L'ART MEME

69

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2eme
TRIMESTRE
2016

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La Fédération Wallonie-Bruxelles/Administration 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.

ÉDITEUR RESPONSABLE
André-Marie Poncelet
Administrateur général de la Culture
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
Mark Alizart
Muriel Andrin
Raymond Balau
Véronique Bergen
Sébastien Biset
Simon Brunfaut
Sandra Caltagirone
Gilles Collard
Laurent Courtens
Dirk Dehouck
Colette Dubois
Benoît Dusart
Bastien Gallet
Daniel Blanga Gubbay
Catherine Mayeur
Sébastien Pluot
Mélanie Rainville
Elisa Rigoulet
Anna Seiderer
Septembre Tiberghien
Vanessa Theodoropoulou

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

EDITO

Qu'en est-il des relations qu'entretiennent la philosophie actuelle et l'art ? Quelles sont les mutations repérables dans les approches philosophiques des pratiques artistiques depuis les années 1960 ? *l'art même* s'est penché sur les modalités d'ouverture réciproque des dispositifs philosophiques et des créations artistiques afin de sonder deux questions qui n'en font qu'une : "que fait la philosophie à l'art ?", "que fait l'art à la philosophie ?". L'épuisement de l'esthétique en tant que doctrine du beau régie par une théorie du jugement a libéré une scène de pensées (s'étoilant de Deleuze à Badiou, de Lyotard à Latour, en passant par Rancière, pour ne citer qu'eux) où la philosophie ne prend plus l'art pour objet dont elle sonderait la vérité.
Comme si, face aux enjeux conceptuels, politiques, sociaux de la mondialisation, face à la complexité d'une contemporanéité en crise, les régimes de savoirs philosophiques, artistiques, scientifiques, mais aussi citoyens devaient s'allier afin de proposer d'autres mondes possibles et d'agir sur le présent. Sans être exhaustive, la cartographie dressée déploie de possibles dialogues sous forme d'interfaces et d'interférences entre champ de créations artistiques et agencements philosophiques. Dans cette perspective, si la modernité artistique a tôt engagé un travail de relecture critique de l'esthétique philosophique et si les pratiques artistiques actuelles semblent s'ouvrir prioritairement au champ des sciences sociales et humaines, il revient à la philosophie aujourd'hui, tel l'expose Bastien Gallet en ces colonnes, de se saisir et de penser cette fabrique artistique du concept que met en œuvre notre contemporanéité tâtonnante.

Christine Jamart, rédactrice en chef
et Véronique Bergen, philosophe

69

ERRATUM AM68

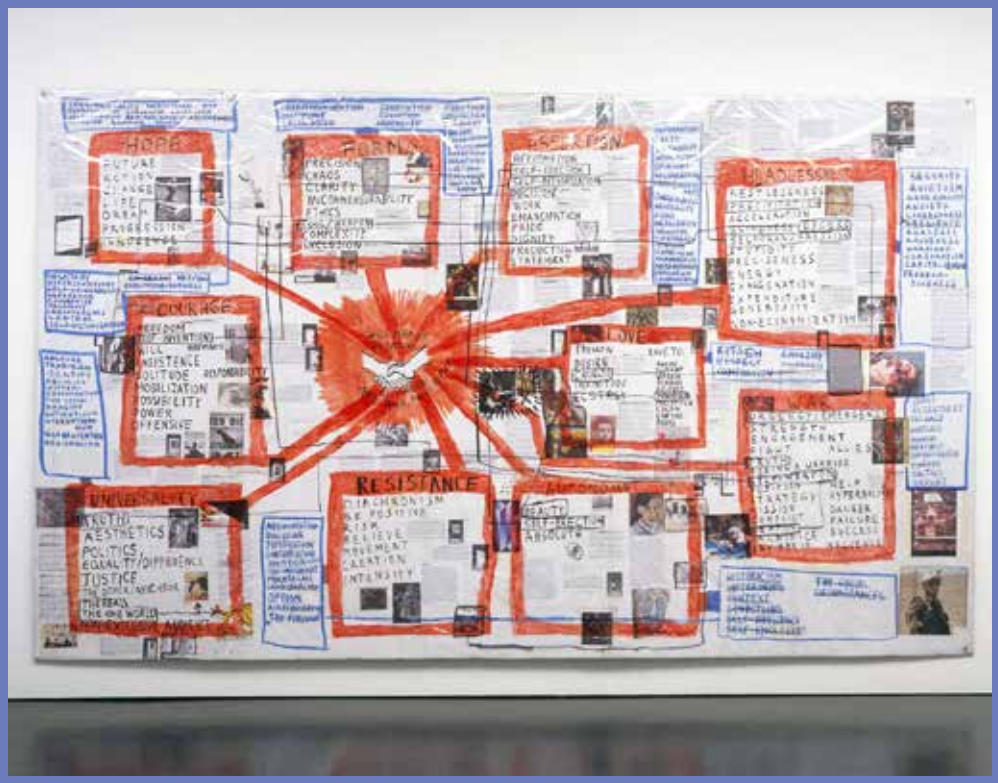
Dans le précédent numéro de *l'art même*, l'AM68, une erreur dans les légendes des visuels d'Elodie Huet et de Guillaume Baronnet s'est malencontreusement glissée au sein de l'article qui leur était consacré (in Sandra Caltagirone, "Le parti pris des choses", page 38). L'œuvre intitulée *Spiral Trap* est de Guillaume Baronnet et a été titrée erronément. Elle s'intitule, *Larsen Circle*.

Guillaume Baronnet,
Larsen Circle
7 mégaphones et 6 piquets de tente,
dimensions variables

Élodie Huet,
Double Face, 2013
Rubans adhésifs
Dimensions variables (200 x 110 cm)
Vue de l'exposition *Force majeure*
Tetem, Enschede (NL)

ART & PHILO, D'UN CHAMP, L'AUTRE

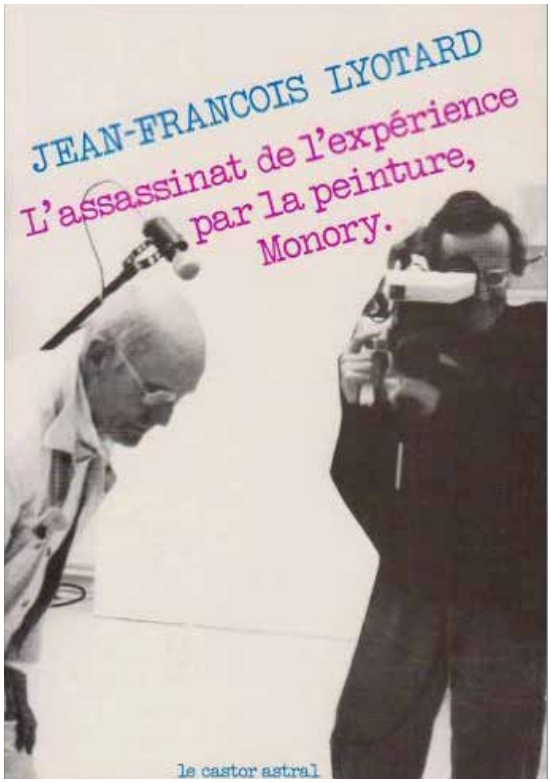
Thomas Hirschhorn,
The Map of Friendship between Art and Philosophy, 2007
Cardboard, sheet of paper, plastic foil, transparent adhesive tape, prints, felt pen, and ballpoint pen; 94 ½ x 157 ½ inches
Photo: Stephen White. Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery, London



CARTOGRAPHIE DES APPROCHES PHILOSOPHIQUES DE L'ART

Proposer une cartographie des approches philosophiques actuelles de l'art implique de relever les dispositifs émergeant depuis les années 1960, de tenter de dégager la singularité de cette séquence historique en relevant les tendances, les continuités et les mutations. La question "que fait la philosophie à l'art?" ne peut être traitée sans sa réciproque "que fait l'art à la philosophie?". De quoi la transversalité, la porosité de plus en plus prononcée entre le régime des arts et le régime de la philosophie sont-elles le symptôme? L'ouverture réciproque traduit-elle l'aspiration à une rencontre obligeant chacune à se décentrer pour découvrir l'autre? Ou manifesterait-elle l'épuisement d'une certaine autonomie tant philosophique qu'artistique contraignant à l'invention d'une riposte?

Face à une situation d'asphyxie, dans le sillage des bilans de la "mort de l'art" et de la "fin de la métaphysique", peut-on voir dans le frayage de passerelles, de déterritorialisations une réponse à la crise que rencontre chacun des régimes de pensée ? L'intérêt pour l'autre témoignerait d'une nécessité d'aller voir ailleurs, d'une manière de réagir à son devenir exsangue, de se ressourcer. Pointera-t-on la complexité d'une époque en crise, laquelle complexité pour se voir pensée exigerait moultes torsions de la philosophie en direction de l'art, de celui-ci en direction de celle-là afin de conjoindre leurs deux régimes de sentir, de percevoir dans la volonté de déchiffrer des questions sociétales, spéculatives, d'agir sur le temps présent ? Face aux défis majeurs, urgents que pose l'époque (dévastation écologique, crise financière, néolibéralisme galopant, creusement des inégalités...), une alliance entre régimes de concevoir, de sentir fournirait le gage d'une puissance. Branchés à la fois sur des questions éternelles et sur des problématiques contemporaines, l'art et la philosophie se soumettraient à une invasion réciproque féconde. Le mouvement de décentrement, de déconstruction orchestre le tracé de diagonales qui excède le nouage entre philosophie et art en convoquant également les sciences. Pour reprendre le terme d'André Bazin à propos du cinéma, on dira que les clivages entre disciplines s'impurifient, que leurs interrogations se tressent sans pour autant qu'elles renoncent à leurs spécificités.



Au premier abord, la cartographie des approches philosophiques actuelles de l'art arborera le visage d'un archipel de pensées se tenant dans l'héritage (assumé, déconstruit, dépassé...) des grands courants esthétiques du XXème siècle (la phénoménologie, de Heidegger à Merleau-Ponty, le marxisme revisité de l'École de Francfort avec Adorno, Horkheimer, Benjamin, la philosophie analytique (Danto, Goodman...), l'Internationale Situationniste...). La vitalité des courants mentionnés sera assurée par les prolongements, les réinventions, les ruptures que leur ont donné des penseurs contemporains (H. Maldiney, M. Dufrenne, M. Loreau, É. Escoubas, J. Derrida, L. Pareyson, G. Vattimo, U. Eco, P. Ricoeur, M. Jimenez, R. Rochlitz, M. Seel, R. Schusterman, T. De Duve, G. Didi-Huberman, G. Deleuze, J.-F. Lyotard, P. Lacoue-Larbarthe, A. Badiou, J. Rancière, J.-L. Nancy, G. Agamben, B. Latour, J.-M. Schaeffer, M. Guérin, C. Buci-Glucksmann, N. Bourriaud, Y. Michaud, J.-C. Martin, E. Alliez, A. Ronell, E. Clemens pour n'en citer que quelques-uns). Les indéterminations qui frappent le nouage entre philosophie et art se redoublent dès lors que les termes du nouage sont vacillants, tremblants. Du côté de l'art contemporain qui ne cesse de susciter des polémiques, des déchaînements qui fragilisent son existence, ses assises, sa légitimité et font de la crise son mode d'être. Du côté de la philosophie dès lors que ce qu'on a appelé depuis Baumgarten l'esthétique semble également être entrée en crise. Après avoir connu ses lettres de noblesse avec Kant, Hegel, Schelling, le romantisme allemand, Schopenhauer, Nietzsche, l'esthétique en tant que théorie de l'art, fondée sur une analyse des jugements de goût, une doctrine du beau, des spéculations sur le rôle de l'art se trouve aujourd'hui peu assurée de sa validité.

Si l'architecture de l'esthétique se lézarde, c'est tout d'abord parce que ses piliers fondateurs (le beau, le grand art, la belle forme, l'harmonie, la *mimèsis*, les critères de goût, le régime des Beaux-Arts...) viennent à manquer, s'étant vus destitués par l'art moderne et contemporain. Ensuite, parce qu'on a vu dans l'esthétique une réflexion philosophique sur l'art, en surplomb, qui raterait les composantes de ce dernier. Arraisonnant l'art sous ses schèmes, exportant ses batteries de critères, la philosophie confisquerait la singularité artistique, aveugle à ce qui s'y joue. Au travers de l'esthétique, on accuse la philosophie de prendre l'art comme objet, de porter au pensable une pensée qui agirait en lui sans que l'art en soit conscient, sans qu'il la thématise. Fausse ouverture, fausse écoute : le détour par l'autre, à savoir l'art, permettrait à la philosophie d'étendre l'exercice de sa spéculation dans des sphères qui en sont dépourvues. En d'autres termes, la philosophie s'avance comme une opération de capture qui coloniserait les terres de l'art et par-là même raterait l'expérience artistique. Sous ce grief central court un autre grief : constituant l'art en sphère autonome, l'esthétique s'enfermerait dans un idéalisme qui occulterait les déterminités sociales, les forces collectives à l'œuvre, coupant l'art de son inscription socio-économique, de son ancrage contextuel. Qu'elle s'engage dans une herméneutique recherchant le sens des œuvres ou dans la recherche de critères de jugement, l'esthétique se présente comme un éclairage philosophique des arts qui implique leur historisation, leur division hiérarchique et l'imposition de normes artistiques. La destitution du philosophe omniscient disant, pensant ce que les arts font s'accompagne de la destitution de l'artiste mage, voyant, en prise sur une vérité ineffable. La destitution du sujet ouvre la question "qui est l'auteur ?" jusqu'à l'effacement de la figure d'une autorité créatrice et l'émergence d'un sujet dissous, passivisé, éclaté, assistant à l'éclosion de ses créations. La philosophie n'a plus à penser ce que les pratiques artistiques pensent en le faisant. À une perception historique des courants, des mouvements, à l'agissement d'une téléologie parfois implicite, à la focalisation sur des œuvres périodisées et des créateurs associés à la figure du génie fait place une analyse des configurations artistiques

prises dans les faisceaux de la triangulation œuvres/artistes/spectateurs, formant une communauté fibrée soumise aux jeux, aux malentendus (entre intention programmatique et réalisation, entre créations et réception...), une analyse déliée, comme le sera la discipline historique, de l'accent sur le "grand homme" inducteur d'un style, d'une époque.

La "crise" de l'art contemporain se doublerait d'une crise de l'esthétique, des discours sur l'art. C'est ainsi que l'émergence d'une anti-esthétique, d'une "inesthétique" (Badiou) entend se présenter comme une mutation délivrée des limites de l'esthétique. Les pensées qui prononcent un adieu à l'esthétique, celles entre autres de Lyotard, Deleuze, Badiou, Schaeffer, entendent comme l'écrit Rancière *"rendre l'art à lui-même"*, le délivrer de son assujettissement à la philosophie, le voir comme producteur de pensées, de vérités et non en attente d'une vérité délivrée par la seule philosophie. Elles visent à rompre avec l'infériorité conceptuelle dans laquelle la philosophie tiendrait l'art en lui déniant le pouvoir de se réfléchir lui-même. Cependant, comme l'expose J. Rancière, le "lui-même" à qui rendre l'art n'existe pas: *"les dénonciateurs de la confiscation esthétique des arts ne les ont pas plutôt libérés qu'ils s'empressent de les faire servir à leur propre visée philosophique"*[1]. L'esthétique érigée au rang de repoussoir, les travers qui ont parsemé sa lente maturation se doivent d'être évités. À une fonction prescriptive (délimitation des critères de goût, de l'essence de l'art, de sa tâche...), la philosophie contemporaine préférera une fonction descriptive (dépli des dispositifs esthétiques, de leurs traits spécifiques...). En dépit de la scission, les deux se mélangent, le prescriptif revenant par la bande. Autre signe de méfiance à l'égard de l'esthétique, la fonction politique attribuée par le romantisme au grand art, l'esthétisation heideggérienne du politique se voient dénoncées comme faisant le lit du totalitarisme ; à l'esthétique de la totalisation, à l'art comme configuration de la société, à la religion de l'art fait place l'affirmation d'un art fragmentaire, sans unification, témoignant des oubliés, de l'imprésentable, des disparus (J.-F. Lyotard, P. Lacoue-Labarthe).

Sans exacerber l'infuence des mutations touchant l'art contemporain sur les changements survenus dans les approches philosophiques de l'art, il importe de souligner que les ruptures mises en place par l'art contemporain ont mené les philosophes à redéfinir leurs rapports aux œuvres. Des controverses quant à la nature de la sphère artistique (est-elle de l'ordre d'une connaissance ?, d'une pratique esthétique étrangère à toute vérité?) n'ont cessé d'émailler l'histoire de la philosophie. Appelant à l'invention d'un quatrième type de nouage entre art et philosophie, Alain Badiou en a dégagé trois[2]. Un nouage sous forme de schème didactique affirmant que *"l'art est incapable de vérité",* pure apparence séductrice nous piégeant dans le simulacre (posture platonicienne), un schème romantique selon lequel seul l'art nous fait accéder à une vérité absolue, nous délivre la révélation mystique de la grandeur de l'esprit vrai, un schème classique d'obédience aristotélicienne qui, dénouant l'art de la vérité, lui confère, via sa nature mimétique, une fonction thérapeutique de catharsis. Pour Badiou, il revient à la philosophie de produire un quatrième schème enté sur l'assertion de l'art comme procédure de vérité, sachant que la philosophie a à repérer afin de les compossibiliser les vérités des configurations artistiques contemporaines.
La délicate question de la nature des ruptures entre art dit moderne et art dit contemporain passe généralement par le repérage de traits distinctifs : l'art contemporain acterait la fin des avant-gardes, partant la fin de ses valences émancipatoires sur fond de visées révolutionnaires, l'épuisement des utopies politico-esthétiques, la destitution du beau au profit du sublime[3], la pratique d'un jeu d'intertextualités, de citations, basé sur la réappropriation libre des œuvres passées, l'expérimentation de la parodie, du kitsch, de la transgression, de l'éphémère, la veine d'une pensée critique auto-réflexive qui intègre dans ses créations le questionnement "qu'est-ce que l'art ?", lequel revenait auparavant à la philosophie. Le recyclage infini de l'art moderne, l'intensification omniprésente d'une dimension réflexive, l'inclusion de son historicité, la déconstruction de la ligne de partage entre art et non-art sont autant de paramètres de l'art contemporain qui concentrent en arrière-plan l'exercice d'un art métalangagier spéculant sur lui-même, élevant ce qu'il fait à la puissance de la thématisation. Se chargeant de faire de la réflexivité une composante de ses créations (dans un mouvement de torsion sur soi et de retour réflexif déjà acté par l'art moderne), l'art contemporain dérobe à la philosophie ce qui lui revenait en propre. L'effacement, l'érosion de la différence entre art et non-art, entre l'art et la vie (dans la droite ligne des situationnistes prônant la réalisation de l'art dans la vie) se prolongerait dans l'hybridation de l'art et de la philosophie, dans le décloisonnement de leurs spécificités.

Un ensemble de tonalités communes rassemble les approches philosophiques actuelles. En premier lieu, la perception de l'art comme territoire travaillant le sensible, le matériau (fût-il de plus en plus immatériel) afin d'atteindre le monde de la vie (pour la phénoménologie), d'accéder à l'antéprédicatif antérieur à la raison (Merleau-Ponty), aux pulsions, à l'affect, *à l'in-fans,* au pré-langagier irréductible au concept (Lyotard), de regagner le sémiotique en deçà du symbolique, de libérer les flux des forces moléculaires sous le monde des formes (Deleuze), de déployer un partage du sensible, une configuration d'expériences collectives, de modes de percevoir, de sentir (Rancière). En deuxième lieu, corrélat du premier trait, en explorant ce que le logos, la socialisation ont refoulé (les pulsions, le corps, le sensible), en repoussant les limites du visible, de l'audible, du dicible, l'art se voit doté d'une fonction libératrice, éthique (témoignant pour les oubliés, les vaincus, ceux qu'on a muselés, convoquant l'inhumain afin de rendre justice à ceux qui en furent les victimes). La philosophie prend acte d'un art contemporain qui ne s'invente qu'à faire de la question de sa surrection, de sa possibilité l'objet de ses visées. Dans la diversité de leurs pratiques, les créations s'accompagnent d'un métalangage, d'un métadiscours sur leur faire, d'un retour sur l'histoire passée, sur les traces, d'une investigation des impensés de l'histoire de l'art. Recherche et réhabilitation de ce qui a été occulté, minoré, mise en cause de l'espace de l'art comme terrain de domination où les savoirs et productions hégémoniques constituent un pôle de pouvoir, ouverture aux pratiques artistiques de la marge, de l'autre, de l'Orient, des fous indiquent qu'aux grands récits de l'Histoire occidentale, l'art contemporain oppose la donation de parole aux micro-récits, aux imaginaires refoulés, au(x) "peuple(s) qui manque(nt)" (Deleuze).

Les stratégies plastiques servant les mises en fiction des voix des opprimés s'en prennent à l'héritage du patrimoine artistique qu'elles déconstruisent afin d'en tirer des lignes de fuite, un nouveau langage de formes producteur de transformations sociales, d'émancipation politique, de processus de subjectivation. La réécriture critique, parodique du passé permet de cerner, de saisir le présent et, dès lors, d'agir sur lui. L'expérimentation des dessous de la représentation, des pièges de l'image, des non-vus et des non-dits, les croisements avec les *cultural, gender, subaltern studies*, les *postcolonial studies*, avec les travaux sur l'Anthropocène, l'accélérationnisme dans le souci de prendre à bras le corps l'état actuel du monde, sa globalisation, le triomphe d'un néolibéralisme déchaîné sont autant d'indices d'une entrappropriation entre sphère des arts et sphères de la philosophie, des sciences, de l'anthropologie. Cette alliance entre divers champs discursifs, cette mise en réseau entre compétences instaure des agencements basés sur la connectivité, la traduction, la translation entre domaines de pensée et sur la production de fictions spéculatives. Une

1 J. Rancière, "Le ressentiment anti-esthétique", in *Magazine littéraire*, n°414, novembre 2002, p. 21.

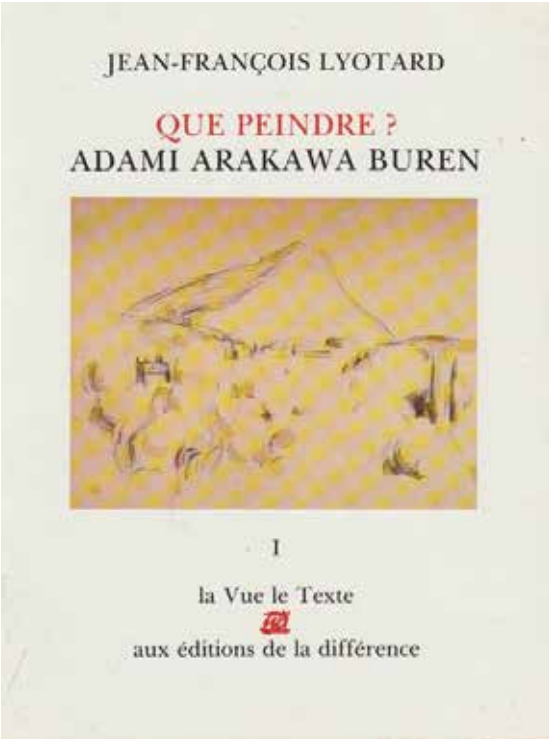
2 Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

3 Beau et sublime au sens de la troisième *Critique* de Kant, celle du jugement, le sublime désagrégeant la belle ordonnance du beau, signalant l'irruption du trop grand, de l'informe, de l'illimité qui désaxe l'harmonie des facultés. Le laid peut être sublime. L'esthétique contemporaine en tant qu'esthétique du sublime sera développée par Lyotard. Avec Lyotard, l'esthétique s'infléchit vers une anti-esthétique marquée par un tournant éthique (témoigner de l'imprésentable).

“écologie des pratiques, des savoirs” au sens de Boaventura de Sousa Santos, de Bruno Latour, d’Isabelle Stengers se met en place. Branchés sur les discours savants, sur les récits du monde, sur les croyances populaires, sur les pensées underground, sur les compétences des acteurs sociaux, les pratiques artistiques dotent leurs opérateurs (connexion, traduction...) d’une vertu performative. Mettre en relation les savoirs, c’est agir sur l’époque.

