Septembre Tiberghien

HÉLÈNE MOREAU (°1985; vit et travaille à Bruxelles) conçoit ses œuvres et ses expositions comme le déploiement d'un système logique dans lequel chaque élément répond à un autre. A partir de structures simples et de dessins, l'artiste questionne son rapport à la technique, et nous fait comprendre que la technologie est avant tout créée par l'homme et pour l'homme.

DES OUTILS ET DES HOMMES

Hélène Moreau
Wheel of death, 2012
crayon gris sur papier-150 x 195 cm

L'artiste puise son inspiration dans des outils à priori désuets, car dépassés par la technologie actuelle. Ainsi le pantographe, instrument anciennement utilisé par les artistes pour changer l'échelle d'un dessin ou d'une sculpture, est lui-même démesurément agrandi pour devenir une forme sculpturale s'imposant dans l'espace. Si la fonction première de l'objet s'en trouve anéantie, le pantographe n'en prend pas moins la mesure de son environnement, et le fait apparaître en tant qu'espace construit, dont chaque élément découle d'un choix esthétique.
De façon plus discrète, fils à plomb et mires ponctuent des lieux d'exposition souvent inspirés de la *white box,* dans lesquels un carrelage ou une prise électrique prennent visuellement une certaine importance. Un outil comme la mire n'a pas d'autre fonction que d'aider à la perception des éléments placés en vis-à-vis. Elle apparaît dans les photographies d'objets archéologiques pour nous donner une notion de l'échelle. Posée à proximité d'une poutre ou d'un sol carrelé, elle nous fait prendre conscience de l'influence qu'exerce sur notre regard le fait de nous savoir à l'intérieur d'un cadre esthétiquement défini. Ici l'outil est donc utilisé pour ses qualités formelles et en tant qu'index, contribuant à présenter l'espace d'exposition comme un système au sein duquel chaque élément influe sur la perception de l'ensemble.
Conçus au départ d'un assemblage de néons, de plaques de verre et de morceaux de bois, les *Scanners* d'Hélène Moreau entretiennent une familiarité avec les *Reliefs* composés par Vladimir Tatline au début du vingtième siècle. Le constructiviste russe favorisait la confrontation des matériaux afin de faire ressortir les propriétés de chacun. Dans les *Scanners* aussi, l'opacité du bois tranche avec la transparence du verre et la luminosité du néon. Le tout est maintenu par des serre-joints, ce qui laisse penser que l'ensemble peut être aisément démonté et reconfiguré, rendant évidente l'idée de construction. Au choix esthétique de Tatline se substitue ici l'aspect pratique, et la mise en avant de la fonctionnalité de l'objet, en fait une table lumineuse.
Utilisée en tant que cadre, cette structure permet de rendre visible le dessin qu'elle contient, et le titre amène à comprendre l'objet en tant qu'outil de reproduction de l'image. Mais à la différence du scanner, qui permet une recomposition automatique et immédiate de l'image, la table lumineuse qui servait avant son invention induit une reproduction manuelle et inexacte de celle-ci. Hélène Moreau nous conduit donc à distinguer l'outil de la machine, le premier étant à considérer comme une extension de la main de l'homme, la seconde, en tant que système autonome. Dans les *Scanners*, l'artiste fabrique sa propre machine à partir des éléments qui composent véritablement un scanner (une boîte, une vitre, une source lumineuse). L'objet ne fonctionne pas véritablement, mais peut cependant servir à reproduire une image avec l'aide de l'homme. Si la technique revendique ici ses propres limites, l'artiste ne prend pas pour autant parti contre. Il s'agit plutôt d'en conserver le contrôle en l'utilisant non pour surpasser les capacités de l'artiste, mais à des fins qu'elle-même définit.
Ceci est particulièrement visible dans le dessin *Wheel of death*. Questionnant à nouveau les techniques de reproduction de l'image, l'artiste travaille sur le rendu d'une image agrandie et reproduite à la fois via le scanner, l'ordinateur, et manuellement. L'image est choisie pour son iconographie proche de la scène de genre: des enfants jouant au ballon. Hélène Moreau utilise ici une machine, l'ordinateur, pour reproduire l'image et l'agrandir, en poussant à l'extrême ses capacités. Produisant une image de très grand format, l'artiste rend visible la pixelisation consécutive à l'agrandissement, et montre que la machine dévoile son procédé de fonctionnement en même temps qu'elle atteint ses limites. Au lieu d'en faire un parti pris esthétique, Hélène Moreau s'en sert comme d'une trame qui l'aide à reproduire manuellement l'image. Recréant chaque pixel en respectant l'intensité de gris calculée par l'ordinateur, Hélène Moreau fait de la machine un outil au service du dessin.
En élaborant ce rapport dialectique avec la machine, Hélène Moreau illustre la pensée de Simondon, pour qui la technique apparaît comme la matérialisation d'un système logique pensé par l'humain. En montrant sa capacité à intervenir là où la machine montre des failles, l'artiste met en scène un dialogue d'égal à égal entre l'homme et la technique. Transcrivant ce processus de façon concrète, elle nous offre ainsi la possibilité de faire par nous-mêmes l'expérience de ce cheminement.

Laurence Pen

HÉLÈNE MOREAU
B-GALLERY
GALERIE BORTIER
17-19 RUE SAINT-JEAN
1000 BRUXELLES
ME.-SA. DE 13H À 18H
JUSQU'AU 20.09.14

HÉLÈNE MOREAU EST PAR AILLEURS EN RÉSIDENCE AUX ATELIERS RAVI À LIÈGE, **JUSQU'EN OCTOBRE 2014**

Hélène Moreau
Scanners, 2012
installation modulable, matériaux divers

IDÉALEMENT, CECI SERAIT UN ENTRETIEN AVEC LAURE PROUVOST

Laure Prouvost
Grand Ma's Dreams
Vue de l'installation dans l'exposition
From Wantee to Some Signs, Extra City
Kunsthal, Antwerpen, 2014.
Photo: We Document Art

Laure Prouvost
The Meeting
Vue de l'installation, MOTInternational
Bruxelles, 2014.
Courtesy de la galerie

Dans la récente exposition estivale de LAURE PROUVOST chez MOTinternational à Bruxelles (du 6 juin au 2 août 2014), un arrangement de plantes vertes accueillait le visiteur, d'emblée projeté dans un univers d'exubérance et d'excès – les plantes bloquant pratiquement l'entrée de la maison de maître dans laquelle est située la galerie–. Déprimées, sèches, sous-alimentées, les plantes portaient ainsi des signes – "I can hear my leaves falling" (*je peux entendre mes feuilles tomber*), "They did not let me grow" (*on ne m'a pas laissé grandir*), "No one wants me" (*personne ne veut de moi*) – aux antipodes de l'optimisme ludique auquel l'artiste nous avait habitués.

Laure Prouvost
The Meeting
Vue de l'installation, MOTInternational
Bruxelles, 2014.
Courtesy de la galerie

Une fois le passage à travers les plantes négocié, l'exposition se divisait en deux installations en apparence diamétralement opposées. A gauche, un dispositif sobre et minimaliste, une reconfiguration en deux écrans de la vidéo *How to Make Money Religiously* (2014). A droite, une complexe orchestration de mannequins, tableaux, tapis, chaises, plantes, lumière, images et sons. Dans les deux cas, il s'agissait de "rencontre" (le titre de la deuxième installation - et de l'exposition - étant précisément *The Meeting*). Dans *We Know We Are Just Pixels*, les deux écrans établissaient un dialogue, aussi bien entre eux qu'avec le spectateur, par le biais d'intertitres. Dans ses vidéos, Prouvost interpelle souvent le spectateur de façon directe, donnant l'impression qu'il s'agit d'une œuvre qu'elle partage de façon privée et intime : "I love the sound of your voice reading these words" (*j'aime le son de ta voix lisant ces mots*). Nombreuses sont aussi les références explicites à l'espace d'exposition ("It's lovely here", *c'est beau ici*) ainsi qu'à la condition de "lumière et pixel" des deux écrans. L'autoréflexivité règne, et rend le spectateur acteur du dispositif. Comme les écrans le déclarent, lorsqu'ils sont noirs et que le spectateur s'y reflète : "you are part of us" (*tu fais partie de nous*).

Laure Prouvost est la plus récente récipiendaire du prestigieux Turner Prize. Née à Lille en 1978, elle a étudié au Central Saint Martins et à la Goldsmiths University à Londres, où elle réside depuis de nombreuses années. Française au Royaume-Uni, elle se sert avec ingéniosité des jeux de langage et des jeux d'images qui émergent des malentendus linguistiques. La vidéo est son médium privilégié - elle a étudié avec John Smith, dont l'influence est encore manifeste dans son travail (*We Know We Are Just Pixels* contient une citation directe à *The Girl Chewing Gum*, film emblématique de l'artiste britannique). En 2012, elle réalise le long-métrage de fiction *The Wanderer*, problématisant

une fois de plus la question de la traduction dans une adaptation de *La métamorphose* de Kafka à partir d'une traduction réalisée par un écrivain, Rory Macbeth, ne parlant pas l'allemand. Même si ses vidéos sont montrées dans des festivals internationaux tels ceux de Rotterdam ou d'Oberhausen, la pratique de Prouvost dépasse le seul spectre de la création audiovisuelle pour s'étendre aux champs de la performance, de la sculpture, de la peinture et de la création sonore. Dans ses expositions, elle intègre ses vidéos dans de riches installations multimédias. Le résultat est séducteur, immersif et souvent désorientant.
Depuis mars 2014, Laure Prouvost réside en Belgique suite à l'invitation en résidence d'AIR Antwerpen à ré-imaginer l'espace et la fonction du cinéma d'Extra City, et d'y proposer une dramaturgie d'objets et d'images qui perturberait les conventions de la projection cinématographique. La première phase du projet *Wantee and Grand Ma's Dreams* (du 5 avril au 25 mai 2014) s'est articulée autour de la projection de *Wantee* (2013), vidéo conçue pour l'exposition *Schwitters in Britain* à la Tate Britain et pour laquelle l'artiste a reçu le Turner Prize. *Wantee* a pour protagoniste le grand-père fictif de Prouvost, figure récurrente dans son travail et présenté comme ayant été un artiste conceptuel et un grand ami de Kurt Schwitters. Le titre est inspiré par le nom que l'artiste allemand a donné à Edith Thomas, sa compagne britannique qui lui demandait constamment s'il voulait du thé – *Want tea ?*. L'installation à la Tate Britain insérait justement la vidéo dans une tea party à laquelle le spectateur était convié. Rien de cela à Anvers. Au départ, un dispositif de projection purement cinématographique. C'est seulement vers la fin de la première exposition, et de manière plus prononcée dans le deuxième volet du projet *From Wantee to Some Signs* (du 15 juin au 8 août 2014), que Prouvost intervient dans l'espace et dans la vidéo. Elle altère la direction des sièges, démonte et remixe la vidéo, peuple l'espace d'objets et de reliques renvoyant à des travaux antérieurs tels que les légumes de sa performance *From the Sky* ou le gâteau de *Stong Story (Cake)*. L'espace est ainsi réinvesti, réactivé et théâtralisé. Le spectateur est rendu complice, activant les différentes installations au hasard de ses déambulations dans l'espace de l'exposition. La projection est ainsi progressivement transformée en performance. Seul *Grand Ma's Dream* (2013), montrée dans une pièce séparée peinte en rose, est restée intacte.
Chez Prouvost, comme chez d'autres artistes de sa génération, la confusion entre le terrain documentaire et celui de la fiction est au cœur de la pratique artistique. Prouvost maintient la confusion même lorsqu'elle présente son travail en public ou répond à des questions lors d'un entretien. Il est parfois difficile de déterminer dans son discours ce qui relève de la réalité et ce qui est le fruit de son imagination. Tout paraît pareillement invraisemblable et plausible, prouvant à quel point la frontière entre fiction et réalité n'est plus pertinente.

l'art même: *On sentait dans l'exposition à MOTinternational une certaine influence du surréalisme belge. Par ailleurs, les plantes semblaient faire un clin d'œil à Marcel Broodthaers. Est-ce intentionné ? Quelle influence retirez-vous des lieux où vous travaillez ?*
Laure Prouvost: Mon grand-père a été fort impressionné par Magritte lorsqu'il est venu le rencontrer à Bruxelles en 1984. Ils ont eu un merveilleux échange et depuis, à la maison, j'ai très souvent entendu son nom, ainsi que de nombreuses anecdotes intrigantes à son propos. Je suppose que je suis influencée par le lieu où je me trouve mais c'est aussi avec le cliché du lieu que je joue. Le projet à MOT était une suite à *How to make money religiously* que j'ai réalisé pour le New Museum à New York. Il s'est surtout agi de jouer avec la figure du trompe-l'œil, l'idée du faux et de l'authentique, du spam versus les émotions vraies. Et aussi de la frustration d'être un objet et de vouloir être beaucoup plus puissant qu'on ne l'est. Les plantes, c'est une coïncidence, mais je suis contente qu'elles établissent un tel lien.