Dans le paysage des pensées de l’art, nous épinglerons deux philosophes en raison de leur position singulière dans la cartographie actuelle, à savoir aux extrémités du spectre[4]. D’une part, Jean-François Lyotard qui, se tenant du côté du postmoderne et du sublime, consone avec un art butant sur un irreprésentable dont il a la garde. De l’autre côté, Alain Badiou qui, posant un traité d’inesthétique doublé d’un manifeste affirmationniste (l’art comme puissance d’affirmation du nouveau, comme institution d’un réel), en appelle au lever d’un nouveau classicisme. Le parcours de Lyotard témoigne de mues successives. Venant de la phénoménologie, il fraiera les machineries de l’économie libidinale, de l’énergie désirante, radiographiera le virage postmoderne — proposition théorique d’une nouvelle époque qui se verra promise à une belle fécondité — avant d’élaborer une esthétique du sublime, dans une veine kantienne revue par Lévinas, s’excédant dans la question de l’irreprésentable, d’un noyau innommable (l’extermination des Juifs, la Shoah surgissant comme l’impensable déroutant, interrompant toute pensée). Sa réactivation de l’analyse kantienne du sublime inscrit l’art dans la zone de la non-maîtrise, là où le trop grand désarçonne la pensée, lui interdit de schématiser. Qui dit sublime dit dessaisissement, impuissance à légiférer, rapt par une puissance qui dépasse les facultés du sujet.
Qui dit sublime en arrive à une butée sur un irreprésentable, un point de soustraction au pensable sur lequel l’artiste doit veiller. Le postmoderne s’abîme dans une ambiance désenchantée, dans une tonalité de deuil. À qui doit faire le deuil des espoirs d’émancipation portés par les grands récits, à qui se révèle l’obsolescence de ces derniers, il ne reste qu’une esthétique négative, calquée sur la théologie négative, ayant la tâche éthique de mettre en veilleuse les puissances expansionnistes, l’*hubris* destructrice de la raison afin de préserver l’irreprésentable. L’écart entre l’infini de l’Idée et le fini du sensible (schème classique de l’art vu comme creusement de l’infini dans le fini mais aussi comme donation de forme à l’informe) est irrelevable. Le sensible échappe à l’Idée au même titre que celle-ci ne se présentera jamais dans le sensible. La vocation de totalisation systématisante de l’esthétique romantique cède la place à une saisie toute en dissémination, à une écoute, une ouverture accueillant en soi la langue, les langages des arts plastiques. Une approche intime loin de toute théorie surplombante, attentive à la touche, à la rythmique, au grain sensible des œuvres, sans volonté de synthèse ni plaquage d’une grille d’interprétation englobante.

Par inesthétique, Badiou entend poser une pensée qui, reconnaissant aux œuvres d’art d’être porteuses d’une vérité immanente, se propose de saisir la configuration des créations artistiques de l’époque. Dans le système de Badiou, n’étant pas productrice de vérités en elle-même, la philosophie a pour tâche de penser son temps et les éclats d’éternité qui le traversent au travers des procédures de vérité que l’époque déploie. Elle a à être aux aguets en vue de déceler, d’identifier dans le champ des créations actuelles celles qui s’élèvent au rang de configurations singulières, de constellations rares de l’époque, lesquelles configurations naissent et meurent une fois que leur vérité intempestive, inouïe, novatrice retombe dans le clapotis quelconque. Autre manière de dire que l’art n’est pas sous condition de la philosophie, mais celle-ci sous condition de celui-là. La philosophie ressaisit les créations de vérités que produisent les quatre



champs autonomes de la science, de l’art, de la politique et de l’amour. Frappées par l’universalité, les vérités sont éternelles bien qu’elles surgissent dans un temps donné, en faisant écart par rapport aux savoirs, en les trouant d’un événement catalyseur d’une vérité.
Dans l’œuvre de Badiou, les références aux arts (littérature, musique, arts plastiques, cinéma, danse...) sont essentiellement puisées dans le registre moderne et non dans le contemporain ou l’“extrême contemporain”. Cette absence témoigne d’une relation de défiance, à tout le moins de distance à l’égard de l’art dit contemporain dont Badiou a déplié les tenants et les aboutissants. Plutôt que de s’appuyer sur la notion d’œuvre ou sur le pôle de l’artiste (les deux polarités sur lesquelles se fonde l’esthétique), Badiou recourt au concept de séquences historiques où se déploient des créations artistiques (ou scientifiques, politiques, amoureuses). Les propositions philosophiques sur l’art soutenues par Badiou énoncent d’une part que la procédure artistique met en scène le jeu du fini et de l’infini, matérialisant dans une forme, dans un fragment fini l’infini de l’Idée que l’œuvre touche et d’autre part que toute idée forte appelle la transformation de quelque chose d’informe en une forme. Le geste de l’art est, non pas d’incarner l’Idée au sens du romantisme allemand, mais d’inscrire dans le sensible la force d’une idée et de ressaisir l’informe dans la dimension de la forme.

La défiance de Badiou à l’égard de l’art contemporain vient de la prédilection affichée par ce dernier pour des régimes d’existence précaire, soumise au tremblé des virtualités, instables tant spatialement (l’installation) que dans le temps (la performance), sans se soucier d’une effectuation des possibles, une effectuation consistante qui condense, selon lui, l’alpha et l’omega du geste artistique. Le sacrifice de l’épaisseur matérielle, de la présence, le travail sur les immatériaux (ces immatériaux qu’interrogea Jean-François Lyotard lors de l’exposition en 1985 au Centre Pompidou en leur assignant une fonction disjointe de celle que leur donne Badiou) fait de l’art contemporain un art programmatique, didactique, pris dans la “tentation ‘formulaire’” au sens

où, plutôt que présenter l'œuvre, il en présenterait la formule. L'on pourrait dire qu'il présente la promesse de l'événement en lieu et place de l'événement. De l'art moderne à l'art contemporain, on assiste à un changement de paradigme que Badiou caractérise par une mutation dans le rapport entre présentation et représentation. *"On est passé de la représentation de la présentation naturelle à la possibilité de présenter la représentation elle-même, et même, en fin de course, à ne représenter que la représentation : ce serait ça l'art contemporain"*[5]. Privilégiant l'idée, la formule de l'art sur la présence sensible de l'œuvre elle-même, l'art conceptuel opérerait une élision partielle de l'œuvre, de sa représentation. C'est en ce point que se loge une certaine distance de Badiou à l'art contemporain : qu'il se tienne dans la monstration didactique de l'informe, qu'il tende à passer par pertes et profits la réalisation sensible pour se *"réduire au récit de son opération ou à la démonstration élégante de sa dissolution"*[6]. Bref, qu'il soit dans la discursivité critique (dans la négation et non dans l'affirmation), qu'il fasse signe vers la possible exténuation partielle de son autonomie, une exténuation qui, énonce Badiou, a existé durant d'immenses périodes historiques où l'art (littérature, arts plastiques, musique…) attendait sa reviviscence. (Le phénomène d'éclipse d'un régime d'intensité vaut pour toutes les sphères de création, l'art mais aussi la science, la politique… et recoupe ce que Nietzsche et Deleuze nommaient la traversée du désert). Passant par pertes et profits la représentation en ne s'attachant qu'à la "présentation de la représentation", voire qu'à "la représentation de la représentation", l'art actuel se confondrait avec son geste, l'indication de sa visée, de ses procédures, élisant d'habiter le possible plutôt que l'œuvre réalisée.

L'on pourrait prolonger les thèses de Badiou en disant que, ramené à ses composantes signifiantes, l'art contemporain parierait également sur la quatrième combinatoire restante : la présentation de la seule présentation, la performativité d'un geste asseyant l'inscription d'un "j'appartiens à la sphère de l'art" dans le décret lui-même. Faire de la forme le fond et vice-versa selon l'aspiration de Joyce et de Beckett, *"peindre le peindre"* disait Lyotard, composer dans la musique sans composer sur ni à partir de, sans représenter, écrire l'écrire… La discursivité devant soutenir le geste artistique témoignerait pour Badiou d'un éloignement de l'art avec lui-même. Consistantes par elles-mêmes, sans qu'elles doivent en passer par un discours les réfléchissant, nombre d'œuvres du passé parlaient d'elles-mêmes prolonge Badiou dans son entretien avec Laurent de Sutter dans *Art Press*. A contrario, afin de se doter d'une cohérence, d'une "aura", d'une présence, certaines œuvres contemporaines se tenant au bord du désœuvrement, du non-œuvre, de l'évanouissement, exhibant l'informe, auraient à compenser leur déficit d'autonomie, de consistance intrinsèque par la production d'un métadiscours.

"En somme : 'esthétique', si la philosophie dit au poème sa vérité. 'Inesthétique', si le poème impose à la philosophie la toute neuve existence d'une procédure de vérité (…) L'art n'est qu'une école du Présent. Mon obligation ? En être conceptuellement le contemporain (…) Mais si l'art est douteux ? Si le présent de l'art n'est que sa propre incertitude ? (…) L'inesthétique est claire si l'art est évident. Le non-art comme horizon de l'art n'impose-t-il pas, bizarrement, une esthétique ? Par exemple une esthétique du chaos ? (…) D'où que c'est à l'inesthétique de défendre la puissance axiomatique de l'art, d'en appeler s'il le faut le retour (…) c'est l'inesthétique qui implore qu'on lui inflige le défi d'un nouvel art réglé" écrit Badiou en 2002[7]. Avec l'appel à un *"nouvel art réglé",* nous sommes au plus loin de la *"passabilité"*, de la passivité de Lyotard qui laisse être et accueille l'indétermination des œuvres dans leur précarité. Sans dicter à l'art ce qu'il doit être, Badiou lui souhaite *"l'invention d'un nouveau classicisme" ("si l'on entend par classique l'existence d'un ordre de la dialectique entre présentation et représentation qui soit stabilisée pendant un temps", Les grands entretiens d'Art Press,* entretien de Badiou avec Laurent de Sutter, *op. cit*., p.89. En ce sens, les avant-gardes de la modernité sont classiques). Le prescriptif se réinstalle par-là même dans le descriptif. Afin que notre époque ait son inesthétique, l'art aurait à se réaffirmer dans le sens d'un nouveau "classicisme" (loin de tout retour à une forme passée). Un art désorienté, incertain, "désœuvré" appelle une esthétique arrogante tandis qu'un art s'affirmant lui-même, fondateur de nouveautés appelle une inesthétique selon un système de vases communicants dont il reviendrait d'interroger les présupposés.

L'ouverture de la philosophie à l'art, de l'art à la philosophie a toutes les chances d'être féconde si les deux plans de création passent l'un en l'autre, dans un devenir dont les métamorphoses ne sont point fixées à l'avance, sans s'indiscerner, sans perdre leurs spécificités propres (rythmes, geste conceptuel de la philosophie, construction de sensations, de percepts et d'affects en art, même si l'art produit des concepts d'affects et la philosophie des affects de concepts, même si l'idée a une épaisseur sensible, la sensation une dimension spéculative). Une fois passé l'effet de déstabilisation réciproque, de décentrement, de déroute permettant de réinterroger à nouveau frais le plan de soubassement, l'image de la pensée qui vertèbre chacune des deux sphères, les connexions entre dimensions hétérogènes permettent un jeu d'interférences, d'hybridations relançant un problème par sa confrontation avec son traitement dans des zones de pensées extérieures. L'alliance de l'art et de la philosophie, de l'art et de la science n'est pas sans donner l'occasion à chaque "Chaoïde" (philosophie, art et science) comme dit Deleuze de se servir de son autre pour penser ses propres procédures, pour appréhender des vérités occultées de son fonctionnement. Sans être purement utilitaristes, "intéressés", le détour, la déprise par l'art, le cinéma, la peinture offriraient à la philosophie la possibilité de réélaborer, d'approfondir la manière dont elle jaillit, fonctionne, circule, s'invente. Non que la philosophie devienne art, que l'art devienne science et la science philosophie mais dans une attention aux déplacements des socles de base, des plans "pré-philosophique", "pré-artistique", "pré-scientifique" qui gouvernent les trois champs de création à leur insu.

Où est l'art ? résonne comme la question résiduelle dès lors, qu'écartelé entre des approches sociologiques, psychanalytiques, philosophiques, sémiotiques, l'art semble se jouer des grilles que les disciplines lui imposent, furet échappant à ceux qui tentent de le cerner, toujours ailleurs, absent des discours que les autres portent sur lui, voire qu'il porte sur lui-même. Comme un principe d'incertitude généralisé. Qui veut localiser son contexte rate son contenu, qui tente de repérer ses significations, ses dispositifs, ses agencements rate son mouvement, sa plasticité. Les diverses expressions de pensée que constituent l'art, la philosophie, la science (et dont il serait ruineux de dissoudre les différences) brassent leurs acquis, leurs innovations, leurs langages, leurs discursivités dans une visée d'interrogation du réel en ses paramètres mouvants, ses points de faille, ses possibles.

Véronique Bergen

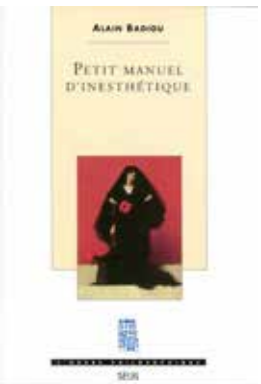
Philosophe, romancière et poète, Véronique Bergen est l'auteur d'essais sur Deleuze, Sartre, la philosophie contemporaine (entre autres *L'Ontologie de Gilles Deleuze, Résistances philosophiques, Le Corps glorieux de la top-modèle, Comprendre Sartre*…), de fictions (citons *Marilyn, naissance année zéro, Le Cri de la poupée* autour d'Unica Zürn…). Elle collabore à diverses revues et est membre du comité de rédaction de la revue *Lignes*.

4 Les pensées de Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Bruno Latour, Lyotard font l'objet d'articles à part dans ce même numéro.

5 "Alain Badiou. Exaspération du moderne", entretien avec Laurent de Sutter, in *Art Press,* n° 429, janvier 2016, p. 75 et repris dans *Les grands entretiens d'Art Press*, 2016, p. 73.

6 *Id*., Les Grands entretiens d'Art Press, p. 76.

7 *Id*., "Le devoir inesthétique", in *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 29.

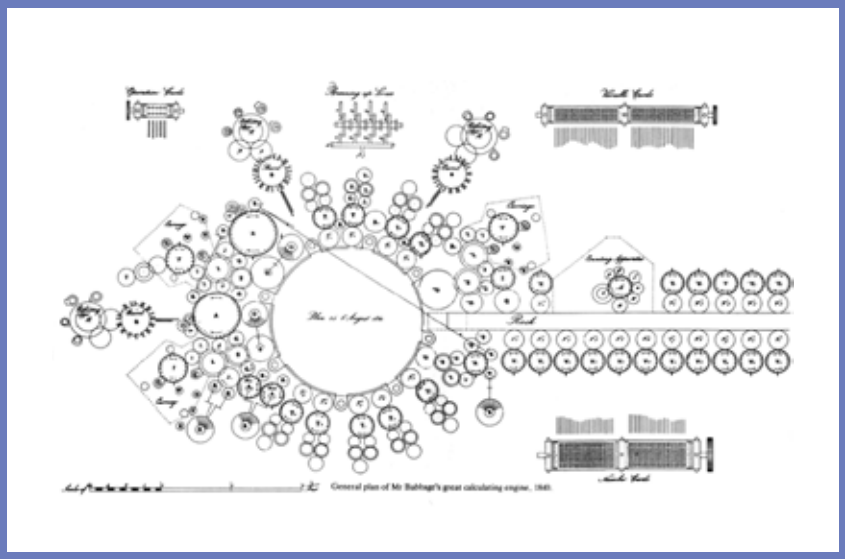


2i

Hans-Jürgen Syberberg,
Parsifal, 1982

ART DIGITAL (DELEUZE, LYOTARD, TURING)

Charles Babbage,
Plan de la Machine analytique, 1834



En 1987, Gilles Deleuze donne une conférence célèbre à la Fémis sur l'acte de création. "*L'art n'a rien à voir avec la communication (...). Une œuvre d'art ne contient aucune information (...). L'œuvre d'art est la résistance à la communication*" martèle-t-il, dans la continuité de ses deux livres sur le cinéma, et notamment de la conclusion du deuxième tome, paru en 1985, où s'énonce gravement, en marge d'un commentaire de Syberberg, que "*La vie ou la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique*".

"Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature (…). L'idée forte de Syberberg, c'est que nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à vaincre Hitler. On aura beau montrer tous les documents, faire entendre tous les témoignages : ce qui rend l'information toute-puissante, c'est sa nullité même, son inefficacité radicale. L'information jouit de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereuse. C'est pourquoi il faut dépasser l'information pour vaincre Hitler ou retourner l'image (…). La rédemption, l'art au-delà de la connaissance, c'est aussi bien la création au-delà de l'information (…). La vie ou la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique. Il faut dresser contre celle-ci la question qui la dépasse, celle de sa source et de son destinataire, la tête de Wagner comme automate spirituel, le couple Parsifal comme automate psychique[1]."

Paroles grandioses, séduisantes, mobilisatrices. Mais qui ne vont pas sans soulever des interrogations. D'abord parce qu'elles paraissent extraordinairement banales, au risque de choquer les *fans*. L'idée selon laquelle l'œuvre d'art ne relève pas de la communication ordinaire, que la création n'est pas du registre de la connaissance, que l'artiste est ici pour assurer la rédemption de l'humanité sont les dogmes plus qu'usés du romantisme. Le statut de l'œuvre d'art décrit par Deleuze est aussi ancien que l'esthétique de Kant, sinon Shaftesbury. Or si le deleuzisme est esthétiquement un romantisme, peut-il être tenu pour la révolution métaphysique qu'il prétend être ? Badiou et Rancière ont monté leur réquisitoire contre l'ontologie de Deleuze à partir d'un dossier constitué de pièces sur l'esthétique de ce genre.

Couverture du catalogue de l'exposition *Les immatériaux*, Grafibus, 1985

Ensuite (ou heureusement), ces paroles interrogent parce qu'elles entrent en contradiction avec d'autres propos tenus par Deleuze sur l'œuvre d'art. On a tous en mémoire le petit essai où Deleuze compare *La Recherche* à une machine, et une machine à produire et à interpréter des signes, c'est-à-dire une machine traitant de l'information, cette information fût-elle hiéroglyphique (mais le langage-machine d'un ordinateur n'est-il pas un tel hiéroglyphe pour le commun des mortels ?). Plus avant, on ne peut ignorer que toute une partie, sinon l'essentiel de la métaphysique deleuzienne, est bâtie sur l'emprunt, pas toujours explicité, à la théorie de l'information. Gilbert Simondon, Gregory Bateson, Humberto Maturana et Francesco Varela sont couramment cités. Le paradigme cybernétique, n'en déplaise aux lectures crypto-heideggeriennes de Deleuze, est un des piliers des philosophies de la différence, comme de tout le structuralisme avant elles, fût-ce le paradigme de la deuxième cybernétique qui, pour être chaotique et dissipatif, n'en est pas moins celui d'une cybernétique de plein exercice[2].

Mais alors qui dit vrai ? Lequel des deux Deleuze, le romantique ou l'informatique, croire ? On ne trouvera peut-être pas la réponse à cette question chez Deleuze lui-même, qui n'a pas toujours résisté aux bénéfices de l'ambiguïté (et qui a aussi beaucoup varié), du moins pas sous forme explicite. En revanche, on peut la trouver plus facilement chez Jean-François Lyotard, et notamment dans le Lyotard qui a entrepris de se faire commissaire d'une exposition d'art avec des ordinateurs, au moment même où Deleuze dénonce la collusion du cinéma et de l'informatique.

Le propos des *Immatériaux*, qui se tient en 1985, au Centre Pompidou, se présente comme une synthèse étonnante des deux positions opposées de Deleuze, puisqu'il postule que la perturbation salutaire de la communication viendra… des ordinateurs eux-mêmes. Autrement dit, Lyotard soutient qu'il n'y a pas de contradiction entre le fait de dénoncer la société de l'information et le fait de louer l'informatique. Pour comprendre ce paradoxe, il faut se remémorer l'intention que Lyotard poursuit dans *Les immatériaux*. Le parcours qui met en vedette des ordinateurs et des œuvres d'art numérique (on disait "télématique" à l'époque) a pour but d'en finir avec le concept d'exposition.

"L'exposition de peinture est une institution moderne (…). Ce qu'elle implique dans sa modernité : – Le visiteur est un œil (…). Son regard est régi par une géométrie de la domination sur l'espace perceptif. – Le visiteur est un corps en mouvement. Son parcours dans l'exposition est celui d'un roman de formation[3]."

A l'inverse, Lyotard souhaite que *Les immatériaux* soit une "*manifestation*". Celle-ci doit être inspirée d'un "*espace-temps à peine esquissé*" semblable à la "*conurbation entre San Diego et Santa Barbara*", ni ville, ni campagne, ni désert, "*remettant en cause la présentation traditionnelle des expositions héritière des salons du dix-huitième siècle, des galeries*". La "*manifestation*" n'est ni représentative, ni explicative, ni illustrative, explique-t-il dans le catalogue. La manifestation "*arrive*" : inanticipable, indécidable, imprésentable, comme l'événement. La manifestation "*fait signe en tant qu'exposition*", elle "*interroge les opérateurs spatio-temporels que l'exposition applique à l'œuvre*".

Ainsi, l'espace des *Immatériaux* n'est pas fait de cimaises, mais de "*trames variant de la transparence à l'opacité, appelant plusieurs sortes de regards portés sur la proximité (…). Ces semi-écrans permettent au visiteur de choisir semi librement son parcours. Il n'est pas contraint mais induit (…). Le visiteur ne sera pas maintenu dans un temps linéaire. Une trentaine d'émetteurs diffusant chacun un ou plusieurs messages couvriront des zones distinctes (…). Les contenus des messages seront moins des commentaires explicatifs que des textes (…). Au traditionnel catalogue se substituent divers produits témoignant d'une démarche différente (…), expérience d'écriture collective (…), bloc-notes rassemblant des facsimilés de documents de travail livrant le travail en progrès.*"

C'est peu dire que ce concept d'exposition, ou plutôt de "manifestation", fait alors jaser. On y voit la reconnaissance institutionnelle de tous les mots d'ordre de Mai 1968. Multiplier les propositions de parcours, de récit, d'explication, mêler science et art, copies et originaux : tout cela peut enthousiasmer le grand public, pour qui c'est nouveau. *France-Soir* signale que *Les immatériaux* "*passionne les adolescents férus de technoscience*[4]." D'ailleurs, on vient au musée en famille, avec les enfants, qui trouvent à jouer. Vaisseau amiral d'une nouvelle politique culturelle tournée vers le grand public et la démocratisation de l'accès à l'art, le jeune Centre Pompidou ne l'accueille pas pour rien. Ludique, ouvert, coloré, l'institution prête à Lyotard tous les atours de sa propre postmodernité. Mais tout cela déroute aussi, agace souvent. *Art Press* fustige la foire, au nom des règles de l'art et de son "exposition", justement. La "manifestation" des *Immatériaux* semble mettre un visage sur toutes les dérives de la "pensée 68" : consommation culturelle, technophilie, philosophie publicitaire, etc. dénoncées à la même époque par Jean Baudrillard. On y voit le commencement de la culture de "l'événementiel" dont le ministère de Jack Lang fera sa pierre de touche.

En réalité, tout cela est à mille lieues du projet de Lyotard. "*L'introduction spectaculaire de ce qu'on nomme les nouvelles technologies dans la production, la diffusion, la distribution et la consommation des biens culturels est en train de transformer ce qu'on appelle culture en une industrie*" dénonce-t-il à la même époque avec des accents adorniens. "*Réécrire la modernité, c'est résister à l'écriture de cette supposée postmodernité.*" Dans *Art Forum* en 1982, il écrivait déjà, au sujet de la trans-avant-garde :

"*Mélanger sur une même surface les motifs néo- ou hyper-réalistes et les motifs abstraits, lyriques ou conceptuels, c'est signifier que tout se vaut parce que tout est bon à consommer (…). Ce qui est sollicité par l'éclectisme, ce sont les habitudes du lecteur de magazines, les besoins du consommateur des images industrielles standard, c'est l'esprit du client des supermarkets*[5]."

1 G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, 1985.

2 Le lien entre structuralisme et cybernétique passe notamment par Roman Jakobson et Margaret Mead, qui alertent Claude Levi-Strauss sur son potentiel, après avoir assisté aux célèbres conférences Macy entre 1942 et 1953. Voir Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives.*

3 Toutes les citations : J.-F. Lyotard, in c*atalogue des Immatériaux*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1985.