Laure Prouvost
The Meeting
Vue de l'installation, MOTInternational Bruxelles, 2014.
Courtesy de la galerie

LAURE PROUVOST
GALERIE NATHALIE OBADIA
3 RUE DU CLOÎTRE SAINT-MERRI
F- 75004 PARIS
JUSQU'AU 31.10.14

ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM
1 AUGUSTINERSTRASSE
AT- 1010 VIENNE
LE 9 ET 10.10.2014

FIAC PROCESS 2014
GRAND PALAIS (PERFORMANCE)
3 AVENUE DU GÉNÉRAL EISENHOWER
F- 75008 PARIS
LE 26.10.14

LABORATORIO ARTE ALAMEDA
7 DOCTOR MORA
CENTRO, CUAUHTÉMOC
06000 CIUDAD DE MÉXICO, MÉXIQUE
NOVEMBRE 2014 (DATES À CONFIRMER)

NEUER BERLINER KUNSTVEREIN,
128 CHAUSSEESTRASSE
D- 10115 BERLIN
DU 2.12.14 AU 23.01.15

WWW.LAUREPROUVOST.COM

JAP PRÉSENTE UNE ÉDITION DE 15 X 3 MASQUES DE LAURE PROUVOST, TOUS REHAUSSÉS AU PASTEL, SIGNÉS ET NUMÉROTÉS DE 1 À 45+6 EA
CETTE ÉDITION EST PRÉSENTÉE DANS LA VITRINE JAP, GALERIE RIVOLI, 690 CHAUSSÉE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
WWW.JAP.BE
JUSQU'AU 25.10.14

Laure Prouvost
From Wantee to Some Signs
Vue de l'installation, Extra City Kunsthal, Antwerpen, 2014.
Photo: We Document Art

AM: *Pendant votre résidence en Belgique, vous avez présenté votre travail dans des expositions à Anvers et Bruxelles mais aussi dans le cadre de projections (au Beursschouwburg, au Festival Courtisane, à Bozar). Votre travail oscille depuis de nombreuses années entre les modes du cinéma et des arts visuels. Qu'est-ce qui vous intéresse dans chacun d'eux ?*
LP: Quand je suis née en 1954, les images en mouvement n'avaient pas trouvé leur place dans le musée, elles étaient faites pour le cinéma. Aujourd'hui, j'aime montrer mon travail dans les deux situations car je trouve que le contexte fait l'œuvre, et j'aime que mes pièces puissent changer de peau et se transformer en quelque chose d'autre lorsqu'elles sont montrées différemment. Dans l'espace de la galerie, il est possible d'étendre une part de la physicalité du lieu. Dans la salle de cinéma, la vidéo est automatiquement influencée par et fait référence au dispositif de projection : le fait d'être assis ensemble dans une grande pièce à regarder la même image.

AM: *On retrouve souvent dans votre travail des références au cinéma expérimental britannique des années 1960-1970, et en particulier à la tradition de l' "expanded cinema". L'installation à Anvers joue avec la forme d'une performance live. A Bruxelles, vous expérimentiez l'interaction entre deux écrans.*
LP: C'est en 1962 que mon frère jumeau est né : les années 1970 ont donc eu une grande influence sur moi. D'autant plus qu'étant née en Angleterre de parents mi-belges, mi-russes, je me suis d'emblée sentie "étendue". L'"expanded cinema", comme tout médium qui sort de sa propre fatalité et questionne son propre langage, est intéressant pour moi. Le fait qu'une projection sur un écran n'est qu'une projection sur un écran, et le sera toujours, c'est quelque chose qui mérite d'être traité. Je trouve amusant d'interroger la matérialité et la frustration des possibilités d'un medium.

AM: *Vous remixez et réutilisez vos pièces (images, objets, vidéos, histoires) constamment. Cette démarche était soulignée et intensifiée dans l'exposition à Anvers. Est-ce que vous concevez vos vidéos et installations comme des travaux indépendants ou comme des parties d'un tout ?*
LP: Je suis intéressée par l'idée qu'il n'y pas de pièce finale, ou finie. L'histoire et l'œuvre peuvent changer et avoir des vies différentes. Cela peut devenir une performance, une vidéo, une peinture, une pièce sonore. A chaque fois que l'œuvre est traduite différemment, elle change et engage le spectateur, ou l'auditeur, dans une nouvelle direction. Tout comme le temps et l'espace changent l'œuvre constamment.

AM: *Comment avez-vous vécu l'expérience d'habiter l'espace de l'exposition à Extra City ?*
LP: Il s'est agit d'un véritable dialogue entre le curateur Mihnea Mircam et moi. Nous avons beaucoup discuté de l'idée selon laquelle la vidéo crache des objets et des accessoires dans l'espace tandis qu'elle s'éteint doucement. Dans le passage de la première à la deuxième exposition, les objets ont progressivement pris leur propre existence dans l'espace.

AM: Grand Ma's Dream *est restée intacte au passage de l'une à l'autre des deux expositions. Votre grand-mère a toujours eu – jusqu'à cette vidéo – un rôle secondaire par rapport à votre grand-père. Est-ce elle qui a demandé que vous lui consacriez finalement une pièce ?*
LP: Oui, il était temps ! Pourquoi est-ce qu'il doit toujours s'agir de mon grand-père, de "l'Artiste" ? Elle m'a demandé de le faire et je l'ai fait pour elle. Elle est très contente de la vidéo, mais surtout du fait qu'il ne s'agisse pour une fois pas de mon grand-père !

Maria Palacios Cruz
Propos recueillis le 28 juin 2014 à Anvers et plus tard par email.

AUTOFICTION ET ARTS PLASTIQUES

MANIÈRES DE FAIRE ET DE CRÉER, *AU FIL DE SOI*

Par ce titre évocateur, *Le fil de soi*, Emmanuel d'Autreppe a choisi de réunir un ensemble d'artistes autour de l'ancrage essentiel de leurs travaux dans leur vécu. Après la fermeture de l'Annexe des Brasseurs, il s'agit pour d'Autreppe de réaffirmer son soutien à une photographie d'auteur, à travers cette exposition à la Galerie de Wégimont et sa nouvelle activité de rédacteur en chef de la revue éponyme de ce lieu. L'occasion nous est ainsi donnée de revenir sur la notion d'autofiction, ses origines littéraires et son impact sur les arts visuels.

Annabel Werbrouck,
extrait de la série *La maison*, 2013

LE FIL DE SOI
THOMAS CHABLE, THIERRY FALISSE, BENOÎT FÉLIX, PHILIPPE HERBET, LOUISE NARBO, ANNABEL WERBROUCK, MARGOT RAYMOND, VINCENT DUBOIS ET PAUL MAHOUX

SOUS COMMISSARIAT D'EMMANUEL D'AUTREPPE
GALERIE DE WEGIMONT
18-20 ROUTE DU MOUTON BLANC,
4000 LIÈGE
WWW.WEGIMONTCULTURE.BE
DU 11.10 AU 9.11.14

Le fil de soi, vise à (ré)affirmer aujourd'hui une pratique non seulement de la photographie, mais aussi des arts plastiques au sens large, qui considère l'expérience subjective comme fondatrice d'une pratique de l'art. Cette proposition pourrait paraître un truisme dès lors que la création artistique est nécessairement l'aboutissement d'une expression personnelle (ou d'expressions personnelles associées au sein de projets collectifs). Mais il s'agit ici de spécifier une voie —un fil—, qui consiste à puiser dans l'expérience de vie la matière première de cette expression, avec non seulement les prises de risques, les doutes, la fragilité, mais aussi les petits et grands bonheurs que cette posture peut impliquer. Une certaine confiance aussi dans le regard de l'autre, en l'occurrence du spectateur. C'est ce qu'attestent, dans toute leur diversité, les œuvres des neuf artistes de cette exposition collective, à savoir : Thomas Chable, Thierry Falisse, Benoît Félix, Philippe Herbet, Louise Narbo, Annabel Werbrouck, Margot Raymond, Vincent Dubois et Paul Mahoux.

Si la nature autofictionnelle caractérise en tout ou en partie leur travail, elle se manifeste diversement. En référence à la famille ou la généalogie chez Falisse et Raymond ; en rapport au voyage pour Chable et Herbet, associé par ce dernier à un travail d'écriture, comme c'est aussi le cas pour Narbo. Cette dimension de journal intime est confrontée par Paul Mahoux à une réécriture de l'actualité qui se prolonge dans le dessin, par lequel il reprend et rapproche par le geste de la main ce que les médias livrent dans l'immédiateté, voire la brutalité. Le geste, également premier dans l'œuvre de Benoît Felix[1] et dans l'écriture sculpturale du journal sur pierre de Vincent Dubois, rappelle le lien physique de l'œuvre à l'auteur, parfois masqué par l'appareillage technologique, notamment photographique. Or, le photographe a bien, lui aussi, l'appareil chevillé au corps, comme le soulignent avec force les images d'Annabel Werbrouck, pour qui la photographie n'est rien de moins qu'un *révélateur d'univers*.

Il importe néanmoins de rappeler que l'autofiction se distingue de l'autobiographie par le rappel d'une nuance que celle-ci ne contient pas nécessairement ou qu'elle peut masquer, le cas échéant : cette révélation, ce dévoilement se tient à plus ou moins grande distance des faits. Cette instance sur la fictionnalisation du récit créé au départ d'un vécu est en effet ce qui définit l'autofiction et toute sa pertinence critique, dont on ne synthétisera ici que les traits saillants. En commençant par rappeler l'origine du terme dans le champ littéraire. Il revient en effet à l'écrivain Serge Doubrovsky d'avoir créé cette appellation en 1977, pour qualifier son livre *Fils*, publié la même année, en tant que *fiction d'événements et de faits strictement réels*.[2] Ce faisant, l'auteur jetait les bases de ce qui allait s'affirmer comme un genre littéraire à part entière, associant non sans contradictions pacte autobiographique et fiction. Le premier est traditionnellement établi sur une triple identité : celle de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. La seconde autorise dans ce contexte l'auteur à modifier certains éléments factuels, ou simplement souligne l'effet de distorsion entre les faits, leur mémoire et leur restitution dans une création littéraire. Cette définition, on le comprend, oscille entre une acception référentielle et une acception stylistique, dont les termes entrent en totale résonance avec ceux qui balisent la création photographique elle-même. Ce que Walker Evans avait historiquement formulé dans son expression de "*style documentaire*".

Nul hasard que cette conception se soit avérée féconde non seulement dans le champ littéraire (on pense notamment à Hervé Guibert, Christine Angot ou Marie Darrieussecq), mais aussi dans le domaine des arts plastiques.[3] Des "mythologies individuelles" révélées par Harald Szeemann à la Documenta de Kassel en 1972 aux fictions critiques des artistes conceptuels (Marcel Broodthaers, Vito Acconci), en passant par les récits de soi générés par la photographie contemporaine,[4] l'autofiction, plus qu'un genre, s'est avérée un remarquable moyen, tant poétique que critique, de faire de l'art et de le partager. Ce que tend à vérifier, à l'évidence, la présente exposition à la galerie de Wégimont.