4 N. Heinich, *Les Immatériaux, étude de l'événement exposition et de son public, Expo Media 1*, Paris, 1986.

5 J.-F. Lyotard, "Représentation, présentation, imprésentable", in *L'inhumain, causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.

Précisément, et pour le remettre dans les termes des sciences de la communication qui nous guident ici, l'idée de Lyotard n'est pas que le "bruit" va nous sauver de la société de l'information, que la multiplication anarchique des émetteurs va nous sauver des machines, idée à laquelle on réduit malheureusement trop souvent le postmodernisme, parfois sous l'influence des thèses de la deuxième cybernétique sur la productivité du chaos dont Lyotard s'est, au demeurant, parfois revendiqué. Le désir de remplacer le concept d'exposition par celui de manifestation n'a rien à voir avec le festivisme libéral.

De fait, le concept même de "manifestation" se rattache pour Lyotard à l'idée du sublime kantien et à une réflexion qui va s'approfondissant, ou s'aggravant chez lui, dans ces années-là, sur la "présentation de l'imprésentable", la déchirure du sens commun et la forme particulière de mélancolie qui l'accompagne. Les "immatériaux" c'est bien ce qui ne se présente pas, ce qu'on ne voit pas, les "Incorporels" des Stoïciens qui ont retenu l'attention de Deleuze quelques années plus tôt, dans *Logique du sens*. Dans l'idée du sublime, ce qui intéresse Lyotard, c'est le "*jeu des facultés*", autrement dit, un certain rapport à la pensée. Car rappelons-le : le sublime désigne originairement chez Kant un certain rapport de l'Imagination à la Raison, c'est-à-dire une modalité esthétique de l'appréhension des Idées.

Anima minima, un article de 1993, éclaire l'intérêt de Lyotard pour ce type particulier de rapport. "*Quand les idéaux viennent à manquer comme objets de croyance et modèle de légitimation, la demande d'investissement ne désarme pas, elle prend pour objet la manière de les représenter*", explique Lyotard. "*Kant appelait manière le* modus aesthetica *de la pensée.*" Précisément, et toute la difficulté vient de là, Lyotard nomme "postmodernisme" à la fois la perte des idéaux, le moment nihiliste de la pensée, où tout disparaît dans l'esthétique, "*mise en scène, spectacularisation, médiatisation, simulation, hégémonie des artefacts, mimésis généralisée, hédonisme, narcissisme, auto-référentialisme, auto-affection, auto-construction…*", *et* la possibilité de refonder la philosophie sur la base de ce "*mode esthétique.*" Lyotard encore : "*J'ai moi-même fait usage du terme postmoderne. C'était une façon un peu provocante de placer ou déplacer le débat sur la* connaissance *en pleine lumière.*"

"*On ne guérit pas de l'obsession de raisonner en raisonnant. Ni en déraisonnant. On doit séparer l'apparence des mots et des enchaînements de leur apparition. C'est l'ascèse du style qui exerce cette séparation. Je n'en conclus nullement que l'actualité de l'esthétique exigerait du philosophe qu'il se fasse artiste en écriture, c'est-à-dire poète. Il importe au contraire qu'entre poème et mathème, comme dit Alain Badiou, ou plutôt dans la trame de l'un et de l'autre, une écriture réflexive s'obstine à interroger sa propriété et, par là même, à s'exproprier sans cesse*[6]."

Contre le néant, contre le nihilisme, contre la dissolution des croyances, la disparition des récits de légitimation et la crise de la Raison, Lyotard oppose l'esthétique, c'est-à-dire la Raison elle-même dans la mesure où elle se rend capable de suspendre l'enchaînement désormais vain de ses propositions, pour interroger sa propre apparence, pour surprendre son "Dit", son fait, son faire, son "*poiein*". La manifestation des *Immatériaux* nomme cet effort, cette "obstination" de la Raison à interroger son propre et à s'exproprier d'elle-même du même coup en tentant d'exposer la pensée. Ce qui se manifeste et qui fait manifeste avec *Les immatériaux*, c'est que la pensée puisse se manifester. La radicale nouveauté des *Immatériaux*, c'est d'être la première "exposition de pensée". Ce qui y fait événement n'est pas la multiplication des surprises, "l'événementiel", pas plus que l'appel de l'absolument Autre, "l'Événement", mais ce qui arrive *à la pensée*, tant il est vrai qu'il n'y a d'événements que d'événements de pensée.

C'est ici que la réflexion de Lyotard sur le sublime rencontre son intérêt pour les ordinateurs, manifeste dès son rapport sur le savoir destiné au Conseil des universités du Québec de 1979, publié sous le titre *La condition postmoderne*. De fait, s'il est un événement de pensée, un événement arrivé à la pensée dans les cinquante dernières années, c'est bien l'informatique, elle qui permet de simuler et de reproduire pour la première fois artificiellement des processus de pensée. Mais ce qui retient plus encore l'attention de Lyotard, c'est que pour être pensée, l'informatique n'est pas non plus, *stricto sensu*, un mathème. Il n'ignore pas en effet que, malgré les apparences, l'informatique n'est pas l'accomplissement de la logique formelle, totalisante, des mathématiques. Au contraire, elle est apparue au moment de l'effondrement de cette logique, sitôt après que le logicien Kurt Gödel eut démontré l'inconsistance des mathématiques. Le génie propre d'Alan Turing est d'avoir compris que cette inconsistance pouvait servir de socle à la refondation d'une nouvelle pensée, qu'il était possible de créer une machine qui puisse tout compter *à la condition même qu'elle ne puisse pas se compter elle-même*. Le ressort de l'informatique est la preuve même utilisée par Gödel pour prouver l'inconsistance de la raison, *renversée*. La possibilité pour Gödel de prendre n'importe quelle forme de raisonnement pour contenu d'un raisonnement qui prouve l'incomplétude des mathématiques formelles permet à Turing de construire une machine capable de prendre toutes les machines pour programme (à part elle-même). L'informatique est originairement trouée, elle est structurellement "pas toute". Le premier ordinateur, conçu empiriquement par l'anglais Charles Babbage cent ans avant Turing, révèle d'ailleurs ce "trou" au cœur de sa structure[7].

Cela n'a pas échappé à Jacques Lacan qui a très bien mis en lumière ce caractère paradoxal de l'informatique dans son séminaire de 1954-1955, en profitant, au passage, pour légitimer l'usage du paradigme cybernétique en psychanalyse.

"*On sait bien qu'elle ne pense pas, cette machine. C'est nous qui l'avons faite, et elle pense ce qu'on lui a dit de penser. Mais si la machine ne pense pas, il est clair que nous-mêmes ne pensons pas non plus au moment où nous faisons une opération. Nous suivons exactement les mêmes mécanismes que la machine. L'important est ici de s'apercevoir que la chaîne des combinaisons possibles de la rencontre peut être étudiée comme telle, comme un ordre qui subsiste dans sa rigueur, indépendamment de toute subjectivité. Par la cybernétique, le symbole s'incarne dans un appareil — avec lequel il ne se confond pas, l'appareil n'étant que son support*[8]."

Cela n'a pas échappé à Lyotard non plus, qui choisit pour faire la couverture de son catalogue une étrange image : une empreinte digitale (symbole de notre nouvelle civilisation du "digital", puisque l'empreinte est un code informatique inscrit à même notre peau), *trouée au centre.*

Mais si l'informatique est trouée, elle entretient elle-même un "rapport imaginaire" aux Idées, puisqu'elle ne les connaît que dans la mesure où elle s'interdit d'en comprendre le sens. Elle incarne une des formes de ce sublime sur lequel l'esthétique est appelée à se refonder à l'âge de la fin du Beau. Ainsi, on comprend que Lyotard pense que l'informatique peut triompher de la communication. Paraphrasant Deleuze, il faut même dire que c'est *parce que* l'œuvre d'art est une machine qu'elle ne contient aucune information, ou encore que si "*la vie ou la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique*" c'est bien en tant que cette lutte est "intérieure" (c'est le mot important ici), c'est-à-dire en tant que le cinéma est capable de cesser d'être une simple information pour devenir la machine même qui en traite et qui en produit, et qui n'est pas, elle, une information, qui est même la seule chose de ce monde à ne pas en être une.

Mark Alizart
Mark Alizart est philosophe. Il a récemment publié *Pop Théologie* aux Presses Universitaires de France.

6 J.-F. Lyotard, "Anima Minima", in *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 2005.

7 Charles Babbage a découvert presque par hasard le principe de l'informatique en bouclant une machine à calculer mécanique sur elle-même, laissant apparaître un trou au milieu.

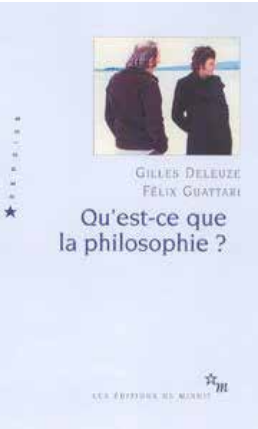
8 Jacques Lacan, cité par Ronan Le Roux, *Structuralisme(s) et cybernétique(s). Lévi-Strauss, Lacan et les mathématiciens*, CETCOPRA, 2010.

Thomas Hirschhorn
Dancing Philosophy (How to Dance Deleuze?), (How to Dance Gramsci?), (How to Dance Bataille?), (How to Dance Spinoza?)
2007
4 color video, DVD and mini DV without PAL
16min09s
Edition of 4

DELEUZE : L'ART COMME PRÉCURSEUR DE LA PHILOSOPHIE

3.

L'art fut plus qu'une sphère de pensée à laquelle Deleuze accorda une place décisive. Dès son entrée en philosophie, l'art condense la figure du sombre précurseur : il indique à la philosophie ce qu'il en est de la pensée et le mouvement déterritorialisant qu'elle a à frayer afin de monter de la connaissance à la pensée proprement dite. En percevant l'art comme le catalyseur d'une nouvelle manière de faire de la philosophie, Deleuze se place dans la filiation de Nietzsche et du philosophe-artiste. Interrogeant la littérature, la peinture, le cinéma, jamais Deleuze ne surplombe l'art pour le mobiliser au service des problématiques philosophiques en cours d'élaboration. Son empirisme transcendantal exigeant d'engendrer un mouvement qui soit de penser dans les choses et non sur elles, Deleuze ne réduit point son appréhension de l'art à une saisie en extériorité, du haut des batteries conceptuelles de la philosophie mais s'ouvre au plan de constitution de l'art, à ses mécanismes, sa genèse, ses logiques. L'art lui permet de forger une philosophie de l'intensité, acquise au vitalisme, de dissoudre le règne de l'image dogmatique de la représentation en la nomadisant, en la schizophrénisant. La plasticité à l'œuvre dans la pensée artistique, les concepts que Deleuze invente afin de l'interroger (la sensation, les forces, les affects et percepts, le Corps sans Organes, les machines désirantes, l'immanence, les devenirs...) lui permettent de faire subir à la philosophie une révolution nomade qu'elle doit accomplir par ses moyens propres, sans singer l'art.



Toute pensée s'origine en une genèse partant du sensible, tout, en elle, part d'un choc intensif, d'une violence sensible qui désaxe l'harmonie réglée de ses facultés. Or, quelle pratique sinon l'art se singularise par un point d'ombilic situé dans un choc sensible, dans la violence de la sensation ? Les manières dont l'artiste fait l'épreuve d'une dépossession, d'un trop grand qui le submerge et d'une riposte à la hauteur du chaos qu'il rencontre fourniront les paramètres de la nouvelle image de la pensée proposée par Deleuze. Dans sa radiographie de l'histoire de la philosophie, Deleuze repère le schème ruineux d'une image dogmatique, représentative de la pensée, à savoir une pensée réduite à la récognition, mue par le tropisme du vrai, qui ne monte jamais à la conquête de ses puissances. Si, à l'exception de quelques "sombres précurseurs" (les Stoïciens, les empiristes anglais, Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Bergson...), la philosophie n'a été que reconnaissance, n'a jamais conquis les terres de la pensée, c'est l'art qui fournira à la philosophie l'antidote au règne de la représentation. L'art s'avance comme une machine de guerre, un tracé de lignes de fuite que Deleuze convoque afin de proposer une nouvelle image de la pensée dont nous verrons que les trois critères sont directement issus de l'art. (Les trois critères seront élaborés dans *Nietzsche et la philosophie, Proust et les signes, Différence et répétition,* retravaillés ensuite dans les deux volumes sur le cinéma, *L'Image-mouvement et l'Image-temps,* dans *Mille plateaux* écrit avec Félix Guattari et enfin dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* également co-écrit avec Guattari). La littérature (Proust dans *Proust et les signes*, Artaud, Kafka, Virginia Woolf, Melville, Beckett...), la peinture (Bacon, Cézanne, Klee...), la musique (Debussy, Messiaen, Boulez, Stockhausen...), le cinéma (la fin du schème sensori-moteur de l'image-mouvement entraînant l'apparition de l'image-temps, d'images sonores et optiques pures après la seconde Guerre Mondiale, dans le néoréalisme italien) performent un constructivisme créateur qui délivre le comment de l'aventure de la pensée. La philosophie a à se mettre à l'école (buissonnière) de l'art, à se psychotiser. L'art dévoile les forces de l'antilogos qui montent dans l'architectonique rassurante du logos. Dès *Nietzsche et la philosophie* (PUF, 1962), *Proust et les signes* (PUF, 1964), Deleuze met au point la méthode généalogique traquant les postulats qui vertèbrent l'image dogmatique de la pensée et lui substitue, sous l'enseignement dessillant de l'art, une nouvelle image. L'art, *la Recherche* de Proust par exemple, montre que la pensée surgit lorsque la violence des signes l'arrache à sa quiétude et l'immerge dans l'involontaire.

Là où les postulats de la pensée représentative visent à garantir l'accès au vrai, en lissant le problème sous une grille de concepts permettant d'éviter le corps à corps avec le point de crise, la pensée schizoïde, de l'immanence affirmée par Deleuze et Guattari emprunte à l'art son affrontement à mains nues avec les forces du chaos. Les trois réquisits d'une pensée qui accède à sa conquête risquée, aléatoire, sans en rester au ronronnement paisible de la récognition, prennent le contrepied des conditions de l'image dogmatique de la pensée. Primo, il s'agit d'un constructivisme, d'un acte de surrection inédite où s'invente une solution non programmée. Secundo, la pensée fait l'épreuve d'une impuissance, d'une violence qui lézarde ses solutions ad hoc, est la proie d'un dérèglement des facultés qui l'oblige à inventer une réponse sans mode d'emploi. Tertio, en butte à un problème, à un paradoxe sensible qui la sidère, la pensée médusée fait l'objet d'une genèse inconsciente, impersonnelle, sans plus de chapeautage par l'instance personnelle d'un Je souverain. En ces trois paramètres, la nouvelle image de la pensée formulée par Deleuze invalide les critères retenus par la pensée dogmatique, dite aussi morale, orthodoxe, à savoir 1° la recette d'une méthode orientant naturellement la pensée vers le vrai, 2° la fondation dans une conscience active, rattrapant tout ce qui lui advient, qui refuse d'être désarçonnée par les phénomènes qui la plongent dans l'impuissance, 3° le roc indéboutable d'une instance personnelle. Les trois traits distinctifs de la nouvelle image de la pensée sont "importés" de la sphère de l'art. D'une part, l'art est de l'ordre d'une création, d'une rupture avec les facilités d'une méthode toute faite. D'autre part, il s'origine dans une impuissance, dans l'explosion d'un choc perceptif qu'il va tenter de moduler en puissances inédites, faisant monter l'invisible au visible, l'inaudible à l'audible, l'indicible au dicible. Enfin, terrassé par la vision, l'audition d'un trop puissant, l'artiste endure l'expérience de l'impersonnalité, de la dissolution de l'ego.

De la généalogie nietzschéenne, Deleuze retire que tout système de pensée n'est que le masque de pulsions, d'affects traduisant un certain rapport à la vie. Toute connaissance étant suprêmement intéressée, elle témoigne en ses propositons d'une option morale quant à la vie. Valorisant une méthode vers le vrai, l'évitement des chocs avec le sensible, l'image dogmatique de la pensée dissimule sous son dualisme cognitif du vrai et du faux un dualisme moral privilégiant l'intelligible sur le sensible, l'idée sur le corps, l'éternité sur le temps. Nous reconnaissons dans ce choix préjudiciel du "qu'est-ce que penser ?" la maladie socratique mise au jour par Nietzsche : la haine de la vie, la crainte du chaos, de la contingence, du temps. Retourner le dispositif hégémonique de la philosophie, c'est défendre une pensée-vie, une pensée qui, loin de se détourner de la vie, l'affirme en ses puissances. Ce que Deleuze appellera, dans ses premiers livres, dans la droite ligne de Nietzsche, une pensée-artiste qui affirme l'affinité de la pensée et de la vie. Le philosophe-artiste s'avance comme un contrepoison au nihilisme issu du platonisme, à la pensée vue comme un tribunal jugeant la vie, la disciplinant sous des règles qui la mettent à distance. L'art a montré à la philosophie qu'il n'y a pas de pensée sans heurt et corps à corps avec le chaos, sans dérèglement du lien entre les termes du sujet constituant et de l'objet constitué, polarités qui volent en éclats. L'art a montré à la philosophie comment recontacter les forces sous les formes, le moléculaire sous les strates molaires, en d'autres termes le transcendantal sous l'empirique. Sans point d'excès qui ruine le rapport intentionnel, qui corrode la connexion harmonieuse entre le pôle du sujet et celui du monde, il n'y a ni conquête de la pensée ni, corrélativement, de montée intuitive au plan d'immanence de la vie, de l'être-vie.

Parmi les griefs adressés à la philosophie en sa tradition dominante, au nombre de ses insuffisances, Deleuze diagnostique la ruse permettant de faire l'économie d'un face-à-face avec le chaos, la démission d'une pensée qui, en lieu et place de se construire sans balises, en affrontant l'inconnu, se repose sur les formes de la récognition, sur les clichés de la *doxa*. Déchirant l'ombrelle qui abrite les hommes du chaos, dépassant la vision vers la voyance, l'audition vers une sur-audition, le dicible vers un trans-dicible, les artistes exhibent aux philosophes qu'il n'y a pas de pensée sans une genèse violente, risquée, dépourvue de toute garantie a priori. L'art déboute l'image orthodoxe de la pensée en général, l'image orthodoxe, appauvrie de sa propre pratique : le schéma hylémorphiste, issu d'Aristote, celui de la pensée comme moule où la forme conceptuelle, idéelle discipline une matière instable. Au couple hiérarchique d'une forme active et d'une matière passive informée par la première succède l'appréhension de la pensée comme modulation entraînant les matériaux dans des variations continues.

L'art a performé ce qu'il revient à la philosophie de réaliser avec ses moyens spécifiques, sans copier ni emprunter à l'art ses paramètres : la construction d'un "chaosmos" (terme repris par Deleuze à Joyce), la surrection d'une pensée qui soit "Chaoïde", à savoir heurt avec les forces d'un chaos rendu consistant. Dans le mouvement même où la pensée affronte le problème inédit qui la surprend, elle fait pièce au chaos tout en lui restant fidèle. Le chaos qui fait irruption, décontenançant la pensée, n'est pas un état inerte, informe où rien ne se passe, mais un bouillonnement de déterminations qui surgissent et s'évanouissent sous le choc de leur vitesse infinie. Si penser est un exercice dangereux comme l'écrivent Deleuze et Guattari[1], c'est précisément parce qu'on y fait l'expérience d'une rencontre avec le chaos qui rend obsolètes les kits de récognition, les opinions toutes faites, le savoir établi que l'on a à sa disposition. *"Le chaos a trois filles suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'art, la science et la philosophie, comme formes de la pensée et de la création. On appelle chaoïdes les réalités produites sur des plans qui recoupent le chaos"*[2]. La traversée des strates du savoir, du régime de la représentation mène à un chaos que le penseur (artiste, philosophe, scientifique) doit à son tour traverser afin d'y tracer un plan qui le rend consistant (plan d'immanence pour la philosophie, plan de composition pour l'art, plan de référence pour la science).

La genèse de la pensée bute sur trois écueils : 1° s'accrocher à des idées tout en transcendance, irréfragables, qui dispensent de se laisser déstabiliser par le chaos, qui rabattent le problème sur des solutions données, 2° en rester ou revenir frileusement à la manne des opinions qui colmatent les brèches ouvertes par le chaos, rendant impossible l'érection d'une chaoïde, 3° être fasciné par le chaos, par les lignes d'ébranlement au point de ne pas surmonter l'impuissance en puissance, de rester prisonnier d'une sidération face au choc intensif. Les deux premiers écueils attestent un évitement de l'an-archie, le troisième une plongée dans le sans-fond, toutes amarres lâchées, l'immersion dans la folie de qui ne revient plus. C'est pourquoi, pour engendrer la pensée sur la lisière du pensable et de l'impensable, à la limite de l'animalité, pour créer une pensée qui recontacte les dynamismes de la vie en étant attentive aux forces sous les formes, au chaos sous la structure, il faut user de prudence comme Deleuze et Guattari ne cessent de l'énoncer.

Si le champ de l'art a permis à Deleuze de mettre en scène les opérateurs de la philosophie, de la réveiller de son sommeil représentatif, sa philosophie a tiré l'art hors des sphères de la phénoménologie, en direction d'une logique de la sensation, d'une auto-position de blocs de sensation, d'une libération de mondes parcourus d'affects et de percepts (là où la philosophie crée des concepts et la science des fonctifs[3]). Deleuze n'a eu de cesse d'insister sur la zone d'impersonnalité à l'œuvre dans toute création : aucun créateur ne crée à partir de son vécu, de ses névroses, de ses psychoses[4]. La pensée ne surgit que là où les problèmes du Je sont dissous dans une vague impersonnelle, là où le créateur cesse de pouvoir dire "Je", se trouvant livré à une troisième personne, voire à la quatrième personne du singulier de Ferlinghetti dont Deleuze parle dans *Logique du sens* (concept que réactivera Valère Novarina dans son livre *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012). L'œuvre d'art jaillit sur le désœuvrement du Moi, quand le monument de sensations a fait l'épreuve d'une extraction hors du vécu, hors des perceptions et affections courantes qui s'élèvent à des percepts, à des affects. Transis par un devenir impersonnel, un devenir monde, par les souffles du cosmos, les percepts et les affects débordent l'humain trop humain et en appellent à la création d'un "peuple qui manque". *"Les affects sont précisément les devenirs non humains de l'homme*, comme les percepts (…) sont *les paysages non humains de la nature"*[5].

Du côté des pratiques artistiques, les créateurs n'ont cessé depuis des années de mettre au travail la boîte à outils deleuzienne. Les artistes ne s'y sont pas trompés. C'est un des penseurs qui a le plus été convoqué par des artistes plasticiens, des musiciens, des architectes trouvant dans la philosophie de Deleuze devenue objet d'expérimentation des zones de résonance, un laboratoire de signes pour penser le contemporain. Soumis à des collages, des détournements, mis en action, l'univers-Deleuze se voit traduit dans des pratiques qui réalisent à son endroit ce qu'il n'a cessé de préconiser pour la philosophie : *"faire des enfants dans le dos"*. Quitte à endurer des reterritorialisations œdipiennes, à résonner sous forme de mots d'ordre, de concepts tout terrain dévitalisés à force d'être pris comme leviers de créations. Songeons aux ritournelles plombées du rhizome, du nomade, du Corps sans Organes, du devenir mineur, des lignes de fuite, du moléculaire... Nouveau bréviaire dogmatique, nouvel académisme qui côtoie des réinventions expérimentales fécondes et originales, des opérations de capture audacieuse, de relance théorique et pratique. Les transmigrations fonctionnent à plein régime, complexifiant en boucles rétroactives le régime de l'influence linéaire de l'art sur la philosophie de Deleuze, de la philosophie deleuzienne sur les arts. Plus que d'influences, on parlera d'hybridations, de noces logées à l'enseigne d'une multiplicité de motifs : importation revivifiée, torsadée de concepts (lignes de fuite, micropolitique, Corps sans Organes...) dans les arts ou frayage d'une stylistique de la création (le constructivisme, l'horizon du vitalisme).

De la galaxie des textes deleuziens surgissent deux idées qui ne vivent qu'à être expérimentées : créer, c'est témoigner pour la vie, créer, c'est résister.

Véronique Bergen

Philosophe, romancière et poète, Véronique Bergen est l'auteur d'essais sur Deleuze, Sartre, la philosophie contemporaine (entre autres *L'Ontologie de Gilles Deleuze, Résistances philosophiques, Le Corps glorieux de la top-modèle, Comprendre Sartre*…), de fictions (citons *Marilyn, naissance année zéro, Le Cri de la poupée* autour d'Unica Zürn…). Elle collabore à diverses revues et est membre du comité de rédaction de la revue *Lignes*.

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Ed. Minuit, 1991, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 196.

3 Pour caractériser les créations scientifiques, Deleuze et Guattari parlent de "fonctions" ou de "propositions" dont les éléments s'appellent les "fonctifs". Cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, chapitre 5. "Fonctifs et concepts".

4 *"On n'écrit pas avec ses névroses"*, Deleuze, Critique et clinique, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p.13.

5 *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p.160.

Gilles Barbier
Anatomie transschizophrène
1999
Cire, pigments
32 x 33,5 x 25 cm
Courtesy GP & N Vallois, Paris
Crédit photo : Jean-Christophe Lett

DES ARTS POLITIQUES CONÇUS COMME : ENQUÊTES SÉLECTIVES, FICTIONS SPÉCULATIVES, ACCÉLÉRATIONS SANS ISSUE…

Pamela Rosenkranz, *Wahaha Room*, 2014 exposé à *The Great Acceleration*, Taipei Biennial 2014, par Nicolas Bourriaud (PET, silicone, pigments, projectors)

Quand Bruno Latour lançait son école des arts politiques à Sciences Po à Paris (SPEAP), il y a maintenant presque six ans, sur les bases de la philosophie pragmatiste notamment de John Dewey, William James et Charles S. Peirce, le concept de l'Anthropocène n'avait pas encore suscité l'intérêt, aussi controversé soit-il, qu'on lui connaît aujourd'hui. La question de l'écologie politique, au cœur des préoccupations du philosophe des sciences, commençait à peine à concerner les acteurs du milieu artistique, surtout séduits par un projet pédagogique aspirant à (re)donner de l'efficacité politique à l'art et surtout, du potentiel épistémologique. Les arts politiques selon Latour, sont des techniques de "composition" avec les sciences et les pratiques d'un monde commun pensé sur le principe de l'immanence. Un monde qui ne croit plus à l'idée de Nature telle que les modernes l'ont définie et exploitée, ni à l'idée que les humains seuls auraient de la puissance d'agir (*agency*), renouant avec un certain animisme pré moderne qui ne distinguerait pas sujets et objets, humains et "non humains". Depuis, la question épistémologique posée par ces déplacements de perspective, le modèle de l'enquête transdisciplinaire comme pratique artistique, ou bien l'attention grandissante portée aux non humains forment un mouvement hybride en expansion dans des directions qui parfois se croisent et parfois s'opposent, produisant des spéculations parfois à suivre et parfois à éviter.

Black Market for Useful knowledge and non knowledge n.18
Musée de l'Homme à Paris,
21 Nov 2015, 7 - 11:30pm
www.artcop21.com/fr/events/5778/

Pauline Boudry, Renate Lorenz, *TOXIC*, vue de l'installation
Installation avec Super 16mm film/HD video, 2012, 13min

Produit par Council, dans le cadre de l'enquête "The Manufacturing of Rights" (2014-2016 Beirut)

Le 21 novembre dernier, quelques jours après les attentats meurtriers de Paris et avant la COP21(Paris, 30.11-21.12.15), l'auditorium du Musée de l'Homme à Paris, fraichement rénové, accueillait, dans le cadre de sa réouverture, la 18ème édition du projet *Black Market for Useful knowledge and non-knowledge,* sous le thème "Devenir terriens, 150 dialogues et exercices pour rétrécir et étendre l'humain". Chaque édition de ce fascinant marché noir du savoir et du non savoir, initié en avril 2005 à Hambourg par la Mobile Academy Berlin, est organisée autour d'un sujet différent, choisi selon le contexte, l'édition précédant celle de Paris, ayant été dédiée à la question du handicap et de toute forme de maladie, de manque et de déficience, comme moyens de repenser l'humain aujourd'hui[1]. Lors de son édition inaugurale à la Kunstverein Hambourg, sept "experts" venant de divers domaines (une actrice, le directeur de la Kunstverein, un pédiatre et psychologue, un critique d'art et auteur, un artisan-restaurateur et une artiste) proposaient à un visiteur pendant 30 minutes et pour 1 euro symbolique, une expérience épistémologique qu'aux dires d'Hurtzig, l'on pouvait facilement qualifier d'esthétique. Le "client" de ce marché noir, venu en amateur, s'y plonge de manière "excessive", affirme-t-elle, comme dans "un état d'intoxication", formant avec l'expert un duo performant un processus de "partage de la connaissance" [2]. Un spectateur –"témoin" et "observateur" – suit les échanges des acteurs de l' "installation" (un spectateur par duo) mise en scène et scénarisée suivant un strict protocole - "une bureaucratie", dit Hurtzig, censée transformer l'événement en pièce de théâtre (ou agora, ou conseil, ou espace onirique), et les participants, en "collège communautaire" en état d' "hallucination", imaginant et rendant possible ce transfert des connaissances et des compétences. Condition sine qua non pour que ça marche, la *confiance* dans le savoir des experts, nommés aussi "narrateurs", et dans une conception "hybride" du savoir pensé comme une "conscience virtuose" dit Hurtzig (se référant au philosophe et pédagogue Dieter Kamer), pas toujours scientifique et surtout pouvant être performé et transmis de la manière la moins rationnelle possible.

A Paris, le thème de la manifestation, qui s'est sensiblement élargie depuis Hamburg, comptant désormais chaque fois entre 12 et 100 experts, a été défini par une structure également très impliquée dans les questions épistémologiques, l'autorité du savoir et les modalités de sa production. Créé par Gregory Castéra et Sandra Terdjman[3] en 2013, Council expérimente des synergies et des méthodologies extradisciplinaires avec un attachement particulier, comme Hurtzig, à l'idée des savoirs et pratiques situés défendue par Sandra Harding et Donna Haraway. Adoptant la terminologie et les principes de la philosophie politique pragmatiste, notamment de John Dewey[4], le duo fonctionne sur la logique de l'enquête autour de "problèmes" (*issues*) qu'ils identifient dans chaque contexte culturel ou institutionnel dans lequel ils interviennent. Selon le philosophe américain, constituer des "conseils" (*councils*) afin de faire entendre et explorer les contradictions et les complexités des affaires de la société civile, est la seule manière de constituer le ou les "public(s)" de la démocratie. Aussi, la mission de l'art, selon Castéra et Terdjman, est de leur donner une représentation expérimentale aussi complexe qu'ils le sont, de les *décrire* autrement que les médiateurs *mainstream* qui réduisent des *issues* en débats binaires autour de décisions inefficientes. Parmi leurs enquêtes, *Tacet ou le vertige cochléaire* (2013/2016 – Sharjah, New York, Washington), rassemble ainsi un groupe de recherche aussi "hybride" que ceux du Black Market, composé d'un chercheur en neurologie, une danseuse, un musicien, une créatrice de mode, des chercheurs sur le son (...), réunis autour du désir de sortir d'une conception de l'écoute *"mentaliste, réduite à la tête", pour une approche "où l'écoute relève d'une composition entre différents sens qui forment un écosystème"*[5], à l'encontre aussi bien de l'idéalisme aristotélicien divisant corps et esprit, que de la séparation entre sphère privée et sphère publique, visée notamment par les féministes américaines des années 1960 ; sans oublier les institutions étatiques et les politiques publiques européennes ou américaines sur la question des sourds et malentendants, véhiculant un certain type de représentations sur ce handicap. C'était la grande ambition et le programme également de SPEAP (programme expérimental en arts politiques de Sciences Po, Paris). D'ailleurs, Bruno Latour, comme Isabelle Stengers, Vinciane Despret, dont le projet *An ecology of the Deaf* (Biennale de Lyon 2015-2016) fut produit par la Berlin Academy, et autres historiens et philosophes des sciences de son entourage intellectuel, font partie des références principales de Council qui semble -en créant une "institution artistique"- vouloir concrétiser autrement le projet pédagogique et politique latourien, ne fonctionnant pas dans la logique de la commande publique, mobilisant des experts professionnels, avec plus de moyens et une réelle production artistique (publications, pièces de musique, chorégraphies, films). Rappelons que les arts politiques dont il est question dans l'intitulé de l'école de Latour ont comme mission de *"composer le monde commun"*, en réunissant des gens issus de disciplines différentes qui cherchent à fabriquer des outils et à créer des formes pour répondre – suivant toujours Dewey – à une demande sociale. Des formes expérimentales à la fois dans la méthodologie qui les a produites, et dans le savoir qu'elles produisent[6]. Parmi les projets et collectifs créés sous l'influence de SPEAP et de l'enseignement pragmatiste de Latour, citons également Ding Ding Dong, "institut de coproduction de savoir sur la maladie de Huntington", cofondé par Valérie Pihet, à l'origine de SPEAP, comptant Bruno Latour et Vinciane Despret parmi ses membres ; Franck Leibovici, également proche du philosophe, et son projet "des formes de vie", dans la lignée de l'*Enquête sur les modes d'existence*[7] ; Agency de Kobe Matthys, ou encore Cuesta, la coopérative culturelle d'Alexandra Cohen, qui a collaboré avec Council sur le Black Market du Musée de l'Homme, et qui affiche comme mission l'innovation culturelle et sociale notamment sur des *issues* concernant le management et le développement des territoires.

L'événement Anthropocène

Devenir terriens, 150 dialogues et exercices pour rétrécir et étendre l'humain, empruntait en fait la forme du Black Market, pour une enquête autour d'un concept que malgré son adoption désormais par un nombre croissant de scientifiques, commissaires ou artistes, on ne peut s'empêcher de lier à nouveau à Bruno Latour : l'Anthropocène. A lire ses conférences programmatiques à l'époque du lancement de SPEAP, en septembre 2010, ou le propos de sa nouvelle exposition *Reset Modernity* au ZKM de Karlsruhe (16.4-21.8.16), "Gaïa", une "hypothèse" sur la vie sur terre empruntée à James Lovelock, chimiste et écologue anglais, et la question écologique (à laquelle Latour s'intéresse au moins depuis le milieu des années 1990), est *le* grand problème politique auquel SPEAP et les communautés scientifique et artistique devront se confronter, emblématique de notre "déconnection" ou détachement émotionnel des grandes questions politiques qui nous échappent[8]. La simulation de la COP21 au Théâtre des Amandiers fin mai 2015 organisée avec des élèves de SPEAP et jouée par 200 étudiants venant d'universités françaises et étrangères était déjà une importante tentative de s'y confronter de manière spéculative. Il s'agissait pour l'assemblée de tenter notamment de représenter non pas seulement les états, mais aussi "*les êtres humains et non humains*" (océans, airs, sols, animaux.) habituellement exclus des négociations[9]...

C'est justement cette nouvelle manière de penser notre cohabitation, en tant qu'humains, avec les éléments de la nature, les animaux, mais aussi les esprits, les machines, les objets, animés ou inanimés, naturels ou artificiels, cette grande assemblée de non humains comme la nomment les penseurs et suiveurs de l'Anthropocène, qui s'impose comme sa contribution majeure, dans le sens de son impact sur les acteurs du monde de l'art qui multiplient projets de recherche, masters et expositions. Autour ou en lien avec ce concept proposé au début des années 2000 par Paul Crutzen, le chimiste et météorologue chercheur en géologie, ayant soulevé depuis une série de critiques, notamment sur la responsabilité attribuée à une humanité unifiée quant aux désastres provoqués à une terre tout autant unifiée[10], et produit une multitude de néologismes ("capitalocène", "technocène", "thanatocène", "polémocène", "chthulucène"...), artistes et scientifiques tournent définitivement le dos à l'idée de Nature telle qu'on la connaissait, sublime pour le romantisme, rationnelle pour les sciences de la modernité occidentale. Lisant Michel Serres, Bruno Latour, Donna Haraway, Peter Sloterdijk, John Dewey, Joseph North Whitehead, Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Françoise Vergés, cette nouvelle génération de producteurs culturels enquête et spécule désormais sur l'*agency (*puissance d'agir) des non humains, et sur les possibles manières de vivre, de *composer* et de *raconter* notre condition de "terriens". Les plus intéressants d'entre eux insistent sur la nécessité de politiser à part égale techniques, sciences dures et sociales, et de penser leur responsabilité à l'égard, entre autres, de l'édification du projet colonial et de l'économie capitaliste qui a conduit, à plusieurs reprises, à la dégradation de la terre et de l'humanité, voire à leur catastrophe. Ils adoptent la définition de l'Anthropocène donnée par Viveiros de Castro, comme la théorie et la pratique de la décolonisation permanente[11] et l'appel à la décolonisation des savoirs (Boaventura de Sousa Santos), ou bien, dans le cas du collectif Glass Bead, une radicale émancipation épistémologique et normative.

Spéculations sur des matériaux anonymes

Initié en 2011 par cinq artistes et théoriciens lors d'un workshop toujours autour du concept en question, ce journal et plateforme de recherche se distingue des projets que nous avons mentionnés jusqu'ici, par une prise de distance engagée avec le régime de la représentation si important pour les adeptes de Dewey. Pour les cinq membres de Glass Bead (d'après le roman éponyme d'Herman Hesse), l'art, s'il souhaite être politiquement efficace, vision que partagent tous les acteurs qui nous intéressent ici, doit d'abord renouer avec la Raison, sortir de son statut d'exceptionnalité et se penser comme une forme de raisonnement parmi les autres (la science, la philosophie ou la politique) qu'il devra explorer. Devenu ainsi une sorte de plasticité de l'esprit (ou plasticité cérébrale, un concept hégélien actualisé par des philosophes comme Catherine Malabou) il participera à la production/formation du savoir et contribuera non pas à de nouvelles représentations mais à la transformation de notre manière de penser le monde et d'agir sur lui[12].

Pauline Boudry, Renate Lorenz, *TOXIC*, vue de l'installation
Installation avec Super 16mm film/HD video, 2012, 13min

Produit par Council, dans le cadre de l'enquête "The Manufacturing of Rights" (2014-2016 Beirut)

Si une telle approche, qui rejoint à plusieurs niveaux les positions "accélétarionnistes"[13] , peut paraître trop abstraite ou exclusive par son exigence intellectuelle, il est vrai aussi que détaché de telles préoccupations épistémologiques et sensibilités politiques, le fascinant "événement anthropocène", titre de l'ouvrage critique de Bonneuil et Fressoz, peut facilement virer à la fiction (post-)écologique, à la limite autoritaire ou régressive comme préviennent ces derniers. Il est question d'une tendance "officielle", selon les auteurs, d'attribuer à ce discours le statut de vérité révélée *in primis* (les liens entre nature et culture) ou encore de l'interpréter comme un désir extrême de fusion avec la nature et de déni de toute altérité des occupants de la Gaïa[14]. Ce sont des questions qu'on ne peut s'empêcher de se poser face au discours de grandes manifestations institutionnelles comme *Welcome to the Anthropocene*, au Deutsches Museum de Munich (5.12.14-30.09.16) ou même *Persona*, au Musée du Quai Branly (26.01-13.11.16). A partir d'une interrogation sur la porosité entre objets animés et inanimés et notre rapport aux non humains, cette exposition scientifique (organisée par des anthropologues) propose un périple transculturel au travers d'objets hybrides (statuettes d'animaux anthropofiles, dioproduits génétiquement modifiés, sculptures activables) tous plus ou moins anthropomorphes qui nous laisse perplexes quant à l'intérêt d'exposer et de nous confronter physiquement à des objets complètement dépourvus précisément de puissance d'agir dans un tel contexte.

Cette manière de questionner l'anthropologie et ses objets, les rapports entre naturalisme et animisme, la question de l'intentionnalité et de l'*agency*, n'est pas par ailleurs sans rapport avec le dit "tournant ontologique" justement de l'anthropologie, largement attribué à Philippe Descola et à ses interrogations sur les registres de la connaissance humaine. Et si on tire encore un peu le fil du côté de la négation de l'infini de la nature et du messianisme, ou de l'idée selon laquelle l'esprit serait l'acteur et la matière son récepteur, on débouche sur la mise en cause du tournant transcendantal de la métaphysique moderne opéré par le réalisme spéculatif, un courant philosophique également de plus en plus influent dans le milieu de l'art contemporain. Attribué, rappelons-nous, à quatre philosophes réunis en 2007 lors d'une conférence au Goldsmiths College de Londres, Ray Brassier, Iain Hamilton, Quentin Meillassoux et Graham Harman (auteur d'un important ouvrage sur Latour[15]), chacun ayant développé une branche différente, le réalisme spéculatif va plus loin que Latour et son déni de la transcendance au profit de l'immanence (voir *Manifeste compositionniste,* 2010), le "parlement des choses" ou l' "inter-objectivité", ce dernier restant attaché à l'idée de réseau[16]. Partant d'un désir commun de rompre avec les philosophies de la finitude inspirées par Emmanuel Kant, ainsi qu'avec ce qu'ils nomment le "corrélationnisme", c'est-à-dire l'idée jugée anthropocentriste que nous ne pouvons pas avoir accès à l'être (ou aux étants) en dehors de la pensée, ils défendent une sorte de contingence absolue du monde (Meillassoux) : le réel n'étant régi par aucun ordre naturel ou religieux, tout peut changer, tout peut être autre, aussi il revient à la philosophie d'enquêter (spéculer) sur ce qui est, tout autant que sur le possible ou le virtuel vis-à-vis desquels se joue notre manière d'exister. Pour Graham Harman, inventeur de l'"ontologie orientée objet", cette redéfinition radicale de notre relation aux objets implique que notre *accès* à ceux-ci, à leur "réalité profonde" qui à jamais nous échappe, ne peut qu'être indirecte, oblique, et il revient aux artistes d'établir ces objets étranges et fantomatiques, de faire allusion à ceux qui ne peuvent être présents[17].

L'impact de ce courant dans l'art contemporain est sensible depuis au moins l'exposition *Speculations on Anonymous Materials* (Documenta 2012) et les publications qui l'ont suivie : un numéro spécial de Texte Zur Kunst, des conférences d'Armen Avanessian, Suhail Malik (parmi les multiples interlocuteurs aussi de *Glass Bead*) et autres, prônant pour le premier le remplacement des notions de réflexivité et de critique par celles d'hypothèse et de récusions , ou invitant les artistes à une "accélération" de leur entrée dans une société post-capitaliste, en expérimentant des projets avec une économie propre (hyper-capitaliste), à l'intersection entre art, mode, marketing et lifestyle.... En France, l'exposition *Co-Workers : Beyond Disaster*, en deux volets, au MAM et à Bétonsalon à Paris (2015), montrait un échantillon de la génération dite post-internet qui intéresse Avanessian, dans une ambiance *openspace*, aseptisée, fluide, dématérialisée, créée par le collectif new-yorkais DIS, en charge de la prochaine Biennale de Berlin. A Bétonsalon, des narrations spéculatives et de la science-fiction, sous forme de films, dessins, objets ou robots, restaient dans la plupart des cas effectivement inaccessibles, tellement leur langage était hybride et introverti et leur présence plastique schématique.

Au milieu de ces spéculations, magnifiques autant qu'effrayantes pour certaines, l'on se retrouve dans une forêt obscure comme dirait le poète, tentés, pour revenir à Bruno Latour[18], spectre omniprésent de ce chemin, par l'envie de nier ce réel accéléré et fictionnel et de se cacher pour se protéger vainement (?) de la catastrophe annoncée, comme l'héroïne du *Melancholia* de Lars von Trier, dans une cabane faite de branches par l'ange de la mort. La "commensurabilité" tant désirée par le philosophe est-elle vraiment possible ? Comment s'y confronter en préservant la possibilité de *ne pas* toujours *savoir* et de faire confiance aux autres ? Comment rêver et agir sans être constamment préoccupés par l'avenir ? Restons amateurs hallucinés...

Vanessa Theodoropoulou

Vanessa Theodoropoulou est docteure en histoire de l'art, professeure d'histoire de l'art à l'Esba TALM (Angers) et chercheuse associée à l'HiCSA. Ses recherches portent sur le mouvement situationniste, les projets collectifs et collaboratifs, les enjeux politiques et épistémologiques de différentes pratiques artistiques contemporaines. Elle a codirigé les publications *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* (Publications de la Sorbonne, 2013) et *Le Chercheur et ses doubles* (B42, 2016). Dans ce dernier, fruit d'une discussion collective entre artistes, curateurs et historiens de l'art sur leurs pratiques, sont abordées des questions posées par l'institutionnalisation de la figure de l'artiste chercheur dans le contexte actuel.

Fabien Giraud,
Tout monument est une quarantaine (Minamisuma – Fukushima District – Japan), 2012–2014
Photography printed on photoographic background used for the shooting, anti-radiation glass sheet with plumb, 20 × 15 cm.
© Fabien Giraud

1 "Parahumans. On revolutionnary enhancements, virtuosic inventions and what it means to be an actor", Basel, juin 2015.

2 Hannah Hurtzig, présentation pour l'émission "Scratch" d'Arte, nov. 2013

3 Grégory Castéra était codirecteur des Laboratoires d'Aubervilliers entre 2010 et 2013 et Sandra Terdjman cofondatrice de la fondation Kadist à Paris en 2006.

4 Notamment son essai *The Public and its problems* (1927)

5 Gregory Castéra, Sandra Terdjman, "Préface" de l'essai relatif au projet. Voir www.formsofcouncil.org

6 A ce sujet lire Franck Lebovici, Valérie Pihet, "Pour une école des arts politiques ?", in *Tracés* #11, hors série 2011, p.101-122.

7 Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

8 Voir "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics", conférence à l'Institut français de Londres, novembre 2011, retranscrite in bruno-latour.fr

9 Voir le petit livret – compte rendu du "Théâtre des négociations", 29-31.05.15, Théâtre Nanterre – Amandiers.

10 Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène : La Terre, l'histoire et nous*, Paris, La Découverte 2013. Latour a très tôt clarifié sa conception de la gaïa comme étant tout sauf unifiée, et pareil pour l'*anthropos* en question.

11 Cf. *Alexander Klose et Nataša Petrešin-Bachelez*, "Devenir terriens. Rétrécir et étendre l'humain" (concept du Black Market n.18) in www.formsofcouncil.org

12 Voir www.glass-bead.org et "Navigating Epistemologies", in Virginie Bobin (eds), *Composing differencies*, Les presses du réel, 2015, pp.147-158.

13 Voir Alex Williams et Nick Srnicek, *Manifeste pour une politique accélérationniste* (2013) traduit par Yves Citton publié dans Multitudes n.56 été 2014. Voir aussi "Le procès du manifeste accélérationniste" organisé par *le peuple qui manque*, au Centre Pompidou le 1.12.14.