Danielle Leenaerts

1 Sur cette valeur première du geste et ses enjeux dans le travail de Félix, voir : Pascale Viscardy, "Benoît Félix, le dessin comme lieu de l'énonciation, *l'art même*, n° 29, 4ème trimestre 2005, p.31.

2 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

3 Les pratiques de l'autofiction dans le champ artistique ont fait l'objet d'un numéro de la revue en ligne *Image and Narrative*, sous le titre *Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle* (n° 19, novembre 2007).

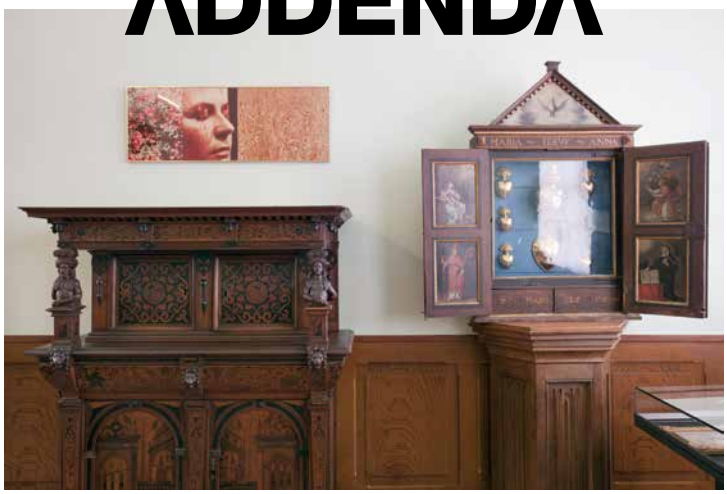
4 Voir : Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20ème siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

ADDENDA
MUSÉE DE L'HÔPITAL
NOTRE-DAME À LA ROSE
PLACE ALIX DE ROSOIT,
7860 LESSINES
T+ 32 68 32 24 03
WWW.NOTREDAMEALAROSE.COM
HTTP://BPS22.HAINAUT.BE
JUSQU'AU 30.11.2014
Une exposition produite par le B.P.S.22 espace de création contemporaine de la Province de Hainaut, en étroite collaboration avec l'Hôpital Notre-Dame à la Rose.

"LE CORPS EN RÉVOLUTION"
Dans le cadre de cette exposition, le B.P.S.22 propose une journée de réflexion autour de la question de genre, avec le tableau du "Christ androgyne" comme fil conducteur.
Le 17.10.14 de 9h00 à 16h30
Infos et réservation :
sophie.pirson@hainaut.be
T +32 71 27 29 71

Après le solo d'Alain Bornain (*Memento*) puis celui d'Orlan (*Mens Sana in Corpore...*), le B.P.S.22 propose le troisième volet du triptyque présenté à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose. Orchestré par la curatrice Nancy Casielles et intitulé *Addenda*, cet ultime chapitre privilégie la diversité des sensibilités et se conçoit comme autant de notes additionnelles aux collections de ce musée dédié à la médecine et à la vie conventuelle féminine. Ainsi une vingtaine d'interventions contemporaines (dont plusieurs produites *in situ*) font-elles écho avec une grande justesse à ce lieu étonnant et à la richesse des questionnements qu'il sous-tend.

ADDENDA



Gina Pane,
Larmes de sang. Action Psyché,
1974

Familier d'un lieu qu'il investit pour la troisième fois, **Alain Bornain** (°1965, BE) propose plusieurs œuvres discrètement immiscées en divers espaces du site. Apposée au mur du jardin où se situait jadis le cimetière de l'hospice, *Assertion* (2014) transpose une plaque funéraire, monument mémoriel individuel, dans le champ de l'universel. Ailleurs, *Apostrophe 05* (2014) est un *memento mori* interpellant sur la fuite du temps, tandis qu'un marque-page placé dans la salle des malades révèle en trois mots le secret de toute vie. Dans la cour du musée, la sculpture de **Thomas Lerooy** (°1981, BE) constitue une allégorie de la condition humaine. Paradoxalement intitulée *Not Enough Brain to Survive* (2009), cette figure d'homme nu croulant sous le poids d'une tête hypertrophiée réfère à la dichotomie corps-esprit, question fondamentale qui se pose à l'homme depuis l'origine de la philosophie et qui prend un sens tout particulier dans ce lieu où les maux du corps étaient considérés comme des manifestations des désordres de l'âme et la souffrance comme un don fait à Dieu en expiation des péchés. Pour soulager leurs patients, les religieuses avaient recours aux plantes médicinales cultivées dans le jardin de l'hôpital dont **Marie Zolamian** (°1975, LB) propose une visite audioguidée par des guérisseurs sénégalais. Ainsi l'installation sonore *Écouter les yeux* (2014) fait-elle entrer en résonance les pratiques curatives des médecins traditionnels d'Afrique avec celles des sœurs hospitalières catholiques, par le lien étroit qu'elles entretiennent avec la spiritualité. Dans la première salle du musée, idéalement placée en surplomb d'un gisant de pierre du 13e siècle, une œuvre de **Gina Pane** (1939-1990, FR) explore le concept de l'incarnation. Convoquant l'iconographie mystique, ce triptyque impulse au regard un mouvement ascensionnel vers l'immatériel. À l'étage, dans la salle conventuelle, la vidéo *Nous ne sommes pas des anges, nous avons un corps* (2014) de **Marie Zolamian** parasite l'austérité des Augustines qui y sont portraiturées. L'œuvre propose des extraits savamment choisis du carnet intime de Sœur Marie-Rose Carouy qui exprime sa dévotion à son divin époux avec une exaltation chargée d'ambigüité. Celle-ci sous-tend encore la proposition de **Fabrice Samyn** (°1981, BE), non par le prisme de la maîtrise des pulsions imposée par la chasteté, mais par celui de l'indifférenciation sexuelle, encore appelée intersexuation ou intersexualité. Interpellé par un tableau très particulier que possède le musée (*L'ensevelissement du Christ*, 16e siècle), représentation rarissime de Christ doté d'une poitrine féminine, le plasticien se propose d'attribuer au téton masculin une valeur symbolique dont il est totalement privé, alors que le sein féminin hypertrophié, maternel et nourricier, évoque la protection, la douceur ou la sérénité. Face au Christ androgyne, tout à la fois père et mère spirituels de l'humanité, l'œuvre *Costum made Custom* (2014) ouvre une brèche dans un symbole de la masculinité, le complet-veston, révélant le téton dans toute sa fragilité. Avec *Once androgynous* (2014), le mamelon de l'artiste moulé à partir de la refonte d'insignes de la Première Guerre mondiale prend la forme d'une médaille qui n'exalte pas la bravoure militaire ou un quelconque fait d'arme, mais la valeur du "prendre soin", habituellement associée au féminin. Enfin, l'évocation de Nelson Mandela et de Gandhi, figures de leaderships comparables au Christ, confère à la poitrine une dimension universelle qui dépasse largement le clivage masculin-féminin conventionnel. Ce travail sur la question du genre interagit avec *The Human Y Code* (2000) d'**Yvonne Trapp** (°1964, DE), ouvrage de 2202 pages qui ambitionne de restituer l'intégralité du code génétique du chromosome de la masculinité. Dans la salle du 17e siècle, où le fléau de la peste est évoqué et où sont exposés des reliquaires, le triptyque vidéo *Les trois moires* (2011) de **Laurence Dervaux** (°1962, BE) réfère aux divinités grecques (équivalentes des Parques romaines) qui déroulent le fil de la destinée humaine. Le geste de réparation qui consiste à embobiner du fil rouge autour d'ossements humains pour leur redonner vie s'avère illusoire face à l'implacable destinée, comme le confirme l'*Urne funéraire* (2009) présentée par la plasticienne dans la pharmacie. Le caractère vain du soin acquiert une dimension poétique avec *Le demi-soupir* (2014), installation de **David Brognon** (°1978, BE) et de **Stéphanie Rollin** (°1980, LU) dans laquelle des cordes de harpe en boyau rigidifié (matériau jadis employé comme suture pour raccommoder les chairs) évoquent la mémoire d'un corps absent sur une table de thanatopraxie. En écho au dolorisme chrétien, la souffrance physique est appréhendée dans les pièces historiques de **Gina Pane** et de **Marina Abramovic** (°1946, RS) comme dans les corps disloqués et hybrides de *Fingers crossed destiny* (2014), sculptures de pierre conçues *in situ* par **Iván Argote** (°1983, CO) et installées dans le jardin du cloître. Questionnant les notions de dignité, de charité et d'altérité, la vidéo d**e Regina José Galindo** (°1974, GT) prend naturellement place dans une salle anciennement dédiée à l'accueil des étrangers. Ailleurs, l'omniprésence divine prend une tournure menaçante dans une œuvre de **Rémy Zaugg** (1943-2005, FR), tandis que le rite du baptême se charge d'une dimension mortuaire et politique dans une puissante vidéo de **Teresa Margolles** (°1963, MX) présentée dans la chapelle. Le parcours s'achève dans la salle des malades, baignée dans une lumière verte par **Frédéric Fourdinier** (°1976, FR) dont l'installation *Metastability* (2014) traite de la notion d'hygiène et du phénomène complexe de métastabilité. Du Moyen Âge à aujourd'hui, l'évolution d'un corps spirituel à un corps social et économique atteint un point paroxystique avec l'inquiétante prédiction d'**Hans Op De Beeck** (°1969, BE) d'un futur médical déshumanisé.

Sandra Caltagirone

Crop-to by Buenos Tiempos, Int., 2014
Crédit photo : Clare Noonan

TRANS-GENRES

HTTP://BUENOSTIEMPOSINTERNATIONAL.COM

OLIVIA DUNBAR — **26.09.2014**
KARL HOLMQVIST — **31.10.2014**

Buenos Tiempos, Int. est une plateforme en ligne qui présente depuis avril 2014 plusieurs projets mélangeant différents supports multimédias. Sous la houlette d'Alberto Garcia del Castillo, commissaire d'exposition d'origine barcelonaise installé à Bruxelles, cette série de propositions artistiques joue sur deux registres connexes : la dissémination digitale et une esthétique post-féministe revendiquée. Le premier terme renvoie à l'usage diffus d'inspirations protéiformes (culture Pop américano-mondialisée, survivances de formes et de micro-histoires refoulées par la grande histoire). Le second vocable explore la performativité des genres sexuels, où être femme ou homme réside dans l'adoption et la transgression de codes sociaux relatifs à l'un ou l'autre genre. Les jeux de mots et autres néologismes sont marqués par l'usage subversif de la culture *mainstream* dont cette plateforme immatérielle rejoue les succédanés. La série d'échanges par mails en français et en anglais a été menée avec Alberto Garcia del Castillo et l'équipe de Buenos Tiempos, Int. (Marnie Slater, Lars Laumann et Jurgen Ots).

l'art même: *Pour votre projet en ligne Buenos Tiempos, Int. (B.T.I.), vous parlez de* "faggotry as it is today" *(n.d.l.t. de* faggot, *pédé). Pouvez vous expliquer le sens du terme* "faggotry" *et ce qu'il signifie dans le contexte artistique?*
Alberto Garcia del Castillo: B.T.I. forme un espace d'exposition en ligne d'arts visuels, permettant l'émergence d'une esthétique trans-féministe, dont les principaux objets et stratégies d'action se trouvent dans le monde de l'art. À partir d'un noyau central, nous souhaitons faire proliférer ce à quoi ressemble cette "*faggotry telle qu'elle est aujourd'hui*". B.T.I. vise à "stimuler" une esthétique de l'art contemporain marquée par les questions sociales et politiques de genre, de race et de classe. Tandis que le monde de l'art contemporain devient un vortex globalisé, les nuits se déroulent toujours entre la galerie et la boîte de nuit, la salle de bain et la chambre à coucher, les ruelles et les cliniques, dans des formes de fluidités locales.
Afin de construire un discours qui dépasse la norme gay et l'agenda politique lesbien, B.T.I. "drague" (*cruises*) pour la cause des pédés (*faggots*), des trans-féministes, des amies des pédés (*faghags*), des *queens* et *kings* (n.d.l.t. pratiques de travestissement sexuel), afin d'articuler des possibilités complexes en terme de sexe et de genre. Nous évitons la légitimité illégitime en concevant des possibilités d'actions au cœur d'une pratique qui s'éloigne du journalisme et du commissariat historique et qui rejoint un exercice de "wave-blowing-blow-jobbing" (n.d.l.t. jeu mot avec le terme *blow job*, fellation). B.T.I. n'est pas la confirmation d'une avant-garde; il déclare un art proto-pervers.