14 Une critique sur laquelle revient également Frédéric Neyrat dans "Critique du géo-constructivisme, Anthropocène & géo-ingéniérie", in Multitudes n.56, *op.cit.*

15 Graham Harman, *Prince of Networks, Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, re.press, 2009

16 Voir à ces sujets, Bruno Latour, Peter Weibel (eds), *Making things public,* cat de l'exp., ZKM Karlsruhe, 2005, "On the partial existence of existing and non-existing objects", 1996, "On interobjectivity", 1996 et al., repris in bruno-latour.fr

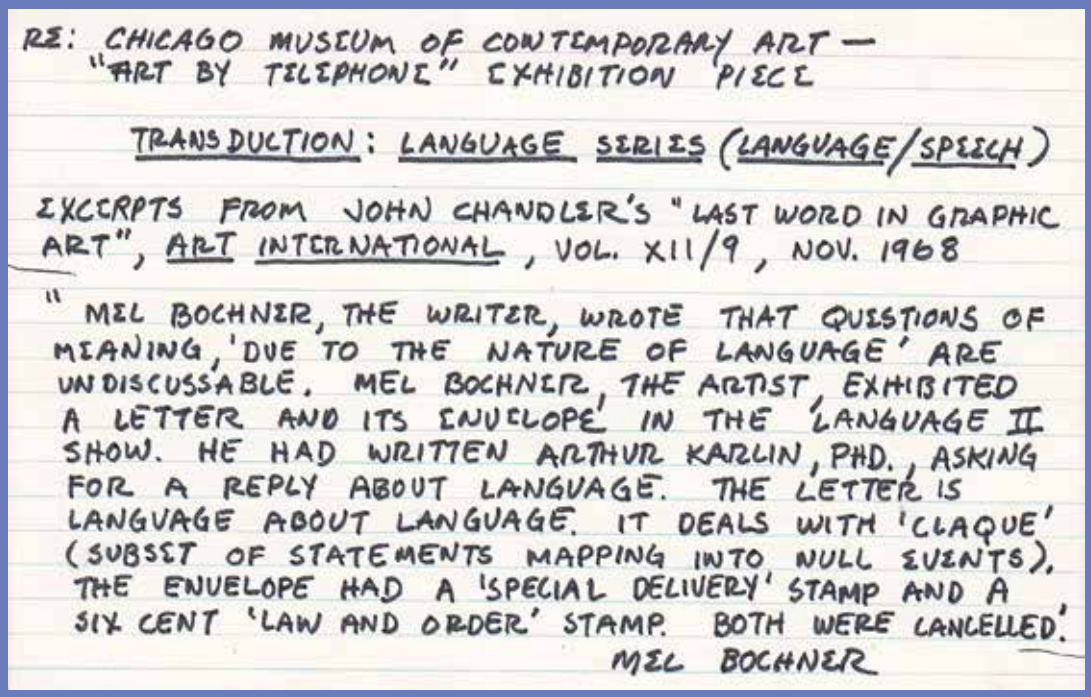
17 Graham Harman, "The Third Table", in *100 Notes - 100 Thoughts*, Documenta Series N°085 (Documenta 13), 2012

18 Latour se réfère à la scène finale du film dans "Waiting for Gaia..." op.cit.

Mel Bochner,
Circle with 2 Measurements (By Formula),
1970.
Vue de l'exposition Information au MoMa

CONNEXIONS SYNCHRO-NIQUES

Hal Foster utilise l'expression de "*connexions synchroniques*" [1] pour qualifier les phénomènes de coïncidences entre la théorie critique post-structuraliste et certaines œuvres des années 1960. Il est surprenant de constater la congruence entre les œuvres de Mel Bochner ou de Robert Smithson et des dimensions spécifiques au post-structuralisme à une époque où ces artistes n'y avaient pas directement accès. Pourtant, un grand nombre d'analyses affirment trouver dans ces pratiques des influences provenant plutôt de la philosophie analytique et des théories de l'information qui correspondent bien en revanche à des artistes tels que Jack Burnham, Les Levine, Joseph Kosuth ou Hans Haacke. Sauf à penser que les positions post-structuralistes et celles de la philosophie analytique pourraient être compatibles, comment expliquer que leurs œuvres aient été associées indifféremment à l'une ou l'autre par la critique?



RE: CHICAGO MUSEUM OF CONTEMPORARY ART —
"ART BY TELEPHONE" EXHIBITION PIECE

TRANSDUCTION: LANGUAGE SERIES (LANGUAGE/SPEECH)

EXCERPTS FROM JOHN CHANDLER'S "LAST WORD IN GRAPHIC ART", ART INTERNATIONAL, VOL. XII/9, NOV. 1968

" MEL BOCHNER, THE WRITER, WROTE THAT QUESTIONS OF MEANING, 'DUE TO THE NATURE OF LANGUAGE' ARE UNDISCUSSABLE. MEL BOCHNER, THE ARTIST, EXHIBITED A LETTER AND ITS ENVELOPE IN THE 'LANGUAGE II SHOW. HE HAD WRITTEN ARTHUR KARLIN, PHD., ASKING FOR A REPLY ABOUT LANGUAGE. THE LETTER IS LANGUAGE ABOUT LANGUAGE. IT DEALS WITH 'CLAQUE' (SUBSET OF STATEMENTS MAPPING INTO NULL EVENTS). THE ENVELOPE HAD A 'SPECIAL DELIVERY' STAMP AND A SIX CENT 'LAW AND ORDER' STAMP. BOTH WERE CANCELLED'.
MEL BOCHNER

Mel Bochner,
Transduction, notecard for *Art by Telephone*, 1969

Mel Bochner,
Jasper's Dilemma (2),
encre sur papier quadrillé, 1968

En 1968, sur une simple feuille quadrillée, Mel Bochner associe une série de quatre graphes, en apparence identiques, à quatre termes qui les qualifient successivement : *"1. Meaningless" ; "2. Gratuitous" ; "3. Repetitious" ; "4. Redundant"*.
Les marques expressives - évoquant une signature réitérée par la même personne - soutiennent le paradoxe formulé par Jacques Derrida[2] selon lequel un paraphe se doit d'être à la fois similaire mais non identique car si les marques sont absolument analogues, elles sont falsifiées, si elles sont trop dissemblables, elles se révèlent inopérantes pour valider une identité[3]. Cet exemple constitue l'un des paradoxes à partir duquel Derrida affirme que tout acte d'écriture est "*disséminant*" car il résiste à toute stabilité de la signification, "*ne donne pas lieu (…) à un déchiffrement herméneutique, au décryptage d'un sens ou d'une vérité*"[4]. Alors qu'aucun critère sémantique ne pourrait permettre de justifier la dissemblance des marques de Bochner - en tant qu'elles véhiculeraient chacune une signification spécifique - les termes qui leur sont associés leur confèrent des significations à chaque fois renouvelées. Chaque marque est traduite par le contexte dont elle dépend. Ce sont également les relations qu'elles entretiennent entre elles qui permettent de qualifier chaque marque successivement comme : *dénuée de sens* (le graphe ne signifie rien en soi, elles prennent sens en relation les unes par rapport aux autres), *gratuite* (il est gratuit de répéter une chose dénuée de sens), *répétitive* (une troisième itération devient une répétition d'un signe dénué de sens) et *redondante* (ajouter un terme similaire à ce qui est déjà une répétition devient redondant). Cette œuvre, parmi une série d'autres qu'il produit à la même époque, déconstruit à la fois les mythes de l'expressivité de la trace de l'expressionnisme abstrait, les tentatives d'accéder à une transparence du langage idéalisées par certains conceptuels, ainsi que la prétendue inexpressivité des formes revendiquée par certaines positions du minimalisme. Le relativisme de la trace expressive est redoublé par la polysémie d'une autre intervention : une croix, barrant l'ensemble de la feuille quadrillée (grille rationnelle supposant un caractère universaliste de la donnée quantifiable), qui se voudrait manifestement expressive, mais dont la possibilité d'interprétation augmente l'irrésolution structurelle du dilemme.
Avec *Jasper's Dilemma (2)*[5], Mel Bochner engage des positions théoriques qui coïncident[6] avec celles formulées à la même époque par Jacques Derrida qui venait de publier en 1967 trois de ses ouvrages décisifs, *De la Grammatologie, La Voix et le phénomène* et *L'Ecriture et la différence*. Si la pensée de Derrida restera largement confidentielle sur le continent américain jusqu'au début des années 1970[7], elle sera largement diffusée à la faveur du conflit qui l'oppose à John R. Searle en 1976 marquant l'opposition radicale entre la philosophie analytique et les positions post-structuralistes. C'est en effet cette année-là que paraît la traduction anglaise de *Signature Evènement Contexte*, initiant l'une des controverses les plus virulentes opposant les deux positions philosophiques. Ce texte, issu d'une conférence donnée en 1971 à Montréal et publié en français l'année suivante, précisait certaines analyses linguistiques contribuant au processus de déconstruction du logocentrisme et de la métaphysique occidentale que Derrida avait entamé dans ses ouvrages de la fin des années 1960. Il aborde en particulier la question de l'inadéquation entre le "dire" et le "vouloir dire", ainsi que la destinée et l'extension de la marque. Deux facteurs qui mettent en péril la notion d'authenticité de l'expression tout autant que la capacité même de déterminer une vérité de la signification de toute proposition langagière. Il vise ici précisément l'approche de J.L Austin et plus largement le positivisme logique de la philosophie analytique dont l'horizon, depuis Leibniz, est de mathématiser le langage afin d'accéder à une transparence et une stabilité quantifiable de la signification. Contrairement à ce que développe J.L. Austin dans sa théorie des énoncés performatifs[8], Jacques Derrida soutient dans *Signature, événement, contexte* que les contextes dans lesquels s'inscrivent des énoncés — et qui peuvent être à même d'en modifier radicalement la signification — ne sont jamais "*absolument déterminables*"[9]. Les éléments parasitaires qui peuvent altérer les significations d'un énoncé (à savoir, pour J.L. Austin, les citations, les situations fictionnelles, le langage métaphorique, le mensonge…) ne sont pas, pour Derrida, contingents ou accidentels, ils ne viennent pas attaquer la langue de l'extérieur mais font partie des conditions structurelles du langage. Il mène le raisonnement plus loin en affirmant : "*Pour qu'un contexte soit exhaustivement déterminable […], il faudrait au moins que l'intention consciente soit totalement présente et actuellement transparente à elle-même et aux autres […]*" ; or, selon lui, "*[…] l'intention qui anime l'énonciation ne sera jamais de part en part présente à elle-même et à son contenu*"[10]. Il avance par là le fait que tout énoncé ne peut être considéré que selon une conception d'une "*inconscience structurelle*"[11] ne permettant pas d'envisager une transparence de l'expression. Ainsi, le "vouloir dire", la volonté de transmettre de l'artiste, ne correspondrait jamais au "dire", à son expression, dans la mesure où les intentions ne sont jamais pleinement présentes à sa conscience[12].
Bien qu'il ignore cette démonstration de Derrida, Bochner formule une position théorique et idéologique similaire qu'il oppose aux deux conceptions dominantes de l'époque qui ont pour point commun de soutenir un principe de transparence de la pensée, l'une par une conception somatique de l'expression[13] (l'expressionnisme abstrait défendu à la fois par Schapiro ou Greenberg) et l'autre en faisant usage du positivisme logique soutenue par les théories analytiques.

Ces œuvres de Mel Bochner sont produites à une époque où un grand nombre d'artistes et de critiques s'accordent à reconnaître l'influence de la philosophie analytique et les théories de l'information sur la scène artistique américaine des années 1960. Depuis l'exposition *9 Evenings*, organisée par E.A.T en 1966, une partie des expositions les plus expérimentales de cette période comme *Information, Software* ou *Cibernetic Serendipity*, font référence au théoricien de la communication Marshall Mc Luhan et à l'inventeur de la cybernétique Norbert Wiener, dont les textes étaient notamment publiés conjointement à ceux de John Cage, Rudolf Arnheim, ou Buckminster Fuller dans la très influente série d'ouvrages publiés par György Kepes entre 1956 et 1967 à la New School of Design puis au MIT. Par ailleurs, des dossiers concernant les théories de l'information ou les relations entre art, science et technologie se multiplient notamment dans la revue *Artforum*.
Même si les théories linguistiques étaient largement accaparées par le courant analytique, il semble que l'introduction de Roland Barthes sur la scène artistique américaine dans le courant des années 1960 ait été décisive pour de nombreux artistes tels que Bochner[14], Graham ou Smithson. Par ailleurs, Bochner précise que le représentant de la philosophie analytique au milieu des années 1960 était pour lui Wittgenstein (le second)

1 Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, éd. La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 14.

2 Jacques Derrida, *Signature, Evénement, Contexte*. Ce texte est issu d'une communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française qui s'est tenu à Montréal en août 1971. Le thème du colloque était "La communication". Il sera publié dans son ouvrage *Marges de la philosophie* paru aux éditions de Minuit en 1972

3 Jacques Derrida, *"Signature Evènement Contexte"*, dans *Limited Inc.* Ed Galilée, 1990, p. 49

4 *Ibid*, p 50

5 Le titre de l'œuvre, *Jasper's Dilemma (2)* fait référence à une œuvre de Franck Stella de 1962. Il s'agissait de deux *"Labyrinthes à Onglet"* - selon la formule de l'auteur - de forme identique mais l'un coloré et l'autre en tonalités variables de gris. Son titre faisait référence à l'usage complexe de la couleur subjective et de la prétendue neutralité du gris chez Jasper Johns.

6 Dans leur texte d'introduction à l'ouvrage *French Theory and American Art*, Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne parlent moins d'une *"influence"* et préfèrent parler de *"forme de familiarité ou de coïncidence, d'une analogie entre des enjeux fondés sur le langage et une compréhension pratique ou concrète témoignant d'un thème commun"*. p. 35.

7 Bien que son intervention dans un colloque organisé à l'université John Hopkins en 1966 était déjà remarquée, son influence resta confidentielle jusque dans le milieu des années 1970, y compris dans les cercles philosophiques. Sur ce sujet, voir les ouvrages *French Theory* de François Cusset, ed La Découverte et *French Theory and American Art*, édité par Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne, Sternberg Press, (SIC), 2013. En particulier, les textes de Silvère Lotringer, Katia Schneller et Larisa Dryansky. Silvère Lotringer - qui fut l'un de ceux qui participa à l'introduction du post-structuralisme dans la scène artistique américaine au milieu des années 1970 - évoque l'absence quasi totale de la philosophie continentale aux USA dans les années 1960 et si la première conférence remarquée de Derrida aux USA arrive en 1966 à l'université John Hopkins, ses interventions restent confinées aux départements de littérature comparée.

8 Énoncés langagiers identifiés par J. L. Austin comme étant eux-mêmes l'acte qu'ils désignent — comme déclarer un mariage, inaugurer un bateau ou faire une promesse. Austin étend sa théorie des speech acts à tout énoncé langagier. Derrida remet en cause cette théorie dans différents textes, notamment *Signature, événement, contexte*, une conférence prononcée au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française (Montréal, août 1971), publié en 1972 dans *Marges – de la philosophie*. Une réponse à ce texte fut produite par John R. Searle dans son texte *"Reiterating the Differences : a Reply to Derrida"*. C'est ensuite que Derrida publie *Limited Inc, abc.* en 1989 aux USA. L'ouvrage sera publié en Français dans *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

9 Jacques Derrida, *Limited Inc., op. cit.*, p. 20.

10 Jacques Derrida, *Limited Inc., op. cit.,* p. 46.

11 *Ibid.*, p. 139.

12 Pour Austin, une situation fictionnelle est l'un des éléments parasitaires capables de dévoyer l'intentionnalité d'un discours. Une œuvre qui serait donc considérée comme fictionnelle serait exclue d'un "discours sérieux". Cela supposerait que l'expérience des œuvres se différencie essentiellement d'autres expériences. Nous postulons l'inverse : les œuvres ne sont pas des catégories à part de l'expérience, mais interrogent, par des opérations disruptives, tous types d'expériences pour lesquelles il est impossible d'évaluer la part de fictionnalité.

13 L'une des croyances les plus récurrentes associée à l'expressionnisme abstrait suppose la correspondance immédiate du "dire" et du "vouloir dire", reposant sur une prétendue conjonction entre un contenu psychique de l'artiste et la trace inscrite au sein du médium, la trace qui serait, selon cette conception, la forme validant la traduction d'une intériorité psychique. La prétendue unicité de cette trace en détermine le degré d'authenticité.

14 Mel Bochner se souvient avoir entendu parler de Barthes autour de 1966 alors que ses textes étaient publiés par l'université de Northwestern qui abritait un groupe de professeurs défendant la philosophie continentale.

plutôt qu'Austin et qu'à cette époque, "*il n'était pas flagrant qu'il soit nécessairement opposé à Barthes*"[15]. Selon Bochner, "*Wittgenstein spéculait sur le langage à partir d'un présupposé de doute*" et non une recherche de vérité de la signification défendue par le positivisme logique. Si ces trois artistes ont utilisé des éléments appartenant à la logique formelle, il n'était pas question d'en suivre les modèles théoriques comme ont pu le faire Joseph Kosuth ou Jack Burnham, mais plutôt d'en faire un usage critique comme des outils "readymade" qu'ils tournaient en dérision. Comme le souligne Eric de Bruyn, Bochner, Graham ou Smithson avaient fréquemment recours à des diagrammes de logique formelle et autres formules mathématiques mais dont ils faisaient un usage ironique. Bochner pouvait choisir un diagramme de manière aléatoire sans accorder d'importance à sa signification mais en ayant conscience du sens qu'il véhicule. Eric de Bruyne ajoute : "*bien qu'un tel graphe ne produisait pour lui aucun sens particulier, Bochner précisait que cela apparaissait comme pouvant offrir un nouveau monde de références à lui et à ses collègues dans les années 1960. Il se souvenait que Smithson et lui remarquaient ironiquement que de tels graphes ressemblaient à la mise en page du poème de Mallarmé "Un coup de dé jamais n'abolira le hasard"*." [16] Établir une relation entre les diagrammes de la symbolique logique - qui ont pour but de paramétrer la langage - et l'œuvre de Mallarmé, qui reposait sur la dissémination du sens, montre à quel point ils entendaient attaquer les structures idéologiques mêmes de l'alliance entre le langage et l'esprit scientifique fondée sur une logique de vérité et de contrôle de la signification. D'une autre manière, la facture volontairement peu soignée, par endroits raturée du wall drawing *Circle with 2 Measurements (By Formula)*, que Bochner propose pour l'exposition *Information* au MoMA, était une charge ironique à l'encontre de ce qu'il identifiait dans cette exposition comme une allégeance à l'esthétique cybernétique et à la rigueur graphique épurée des domaines de la logique formelle[17].

Les œuvres *Letter Piece for Dwan* et *Transduction* de Mel Bochner offrent un autre exemple emblématique de cette relation ironique aux domaines du positivisme logique et témoignent de la proximité entre la pensée de Derrida sur le logocentrisme, le décentrement, la remise en cause de la place de l'auteur. L'un comme l'autre arrivent à ces positions par le biais d'un examen portant sur les théories linguistiques de la traduction. En 1968, Mel Bochner est invité à participer à l'exposition *Language II* à la Dwan Gallery. Il contacte l'un de ses amis, le Dr Karlin pour lui demander d'interpréter, en langage de logique formelle, la différence entre espace déclaratif et espace évènementiel à partir des théories linguistiques de Saussure. La réponse est envoyée par courrier à la galerie pour être simplement punaisée au mur. Un compte rendu est rédigé dans le magazine *Art International* par le critique John Chandler qui cite le passage en logique formelle. Invité à participer à l'exposition *Art by Telephone* au Musée d'art contemporain de Chicago l'année suivante, Bochner propose une autre œuvre, *Transduction* qui est issue de la précédente. *Transduction* impliquait la transmission orale à distance d'un passage du texte de Chandler que le musée allait se charger de transmettre par téléphone à une personne en Italie, qui allait écrire ce texte puis le traduire en italien. Cette personne allait appeler une autre personne en Allemagne, lui transmettre ce texte en italien pour être retranscrit puis traduit en allemand. Et ainsi de suite en suédois, anglais et finalement retourner à Chicago[18]. Cette succession de cinq traductions allait donc modifier considérablement le contenu du texte, d'autant plus que ce texte contenait des passages formulés en logique formelle par Karlin qui résistent à la traduction, d'une part car cette langue n'est pas censée être traduite (la logique formelle repose sur le principe d'un langage mathématique universel) mais aussi parce que ce langage est inconnu des traducteurs. Dans sa lettre de proposition au directeur du Musée de Chicago, Bochner présente une formulation extraordinairement articulée, reprenant l'interprétation que Roland Barthes fait de Saussure.[19] *Transduction* implique donc la traduction d'une pensée de Saussure le linguiste par Barthes le sémiologue, interprété par Karlin[20] le logicien, puis par Chandler le critique et par six traducteurs successifs dans autant de langues. Un processus dont on peut penser qu'il aurait été inspiré par les concepts de "dissémination" et de "destinerrance" de la signification forgés par Derrida à cette même époque.

Si des analyses post-structuralistes portées sur des œuvres qui n'ont pas été directement exposées à ces théories permet d'approfondir leur interprétation et de préciser la manière dont elles se différencient d'autres qui leur étaient contemporaines, cela engage aussi à redéfinir les chaînes de filiations dont sont issues ces mêmes œuvres. Cela permet également de transposer les termes de ces oppositions dans d'autres contextes artistiques, notamment celui des avant-gardes historiques.

Sébastien Pluot

Sébastien Pluot est historien de l'art et commissaire d'exposition. Il codirige avec Maud Jacquin le programme de recherche et d'exposition, *Art by Translation* entre l'Europe et l'Amérique du Nord. Il dirige le programme de recherche *En Traduction* à l'ESBA TALM Angers. Il vient de publier deux ouvrages : *Une traduction d'une langue en une autre* (avec Yann Sérandour) aux Presses du réel et *Art by Telephone Recalled* (avec Fabien Vallos) aux éditions Mix. Ses prochaines expositions: *House of Dust by Alison Knowles &al* (septembre 2016 à la James Gallery, New York et Fonderie Darling, Montréal en 2017). *Christopher D'Arcangelo and Michael Asher* (MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles en octobre 2016).

15 Entretien avec Mel Bochner, 2016.

16 Eric de Bruyn, *Topological Pathways of Post-Minimalism, Grey Room, No. 25* (Fall, 2006), pp. 32-63.

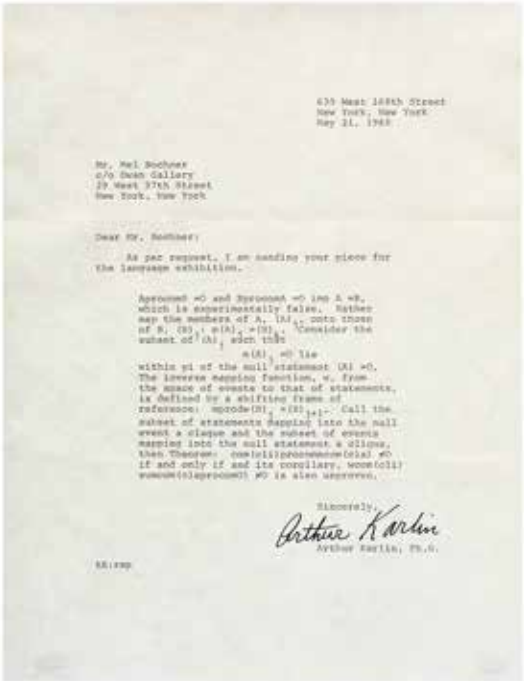
17 Propos recueillis par l'auteur auprès de Mel Bochner, 2012.

18 La traduction de chaque interprète devait être envoyée au musée et être punaisée côte à côte sur un mur. L'une des traductions n'a pas été envoyée à temps et l'œuvre n'a finalement pas été montrée en 1969. Elle sera réactivée 42 ans plus tard.

19 L'interprétation que Bochner livre de Saussure provient du texte *Element of Semiology* de Barthes qui vient d'être publié en anglais en 1968.

20 Bien qu'il ait eu de vagues connaissances en logique formelle le Dr Karlin m'a avoué avoir écrit n'importe quoi tout en faisant attention à ce que cela paraisse crédible.

Mel Bochner,
Letter Piece (for Dwan Language II exhibition), 1968



Jeff Wall,
Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Departement of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992
in *Reset Modernity,* ZKM 2016
Transparency in lightbox
© Jeff Wall

THE LOOP

UNE ESQUISSE SOMMAIRE

On se souvient qu'en 1997, Francis Alÿs répondit d'une façon bien curieuse à l'invitation du festival *InSite* qui se déroula dans la zone frontalière du Mexique et de la Californie, entre Tijuana et San Diego plus précisément. Installé au Mexique depuis de nombreuses années, l'artiste mit à profit la commande d'une œuvre et son financement pour entamer un étrange voyage au-delà d'une frontière réelle et cruelle qui indique des régimes de vision du monde divergents conditionnant chaque année le destin de milliers de personnes. Plutôt que de la traverser par une trajectoire directe, Francis Alÿs décida de la contourner, voire de l'ignorer. À moins que son geste et son déplacement, en un autre sens, ne lui permirent de la faire exister d'autant plus qu'il la déplaça par son propre corps dans le voyage qu'il entreprit pour se rendre du Mexique à San Diego, Californie. Il entama son périple vers la pointe sud de l'Amérique avant de rejoindre la Nouvelle Zélande et l'Australie pour pouvoir ensuite traverser l'Asie du Sud Est et repasser l'Océan en direction de l'Alaska, d'où il ne lui resta plus qu'à piquer vers le nord pour atteindre San Diego. *"Le projet est dépourvu de toute implication critique autre que le déplacement physique de l'artiste"*[1], écrira-t-il.

Folder (Marco Ferrari, Elisa Pasqual), Pietro Leoni, Angelo Semeraro, Alessandro Mason, Delfino Sisto Legnani, and Livia Shamir, *Italian Limes,* 2014–2016
in *Reset Modernity,* ZKM 2016
Mixed Media, interactive exhibition and on-site installation on the Similaun glacier, Ötztal Alps, 580 × 120 × 120 cm.
© Photo: Delfino Sisto Legnani. Courtesy Folder.

Couverture de *Des Hégémonies brisées* de Reiner Schürmann

Entre art et philosophie, la frontière est bien réelle, et on peut se servir de *The loop*, puisque tel est le titre de l'œuvre d'Alÿs, pour indiquer son statut autant que sa réalisation. Si elle a une existence locale et circonscrite, comme toute frontière, elle contient aussi les conditions de son affranchissement qui passerait par une ruse de l'espace, par sa réalisation dans le déplacement non plus de l'artiste, mais du philosophe. Entre art et philosophie, le nom de cette frontière, de sa réalisation et de son affranchissement par le mouvement de la pensée a porté, de Platon à Nietzsche, le nom d'esthétique. Autrement dit : l'esthétique ou *The loop*, les milliers de pages qui traduisent l'effort de la philosophie pour rejoindre l'art et lui indiquer comment se présenter. Si la métaphore est spatiale, elle peut trouver aussi sa traduction temporelle et indiquer l'effort, inverse cette fois, de l'art pour rejoindre sa philosophie. Arthur Danto, dans ses célèbres articles sur *La fin de l'art* ne manqua pas, plus d'un siècle après Hegel, de rejouer la scène de la clôture et d'accentuer la boucle qui se ferme sur elle-même pour signifier la fin d'un régime de l'art et sa lecture par la philosophie. S'appuyant sur une conception progressiste et linéaire de l'histoire, s'arrimant à une intelligence de l'art basée sur le concept de représentation et son perfectionnement, Danto observait l'art du XXème siècle culminé, de Duchamp au (post)minimalisme, en passant par l'abstraction et le Pop Art, dans le saisissement de lui-même. L'art était arrivé à la pleine connaissance de *soi* ; il avait, autrement dit, réalisé sa propre philosophie, au sens où chez Hegel cette dernière signe le périple de l'esprit dans et par l'histoire par le ressaisissement de lui-même, sans reste.

Un autre monde s'ouvrait qui rendait les anciennes notions rattachées à l'art, si pas le nom d'art lui-même, obsolètes, autant que la philosophie qui tentait de s'y rapporter puisque *"les objets s'approchent du point zéro à mesure que leur théorie s'approche de l'infini, de sorte que virtuellement tout ce qui reste enfin est la théorie, l'art s'étant volatilisé dans l'éblouissement de la pure pensée à propos de lui-même et ne subsistant plus en quelque que sorte que comme l'objet de sa propre conscience théorique."* [2] Le désassujettissement philosophique de l'art, ou sa sortie de l'esthétique, passait par sa propre réalisation en philosophie.

Il y eu pourtant un reste à cette ambition de totalisation qui, si le débat sur la fin de l'art nous paraît aujourd'hui lointain, nous permet, par un regard rétrospectif, de souligner, parmi d'autres, deux mouvements conjoints. Nous avons pu observer depuis plus de vingt ans deux déplacements parallèles. Le premier, opérant dans l'espace, s'est attaché à sortir des représentations occidentales, et à rechercher un nouveau divers dans le monde. Les *Cultural studies* ou les études post-coloniales en furent la base académique et intellectuelle, en même temps que celles-ci absorbaient plus que jamais la philosophie en leur sein. S'appuyant, à juste titre, sur un souci d'éthique reconstructive et sur une esthétique de la réparation, il est aujourd'hui prégnant qu'elles constituent une réponse à la tentative d'une clôture d'un art sur lui-même qui n'avait rencontré que les séquences de la représentation occidentale. Ce mouvement s'est accompagné d'un second, concernant la lecture du temps, cette fois. Au temps progressiste et continu de la raison des Lumières, il fallut, comme par rétroaction, penser un temps aux origines messianiques, un temps dont l'*Angelus Novus* de Paul Klee commenté par Benjamin dans sa neuvième section de *Sur le concept d'histoire* est devenu un des lieux communs les plus partagés par une nouvelle historiographie de l'art. D'où le retour en grâce, aussi, d'un penseur comme Aby Warburg qui fit parler dans une synchronie la puissance des images et de leurs fantômes, étalant sur l'Atlas les spectres que nous pourrions faire surgir des replis de la modernité. Récemment, Hal Foster pointait encore, dans un registre qui ressort du contemporain, le culte du reenactment de certaines expositions ou la place des performances historiques rejouées, comme si notre présent à défaut de présence et de corps incarnés conjurait cette absence par la résurrection de traces enfouies, les arrachant au temps qui était le leur. *"It's seems to offer the presence we desire, but it is a spectral presence, one that famishes, with the result that as viewers we come to feel a little spectral as well."* Et d'ajouter dans un renvoi à Hegel, justement: *"This treatment cannot help but derealize the art, and the derealization works on the viewer as well. Once again we are in a gray zone, and this zone is hardly the owlish twilight of historical understanding made famous by Hegel..."* [3].

On peut dès lors se demander si nous avons vraiment réussi à penser la fin de l'esthétique ou sa clôture, et si nous avons vraiment pu profiter, selon le diagnostique de Danto, d'un paradis des bienheureux où l'horizontalité des pratiques nous porterait vers un présent perpétuel. Comme si nous avions certes mis le pied dans la "gray zone", ou une forme de *"debilitating relativism"*[4], pour reprendre une autre expression d'Hal Foster, mais sans avoir voulu en connaître les raisons profondes, les mettre à jour pour les déjouer, en sortir, ou en tirer toutes les conséquences. Le constat dont se servait Frédéric Jameson à l'aune des années 90 en ouverture de son livre Le Postmoderne reste plus que jamais valable : *"On est sorti un matin et il n'y avait plus de thermomètre."* [5] Et les tentatives d'intelligence récente de la mise en œuvre d'une rencontre entre l'art et la philosophie et leurs modalités de rencontre sont quelque part toutes des stratégies de l'après et du contournement de l'assignation de l'art à un rôle, qu'il soit politique, social ou esthétique. Où il n'est plus raisonnablement question d'une histoire de la mimesis, de la délimitation d'un territoire pour et par le beau, d'une mission de rendre au sensible sa part de sublime ou d'un horizon critique qui émanciperait l'individu pour le mettre sur la voie d'un absolu.

RESET MODERNITY!

SOUS COMMISSARIAT DE BRUNO LATOUR, MARTIN GUINARD-TERRIN, CHRISTOPHE LECLERCQ & DONATO RICCI.
ZKM | CENTRE D'ART ET DE TECHNOLOGIE DES MÉDIAS KARLSRUHE
LORENZSTRASSE 19
D-76135 KARLSRUHE
WWW.ZKM.DE
JUSQU'AU 21.08.16

"À TRAVERS SIX PROCÉDURES, LES VISITEURS POURRONT, SOUS DIFFÉRENTES MANIÈRES, "EXPÉRIMENTER UN RESET DE LA MODERNITÉ". L'EXPOSITION EST ÉTROITEMENT LIÉE AUX DEUX MODULES "MUSEUM OF OIL" DE TERRITORIAL AGENCY ET "THE APPEARANCE OF THAT WHICH CANNOT BE SEEN" D' ARMIN LINKE : CES TROIS EXPOSITIONS, PENSÉES EN RÉSONANCE, TRAITENT D'ENJEUX AUXQUELS LES MODERNES SONT CONFRONTÉS, À L'HEURE D'UNE MUTATION ÉCOLOGIQUE PROFONDE."

Le XXème siècle aura été, pour une dernière fois, l'assomption de l'esthétique autant que sa dissolution dans le geste de ces deux grandes avant-gardes, pour ne mentionner que ses plus célèbres incarnations, que sont le surréalisme et la pensée situationniste; le premier voulant réaliser la vie par l'art, tandis que la seconde, l'art par la vie. Dans le thrène que seront devenus ces ultimes que sont l'art et la vie et en lesquels l'esthétique s'épuise, nous avons pu observer au cours des dernières années différentes stratégies de contournement.

Celle de Boris Groys, par exemple, qui voit dans la butée des avant-gardes, et notamment un héritage de Beuys, le devenir aujourd'hui de chacun en un artiste designé par le monde qui l'entoure et les nouvelles technologies[6]. Celle d'un Alain Badiou, aussi, qui par son inesthétique ôte à la philosophie son rôle d'assignation à l'art quant à ce qu'il doit être en retournant les termes de la relation. La philosophie n'étant que la mise en ordre ou en pensée de la désignation de la vérité dans l'art, au même titre que les sciences ou l'amour. Celle d'un Rancière, encore, qui reprend l'enjeu formel de la critique par son redoublement dans une visée émancipatrice. Ou celle, pour ne pas finir, d'un Latour qui se met en quête d'un lieu protocolaire pour déterminer la coexistence des êtres, des images et de choses, leurs dérouler un monde commun légitime et légitimant.

Ces stratégies, aussi stimulantes, fines et productrices qu'elles puissent être, semblent pourtant toujours manquer la question de l'après de l'esthétique, comme si l'acte de son décès valait comme blanc seing. Si, bien sûr, pour un Latour *nous n'avons jamais été modernes*, il est certain que la question de la sortie de la lecture moderne de l'art et de l'histoire n'a jamais été qu'un processus de fétichisation parmi d'autres. Mais il reste que quelque chose a eu lieu, dont le titre de sa dernière exposition témoigne encore : *Reset Modernity*. Modernité, l'autre nom de la politique des frontières, que l'on fait exister d'autant plus qu'on s'emploie à la nier, lui échapper par circonvolution ou la rembobiner.

Or reconnaître l'absence de thermomètre ou lui retirer la légitimité qu'il a pu connaître au cours de l'histoire par un processus de fétichisation, ne veut pas encore dire que l'on prenne acte absolument, dans les gestes et la pensée de la création, du territoire dépouillé.

Reiner Schürmann fut un de ceux-là qui, sans aborder frontalement le terrain de l'esthétique, a pointé et travaillé l'absence de principe régulateur qui permettait à la fin du XXème siècle de comprendre la sortie des grands partages, mais aussi, des idées régulatrices qui pouvaient régir et la pensée et l'agir. Il l'a nommé *Le Principe d'anarchie*, dans une forme d'oxymore qui pointe notre condition tragique de devoir penser, créer et agir sans plus qu'aucun référent ultime ne puisse cautionner en extériorité les gestes de l'art ou de la philosophie. *"L'anarchie dont il sera question, écrivait-il, est le nom pour une histoire qui a affecté le fondement de l'agir, histoire où cèdent les assises et où l'on s'aperçoit que le principe de cohésion, qu'il soit autoritaire ou rationnel, n'est plus qu'un espace blanc sans pouvoir législateur sur la vie."*[7] L'un, la nature, le sujet étaient par exemple pour lui devenus des *Hégémonies brisées*[8], des principes fantasmatiques consolateurs qui recouvraient la singularité errante que nous sommes devenus. Que resterait-il, alors, suspendu à l'absence de principe ? Certainement pas le partage des disciplines qui, dès le début du XXème siècle, à mesure que les sciences humaines voulurent se fonder en distinction des sciences de la nature, et que les beaux-arts, eux, rejoignaient les arts appliqués, commençait déjà à entamer son chant du cygne. Une idéologie de la présence, dont nous vivons aujourd'hui une étrange résurgence ? Schürmann a travaillé cette hypothèse, et certainement est-il nécessaire de prolonger ailleurs son travail. Mentionnons seulement, et trop rapidement, la méfiance que nous inspirent différentes tentatives qui rejouent des plis potentiels (depuis Monte Verità, à l'époque, jusqu'à Starhawk, aujourd'hui) de la modernité, dans cette contre-allée où bien des égarements idéologiques douteux sont possibles. Est-il absurde, alors que bientôt les biotechnologies redéfiniront la définition de l'humain, d'imaginer le pouvoir d'une vie nue, finalement, une biographie à écrire, en quelque sorte ? Les traces de nos vies comme une donnée documentaire précieuse et comme matière d'un récit à construire demain, c'est-à-dire une attention particulière portée à des gestes d'existence, en dehors de tout cadre protocolaire. Une façon de déjouer le bourbier formel qui resserre toujours son étau et de rejouer, à rebours, le contenu des manières de vivre. Dans la schize entre le bios et la zoé[9], lieu contemporain devenu hautement et dignement politique, une déclaration de chantier pour sortir du "debilitating relativism". Ce qu'il reste à chacun, dans les creux de ce qui se décide entre l'intime et le public, en dehors des constructions des disciplines et des sujets (mais pas des vies et des biographies) : des gestes de créations qui peuvent prendre aujourd'hui n'importe quelle forme de pensée, et dont l'art et la philosophie ne seraient plus que de très vieux oncles éloignés à qui nous ne viendrions rendre visite que par courtoisie envers de vieux principes. Garder l'élégance, pour mieux sortir du *Loop* par effraction et préférer au partage des consensus et des boucles, des singularités rebelles et inassignables.

Gilles Collard

1 Cité par Bertrand Westphal in *La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Minuit, Paris, 2016, p. 47.

2 Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1993.

3 Hal Foster, B*ad new days, Art, Criticism, Emergency*, Verso, London – New-York, 2015, pp. 130-131.

4 Ibid. p. 115.

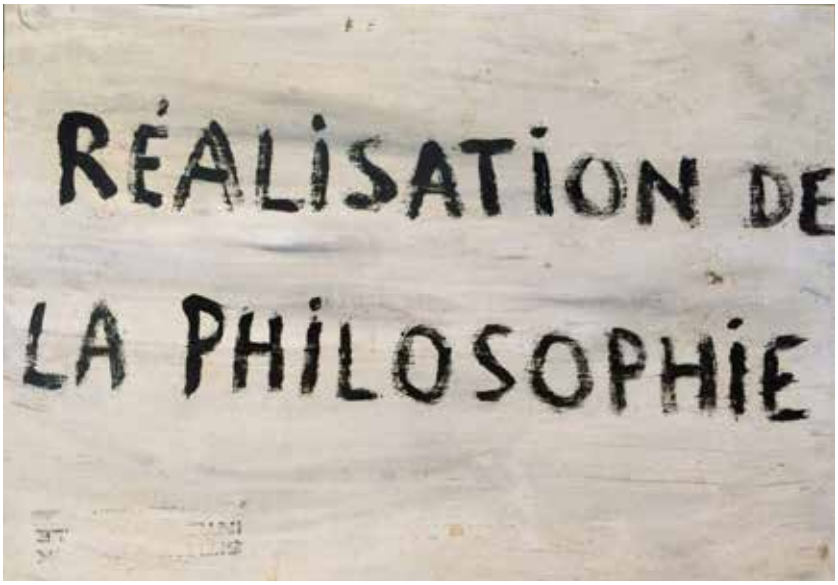
5 Frédéric Jameson, *Le Postmoderne ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 18.

6 Notamment les chapitres 6 et 7 dans Boris Groys, *En public, Poétique de l'auto-design*, Puf, Perspectives critiques, Paris, 2015.

7 Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie*, Seuil, Paris, 1982, p. 16

8 Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées*, T.E.R, Mauvezin, 1996

9 Récemment travaillé par Giorgio Agamben dans la pensée de l'héritage de Hannah Arendt, dans *L'usage des corps, Homo Saver, IV, 2*, Seuil, Paris, 2015.



Photographie d'une carte postale de Guy Debord éditée par la BnF : *Directive n°2 : 'réalisation de la philosophie' 17 juin 1963.*
Huile sur toile. Collection particulière. Reproduction à partir d'un ektachrome conservé dans le fonds Guy Debord- BnF

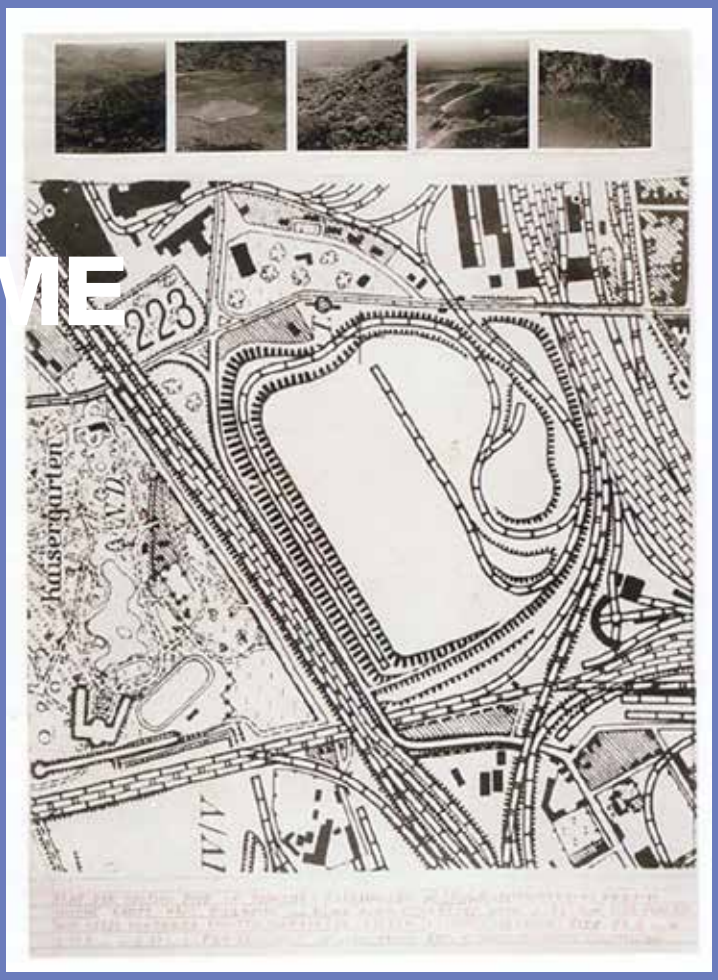
Philosophe, Gilles Collard a fondé la revue *Pylône* en 2003. Enseignant et critique, ses champs d'investigation vont de la littérature à l'art, en passant par l'architecture. Il prépare actuellement un livre sur la vie et l'œuvre de Klaus Mann pour les éditions Grasset ainsi que, pour l'Ecole nationale des arts visuels – La Cambre, une nouvelle formation liée aux écritures contemporaines.

L'art intéresse-t-il vraiment la philosophie ? La question peut paraître étrange. Rares, en effet, sont les philosophes à n'avoir pas consacré à l'art ne serait-ce que quelques pages importantes. Depuis Platon, l'intérêt a été constant et multiple. Et l'on sait à quel point la philosophie a affecté, sinon façonné, les pratiques artistiques. Mais l'inverse est-il vrai ? Dans quelle mesure l'art a-t-il jamais vraiment lui-même affecté la philosophie ? agi sur son propos ? modifié son cours ? Le nombre de volumes qu'elle lui a consacré ne prouve évidemment rien. Quand elle ne se sert pas de l'art afin de mettre à l'épreuve un système de catégories élaboré par ailleurs, elle entend normaliser sa pratique, autrement dit lui dicter les conditions de son exercice, voire l'expulser de la Cité. La philosophie s'intéresse à l'art pour toutes sortes de raisons – politiques, morales, cognitives, épistémologiques, etc. – qui ont pour la plupart peu de choses à voir avec ce qu'il fait réellement. En ce sens, ses effets sur la philosophie sont pour ainsi dire nuls.

Robert Smithson,
Oberhausen (Ruhr, Germany) Non-Site,
1968

LA PHILOSOPHIE MISE À NU PAR LES ARTISTES, MÊME

Robert Smithson,
Oberhausen (Ruhr, Germany) Non-Site,
1968



La Triennale, Intense proximité,
Paris Palais de Tokyo, 2012
© Photo : André Morin.

Mais n'est-il pas arrivé qu'une question posée par l'art amène une philosophie à repenser son système ? Ne fut-ce pas le cas, éminemment, d'Emmanuel Kant qui, pour penser le jugement de goût, dut reformuler sa théorie du jugement et refonder sa doctrine des facultés ? Il y avait chez lui, en effet, une certaine nécessité à faire de l'art une question philosophique et cela ne fut pas sans conséquences quant à son propre système. Mais ne s'agissait-il pas, là encore, de tout autre chose ? spécifiquement de sauver le caractère intellectif, c'est-à-dire rationnel, de l'art et cela tant du côté de la réception que de celui de la création ? Ce qui intéresse Kant, ce sont les conditions de validité du jugement de goût, le fait qu'il soit à même, malgré son caractère subjectif, d'être universel et nécessaire. L'enjeu est on ne peut plus clair : il n'est pas de penser, il est de rationaliser. Il fallait que le jugement esthétique demeurât un jugement malgré tout. Et que l'acte créatif eût ses raisons, aussi mystérieuses fussent-elles.

L'esthétique philosophique n'a jamais au fond été autre chose qu'une entreprise de rationalisation, et d'une certaine manière, de normalisation des pratiques artistiques. Qu'a-t-elle fait d'autre en dernière instance sinon maintenir le caractère rationnel de l'art ? Ce qui au XXème siècle ne fut pas une mince affaire. Il fallut reformuler les problèmes liés à la réception et à la création de manière à externaliser leurs conditions de validité : c'est désormais majoritairement le contexte qui fait qu'il y a de l'art et qu'on le perçoit comme tel. L'histoire de l'esthétique philosophique est celle d'un renoncement affirmé très tôt et dont on a observé la généralisation au cours de la seconde moitié du XXème siècle : renoncement à penser le contenu de l'art au profit des conditions de son existence et de sa reconnaissance possible par des récepteurs ad hoc. Dans *La norme du goût*, en 1750, David Hume avait eu la franchise de nommer clairement le problème, celui de la norme d'un jugement qui se contredit sans cesse, puis d'en déléguer la résolution au corps des Critiques (auxquels il préférait le nom de Juges). Le XIXème siècle fut celui du partage des tâches : il revint aux philosophes d'établir la norme, aux historiens d'art de penser le contenu (les styles et les périodes, les médiums et les genres). Nous en sommes encore là aujourd'hui.

Théories artistiques

À cette différence près, qu'entretemps, les artistes se sont beaucoup intéressés aux disciplines théoriques. Et moins d'ailleurs à la philosophie de l'art qu'aux sciences en général, à leurs énoncés et à leurs concepts mais aussi à leurs méthodologies et à leurs instruments, dispositifs et protocoles. Ce goût pour la théorie, s'il remonte à la fin du XIXème siècle, s'est généralisé dans la seconde moitié du XXème siècle et il a souvent coïncidé avec une relation très critique à l'égard de l'esthétique philosophique.

Quand Marcel Duchamp écrit que *"le possible est seulement un mordant physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique*[1]*"*, il le fait depuis une position théorique construite à partir d'une fréquentation assidue de la science de son temps. Si sa pratique ("la *figuration* d'un possible") est à même de "brûler toute esthétique", c'est parce qu'elle révoque l'arraisonnement philosophique de l'art au nom d'une toute autre relation à la chose théorique : il s'agit de (re)donner à la pratique artistique une puissance théorique propre, une capacité à travailler directement les énoncés et les problèmes scientifiques, c'est-à-dire à leur poser des questions plastiques. Par exemple, comment représenter une quatrième dimension au sein des trois qui nous sont physiquement accessibles ? La réponse – qui, pour se formuler, a du traverser géométrie, topologie et philosophie – sera *Le Grand verre*[2]. L'art conceptuel accomplira un pas de plus – sans doute décisif – dans cette voie en élaborant des théories non-esthétiques de l'art qui empruntaient à la philosophie, pour les reformuler, certains de ses concepts fondamentaux : la rethéorisation de l'Idée chez Sol LeWitt ou celle de la tautologie chez Joseph Kosuth. On ne compte plus aujourd'hui les artistes qui travaillent ou déplacent théories et protocoles scientifiques. Pour beaucoup d'entre eux, la différence entre art et théorie ne semble plus être qu'une différence de degré entre pratiques dont seuls changent les objets et les instruments : cette circulation des concepts, des méthodes et des signes a rarement été aussi bien montrée que dans la troisième Triennale de Paris qui s'est tenue au Palais de Tokyo sous un titre programmatique, *Intense proximité* (2012). On comprend sans peine les difficultés que la philosophie de l'art rencontre quand elle entreprend de penser ce rapport inattendu entre art et théorie, elle qui a toujours considéré leur opposition comme acquise. Mais l'on comprend aussi qu'il y a là quelque chose que la philosophie doit penser et qui ne concerne pas seulement l'art : quelque chose qui a à voir avec son propre rapport à la théorie.