A.M.: *La façon dont vous décrivez B.T.I. ressemble à un manifeste artistico-sexuel ! Quel rapport entretenez-vous avec d'autres groupes d'actions artistiques féministes et vous sentez-vous proche notamment de la performance scénique ?*
B.T.I.: Nous privilégions plutôt l'humour. Notre travail consiste à élaborer des formes hybrides entre la pratique artistique et l'écriture de commissariat d'expositions. De nombreuses collaborations ont eu lieu avec d'autres groupes féministes comme All the Cunning Stunts, FAQNP, FRANK, Girls Like Us et Kushtetuta. Nous avons récemment travaillé avec le magazine féministe *Petunia* édité par Dorothée Dupuis, Lili Reynaud Dewar et Valérie Chartrain, autour d'une série de mode intitulée *The Ages of Beatrix Ruf. Une histoire du pouvoir de travestissement*. Photographié par César Segarra et conçu par Vincent Ferré et Alicia Padrón au MACBA de Barcelone, ce projet évoque non sans ironie une introspection de l'art du point de vue d'une travestie. Je dois aussi ajouter que j'aime beaucoup Tom Daley (n.d.l.t. nageur anglais ayant fait récemment son *coming out*) !

A.M.: *Au sujet de Tom Daley, pensez-vous justement qu'il soit plus facile de parler de sexualité dans le domaine artistique que lorsqu'on est sportif?*
A.G.C.: L'ambivalence de la sexualité dans le monde du sport, entre caché et révélé, est très intéressante. Tom Daley est devenu une star des médias sociaux en faisant alterner sur sa page Facebook des *posts* très sérieux sur son quotidien sportif et des images incroyables de son corps musclé. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que son petit ami Dustin Lance Black soit scénariste et producteur de télévision… Tom Daley est un bon exemple de ce que nomme des "concessions à la fiction", dans le texte de l'exposition *Bright Like A Diamond* où sont présentés les artistes Carles Congost et Sarah & Charles.

A.M.: *Il faut rappeler que vous menez en parallèle de nombreux projets d'expositions nomades avec votre collectif de curateurs Komplot à Bruxelles. La remise en question des trames narratives classiques, notamment celles du cinéma, vous permet de déconstruire les normes de construction de soi, en particulier les différences un peu galvaudées entre le conceptuel et l'esthétique. Là où l'art contemporain tente de rejeter l'affectif au profit de la neutralité documentaire ou archivistique, vous semblez réinjecter cette part de refoulé : la culture populaire et médiatique contre l'intellectualisation de l'art, les processus d'esthétisation du beau contre sa réduction minimaliste.*
A.G.C.: Je parle d'*über-felicity* (super-bonheur) pour qualifier ces stratégies narratives teintées de désenchantement extravagant envers nos réalités contemporaines. Les artistes qui m'intéressent privilégient souvent des "*concessions à la fiction*" plutôt que des "*constructions de fiction*". Je m'inspire du documentaire de Werner Herzog *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner), qui va bien plus se focaliser sur la beauté du skieur en action que sur le travail du charpentier Walter Steiner, véritable sujet du documentaire. Nos projets s'inscrivent dans cette sorte de vague qui nous entraîne vers le théâtre et le cinéma, en donnant une accolade chaleureuse à la télévision.

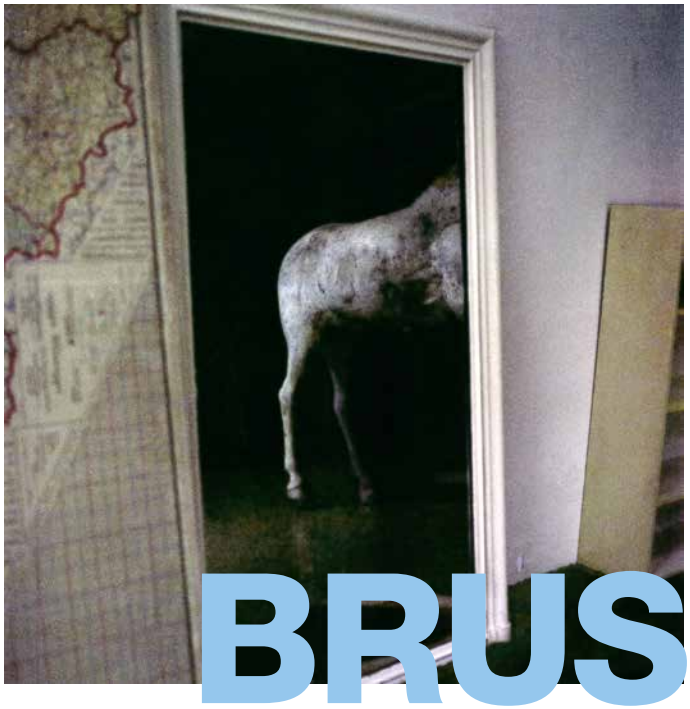
A.M.: *Certains de ces codes musicaux ou cinématographiques semblent être liés aux imaginaires normatifs qui s'imposent à nos propres relations sentimentales. Pouvez-vous justement revenir sur la première vidéo mise en ligne de Danai Anesiadou,* There Is No Such Thing as A Pretty Good Omelette *?*
B.T.I.: Il s'agit d'une performance qui a eu lieu à la David Roberts Art Foundation de Londres, le 11 Octobre 2011, pour l'ouverture de la foire FRIEZE. Danai présente un film où elle explique à son ami Vincent le rôle déceptif du cinéma, avant d'être rejointe par ses invités, plus ou moins fictifs, Michael van den Abeele, Benoît Goodwin, Elisa Platteau, David Bowie et Morrissey. Danai résume nos positions lorsqu'elle explique durant la performance : "*Vous savez, je crois que les films sont une conspiration. Ils sont une conspiration, car ils vous piègent. Ils vous piègent dès l'enfance. Ils vous font croire à des idéaux, à des pouvoirs (…) et à l'amour."* Dans sa performance, Anesiadou joue sur l'impossibilité d'aimer dans un système normatif auquel il faut se plier et les luttes inconscientes qui en découlent.

A.M.: *Pouvez-vous aussi nous parler du film de Mariah Garnett ? Comment avez-vous retrouvé l'histoire de cette 'conquistador' qui s'est battue pour vivre librement sa sexualité ?*
Marnie Slater: J'ai vu le travail de Mariah à Oslo dans le cadre d'une conférence intitulée *All the Cunning Stunts*, organisée par les éditions *queer* FRANK. J'ai trouvé extraordinaire son film *I May Or May Not Have Had With Peter Berlin* (2012). Nous avons proposé de le diffuser dans le cadre de B.T.I., mais elle a préféré présenter *Picaresques* (2011). Cette lutte pour la vie nous a beaucoup intéressés, car elle touche aux questions de fictions déviantes et à ses substitutions narratives, tout en dépassant la simple révélation de l'homosexualité du personnage. Mariah joue de manière indirecte son propre rôle dans le film.

A.M.: *La reconstruction de ces fictions alternatives semble être marquée par une forme de sérendipité rendue possible par la fluidité de la navigation internet, mais entraîne aussi une dissolution progressive de l'attention : moins d'une minute par activité, entrainant une fragmentation des activités. Cette "attention flottante", comme dirait Freud, a également un impact sur la façon dont nous regardons les images et construisons les histoires.*
B.T.I.: Pendant que nous répondons à ces questions, nous sommes en train de dîner, de faire la vaisselle, de lire, de nous adonner au *sexting*, de préparer une tarte, peindre nos ongles et suivre les informations. C'est notre vie de féministe! Plus sérieusement, nous réintégrons puis désintégrons tout ce que nous trouvons sur internet jusqu'à frôler l'absurde, à l'image de notre roman *Retrospective* aux éditions françaises Shelter Press. C'est une comédie de science-fiction sur les parallèles entre l'altérité des mondes de l'art et de la *faggotry*. Les crédits pour la publication sont regroupés dans le chapitre "poignée de main" et le roman démarre avec cette phrase, *"je vois tous ces beaux visages"…*

A.M.: *On retrouve dans ces deux citations l'équilibre précaire entre les liens affectifs développés sur internet et les fantasmes érotiques qu'ils entraînent, entre la neutralité de la communication et le contrôle de la subjectivité. Allez-vous continuer à jouer sur ces lignes de partage dans vos futures* faggotry *?*
M.S.: Plusieurs performances sont fréquemment mises en ligne, comme celles de Katja Mater, d'Olivia Dunbar présentées en septembre, suivies par le projet de Karl Holmqvist. Nous souhaitons aussi traduire et publier Luis Zapata, auteur mexicain gay d'*El vampiro de la colonia Roma* (1979). B.T.I. crée enfin des éditoriaux en ligne intitulés "xxx", issus d'un spectacle semi-secret que nous avons organisé en partenariat avec Girls Like Us sur un toit de Bruxelles. Nous voulons vraiment occuper différentes zones de langage multiples, alors affûtez vos langues !

Entretien mené par Damien Delille



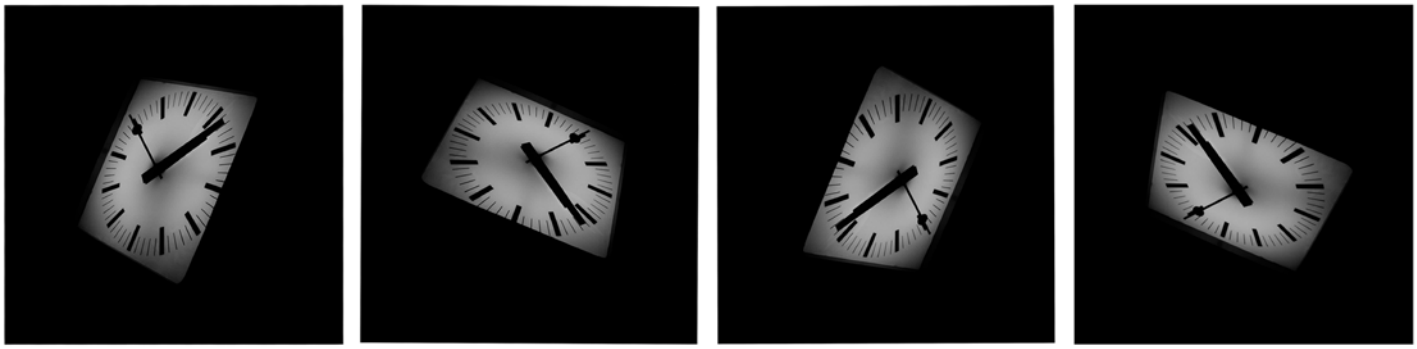
Erika Vancouver,
de la série *Maison du commerce*, 2012,
60 x 60 cm

De nombreuses dualités sont à l'œuvre dans le contexte de cette exposition livrant le travail photographique sur/à Bruxelles de 23 artistes s'étant succédés en résidence chez Contretype de 1997 à 2012, ce qui n'est pas sans constituer une part de son intérêt.
Il y est en effet question d'une ville et de son identité photographique, des regards croisés de ses ressortissants comme de ses résidents temporaires, ou encore des notions et réalités, à la fois distinctes et conjointes, de résidence et de collection.

BRUSSELS UN-LIMITED

Autre de ses enjeux, et non le moindre, fut de concevoir une exposition à partir du travail, voire de l'œuvre d'une vie, celle de Jean-Louis Godefroid, fondateur et directeur de l'espace photographique Contretype, trop tôt disparu, et qui fut l'incarnation même du projet. Il avait insufflé à ce projet à long terme que constitue l'organisation de résidences, son ambition photographique pour sa ville et manifesté sa curiosité en invitant des artistes d'origines diverses et de sensibilités différentes. Il y a les complices des premières heures (**Alain Paiement, Bernard Plossu, Barbara & Michaël Leisgen**), les fidèles (**Daniel Desmedt, Chantal Maes, Philippe Herbet**), ceux qui, comme **Elina Brotherus**, auront réussi par leur implication à marquer le lieu, à lui donner une identité complémentaire en réinvestissant et en explorant sa richesse patrimoniale, et puis tous les autres pour lesquels passer quelques semaines à Bruxelles constitua une expérience nouvelle et inédite.
Face à toutes ces images et ces productions dont elle n'était pas l'initiatrice, la commissaire de l'exposition, Danielle Leenaerts, a néanmoins réussi à dresser un portrait de Bruxelles photographique à l'image de ce qu'aurait sans doute souhaité Jean-Louis Godefroid : hors des sentiers battus et des images attendues, contrasté et surprenant, sensible et humain.
Qu'une institution comme Contretype, invite des artistes belges (cela vaut la peine de le souligner) et étrangers (ils viennent de toute l'Europe, mais aussi du Québec, du Maroc, du Bénin, du Brésil et du Japon) à résider un temps déterminé dans cette ville, souligne à la fois son triple ancrage régional, national et international, avec une prédilection pour celui-ci. L'invitation faite aux artistes souligne l'ouverture sur la ville, son rôle de capitale européenne et son caractère largement international.
En l'arpentant et en donnant leur point de vue, sous la forme d'images photographiques ou assimilées, de quoi nous parlent tous ces photographes ? A l'infini de quel territoire, de quelle identité, de quel espace ? Manifestement, ce sont les différentes marges de ces thématiques qui les ont le plus intéressés. Il est question de banlieues, de chantiers, d'échangeurs routiers, du canal, de zones désertées, de lieux de passage comme des gares, mais aussi de ciels improbables ou de jardins à l'avenir incertain.

Satoru Toma,
de la série *Bruxelles-Limites*, 2009-2010,
65 x 79 cm



Vicente de MELLO,
de la série *Silent City, La tactique*, 2012,
(4x) 60 x 60 cm

BRUSSELS UNLIMITED
COLLECTION CONTRETYPE
SOUS COMMISSARIAT
DE DANIELLE LEENAERTS
ALAIN PAIEMENT, BERNARD PLOSSU, BARBARA & MICHAEL LEISGEN, ANGEL MARCOS, ISABELLE ARTHUIS, ANDRÉ CEPEDA, ELINA BROTHERUS, ISTVAN HALAS, SÉBASTIEN REUZÉ, JH ENGSTRÖM, HICHAM, BENOHOUD, PHILIPPE HERBET, SÉBASTIEN CAMBOULIVE, FRANÇOIS GOFFIN, ANDREAS WEINAND, ISABELLE HAYEUR, CHANTAL MAES, DANIEL DESMEDT, SATORU TOMA, SÁRI EMBER, MARIE-NOËLLE BOUTIN, ERIKA VANCOUVER, VICENTE DE MELLO.
CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE-ART.BE
JUSQU'AU 28.09.14

UNE IMPORTANTE PUBLICATION ÉPONYME VIENT ABONDAMMENT DOCUMENTER, PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE CETTE FOIS, TOUTES LES RÉSIDENCES QUI SE SONT DÉROULÉES DEPUIS 1997, SOUS LA FORME DE PORTEFOLIOS MONOGRAPHIQUES. L'ENSEMBLE EST INTRODUIT ET PARFAITEMENT CONTEXTUALISÉ PAR DES TEXTES DE MICHEL POIVERT, EMMANUEL D'AUTREPPE ET DANIELLE LEENAERTS. (BRUXELLES, CFC EDITIONS – CONTRETYPE – ARP2, 2014, 208 P.)

SEPT FEMMES EN RÉSIDENCE
SOUS COMMISSARIAT DE DANIELLE LEENAERTS
CONTRETYPE
1 RUE DE LA JONCTION
1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG
JUSQU'AU 29.09.14

S'il va de soi de s'attarder à ce qui a réellement retenu leur attention, l'on peut aussi s'interroger sur ce dont ils ne nous parlent pas, ou évoquent à peine. Ainsi, Bruxelles, ville de pouvoir et de décisions européennes, est quasi absente de ce panorama. Ce fameux Bruxelles qui suscite la méfiance de bon nombre d'européens n'apparaît pas ici, pas plus que ses fonctionnaires ou ses foules de navetteurs qui arpentent quotidiennement les couloirs de ses gares ou dont les véhicules bouchonnent les boulevards de la petite ceinture aux heures de pointe. Cette réalité politique et le quotidien de ses citoyens ou de ses utilisateurs – pourtant deux enjeux essentiels du développement et du futur de la ville- ne sont pas traités, à l'exception de **Philippe Herbet** et de **Bernard Plossu**. On a l'impression que la plupart des photographes invités semblent quasi tous réfractaires à ces aspects de la capitale, qu'ils les fuient même pour se réfugier dans sa périphérie et évacuer les problématiques de l'urbanité. Qu'en est-il de leur vision de Bruxelles qui dépasserait la sphère de leur sensibilité, aussi authentique soit-elle ? Leur regard décalé suffit-il à dresser le portrait d'une ville dont l'identité photographique est loin de sauter aux yeux ?

Photographes en résidence / Collection Contretype
Dualité du titre, dualité équivalente du sous-titre: qu'est-ce une résidence ? Qu'est-ce une collection?
Apres s'être interrogé sur leur rapport à la ville, qu'en est-il maintenant de leur rapport à la résidence ? Qu'en est-il du lien avec leur propre travail ? Autrement dit, la résidence conforte-t-elle un travail ou, à l'inverse, peut-elle constituer le départ d'une nouvelle orientation, au vu d'un contexte de création autre et du bénéfice d'un certain "confort" d'une structure rodée à la problématique, indissociablement liée à la qualité d'écoute et de conseils de son animateur ? Sans oublier la force du lieu, la dimension patrimoniale de cet Hôtel Hannon, l'un des fleurons de l'art nouveau qui aura inspiré bon nombre de résidents et que certains ont apprivoisé à merveille telles **Elisa Brotherus** ou, dans une moindre mesure, **Karole Biron**.
Nous sommes bien dans le registre de la création individuelle et non dans celui de la commande, ce qui explique l'hétérogénéité des propositions, en rapport direct avec les personnalités de chacun, leurs centres d'intérêt, leur vision du monde, la création de leur propre univers.
Si l'ensemble est forcément inégal, l'articulation de l'exposition en six chapitres en facilite l'approche et offre quelques belles rencontres. Parmi les thématiques les plus convaincantes figurent celle consacrée au "territoire et au paysage" puisqu'elle définit la structure de la ville (**Satoru Toma, Sébastien Reuzé, les Leisgen**), celle dévolue à "la ruine et au passage du temps" car elle raconte et décrypte les traces de son histoire (**Alain Paiement, Isabelle Hayeur, Vincente De Mello, Daniel Desmedt**) et celles traitant de "l'intérieur" et de "l'auto-biographie", que l'on peut concevoir comme une synthèse entre la démarche personnelle et le principe de résidence (**Angel Marcos, JH Engström, Erika Vancouver**).

De la collection
Cet aspect est sans doute beaucoup plus important qu'il n'y paraît. Il dépasse largement les questions de la conservation d'une mémoire, de la trace opérationnelle laissée par une institution et l'apport qu'elle peut apporter grâce aux approches multiples et hétérogènes de la ville contemporaine, telles qu'elles ont été perçues par les différents photographes appelés en résidence. Son importance vient du fait qu'il s'agit de la seule collection de photographie institutionnelle consacrée et surtout conservée à Bruxelles. Rappelons que la capitale européenne, à l'inverse de villes comme Charleroi ou Anvers, ne dispose d'aucun musée ou d'institution équivalente consacrés à la photographie. Car paradoxalement, au moment même où elle commençait à être reconnue comme faisant partie intégrante du champ artistique, la photographie est la seule discipline a avoir subi – à l'époque sans que l'on s'en rende vraiment compte – la régionalisation culturelle de la Belgique dans le courant des années 1980. Si chacun a et continue d'applaudir les institutions caroloringienne et anversoise, peu se sont inquiétés de la non représentation – pire, de la disparition - de la photographie à Bruxelles. Une ébauche de collection avait en effet été élaborée en 1979 par ce qui allait devenir la COCOF[1] et même fait l'objet d'une exposition et d'une publication[2], avant d'être transférée quelques années plus tard dans les collections du Musée de la Photographie de Charleroi, régionalisation obligeant alors...
Cette collection Contretype, même si elle ne traite que de la création la plus contemporaine, vient donc combler un vide et l'on ne peut que s'en réjouir. Dans ses murs Bruxelles ne possède aucune mémoire photographique de son passé, malgré une exposition[3] et un livre[4] qui lui ont été consacrés. Il reste à espérer que cette nouvelle collection connaîtra un sort plus favorable que sa devancière et restera, dans l'avenir, accessible sous une forme ou une autre.

Bernard Marcelis

1 Commision communautaire française, compétente en matières culturelles.

2 *Bruxelles photographique 1854-1979*, Association intercommunale culturelle de Bruxelles, 1979 (Exposition itinérante organisée dans le cadre du millénaire de Bruxelles).

3 *Bruxelles, (une ville) en photographie,* Bruxelles, Le Botanique, 2000 (Exposition organisée par l'auteur, dans le cadre de Bruxelles 2000, Capitale culturelle européenne).

4 Danielle Leenaerts, *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFC Editions, 2009.

D'abord ce nom, *Passa Porta,* n'appartenant à aucune langue et pourtant presque familier. Un passage et une perspective, une étape et un désir… Tout un programme dont il sera impossible ici de dérouler le menu. La somme d'activités créées depuis dix ans par *La Maison Internationale des littératures* à Bruxelles est des plus vastes et déborde largement son ancrage le plus visible, le *Passa Porta bookshop*, librairie multilingue située rue Antoine Dansaert. Au-delà de toute visée commerciale, l'institution a pour mission de défendre et de promouvoir la littérature sous toutes ses formes au travers de résidences, d'un laboratoire, d'un club de lecture ou du festival éponyme qui, tous les deux ans, réunit une sélection d'auteurs internationaux et un public nombreux. Dans le champ qui nous occupe, *vers Bruxelles, poésie dans la ville* rassemble artistes plasticiens et poètes autour d'un travail collaboratif et contextuel portant sur la lecture d'un quartier bruxellois. Retour sur une manifestation ayant égrainé quelques pépites depuis maintenant plus de dix ans.

Dora Garcia
Jij bent de meervoudige taal vorst, 2014

LANGUES PLU-RIELLES

WWW.VERSBRUXELLES.BE
WWW.PASSAPORTA.BE

Initiée par l'organisation littéraire *Het beschrijf*[1] en 2004 sous le commissariat très avisé de Brigitte Neervoort, *vers Bruxelles, parcours poétique* constitue un des exemples les plus réussis d'intégrations artistiques dans l'espace public. Rien de moins si l'on tient compte du processus participatif mis en place et de la réflexion plastique auxquels il engage. On évite ici bien des écueils : point d'autoritarisme, de prises d'otages esthétiques ou de mégalomanie poussive (de Luk Van Soom à Arne Quinze, les exemples sont légions), mais un dialogue où se mêlent jusqu'à la contamination pratiques littéraires et plasticiennes, sensibilité sociale et réflexion spatiale. Questions de méthode et surtout de choix.