Faire quelque chose avec l'art

Il lui faudrait commencer par ne plus faire de théorie de l'art, quel que soit le nom que l'on donne à cet exercice récurrent et qui revient à constituer abstraitement l'art en un domaine suffisamment stable, autonome et unifié pour qu'une théorie en soit possible. Les rares philosophes qui n'ont pas renoncé à penser l'art ont une fâcheuse tendance à le définir et donc à en clôturer les possibilités pratiques-théoriques. *Ne plus théoriser l'art* est une injonction qui peut sembler inaccessible tant cette tendance – *dieser Trieb (cette pulsion)* dirait Emmanuel Kant – est enracinée dans la pratique philosophique. *Faire quelque chose avec l'art* serait une injonction plus douce, qui supposerait de suspendre un temps tout désir de théorisation afin de se relier, sous des modes à déterminer, à d'autres pratiques. Mais sans doute faudrait-il d'abord essayer de comprendre ce que les artistes font avec les théories qu'ils déplacent et redécrivent, et ce qui leur arrive à elles, comment elles se mettent à fonctionner autrement, à suivre d'autres fins tout en demeurant, sous un certain aspect, elles-mêmes. Il faudrait ensuite montrer comment les artistes produisent des expériences théoriques-pratiques dont les philosophes auraient à tirer les conséquences proprement philosophiques, ce qui est tout autre chose que de s'en servir pour produire une théorie de l'art. Alors seulement, nous pourrons parler de la manière dont l'art[3] affecte la philosophie et chercher chez tel ou tel auteur les effets de telle ou telle expérience artistique. Faisant cela, la philosophie ferait, effectivement, quelque chose avec l'art.

Il est malheureusement peu d'exemples de telles entreprises chez les philosophes. On en trouve pourtant un certain nombre du côté des artistes. Pour n'en citer qu'un seul, la relation critique que Robert Smithson entretint avec les théoriciens du modernisme aux États-Unis (particulièrement Clement Greenberg) prit indifféremment la forme de textes publiés dans des revues et d'œuvres plastiques *in situ* ou exposées dans des galeries : deux manières complémentaires de faire théorie. Dans un livre publié en 2015[4], Anaël Lejeune montre bien en quoi ses "sculptures" soumettaient le spectateur à des expériences de pensée au moyen desquelles les concepts d'espace, de temps et de perception étaient exposés et rejoués. Le travail de l'œuvre fut pour Robert Smithson un travail théorique-pratique dont ses écrits ne livrent qu'un aspect. Ainsi la dichotomie site / non-site énonce-t-elle de deux manières l'impossibilité de saisir l'intégralité de l'espace depuis un point de vue surplombant : celle du "non-site" de la galerie qui offre du site un ensemble de points de vue lacunaires et non totalisables et celle du "site" (dont *Spiral Jetty* est l'exemple emblématique) qui fait éprouver au spectateur les limites physiques de ses capacités d'appréhension. Il faut faire l'expérience physique et cognitive de ses installations pour en éprouver la puissance de pensée. Ce serait la première tâche d'une autre philosophie de l'art que de réfléchir et de déployer cette fabrique artistique du concept.

Bastien Gallet

1 *Duchamp du signe,* éd. Flammarion, coll. Champs, 1994, Paris, p. 104.

2 Sur le rapport de Duchamp aux sciences de son temps et particulièrement sur *Le Grand verre*, cf. Élie During, "Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science-fiction", http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html). Sur la question du possible, permettez-moi de renvoyer à mon texte "Brûler toute esthétique" dans *In actu. De l'expérimental dans l'art*, É. During, L. Jeanpierre, C. Kihm et D. Zabunyan (dir.), les presses du réel, 2009

3 Parler d'art comme nous le faisons ne signifie que nous en supposons une théorie unifiée, seulement qu'il existe un monde social et institutionnel de l'art susceptible d'une théorisation externaliste mais qui ne présage en rien la pluralité concrète de ses fonctionnements (notamment théoriques).

4 *Perspective et géométral – Problématisation de la sculpture aux États-Unis (1966-1973)*, Les Presses du réel, Dijon, 2015.

Bastien Gallet enseigne la philosophie et la théorie des arts à la Haute école des arts du Rhin. Il a été producteur à France Culture, rédacteur en chef de la revue *Musica Falsa* et directeur du festival Archipel. Il fut pensionnaire à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) et membre du Dicréam. Il dirige aujourd'hui les éditions MF. Son travail est philosophique et romanesque. Il est l'auteur de romans, de livrets d'opéra et de plusieurs essais sur la musique et les arts visuels.

APPROCHE EXPLORATOIRE ET DIALOGIQUE DE L'EXPOSITION

La pensée rigoureuse et rhizomatique de LIEVEN DE BOECK est à l'origine d'une démarche artistique équilibrée entre le matériel et l'intellectuel. Conçu comme une archive personnelle cumulant des typologies, son œuvre aborde d'inépuisables problématiques telles que l'identité et le langage. Il opère de fins rapprochements qui génèrent des "zones grises" et décloisonne des systèmes binaires : l'original et la copie, l'individuel et le social, le privé et le public, le codifié et l'*ouvert*, l'apparence et la disparition.

Vue de l'exposition de Lieven De Boeck, *Image Not Found*, FRAC PACA, Marseille, 2016
© JC Lett

Lieven De Boeck, *Moule en verre rose ouvert*, 2014.
Avec l'aimable permission de Meesen De Clercq et de Studio Lieven De Boeck

Lieven De Boeck (°1971, vit et travaille à Bruxelles), avec le concours du commissaire Pascal Neveux, a développé un ambitieux projet d'exposition personnelle faisant le point sur ses dix dernières années de création artistique. Dans sa première itération, *Image Not Found* regroupe trente-cinq œuvres distribuées sur les deux premiers paliers du FRAC PACA[1], à Marseille.

Avez-vous déjà performé à titre de visiteur ?[2]

Le projet est structuré en deux parties. Le premier étage propose d'investir l'exposition de manière traditionnelle, en déambulant librement dans l'espace. Le deuxième étage est accessible à heures fixes, sur rendez-vous. Le protocole est précis. Un médiateur propose une visite commentée du palier inférieur avant de guider le visiteur dans les marges du FRAC PACA, entre les salles d'exposition. Dans ces zones habituellement inaccessibles, il invite le visiteur à enfiler des gants afin qu'il prenne conscience de ses mains et réfléchisse aux innombrables heures de travail manuel nécessaires à la production de ce qu'il s'apprête à voir. Ensuite, il l'accompagne dans un monte-charge et le convie à entrer dans la deuxième salle d'exposition pour une durée limitée, où deux autres médiateurs de l'institution réalisent une performance. Cette performance inclut des paroles, des gestes et des déplacements; les performeurs lisent un abécédaire (*Hollywood Alphabet (A-Z)*, manipulent des œuvres (*Figure 1, Figure 2*), posent des questions à haute voix. Le visiteur est interrogé sur des questions fondamentales liées à son statut et son rôle de regardant, ainsi qu'à ceux de l'art, de l'artiste et du musée, avant d'être invité à retirer ses gants et raccompagné dans la salle principale de l'exposition.

Construire et déconstruire. Traverser l'apparence

Énoncées par écrit dès l'entrée du FRAC PACA, ces questions exprimées par les médiateurs-performeurs transcendent l'exposition. Elles traduisent l'essence du projet artistique et curatorial qui adopte une position politique en rapport à la typologie du musée, particulièrement bien incarnée par *Moule en verre rose* et *Moule en verre bleu*. Contenants et formes qui font image, ces *moules*, coquilles d'autres objets existants, évoquent, de manière métaphorique, les contextes qui façonnent l'art, les artistes, les professionnels du milieu muséal et les publics. Susceptibles d'être construits ou déconstruits, les moules mettent l'emphase sur l'importance du processus dans l'œuvre de l'artiste. De Boeck a profité d'une longue résidence au Centre de recherche sur le verre et les arts plastiques (CIRVA) pour intégrer le verre dans sa création artistique. Cette période de recherche pure, incluant essais et erreurs[3], est clairement déterminante dans le contexte d'*Image Not Found*.

LIEVEN DE BOECK
IMAGE NOT FOUND
FRAC PACA, MARSEILLE
20, BOULEVARD DE DUNKERQUE
F-13002 MARSEILLE
WWW.FRACPACA.ORG
JUSQU'AU 5.06.16

WWW.STUDIOLIEVENDB.COM

Lieven De Boeck,
Défense d'afficher, 2014.
Avec l'aimable permission de Meesen De Clercq et de l'artiste

Où est l'œuvre ? Copie ou original ?
De Boeck ne créerait jamais rien de nouveau. Ses œuvres seraient plutôt des copies, des variantes d'œuvres ou d'éléments de la société existants. En témoigne la composante vidéo de *Lettre N (Le perroquet)*, visible sur un moniteur déposé directement au sol, près de l'entrée de l'exposition. Par analogie, l'image en mouvement d'un perroquet révèle sa conception de l'art : *"Une œuvre existe seulement dans les interstices d'un collage de similarités, mais jamais à titre d'authentique nouveauté."*[4] Et il en tire parti puisqu'il estime que la reconnaissance d'une forme propose des pistes d'interprétation, facilite l'accès aux œuvres. Selon lui, le sens des œuvres demeurerait d'ailleurs toujours ouvert, vivant et sujet à de nouveaux développements[5]. Cette conception de l'œuvre explique l'absence de supports didactiques dans les salles d'exposition. L'artiste et le commissaire souhaitent que le visiteur y perçoive une grande liberté. Les plus aguerris reconnaîtront cependant une pléiade de citations extraites de l'histoire de l'art. La série *New York Alphabet* est très explicite à cet effet. *Letter E 1/5 (Sculptura Vivente)* représente un socle en forme d'étoile sur lequel le visiteur peut monter pour avoir une autre perspective sur l'exposition et se rappeler le *Socle du monde* ou *Sculpture vivante* (1961) de Piero Manzoni. *Letter G 1/1 (Condensation Cube)* constitue un caisson en plexiglass perforé et déposé sur un socle faisant allusion aux *Condensation Cubes* (1963-1965) de Hans Haacke.

Le langage comme expérience visuelle. Avez-vous déjà écrit sans lettres ?
Le *New York Alphabet* est un alphabet conçu par l'artiste pour explorer différents enjeux liés au langage. La nature arbitraire de la forme et de la prononciation des lettres composant l'alphabet, comme code acquis et système culturel commun, par exemple. En résidence à New York, il s'est approprié des graffitis tracés sur les murs du quartier d'*East Village* pour élaborer la calligraphie des lettres d'un alphabet fictif. Dans un autre temps, ayant en tête la manière éminemment personnelle dont chaque être humain aborde et utilise le langage, il a créé *The Blue_White_Red Story/France*. Cette rédaction du poème éponyme de Holly Anderson avec ses lettres-graffitis démontre notre impuissance face à un langage étranger. Ces œuvres, en relation étroite avec la glossolalie, recouvrent une dimension politique liée à l'analphabétisme.
Dans l'œuvre de l'artiste, cet alphabet succède au *Hollywood Alphabet (A-Z)*, soit un abécédaire affichant une terminologie spécifique à la ville américaine, inspiré de l'*Atomic Alphabet* (1980) de Chris Burden. En définitive, ces deux alphabets créés par De Boeck interrogent les conventions et le vocabulaire propres au monde de l'art.

Qu'est-ce qui fait identité ?
Le statut et le rôle de l'artiste ne sont pas exempts des questionnements soulevés par ce projet. Omniprésente, l'identité de Lieven De Boeck agit comme catalyseur. Sur le plan matériel, sa subjectivité émane de la cohérence formelle entre les œuvres, de l'importance accordée aux matières, et de l'exceptionnelle compréhension de l'espace qui trahit ses activités d'architecte. Sur le plan idéologique, quelques œuvres sont autoréférentielles. Entre autres, *Série bleue* inclut l'empreinte digitale de son pouce, une reproduction de son iris et un drapeau belge. L'International Klein Blue (IKB) constitue la matière première d'un autoportrait. *LDB Meter #5/Knot 1* et *LDB Meter #6/Knot 6* instaurent une nouvelle unité de mesure suivant une référence prise sur son corps. Modifiant notre rapport au temps et à l'espace, cette référence pointe la nature arbitraire des unités de mesure ainsi que le travail de Le Corbusier. *Une seconde d'éternité (réactivée)* présente sa main qui efface ses initiales avec du Typex, inversant le geste de Marcel Broodthaers dans *Une seconde d'éternité (d'après une idée de Charles Baudelaire)* (1970). Soulignant davantage qu'il n'élude, l'effacement génère ici un énoncé elliptique.
Par ailleurs, *The White Flags* explore la notion d'identité nationale. Cette œuvre regroupe les 183 drapeaux des pays formant les Nations Unies, reproduits en tissu blanc et ordonnés suivant un ordre formel divisé en six catégories : les abstractions, les croix, les étoiles, les croissants, les soleils et les cercles et les figuratifs, affichant souvent des motifs végétaux. Cette séquence permet une nouvelle cohabitation des pays, puis propose une réflexion d'actualité sur le *vivre ensemble*.

Qui décide de l'ordre ?
Défense d'afficher examine tantôt le geste de l'artiste qui dispose des œuvres dans le musée, tantôt l'architecture du FRAC dont les murs en béton lissé, peints en blanc et assez encombrés, sont hostiles à la présentation d'œuvres[6]. Mais Lieven De Boeck a été plus loin pour explorer le statut, le rôle et l'architecture de l'institution de diffusion. Il a modifié le parcours de circulation habituel du visiteur dans les salles d'exposition, revendiqué sa présence dans des espaces réservés au personnel, et a attribué un rôle de performeurs aux médiateurs. Grâce à l'ouverture d'esprit de l'équipe du FRAC PACA, il a adapté certaines règles de l'institution à son projet. Pour sa part, l'artiste a également dû se plier à la réalité du terrain. La tribune qu'il a souhaité installer à la fin du parcours, afin que les visiteurs y discutent et débattent des questions posées, n'a pas la fonction escomptée. Cette stratégie ne s'arrime pas à l'état introspectif provoqué par son projet. En outre, la visite commentée qui précède l'accès au deuxième espace a été ajoutée au protocole quelques semaines après l'ouverture de l'exposition, sous recommandation des médiateurs, pour pallier l'hermétisme des performances déploré par certains visiteurs. Bien vivante et ponctuellement ajustée, donc, cette exposition découle d'une véritable négociation entre l'artiste, l'institution et les publics.
Par ailleurs, *Mikado LDB Modulor* qui représente un jeu Mikado géant, et *Série bleue* qui regroupe des blocs apparentés à des Lego, introduisent une dimension ludique dans l'exposition. De Boeck souhaite ainsi créer un parallèle entre les règles qui président à tous les jeux et à la vie en société ; il cite volontiers un essai de Johan Huizinga pour démontrer l'importance du jeu dans le développement des civilisations. Par extension, ses œuvres empreintes d'humour évoquent également les règles qui régissent le monde de l'art et, sur une note plus critique et politique, le statut de *pourvoyeur de divertissement* ou d'*attraction touristique* qui caractérise certains lieux de diffusion.

L'œuvre de Lieven De Boeck peut être rapproché de la critique institutionnelle grâce au regard autocritique qu'il pose sur des systèmes établis. Bien ancré dans un processus exploratoire, toutefois, il relève davantage de l'analyse institutionnelle, que de la critique. Il propose la mise en doute, le questionnement et la discussion comme approche méthodologique. Concentrée sur l'appareil du monde artistique, *Image Not Found* interroge l'art comme véhicule de pensée, l'exposition comme interface entre des artistes et des publics, l'institution comme entremetteuse. Or, elle traduit un paradoxe fascinant puisqu'elle explore des systèmes arbitraires et pointe des dogmatismes tout en étant ficelée par un ensemble de protocoles et de principes rigoureux, subtilement et indirectement imposés au public. Chacun de ses aspects ayant été réfléchi et rendu le plus signifiant possible, il en ressort néanmoins une profonde cohérence interne.

Mélanie Rainville

1 L'exposition sera mise en circulation suite à sa présentation au FRAC PACA. Son premier arrêt sera au Musée Dhondt-Dhaenens, à Deurle, en Belgique, du 16 octobre 2016 au 15 janvier 2017.

2 Les sous-titres de cet article sont inscrits sur la tribune installée à l'entrée de l'exposition, dans le journal qui accompagne celle-ci, ainsi que sur le carton d'invitation.

3 Les résidences du CIRVA, à Marseille, permettent aux artistes de faire de la recherche durant de longues périodes, où leur pensée peut se déployer, en parallèle des habiletés techniques de maîtres souffleurs de verre, sans impératif de rentabilité économique. Il s'agit d'occasions privilégiées peu communes dans le milieu des arts visuels.

4 Entretien accordé par l'artiste le 31 mars 2016.

5 Lieven De Boeck, avec le concours de Julia Reist, a créé Studio LDB pour solliciter des interprétations de ses œuvres. *Cahier* est l'organe de diffusion de cette nouvelle entité. *Cahier #1* est accessible en format PFD depuis le 4 mars 2016 via le site web suivant : www.studiolievendb.com.

6 Cette œuvre crée un parallèle avec l'historique des expositions du FRAC PACA puisque cet état de fait constituait le sujet du projet d'Éric Hattan, intitulé *Habiter l'inhabituel* (2014).

1+1 = ∞

À l'heure où les outils et logiciels numériques font partie intégrante de notre environnement quotidien et supplantent les méthodes traditionnelles dans les domaines de la recherche fondamentale ou encore de la science appliquée, les artistes développent par ailleurs des pratiques qui s'inscrivent, que ce soit par le biais d'une approche technicienne ou discursive, dans cette marche en avant du progrès, questionnant la forme et l'usage de ces nouvelles technologies. Aussi, la frontière entre arts numériques et art contemporain tend à devenir de plus en plus poreuse, au profit d'une lecture plus globale des tendances de notre époque et du changement de paradigmes qu'elle subit à l'ère de la révolution digitale. Mais qu'en est-il de l'esthétique promue par cette génération d'artistes *post-internet*, à supposer qu'il n'y en ait qu'une ? Entre-t-elle en conflit avec les catégories définies jusqu'ici par l'Histoire de l'art ?

Steven Pippin, Vuk Cosic, vue de l'exposition *Indent*, curatée par le collectif Pleonasm. © Société

C'est dans cette optique de repositionnement des arts numériques dans le vaste champ de l'art, aussi bien contemporain qu'historique, que se profile *Société*, une plateforme d'exposition située comme son nom l'indique dans une ancienne société d'électricité à Molenbeek. Depuis septembre 2014, le lieu accueille des curateurs indépendants et des collectifs de commissaires issus de la scène locale, auxquels il donne carte blanche.[1] *Société* développe également sa propre programmation, avec une série d'expositions thématiques qui cherche à faire dialoguer des formes d'art plus classique avec des œuvres qui mettent à profit les nouvelles technologies. À l'initiative du lieu se trouve le groupe d'artistes LAb[au], dont font partie Manuel Abendroth, Jérôme Decock et Els Vermang, qui compose avec les matériaux et le langage d'aujourd'hui des œuvres conjuguant un vocabulaire visuel hérité de l'abstraction géométrique et de l'art conceptuel. En parallèle de ses activités, le collectif qui fêtera bientôt ses 20 ans, a animé de 2003 à 2013 la galerie *MediaRuimte*, l'un des tout premiers lieux dédiés aux arts numériques à Bruxelles avant l'ouverture d'iMAL en 2007, combinant une programmation variée incluant musique électronique, expositions, workshops et résidences. C'est donc fort de cette expérience et partant du constat que les institutions doivent évoluer au rythme de la création que LAb[au] a progressivement amorcé un virage lui permettant de s'ouvrir à un autre réseau et, par conséquent, à un autre public.

Après d'ambitieux travaux qui se poursuivent toujours, les espaces de *Société* ont été assainis, tout en conservant l'aspect brut relatif à leur vocation industrielle. Loin de l'immaculé *white cube*, les quatre pièces de tailles irrégulières s'articulent autour d'une cour intérieure laissant abondamment pénétrer la lumière, ce qui offre d'intéressantes possibilités d'accrochage et permet le déploiement d'un propos curatorial relativement élaboré. C'est du moins ce qu'entend proposer l'équipe avec un cycle d'expositions dédié à la notion de sémantique dans l'art. La première édition intitulée, *0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233…* retraçait, à travers un parcours d'une douzaine d'œuvres, différentes interprétations et variations de l'écriture numérique.[2] Aux côtés de pionniers dans ce domaine en Belgique, Guy Rombouts (°1949) et Peter Beyls (°1950), figuraient Roman Opalka (°1931-2011) et François Morellet (°1926), artistes phares de l'art conceptuel. A l'entrée de l'exposition, le visiteur était accueilli par l'enregistrement de la voix de Roman Opalka égrenant longuement les suites de chiffres qui équivalent au nombre de jours écoulés de sa vie, seule et unique présence humaine, qui contraste de prime abord avec le caractère mécanisé de l'ensemble. À mi-parcours, *oneOfABillionDays* de LAb[au] montrait une quantité phénoménale de combinaisons de chiffres générés automatiquement toutes les dix secondes au cours d'une seule journée, comme la preuve irréfutable qu'il est impossible d'épuiser toutes les variations. Il appartenait à Guy Rombouts de clôturer cette séquence avec une version *in situ* de son alphabet visuel nommé "Azart", qu'il développe dans son œuvre de façon récurrente, ici traduit en chiffre romain. Ainsi, la poursuite du temps, perdu ou gagné – le saura-t-on jamais vraiment – de même que la recherche d'une écriture basée sur les lois de la probabilité et le hasard, plutôt que sur un langage culturellement codifié, semble avoir été le fil rouge de cette exposition permettant de réunir des artistes de générations fort différentes, influencées toutefois par un même héritage visuel et théorique, lié à l'art concret et au minimalisme. Mais peu importe au fond d'où s'origine cette expression plastique, le principal étant que les recherches graphiques et formelles qui la sous-tendent s'attèlent à repousser sans cesse les limites du cadre qu'elles se sont fixées. Explorant un peu plus encore le rapport qui peut être établi entre conceptualisation et perception, la prochaine exposition de ce cycle portera sur le monochrome, genre visuel à part entière, qui trouve son expression bien au-delà des confins de la peinture. Ainsi, l'approche plurielle et transdisciplinaire de *Société* favorise-t-elle le décloisonnement et l'abolition des épithètes au profit d'une relecture des enjeux esthétiques qui constituent les fondements de l'art actuel.

Septembre Tiberghien

1 Ainsi, l'espace a accueilli Sébastien Ricou avec une présentation de l'artiste Keith J.Veradi de septembre à octobre 2014 ; puis, l'exposition collective *Indent*, curaté par le collectif Pleonasm d'octobre à décembre 2015, avec une sélection d'œuvres de Michel Mazzoni, Frédéric Fourdinier, Caroline Le Méhauté, Sébastien Delvaux et du collectif LAb[au]. Jusqu'au 21 mai prochain, le lieu accueille une partie de la collection de Catherine Vertige, fondatrice de Komplot, dont la mise en espace sera assurée par le collectif de curateurs bruxellois. **2** L'exposition collective, dont le commissariat a été assuré par Société avec le concours de l'architecte Pieter Boons de Heimat, a été présentée du 20 février au 24 avril 2016. Les artistes participants étaient : David Adey (USA), Peter Beyls (BE), Samuel Bianchini (FR), Ryoji Ikeda (JP), LAb[au] (BE), Michah Lexier (CA), François Morellet (FR), Roman Opalka (PL), Tristan Perich (USA), Guy Rombouts (BE) et Jonathan Sullam (BE).

CATHERINE VERTIGE COLLECTION
Fabienne Audéoud, Martin Belou, Kasper Bosmans, Aline Bouvy, Deborah Bowmann, Francisco Camacho, Laurie Charles, Jean Alain Corre, Emeline Depas, Vava Dudu, Filip Gilissen, Julien Goniche, Seyran Kirmizitoprak, Alex Morrison, Cécile Noguès, Laure Prouvost, Marthe Ramm Fortun, Cléo Totti, Elise Van Mourik, We Are The Painters.
Komplot montre la Collection de Catherine Vertige dans laquelle chaque objet fait partie d'un scénario qui aborde l'idée de possession amoureuse et remet en cause la notion de propriété privée. Où il y a une collection, il y a le fétichisme de l'objet - un investissement complexe dans les choses que nous collectons et décidons de garder avec nous. Fétichisme signifie 'valeur ajoutée' - valeur totémique, valeur Marxiste, valeur érotique - mais aussi sentimentale.
SOCIÉTÉ
106 RUE VANDERSTICHELEN
1080 BRUXELLES
WWW.SOCIETE-D-ELECTRICITE.COM
JUSQU'AU 22.05 SUR RDV

MONOCHROME
GROUP SHOW
DU 28.05 AU 31.07.16

Dans le cadre de l'été de la photographie, le WIELS accueille une proposition de SAMMY BALOJI et de FILIP DE BOECK regroupant cinquante photographies et deux films, l'exposition couronne l'édition d'un livre publié à Londres[1]. Réalisée au long cours et à quatre mains, la publication porte sur la vie urbaine en RDC. Le noyau de l'étude est Kinshasa, mais le regard s'est porté plus loin, aux abords de la métropole et jusqu'au Katanga.