Le protocole adopté en 2004 est le suivant : douze poètes de nationalités différentes sont invités en résidence à Bruxelles. Leur production porte sur leurs expériences d'un quartier et de sa population, leurs petites et grandes histoires… A cette réflexion s'adjoint la sensibilité d'un artiste attaché à la ville. La première étape de ce processus collaboratif est la réalisation d'une œuvre éphémère dont la dimension sociale est souvent très forte. En 2010, **Sophie Nys** et **Richard Venlet** enregistrent les poèmes de **Fabio Scotto** lus par des représentants de la communauté italienne du quartier Dansaert. L'univers poétique de l'auteur faisant en quelque sorte retour auprès des personnes ayant inspiré son écriture. Le couple d'artistes a rassemblé ces enregistrements ainsi qu'une lecture de **Tine Ruysschaert** sur un disque vinyle offert ensuite aux habitants. Au-delà de toute illustration, le geste épouse le sens du cycle écrit par l'auteur et le noue avec délicatesse à la vie et à l'histoire du quartier. On pointera aussi le travail d'**Orla Barry**, joignant ses textes à ceux de la poétesse d'origine iranienne **Mimi Khalvati** (La Roue, Anderlecht), les paysages urbains d'**Els Opsomer** faisant écho aux poèmes de **Kasele Laïsi Watuta** (Jette) ou l'œuvre sonore d'**Emilio López Menchero** à Ixelles… La liste est aujourd'hui fort longue… On retiendra ici la volonté de partage, mais aussi la pertinence de propositions débordant le cadre étroit de la médiation culturelle ou de l'esthétique relationnelle. Les réalités locales sont ici premières, moyens et fins d'un processus créatif ne faisant d'ailleurs jamais l'impasse sur leurs aspérités.

Dans un second temps, une œuvre pérenne est créée. Dans le cas de **Nys** et **Venlet**, une plaque de bronze placée au sol indique la localisation d'une *time capsule* enterrée place du Beguinage. Elle contient un tourne-disque et la gravure 33t des poèmes de **Scotto**. **Christophe Terlinden** a réalisé en 2007 dans le parc Hamoir de Schaerbeek un "arbre à poème" reprenant en français, néerlandais et arabe le poème *Quand passent les poètes* d'**Abdellatif Laâbi.** Simple poteau d'éclairage muni d'une plaque de signalisation reprenant le texte, surmonté d'une pomme de bronze coloré. A l'image des autres intégrations, la proposition de Terlinden s'inscrit pleinement dans le contexte du parc et se fond parfaitement dans le paysage. On pense aussi au perchoir de maître-nageur disposé au coin du rond-point Montgomery par **Peter Weidenbaum** (2008). Un poème de la poétesse **Agniezka Kuciak** est gravé sur le socle de la chaise. Le public est invité à y monter, jouissant à bonne distance du mouvement urbain perpétuel.

Plus récemment, **Dora Garcia** a collaboré avec la poétesse libanaise **Sabah Zouein** dans le quartier Wielemans-Ceuppens à Forest. Un échange sur la cohabitation tendue entre les communautés religieuses au Liban a inspiré la réalisation d'un guide reprenant l'ensemble des lieux dédiés à la spiritualité. Eglises, mosquées, temples et bains rituels…autant de seuils souvent méconnus ouvrant sur la mixité et la recomposition culturelle du quartier. Le guide contient aussi les poèmes en arabe de Sabah Zouein consacrés à Forest. Edité à 1000 exemplaires, il a été diffusé gratuitement sur l'ensemble de la commune en 2009. L'œuvre pérenne, récemment inaugurée, est une intégration située sur la façade du hall des sports Wielemans. Un texte de la poétesse s'y inscrit en trois langues sous forme d'enseigne. Le style renvoie à l'esthétique des années trente (lettres dorées en trois dimensions) et fait référence au lettrage de l'ancienne brasserie lui faisant face. Cette mise en scène se nourrit encore de l'absence de certaines lettres. Les traces de colle dévoilant leur forme, la lecture reste aisée. Ce faisant, l'installation accentue la charge mélancolique du poème et fait écho aux paysages en friche qui caractérisent le sud de l'avenue Van Volxem.

La place manque pour évoquer les belles réalisations de **Christian Israel** et de **Miriam Van Hee** à Laeken, les sculptures d'**Els Opsomer** donnant corps aux textes de **Kasele Laïsi Watuta** (Esseghem), l'intervention polyphonique d'**Emilio López Menchero** et de **Chantal Maillard** dans le Quartier Latin d'Ixelles, le pont en chêne de **Filip van Dingenen** inspiré de sa collaboration avec **Paulo Teixeira** (Ganshoren). **Henry Jacobs** et **Evgeny Bunimovich** aussi, sur la promenade du canal Charleroi-Bruxelles, les "roues" d'**Orla Barry** à Anderlecht… Ces deux prochaines années, on pourra découvrir les fruits de la collaboration entre **Honoré d'O** et **Ulf Stolterfoht** dans le quartier européen, puis ceux de **Virginie Bailly** et de **Cecilia Hansson** à Saint-Josse. On espère sincèrement que la clôture du cycle donnera lieu au travail d'édition qu'il mérite. On se réjouit en tout cas de ces odes à Bruxelles, épousant ses contrastes et ses paradoxes, sa mixité, son histoire et son devenir.

Benoît Dusart

1 Institution ayant précédé Passa Porta

Invité à l'ikob par la directrice Maïté Vissault, ADRIEN TIRTIAUX a posé durant l'été sa boîte à outils à Eupen. Douze œuvres ont vu le jour, qui façonnent l'espace et ses composants, attisent les lieux de tensions visuelles et sémantiques. Avec pour seul matériau l'ikob lui-même, ses richesses et ses ambitions, ses impasses et ses paradoxes.

Adrien Tirtiaux
Vue d'exposition
Les 12 Travaux d'Adrien Tirtiaux, ikob
© Photo Adrien Tirtiaux

SCHTROUMPF QUI PEUT

Il faut donc, dans un premier temps, désigner cette matière : l'ikob entend rayonner, porter haut le fanion de la création contemporaine. Inscrit dans un réseau transfrontalier d'institutions internationales[1], le centre d'art *"s'engage à être le lieu du contemporain"*, foyer et réceptacle d'émergences, "*centre névralgique*" d'une réflexion active sur la place de l'art dans le monde[2]. Mais les moyens manquent. Pour assumer ses exigences, l'ikob dispose de deux personnes et demie et d'un budget, disons, de complaisance. Sans compter qu'il s'agit aussi d'un musée, avec une collection de près de 400 œuvres, non inventoriées, à l'étroit dans un espace de stockage insuffisant, en proie à des difficultés de conservation aggravées par le déficit de temps et de moyens.

Docteur Snuggles

Pour aborder cette réalité, Adrien Tirtiaux s'est mis au défi de réaliser douze travaux, à l'image de Benoît Brisefer, cet écolier modèle créé par Peyo en 1960. Doté d'une force herculéenne, le moutard déjoue les manœuvres des pires satrapes. Le troisième album s'intitule *Les douze travaux de Benoît Brisefer*[3]. Sa couverture sert de matrice à l'invitation : ce n'est plus Benoît qui s'apprête à repousser l'assaut d'une locomotive, mais Adrien, les bras ballants et une visseuse à la main, qui fait face à une masse de taules et d'objets enchevêtrés. Comment notre jeune héros viendra-t-il à bout de ce mystère ? Survivra-t-il aux dangers qui l'attendent ?

Cette image, de même que le graphisme de l'invitation, constitue le *Premier Travail*. Il s'intitule *Joindre l'utile à l'agréable* et comporte l'avantage non négligeable d'économiser les honoraires d'un graphiste. La rigueur, donnée de base de l'entreprise…

En voici d'autres, de l'ordre plutôt des modes d'approche : je bricolerai cet imbroglio, je serai benoîtement brave en y fourrant les pinces, j'y vivrai une aventure séquencée en autant de devoirs que l'exige le code de bonne conduite du résident. Parmi ces prescriptions : *Assumer ses ambitions (Second Travail), Améliorer la transparence (Quatrième Travail), Élargir les horizons (Cinquième Travail)*… Et ne manquons pas celle-ci : *Maîtriser le jargon (Neuvième Travail)*. Une planche de BD détournée : Johan et Pirlouit s'interrogent sur le sens des paroles d'un schtroumpf parlant schtroumpf. Á l'appui de morceaux choisis de la présente revue : *"un temps qui fait du marche avant, marche arrière"* ?, "*un regard qui diffère du négativisme"* ?... Merlin de conclure : *"le choix relève du récepteur au moment de la réception !"*. Á la réception, dès lors.

Camper

Avant cela, un mot sur la BD : elle ne fait pas irruption dans le travail d'Adrien Tirtiaux, elle en constitue l'un des fondements[4]. Pour ce qu'elle offre de pulsion narrative, par le pouvoir du blanc, de l'ellipse, de ce que le lecteur agence entre les cases. Pour sa saine extériorité aussi, l'évidence du bon sens, la clairvoyance imbécile qui désamorce le pathos et dégonfle les enflures des héroïsmes autoproclamés[5].

LES DOUZE TRAVAUX D'ADRIEN TIRTIAUX
IKOB
3 IN DEN LOTEN
4700 EUPEN
WWW.IKOB.BE
JUSQU'AU 30.11.14

Mais donc la réception : c'est d'abord un immense placard qui surmonte le desk d'accueil, "Museum für Zeitgenössische Kunst" (*Second Travail – Assumer ses ambitions*). Ça pète, mais c'est un peu étroit : les dernières lettres s'enchâssent vaille que vaille sur la paroi, avec la peinture qui reste, un peu amaigrie. Grandes ambitions, maigres moyens. Puis, y'a ce type dans le hall d'accueil, devant ses ordis, avec des œuvres posées sur des rouleaux de mousse. "Oui, oui, vous êtes bien à l'ikob" (avec un léger accent allemand). "Et quoi c'est votre bureau ?". "Non, non, j'ai pas de bureau, je fais l'inventaire de la collection et j'envoie les fiches à l'artiste qui fait chaque fois un dessin pour chaque œuvre" (*Onzième travail – Homogénéiser la collection*). Le type, c'est Serge, préposé à l'inventaire et, ce jour-là, à l'accueil, par ailleurs technicien hors pair, pierre précieuse.

Puis on monte, et s'ouvre l'espace, *"première richesse des lieux"* dit la directrice. Espace scruté par un monumental penseur assis, fait de caisses d'emballage d'une partie de la collection (Guillaume Bijl, Patrick Everaert, Günter Forg, Stéphane Vee…). *Troisième Travail – Penser le désencombrement* : cette œuvre sera léguée à la collection, avec pour avantage de ne pas prendre de place dans les réserves.

Ce penseur version Wall-E médite sur l'horizon délesté des cloisons encombrant désormais les pièces annexes (*Huitième Travail – Créer le déséquilibre*). Dans cet écheveau s'enchâssent le collage déjà énoncé, un frottis mural, de même qu'un volume exigu laissé à la directrice pour une réduction d'exercice curatorial (*Douzième Travail - Please let her curate*). Dans les chambres froides, une maquette de l'indispensable parc de sculptures (qui n'est autre qu'une copie réduite de la toiture du Carrefour-Market d'en face) et un accrochage zénithal de cette excentricité de la collection : 25 peintures symbolistes d'Herman Deckers (1888-1973).

Au total, bien plus qu'un commentaire sur l'institution, un paysage qui est donné à vivre et à créer. Avec vallons et crevasses. Espoirs et déboires.

Laurent Courtens

1 http://www.verycontemporary.org/

2 Maïté Vissault, "Préambule à une année charnière", in *ikob 20 Jahre*, 2013

3 Peyo et Walthéry, Dupuis, 1968

4 Les deux premiers catalogues d'Adrien Tirtiaux se présentent comme des albums de BD : *Things design themselves*, Province d'Anvers, 2013 et *Space is time*, Villa Merkel, Esslingen am Neckar, 2013. Ce dernier documente notamment l'exposition *Le pouvoir de l'ellipse* proposée, en 2010, à la Galerie Martin Janda de Vienne, sur base d'une trame narrative inspirée de Lucky Luke…

5 De Daumier au très sévère Ad Reinhardt, en passant par les cubistes et Maître Duchamp himself, la BD et la caricature constituent un outil de lecture polémique et un salutaire réservoir critique pratiqués par les artistes eux-mêmes. Voir e.a. Marc Partouche, *La lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, Marseille, 2004 et Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, beaux-arts magazine / livres, Paris, 2003

Du 26 au 28 septembre, deux nouvelles éditions sous le bras, Triangle Books s'installe dans un coin du gigantesque bâtiment du MoMA PS1 à l'occasion de la NY Art Book Fair. Organisée chaque année par la librairie non-profit "Printed Matter Inc." (New York), cette foire est de première importance dans le domaine de l'édition de livres d'artistes, catalogues d'expos, revues d'art et 'zines en tous genres. Pour les intimes, cet événement marquera également la première année d'existence de Triangle Books.

TRIANGLE BOOKS

TRANSMETTRE LE FEU AUX POUDRES

Michael,
de Benoît Platéus et David de Tscharner, 2014

En septembre 2013, faisant suite à l'aventure "Donuts", démarrée en 1996[1], Olivier Vandervliet crée Triangle Books, une maison d'édition exclusivement consacrée aux livres d'art et d'artistes. En guise d'embrayage, il propose à Harold Ancart (Bruxelles, °1980) de créer un livre réunissant sa série de paysages paradisiaques aux échos de type *found-footage* : des photos de plages et d'océans sous un soleil couchant, marquées de diverses lacérations, coups de peinture et autres scarifications à la corde imbibée de térébenthine. La forme choisie pour éditer ces images ouvre un espace de résonance avec le contenu : *Tomorrow* est un calendrier de l'an 3000. À travers cette mise en page aux accents *tout public* et *cheap*, car périssable et d'usage quotidien, les images d'Harold Ancart, prennent pleinement leur sens sous cette forme de reproduction papier et révèlent derrière leur forte présence graphique un élan sobrement jubilatoire. Ces visions incandescentes sont-elles celles de l'avenir ? L'avant dernier souffle du monde est-il celui du feu ? À moins qu'Harold Ancart ne remplace, d'ici là, en terme de célébrité, les multiples Picasso, Monet, Khnopff et autres Van Gogh ou Léonard de Vinci que l'on retrouve chaque année en force du côté du mois de décembre.

Quelques mois plus tard, trois nouvelles éditions inauguraient un ensemble plus vaste et en devenir sur le thème du portrait noir et blanc. Tous trois de même format, fins et souples, ne présentant en première de couverture qu'une teinte sobre et le lettrage minimum nécessaire, ces ouvrages rassemblent chacun une série de dessins inédits. Aucun texte intérieur ne perturbe l'entrée en matière : seuls se succèdent la texture du papier blanc et les traits noirs ou gris du dessin. À l'heure actuelle, cette collection réunit les séries de Jos De Gruyter & Harald Thys (Geel, °1965 & Wilrijk, °1966) – dont le crayonné semble original dans les 500 exemplaires tant l'image a été travaillée en profondeur –, Aline Bouvy et John Gillis (Bruxelles, °1974 et Halle, °1972), ainsi qu'une série de Thomas Bayrle (Berlin, °1937), dont les *Atari Faces* attendaient leur publication depuis approximativement vingt ans.

D'une manière générale, chaque nouvelle proposition de Triangle Books consiste à rassembler une série produite antérieurement mais non encore publiée – si ce n'est, pour certains, de façon incomplète ou disparate. Il s'agit donc avant tout de faire exister un objet unique au départ d'un travail spécifique des artistes : une part cohérente de leur démarche et production, rigoureusement mise en page, pour le plus grand bonheur des attrapes-rêves. Accompagnant chaque projet, des objets ou dessins et prints originaux en édition limitée soutiennent le financement global de l'édition. Ce fut donc aussi le cas de *Michael*. Pendant un peu plus d'un an, une fois par semaine, Benoît Platéus (Chênée, °1972) et David de Tscharner (Lausanne, °1979) se sont retrouvés pour mettre au point une *copie originale*, sous forme de collage, de la BD *Prince Michael* d'Orkal, parue en 1984, racontant l'histoire de Michael Jackson. Planche après planche, les deux artistes l'ont reproduite avec précision, hormis les textes des phylactères qui ne sont plus que respirations blanches dans les images colorées. La première de couverture se distingue également de l'original, marquant cette publication du sceau du livre d'artiste plutôt que jouant sur l'illusion d'un fac-simile. De cet ouvrage a été tiré 50 exemplaires avec revêtement dur et collage original, numérotés et signés par les artistes.

Les deux dernières parutions, *Affiches* et *Fontaines* de Saâdane Afif (Vendôme, °1970), ont été réalisées en collaboration avec la Galerie Xavier Hufkens, à l'occasion de l'exposition éponyme en deux volets. Les deux ouvrages, reflétant le projet curatorial en ce qu'ils se présentent comme les faces inversées d'un même objet, s'apparentent volontiers à la monographie en partageant ses espaces entre textes et reproductions d'images d'archives autant que de pleines pages inédites. Ces livres rendent merveilleusement hommage à cet artiste dont une part importante du travail est consacrée à la mise en présence d'un visuel lorsque l'événement est absent (*Affiches*) ou à l'aura de l'image, sa sacralité lorsque disparaît le livre, son absence lorsqu'il ne reste que le livre (*Fontaines*).

Quant aux deux parutions à venir, il s'agit d'un leporello de format 20x22 cm reproduisant sans discontinuité la série *Fugue* du peintre français Jean-Baptiste Bernadet (Paris, °1978) et d'un catalogue de Robert Heinecken (Denver, °1931 – Albuquerque, °2006) reprenant la série de polaroïds *Lessons in Posing Subjects* (1981-82), exposée dernièrement au Wiels, sous le curatoriat de Devrim Bayar.

À noter que le 15 octobre 2014, de 17 à 20h, chez Triangle Books, une présentation du livre *Fugue* de Jean-Baptiste Bernadet est d'ores et déjà annoncée.

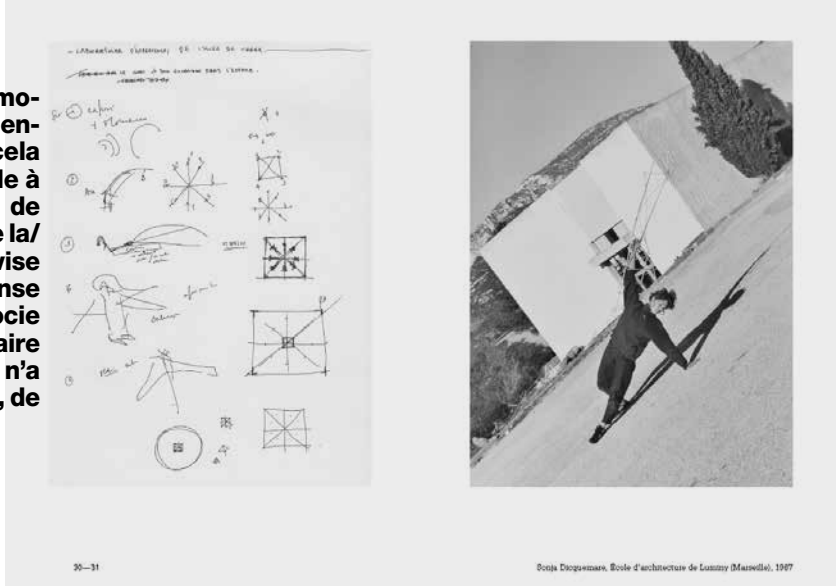
Jérémie Demasy

TRIANGLE BOOKS
30 RUE LAMBERT CRICKX
1070 BRUXELLES
WWW.TRIANGLEBOOKS.COM

HTTP://NYARTBOOKFAIR.COM/

1 Voir l'interview *Donuts*, dans *l'art même* n°30, p.16. Disponible sur http://www2.cfwb.be/lartmeme/no030/pages/page7.htm

Il (Jean-François Pirson) parle avec parcimonie. S'excuse de prononcer tant de mots. Il enseigne, c'est une de ses activités, et pour cela voudrait se taire. Il se doit d'être disponible à l'autre, prendre la mesure de ses efforts, de ses difficultés, l'encourager ou au contraire la/le dissuader de poursuivre. On ne s'improvise pas créateur de forme. Il dit "forme" et pense aussi "informe" qui, au moment où il l'associe à "forme", n'en représente pas son contraire (ce qui n'a pas de forme), mais plutôt ce qui n'a pas encore de forme, une sorte d'inachevé, de tendanciel, de provisoire, d'en cours.



Page extraite de l'édition
La Danse de l'arpenteur

CHORÉGRAPHE DU CONNAÎTRE

Aussi évoque-t-il le parcours, le processus, le cheminement. Pour lui, toute connaissance résulte d'une marche, elle nait de la marche. Comme si l'immobilité figeait aussi l'esprit. C'est la vélocité qui déclenche l'impératif du connaître. Bien sûr, il est certainement possible de survivre sans vouloir en savoir davantage sur soi et sur autrui, mais il n'envisage pas cette option, il lui préfère le départ pour un retour. Du reste, il voyage beaucoup. Ses livres témoignent de ses déplacements à Montréal, New York, Beyrouth, Istanbul, Mopti, l'Inde, l'Algérie, la Chine, le Yémen et bien d'autres destinations et s'il doit demeurer en Belgique, il n'a qu'une envie c'est de s'y égarer. Alors il entreprend le tour de Bruxelles à pied, herborise, observe les couleurs du ciel, note ses impressions. Même à l'arrêt, il ne reste pas en place et circule dans le passé qui s'avère un ailleurs aussi exotique que l'Afrique du sud (qu'il connaît vraisemblablement) ou la Laponie (qu'il ne connaît pas encore). "*Suis-je encore dans ma vie*", se demande-t-il le 30 juillet 1997, "*ou déjà à côte de celle que je ne trouve ?*".

Il parle avec des mots épais de toute leur importance. Il ne s'agit pas de dire n'importe quoi. Dire exige de la précision et requiert du silence. Celui-ci exprime aussi quelque chose. Il y a des "profs" (je n'écris pas exprès "enseignants") qui parlent du début à la fin de leur cours, comme si le silence, ou le fait d'écouter un étudiant, pourrait être interprété comme un manquement, une faiblesse. Ces "profs" sont convaincus que c'est le plein qui l'emporte sur le délié… Le 20 juin 2007, il note : "*Le silence étend l'espace*". Jean-François Pirson répond aux questions de mes doctorants, il le fait humblement et n'hésite pas à avouer que, sur ce point, il n'a pas assez réfléchi pour formuler une réponse. Le domaine de prédilection de Jean-François est la forme, c'est-à-dire une foultitude d'autres éléments qui d'une manière ou d'une autre y participent, comme le rythme, la matière, le corps, la lumière, les cinq sens. Enseigner la forme à des futurs designers, artistes ou architectes, ne va pas de soi, d'autant que la plupart des mots sont piégés. Comment faire ? User de la "méthode", ou si l'on préfère du *hodos* de *methodos*, le "chemin". L'enseignant s'avère maïeuticien, il se fait accoucheur de cheminement(s). Comment se met-on en chemin ? En bougeant son corps, en le déformant, en dansant. Mais danser consiste aussi à respirer, à souffler, à jouer avec son corps, l'apprendre pour mieux en apprendre de lui. "*C'était dans une mosquée, soudainement, je voulais me lever et danser, crier*", raconte-t-il. Apprendre de son corps revient à l'éprouver. C'est ainsi qu'il nous forme en nous informant de ce qu'il est capable ou non de faire avec ses propres moyens. Il ne faut aucunement forcer, mais accompagner, sinon la forme se déforme. D'une certaine façon il faut laisser se faire ce qui se fait en se faisant. N'est-ce pas ce qu'il a en tête en écrivant le 7 mai 1997 : "*Ce n'est pas moi qui vais vers les choses, ce sont elles qui viennent à moi*" ? La rectification viendra plus tard. Éventuellement. Pas de forme sans espace. Ce dernier est interne mais on ne peut le retenir avec les seules mains. Ce dernier est extérieur, il enserre nos mains. Toute forme est spatialité active et réactive. Le 7 janvier 1997, il observe : "*Les tulipes, c'est la manière dont elles prennent l'espace hors du vase. En surprise le matin. Rouge.*" Tout enseignement se révèle étranger au modèle-type, au corrigé-standard, son énoncé repose sur la singularité de l'enseignant et sur les réceptions des expériences de chacun des auditeurs, aussi divers que les fleurs d'un bouquet. Du 11 au 13 mai 2007 à Montréal : "*Peints sur le trottoir, des pieds, des mains, des chiffres, des flèches courbes. De petites chorégraphies dispersées dans la ville pour nous inviter à danser.*" En cela, le connaître résulte d'une chorégraphie voulue mais au devenir inattendu, l'enseignant lance le mouvement comme l'enfant jette une toupie qui virevolte en un trajet imprévisible. D'atelier en atelier, Jean-François prend la mesure du corps de ses élèves qui mis en mouvement fait survenir l'espace. Sans répit.

Thierry Paquot

Citations extraites de deux ouvrages de Jean-François Pirson : *Aspérités en mouvements. Forme, espace, corps, sculpture, pédagogie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000 et *Entre le monde et soi. Pratiques exploratoires de l'espace*, Bruxelles, La Lettre volée, 2008

LA DANSE DE L'ARPENTEUR
Jean-François Pirson

JEAN-FRANÇOIS PIRSON
LA DANSE DE L'ARPENTEUR
COLL. "LIVRE D'ART ET D'ARCHITECTURE", 176 P., 150 ILLUS., 12 X 17 CM, EDITION LA LETTRE VOLÉE, 20 EUROS, ISBN : 9782873174118

WINTER-SPIELE

JEUX ET ENJEUX D'UNE RÉSIDENCE ALPINE

Répondant directement à l'image d'un monde de l'art encore plus globalisé que le reste de la société, les résidences d'artiste se multiplient, se suivent et ne se ressemblent pas dans le parcours de nos créateurs contemporains. Sous le label auto-proclamé et un brin imposant de *Lauenen Résidences et Editions* se cache l'initiative sympathique, née de façon spontanée, informelle et ludique de trois amis (artistes) résidant à Bruxelles et aux pratiques fort différentes: le Suisse DAVID DE TSCHARNER, le Français JEAN-BAPTISTE BERNADET et le Belge ERIC CROËS[1].

Depuis trois ans, à la fin de l'hiver, en général autour des mois de février-mars, les trois amis ont donc pris l'habitude de se retrouver pour deux semaines à Lauenen, dans le canton de Berne, non loin de Gstaad, dans la maison de vacances familiale de David. La proximité avec la station suisse mondaine et huppée forme un contraste saisissant et décalé, qui rehausse le caractère particulier de l'endroit et du bâtiment, à l'origine une gare construite pour une ligne de chemin de fer qui n'y est jamais arrivée. Ce qui pourrait n'être que des vacances passées entre amis dans un endroit agréable s'est d'emblée profilé comme une parenthèse, fructueuse et productive, de travail régulier, structuré, et expérimental autour de la table à tout faire de la cuisine du chalet. Cette quinzaine de jours passés ensemble, déconnectés de leur environnement comme de leurs *curricula* et agendas, leur permet en effet de prendre du recul par rapport à leurs pratiques respectives, tout en essayant de faire véritablement œuvre commune, à six mains.

Si les conditions spatiales et temporelles de la résidence entraînent d'emblée une forme d'essentialité et de dépouillement, l'atmosphère de parenthèse ludique ne s'est, elle non plus, jamais démentie.

Chaque année néanmoins, il s'agit de faire une œuvre originale et de réinventer les règles de cette écriture polyphonique: c'est ainsi que la première année, en 2012, le fruit de Lauenen fut un ensemble d'aquarelles (réalisées individuellement *et* à six mains) qui fut montré dans la foulée à Middlemarch à Bruxelles, du 26 mai au 9 juin de la même année.

Le défi ludique résidait ici autant dans la réalisation d'œuvres à six mains, en rendant inidentifiables les apports de chacun[2], que dans le choix du médium lui-même, l'aquarelle : dicté, certes, par des contingences et l'aspect pratique (comment peindre sinon sur une table de cuisine, dans un espace restreint, et sans trop s'encombrer dans les transports ?), ce choix se révélait aussi un défi dans la mesure où il était peu familier pour deux des participants de l'aventure: aux antipodes de la pratique picturale d'un Jean-Baptiste Bernadet, qui travaille exclusivement à l'huile, le choix de l'aquarelle amena David de Tscharner à renverser les paradigmes mêmes de sa pratique sculpturale, souvent picturalisée en surface (à la bombe) et dans sa présentation[3]. En l'occurrence, il n'hésitera pas à prolonger de façon tridimensionnelle par des socles *ad hoc* ses aquarelles personnelles.

Le résidence 2013 vit, quant à elle, la réalisation d'un coffret renfermant 250 pages A4 photocopiées en noir et blanc et tiré à 50 exemplaires numérotés, mélangeant collages, dessins, scans. Entre livre d'artiste(s) et boîte d'archives, la pièce fut présentée lors du salon *Artists Prints* à Bruxelles.

Cette année-ci, le choix se porta sur la réalisation d'objets fonctionnels, mettant en abîme la démarche ludique qui préside à la résidence et permettant d'équilibrer les dimensions bi- et tridimensionnelles du processus créatif: des jeux de société, du genre de ceux que l'on trouverait dans tout bon chalet bien équipé, afin de passer les longues soirées d'hiver.

Winterspiele (c'est le titre du projet et de l'exposition chez Abilene Gallery qui le fit découvrir du 26 au 29 juin dernier au public bruxellois) rassemble donc quelque 11 jeux, des plus classiques aux plus exotiques, entièrement réalisés de façon conforme (et jouable) par les artistes: On y retrouve des jeux de tarot, d'échecs, de dames, de fléchettes, de *memory*, ainsi qu'un backgammon, un Labyrinthe, un Mikado, un Rumikub, un Yatzee et, enfin un Jeu de l'Oie rebaptisé pour l'occasion (à tout canton, tout honneur), *Jeu de l'Ours*.

Chez Abilene[4], le choix de présentation aura joué la carte de l'inclusion, en invitant le public à activer chacune des propositions de David, Eric et Jean-Baptiste. L'espace en vitrine de cet *artist-run space* saint-gillois, était investi par des tables et des bancs appelant en toute convivialité les visiteurs à s'asseoir et à commencer une partie du jeu de leur choix. Afin d'éviter toute forme de contestation, les règles de chacun de ces jeux, minutieusement calligraphiées, ponctuaient de notes roses les murs du local.

Plus encore que lors des autres millésimes s'affirme dans ce projet un style "Lauenen", un style propre (par son sujet et son objet) au contexte bucolico-montagnard de la résidence, mais aussi un style où les affinités et réflexes stylistiques de chacun se fondent en un esprit commun, autonome, qui s'est construit et continuera à se construire progressivement, au fil des ans, résidence après résidence.

© Andrea Montano

Derrière cet objectif, se dessine donc en filigrane et sous des abords inoffensifs l'un des enjeux essentiels du projet, à portée esthétique et politique: j'entends ici "l'esprit fondue", à savoir la remise en question, certes guère nouvelle en soi (mais qui trouve de nos jours une résonance particulière par rapport aux évolutions sociétales permises par les nouvelles technologies et autres), de cette notion d'*authorship* romantique et singulière qui serait irréductiblement liée à une personnalité artistique individuelle et autonome.

En quelque sorte, l'expérience Lauenen, comme, avant elle, les expériences collectives surréalistes, Cobra (pour ne citer que les plus emblématiques), remet sans doute en lumière la véritable essence ontologique du terme même "d'auteur", que l'on cerne sans doute mieux quand l'on connaît son étymologie. L'auteur (du latin *augere*, *auctum*) est en effet essentiellement un "augmenteur" de sens et de formes, participant d'une création collective universelle polymorphe et diachronique. Mais avant de nous embarquer davantage vers les sphères de la transcendance esthétique, revenons à nos tables de jeux, non sans nous demander ce que le cru 2015 de la résidence alpine réservera aux trois compères et à leur public fidélisé.

Emmanuel Lambion

1 www.david-de-tscharner.com, www.ericcroes.be, www.jbbernadet.com

2 et irrélevante la vaine tentative d'identifier ces derniers

3 Qu'elles soient présentées sur le net ou dans des dispositifs de monstration tels que des étagères, ses sculptures ne rechignent pas à voir parfois s'amenuiser leur valence d'objets tridimensionnels.

4 Fondée il y a trois ans par un groupe de six amis artistes, Abilene Gallery (163 rue de la Victoire, B-1060, www.abilenegallery.com) en est presque à son trentième projet et contribue, à l'instar de De La Charge, Rectangle, La Loge, à l'essor de nouvelles initiatives qui viennent irriguer la scène bruxelloise.

L'ART MÊME
Trimestriel
#63
Octobre 2014 – Janvier 2015
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

Cathy Coëz, *A hundred realities, détails: #58 Racism porcelain*

Stephan Goldrajch, *Observation*, 2011
Belgique
Photo : Makrem Ayari

DOSSIER: EXPANDED ARCHITECTURE

3
La grande occasion
6
Visualiser le futur
8
Passe muraille
10
Hôtel Charleroi
14
Accattone#1
16
Yona Friedman
Auteur de science-fiction
18
Biennale de Venise/Pavillon Belge
Intérieurs. Notes et figures
20
Biennale de Venise
Monditalia, un scan en 41 nuances de gris

EXTRAMUROS

22
The After Lucy Experiment
23
Cathy Coëz
La loi des séries
24
Manifesta 10
26
Alice Pliastre
(Dé)fait main
27
Nicolas Kozakis/Raoul Vaneigem
Oui à la liberté de la vie qui se crée
28
Stephan Goldrajch
Pour en finir avec les sacrifices
29
Philippe Grandrieux
Le jaillissement des corps opaques

IN SITU

30
BMA BXL

INTRAMUROS

32
Ana Torfs
Fantasmagories
34
Cécile Ibarra
Le monde le plus beau est comme un amoncellement de décombres jetés en désordre
35
Xavier Mary
Overdrive MX
36
Christophe Terlinden
No sugar ou presque
38
Gérald Dederen
Résonances magnétiques
39
Lucile Bertrand
Je me souviens
40
La chaleur de l'usure
L'art dans le prisme d'une usure aux bénéfices incertains
42
Caroline Le Méhauté
Habiter le temps
43
Hélène Moreau
Des outils et des hommes
44
Laure Prouvost
Idéalement, ceci serait un entretien avec Laure Prouvost
46
Le fil de soi
Autofiction et arts plastiques
47
Addenda
48
Buenos Tiempos, Int
Trans-Genres
50
Brussels unlimited
52
Passa Porta
Langues plurielles
53
Adrien Tirtiaux
Schtroumpf qui peut

ÉDITIONS

54
Triangle Books
Transmettre le feu aux poudres
55
Jean-François Pirson
Chorégraphe du connaître
56
Lauenen Résidences et Éditions
Winterspiele. Jeux et enjeux d'une résidence

57
AGENDAS ETC...

L'ART MEME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

63

4eme
TRIMESTRE
2014