Sammy Baloji,
Advertisement for the rehabilitation of the échangeur, one of Kinshasa's landmark towers constructed during Mobutu's reign, 2013

LA VILLE EN SES PLIS

SAMMY BALOJI ET FILIP DE BOECK, *URBAN NOW: CITY LIFE IN CONGO*
SOUS COMMISSARIAT DE DEVRIM BAYAR
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 8.5 AU 14.08.16

L'EXPOSITION S'INSCRIT ÉGALEMENT DANS LE CADRE DU KUNSTENFESTIVALDESARTS
WWW.KFDA.BE

Filip De Boeck (°1961) est anthropologue, professeur à la KUL, actif depuis 1987 au Zaïre puis en RDC (et plus largement en Afrique subsaharienne). Il connaît bien Kinshasa, y a fait de très fréquents séjours. En 2004, la ville s'offre pour motif à un livre réalisé avec la photographe Marie-Françoise Plissart[2]. Ce travail confirme Filip De Boeck dans sa conviction que la photographie est un support indispensable à l'expression des réalités urbaines. *"La photographie a fait la ville"*, indique-t-il. *"Elle a construit son imaginaire, elle a contribué à générer son espace"*[3].

Au trou

Penser la ville, c'est donc la photographier. Pour cette raison très prosaïque que c'est la voir, additionner sur le même plan ses strates, confirmer la simultanéité de registres que l'écriture ne peut coaguler. La photographie donne corps au texte, le texte ancre la photographie, l'arrache des poncifs.

Pour Baloji et De Boeck, l'enjeu est bien celui-ci : comment rendre compte de la complexité du réel ? Kinshasa : 12 millions d'habitants, 85 % de jeunes de moins de vingt-cinq ans, près de 60 % de sans-emploi. Pas d'urbanisme, une distribution électrique approximative, pas de transports publics. Sous ces données statistiques, quid du vivant ?

D'abord, cette polarité : haut / bas, érection / affaissement, tours / trous… L'espace colonial est un espace structuré par le haut, l'espace postcolonial est investi par le bas. La ville s'appréhende dès lors par le sol. Sa métaphore, c'est le trou. En Lingala, "libulu". Kinshasa est clairsemée de ces fosses, parfois si réputées qu'elles sont nommées. Et qu'elles nomment : *libulu Manzengele*, fameuse trouée dans la municipalité de Ngaliema, a donné son nom à une boîte de nuit à Paris[4].

Dig, Lazarus, dig !

Autre night club, à "Kin" cette fois : *Le Grand Libulu*. *"Quitte à vivre dans un trou, autant y danser"*, profère la sagesse kinoise. Le dit club est niché à deux pas de la tour Forescom (1946), premier gratte-ciel du Congo belge[5]…

Donc, pour paraphraser le général Janssens, "Avant l'Indépendance = la tour, après l'indépendance (après Mobutu et la guerre, dirons-nous) = le trou". Il faut encore ajouter ceci : "Avant la colonie = la montagne". Montagne sacrée, peuplée d'âmes. Hauteur des lignages et des monarques. Montagne littéralement abrasée. Voyons Pungulume, au Katanga, massif situé au cœur d'une zone montagneuse rachetée voici quelques années par une compagnie américaine. TFM, c'est son nom, exploite le cuivre en sous-sol, détruisant le relief et provoquant le déplacement de 15 000 Sanga. Un film renseigne cette érosion (*Pungumule*, 50') : les images observent l'enfouissement du paysage tandis que le son articule les récits enregistrés à la cour du chef Mpala en septembre 2013.

Forages, abrasions, mais aussi promesses de hauteurs : si les Sanga sont déplacés, c'est non seulement pour laisser place à des sites d'exploitation, mais aussi à une ville nouvelle à l'exemple de Kiswishi, dont le slogan – *"En rêver. Y vivre"* – s'étire sur de longs placards plantés le long des pistes. Le rêve est celui de la cité résidentielle propre au développement néolibéral. Personne ne croit pouvoir compter un jour parmi cette classe moyenne promise par l'affairisme ambiant. Mais, on peut rêver y vivre. En plaine, il y a des indices d'altitude : les placards, des chantiers qui s'ébauchent, mirages isolés ou fantasmes de villes neuves.

Mène nous à bon rivage

La Cité du Fleuve à Kinshasa : 600 hectares de terrain gagnés sur les marais, 200 villas, 10 000 appartements de luxe. Ecoles, cinémas, restaurants, salles de congrès… Le fonds d'investissement est à Londres, les ingénieurs en Zambie, les architectes à Harare, la maquette à Dubaï. Oui, Dubaï, bientôt, là, en face du port ! Bof, on y croit pas vraiment, d'autant que sur place, ça prend un tour moins spectaculaire : travaux ralentis puis suspendus, quelques baraques aux couleurs mexicaines en bordure de piscines désertes. Ca fait plutôt Middle West. On est fier quand même.

L'utopie néolibérale est l'une des manières *"d'illuminer le trou"*. Hors de cette fiction, il en est bien d'autres. Comme cette "tour du Docteur", bâtie sans architecte dans la zone industrielle de Limete. Ziggourat improbable s'extrayant des baraquements, cette construction échafaudée par un médecin épris d'aéronautique se veut une cité idéale et totale, autant qu'une tour de contrôle et une arche de Noé en cas d'apocalypse. Reste qu'elle est inachevée et dépourvue de plomberie…

Point d'acupuncture urbaine cependant, comme ce cimetière creusé par ses douze écuries de fossoyeurs, comme cette ancienne poste activée d'artisans, de fonctionnaires et d'habitants. Comme ces ébauches d'architectures ou ces corps à l'œuvre dans un espace continuellement renégocié. C'est, en fin de compte, un exemple de "vivre ensemble" dans un magma non hiérarchisé. Pour l'aborder, il faut entrer par dessous, se fixer à un nœud, à une croisée de méridiens, et suivre, de ce point, la trame nerveuse qui y fait écho. Sur ce tamis s'additionnent d'autres niveaux de lecture : récits, témoignages, fantasmes et images. Cette complexité attend encore la durée du regard et de l'écoute. Elle requiert toute notre attention.

Laurent Courtens

1 Filip De Boeck et Sammy Baloji, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*, Autograph ABP / Galerie Imane Farès, Londres / Paris, 2016.

2 Filip De Boeck et Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa. Récits de la ville invisible*, Musée royal d'Afrique Centrale, Tervuren, 2005

3 Entrevue, 13.04.2016. Voir également Victor Brunfaut, "L'anthropologue et le photographe", *l'art même* n°68, 1er trimestre 2016, pp. 6-7

4 Filip De Boeck et Sammy Baloji, op. cit., p. 222

5 Op. cit., p.223

UN ESPACE CRÉÉ PAR TROIS PAS EN ARRIÈRE

Ces dernières années, BÉATRICE BALCOU a engagé une série de cérémonies au cours desquelles, devant un petit groupe de spectateurs, elle manie chaque fois avec une gestuelle précise l'œuvre d'un artiste avec lequel elle nourrit une relation d'estime particulière. Elle déballe l'œuvre, et l'expose littéralement, comme si elle était sur la scène d'un crime.
Pour cette pratique, l'artiste a, avec les ans, commencé à façonner de minutieuses reproductions en bois des œuvres d'art qui, créées pour s'exercer au maniement avec les performeurs tout en prenant soin des originaux, n'en sont pas moins devenues, avec le temps, des éléments centraux et presque porteurs de son œuvre personnelle. On les trouve souvent exposées en un lieu voisin des cérémonies et, dissociées de toute fonctionnalité, elles se découpent devant nous comme un paysage qui outrepasse son propre rôle de succédané robuste d'une forme fragile et qui vit d'une force autonome, nous interrogeant sur le sens de cette reproduction.

Il y a exactement quatre-vingts ans, sortait *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, un texte qui devait révolutionner l'esthétique contemporaine. Par *"La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur ; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air"*, Walter Benjamin ne rendait pas seulement compte de la désormais célèbre volatilisation de l'aura d'unicité, mais il tissait la relation entre reproduction et consommation, une relation non seulement contingente (la reproduction permet la consommation de l'œuvre) mais aussi causale (la reproduction est conçue *pour* la consommation de l'œuvre).
C'est à partir de cette citation – et de ces objets *placebo* – que nous pourrons ici rentrer dans le travail de Balcou (°1976 ; vit et travaille à Bruxelles). Et tandis que nous avançons dans sa pratique, celle-ci pourrait être au contraire décrite comme une série de soustractions : pour être précis de trois pas en arrière que l'artiste effectue et qui, plus qu'ils ne le cachent, laissent émerger un espace vide dans lequel se fait jour un nouveau rapport entre reproduction et consommation.

Un. L'exposition que L'iselp consacre aujourd'hui à Béatrice Balcou et Kazuko Miyamoto – artiste japonaise qui a entretenu un long dialogue créateur avec Sol LeWitt – pourrait aisément à son tour être classée dans l'ordre du dialogue : un face à face spatial entre deux artistes que relie le fil conducteur d'un minimalisme tourné vers la perception sensible. Toutefois, dans la conception de Florence Cheval, commissaire de l'exposition, et la pratique de Balcou, la forme de l'exposition prend un tour nouveau qui atténue la structure de confrontation entre deux subjectivités artistiques. Par le biais de sa propre pratique – faite de ses propres travaux, de mini-placebos des œuvres de Miyamoto comme d'une œuvre–assistante, construite pour accueillir et faire habiter l'œuvre d'autrui – Balcou fait son premier pas en arrière. Semblable aux copistes qui se consacrent à l'œuvre à copier, faisant disparaitre (ne serait-ce qu'en apparence) leur présence dans la copie, Béatrice Balcou élargit par soustraction le territoire de l'artiste. Dans l'espace ouvert par ce premier pas en arrière, résonne soudain la voix de Benjamin qui, tout en en soulignant les aspects problématiques, avait au fond vu dans la copie la possibilité de désamorcer certaines dérives fascisantes; d'écarter *"un certain nombre de concepts traditionnels – création et génialité, valeur d'éternité et mystère – dont l'usage incontrôlé (et dans la situation présente difficilement contrôlable) conduit à une élaboration dans un sens fasciste"*. Les placebos

BÉATRICE BALCOU / KAZUKO MIYAMOTO
EXPOSITION INSCRITE DANS LE PROGRAMME EXTRA DU SERVICE CULTUREL DE L'AMBASSADE DE FRANCE
SOUS COMMISSARIAT DE FLORENCE CHEVAL
ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
MA.-SA. DE 11H00 À 18H30
JUSQU'AU 2.07.16

AUTOUR DE L'EXPOSITION:

CONFÉRENCE + PERFORMANCE
BÉATRICE GROSS / *L'ŒUVRE-FANTÔME*
BÉATRICE BALCOU / *UNTITLED CEREMONY #08*, 2016
LE 19.05.16 DE 18H30 À 20H30

CONFÉRENCE
VANESSA DESCLAUX / *LA PASSIVITÉ : UN CONCEPT RÉVISÉ ET AUGMENTÉ?*
LE 3.06.16 DE 18H30 À 20H00

CONVERSATION + FINISSAGE
YUKI OKUMURA ET BÉATRICE BALCOU / *BY*
LE 2.07.16 DE 18H30 À 20H30

Béatrice Balcou,
Les Apostrophes Silencieuses I,
exposition ***Un-Scene III***, Wiels, Bruxelles, Belgique, 2015
avec :
- ***Paysage placebo***, bois, 106,8 x 40 cm, 2015
(d'après une œuvre de Theophile Narcisse Chauvel, collection du Musée des Beaux-arts de Quimper)
(Ce placebo a été créé dans le contexte de Untitled Ceremony #02 réalisée au Centre d'art Le Quartier à Quimper, France en 2014)
- ***Vitrine (film 3) placebo***, bois et papier, 187 x 125 x 80 cm, 2014
(d'après une œuvre de Bojan Šarcevic, collection du Mudam, Luxembourg)
(Ce placebo a été créé dans le contexte de Untitled Ceremony #03 réalisée pendant l'exposition Walk in Beauty au Casino Luxembourg en 2014)
- ***Bain de lumière placebo***, bois, 128 x 40 x 40 cm, 2014
(d'après une œuvre d'Ann Veronica Janssens, Cera collection, Musée M, Louvain, Belgique)
(Ce placebo a été créé dans le contexte de Untitled Ceremony #04 réalisée pendant le festival Playground au Musée M à Leuven en 2014)
© Sven Laurent

Béatrice Balcou,
Vitrine (film 3) Placebo*,
bois, papier, 187 x 125 x 80 cm, 2014
(détail),
vue d'exposition, ***Walk in Beauty***, Casino Luxembourg, 2014
* réplique en bois d'une œuvre de Bojan Šarcevic (collection du Mudam, Luxembourg)
© Olivier Minaire
(Ce placebo a été créé dans le contexte de *Untitled Ceremony #03* réalisée pendant l'exposition *Walk in Beauty* au Casino Luxembourg en 2014)

agissent alors comme gardiens, ou peut-être antidotes, face à cette dérive, et ce premier pas en arrière dissipe les traits artistiques modernes et masculins, cristallisés dans les types de la génialité, lesquels vivent dans le culte de la forte personnalité.

Deux. En parlant d'objets *placebo*, Béatrice Balcou parle des fantômes de l'œuvre. Toutefois les placebos sont des fantômes opaques qui font de leur opacité de bois aveugle – de leur homogénéité désarmante – un désir d'approfondissement. C'est l'occasion d'un deuxième pas en arrière.
Dans une esthétique du visible, dans une société de la transparence dans laquelle tout se donne, les placebos deviennent allusion : ils n'impliquent pas seulement des gestes, mais sont eux-mêmes des gestes, qui promettent quelque chose qui reste encore caché. L'opacité de l'œuvre n'est pas une réduction, mais une soustraction d'informations qui attire le spectateur dans une reconstruction mentale des détails de l'œuvre originale et dans une perception non-distraite.
Dans un passage moins connu du texte, Benjamin se tournait vers la réception de l'œuvre d'art et de son rapport à la distraction. Cette dernière ne vient pas seulement du spectateur : *"La réception distraite, qui caractérise de plus en plus profondément tous les domaines de l'art et qui est le symptôme des transformations qui affectent profondément notre perception, trouve dans le cinéma l'instrument propre de son exercice. Par l'effet de choc qui est le sien, le cinéma va au-devant de cette forme de réception."* Benjamin indique combien l'augmentation des stimuli permet en partie à la distraction de fleurir comme mode de perception. Symétriquement, l'opacité ferait appel à une nouvelle économie de l'attention. Le deuxième pas en arrière dans le travail de reproduction de Balcou, c'est le renfermement des placebos dans leur opacité: elle n'annule pas leur présence mais les présente comme une nouvelle modalité en deça de l'exposition intégrale, laquelle demande au spectateur un effort de mémoire. Le placebo montre que la soustraction n'est pas de l'ordre de la disparition mais d'une opacité qui nous soustrait à la distraction, qui transporte le regard dans un espace silencieux. Ressortir d'une exposition à voix haute, en compétition avec les autres, et en même temps n'être pas invisible mais proposer un nouveau paradigme d'attention.

Trois. Dans les cérémonies, les objets d'art présentés par Balcou vivent un mode d'exposition entièrement neuf. Ils ne sont pas là pour nous, dans un rapport de disponibilité perpétuelle, mais ils se donnent à nous dans un temps donné pendant lequel ils nous consacrent leur exposition pendant que nous leur consacrons notre attention. Et c'est ici – dans la juxtaposition de temporalité limitée et de reproduction – que le travail de l'artiste opère une nouvelle déduction.
Il est une dernière citation du texte de Benjamin qui pourrait être centrale ici: *"Rendre spatialement et humainement les choses plus proches de soi, est, pour les masses contemporaines, un désir exactement aussi passionné que leur tendance à surmonter l'unicité de tout donné par la réception de sa reproduction."* Dans la société de consommation, la possession tient lieu d'attention; la possession de la reproduction permet potentiellement de remettre toujours à plus tard l'attention que nous consacrerons à l'objet puisqu' il devient nôtre, qu'il est là pour nous. Aux côtés de l'hyperstimulation, la possession devient le second fondement de la distraction, et dans l'inimaginable accessibilité des images et informations, la distraction triomphe dans un monde où tout est au fond disponible en permanence. La cérémonie au contraire nous oblige, dans sa temporalité éphémère, à un nouveau rapport à l'objet, et nous invite à repenser le rapport de consommation qui, au-delà de la sphère artistique, éclate dans le paysage de notre vie quotidienne. D'où le dernier pas en arrière dans la pratique de Béatrice Balcou: si l'idée même de consommation place l'homme au centre d'un paysage naturel et d'objets présentés dans un rapport

Béatrice Balcou,
Impression Placebo VII, 2016
(d'après une œuvre de Nina Beier)
© Béatrice Balcou
(Cette image placebo a été créé dans le contexte de *Untitled Ceremony #08* acquise par le FRAC Franche-Comté en 2015 mais à ce jour par encore réalisée)

de disponibilité perpétuelle, l'univers qu'elle construit est un univers post-humain où ce terme n'indique pas une absence de l'homme mais plutôt la fin d'un rapport dominant au monde. Nous sommes un élément dans une constellation d'éléments en conversation, une communauté de spectateurs et d'objets; et l'objet se donne à nous pour autant que nous y soyons pour lui. Nous nous échappons un instant du rapport hiérarchique et faisons place à la présence d'un monde dont nous ne disposons pas inconditionnellement.

En trois pas en arrière Béatrice Balcou crée un espace dans lequel les concepts de reproduction, possession et attention apparaissent dans un rapport différent. Les placebos nous amènent dans un type de reproduction, qui ne multiplie pas les stimuli dans une logique de l'encore plus; qui ne retarde pas perpétuellement l'attention dans une logique de possession, mais qui requiert un nouveau seuil d'attention. Nous abandonnons la reproduction capitaliste dont parlait Benjamin et entrons pour un instant dans une cérémonie qui expose la dissociation entre reproduction et consommation.
Peut-être qu'au fond, dans les cérémonies de Béatrice Balcou, résonne encore une dernière référence à une gestuelle typique de la présentation commerciale. La gestuelle déballe l'œuvre, l'expose – littéralement, comme si elle était sur la scène d'un crime; l'objet est déballé, montré puis rangé comme dans un commerce. Cependant ce qui ressort de cette présentation, c'est une reproduction opaque, qui nous pose en résistance à la consommation des relations et à la consommation de l'expérience artistique; en résistance à la consommation du temps et à la position dominante envers le monde qui nous entoure. Ce qui ressort de cette présentation, c'est une chorégraphie de l'attention et d'un temps partagé. Nous sommes devant une présentation qui attire l'attention sur l'attention sensible qu'elle s'occupe en somme à faire émerger.

Daniel Blanga Gubbay

En juin prochain, BARBARA GERACI et LÉA MAYER exposent en duo au sein de l'espace intimiste de l'Eté 78[1]. Intitulée *Entre-deux La nécessité du blanc*, cette proposition confronte leurs travaux respectifs, aux caractères très distinctifs, sous la bannière unificatrice de l'ellipse.

Léa Mayer, *Avant le Présent (vestiges), The two palm trees of Anete, Yogyakarta (Indonésie)*, aquarelle sur plaque de plâtre, 7,5 x 14,5 cm, 2016

L'ELLIPSE, INTERSTICE DES POSSIBLES

Barbara Geraci et Léa Mayer pouvaient difficilement trouver mieux que le procédé de l'ellipse pour raccorder leur pratique que rien ne semble unir, hormis leur rapport au mot, à l'écrit, au récit. Formée en peinture à ARTS[2] (arts au carré, École supérieure des Arts, Mons) et détentrice d'un Master en arts du spectacle vivant (ULB), *Barbara Geraci* (°1982 ; vit et travaille à Bruxelles) recourt à l'image (fixe et animée), au dessin, au texte, à l'objet et au dispositif installatif pour explorer le réel et le transfigurer en des œuvres silencieuses et intemporelles. Le pli et la texture, le fragment et la coupure, la déconstruction et la recomposition, la réitération et l'écart comptent parmi les éléments qui sous-tendent tout son travail, aussi bien dans le "faire" que dans ce qui est donné à voir, dans un jeu permanent de miroir. Intitulé *Dialogue de l'effacement*, le projet développé pour la présente exposition répond à un modus operandi récurrent depuis quelque temps. Il s'origine dans un cadre architectural abandonné que l'artiste investit pour une durée limitée (une à deux journées), afin de laisser libre champ à l'improvisation, dans l'instant. La mise en présence du corps d'une danseuse transforme le lieu en espace scénique dans lequel s'inscrivent ses mouvements chorégraphiques. Ce sont essentiellement des gestes simples et ordinaires qui, réitérés et désarticulés, s'écartent de leur déroulement habituel pour acquérir une dimension nouvelle, quasi rituelle. Les quelques photographies prises lors de ces séances sont ensuite retravaillées en atelier, démultipliées, morcelées, rephotographiées, zoomées, scannées, disséquées, de façon quasi obsessionnelle, jusqu'à épuisement du sens. Les déplacements opérés au sein d'images fixes et les agrandissements successifs révèlent des éléments passés inaperçus lors de la prise de vue. Aussi les très gros plans génèrent-ils une forme d'abstraction qui laisse affleurer de nouvelles significations. Les photographies imprimées sur papier (jamais photographique, mais texturé) tendent à la picturalité et dialoguent avec des recherches colorées au lavis (inspirées des teintes des photographies). Ces peintures sont à leur tour scannées afin d'en extraire un ou plusieurs coloris… La démarche récursive de Barbara Geraci peut donner le vertige tant le procédé de mise en abyme y semble infini. Aux images fixes répond une vidéo qui propose un travelling, très lent et en gros plan, au sein d'une photographie, soit la mise en mouvement d'un sujet plane et immobile. Ces différentes pièces dont la forme résiduelle emprunte à une scène originelle (un corps gisant dans un espace en destruction) seront réunies dans un dispositif installatif évocateur de dégradation et composeront une séquence narrative aux possibilités interprétatives libres et multiples, puisque fondée sur l'ellipse.

Formée en dessin à l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, *Léa Mayer* (°1987 ; vit et travaille à Bruxelles) développe une pratique qui questionne la vision, le regard, la complexité du rapport à l'image. Très attachée à la couleur, en soi porteuse de sens, elle réalise des dessins à la gouache ou à l'aquarelle, tandis que le trait se manifeste dans une autre partie du travail, liée à l'écriture, par le biais d' "images de pensées", cette forme de langage particulier (schémas, diagrammes), au plus près de la main qui dessine, en amont de toute rationalisation ou mise en forme de la pensée, pur jaillissement d'une parole encore informulée. Intitulé *Avant le Présent (vestiges)*, ce projet proposé pour l'exposition à l'Eté 78 repose sur un autre type d'images qui ont déjà alimenté plusieurs travaux de l'artiste : les "images mentales", soit les représentations cérébrales, mémorisées ou imaginées, d'une situation vécue ou rêvée, d'un objet, d'un concept, d'une idée. Léa Mayer se plie alors à une figure imposée, celle d'interprète, pour traduire le monde remémoré et raconté par autrui, généralement des personnes inconnues, sollicitées sur Internet. Après avoir glané une série de témoignages épistolaires, elle ressuscite ici des "paysages disparus", des lieux vécus, souvent liés à l'enfance, désormais hors de vue. Pour donner corps à ces fragiles émergences mémorielles et les pérenniser, elle a choisi des supports solides et tridimensionnels : des fragments de plâtre à l'aspect brut, aux bords irréguliers, qui font ressembler ses œuvres à des vestiges du passé. N'occupant qu'une portion des supports, les paysages aquarellés témoignent d'une même incomplétude, écho aux manifestations du souvenir, forcément parcellaires et imprécises. Les blancs illuminent les petites fresques, autant qu'ils leur confèrent un aspect mat et une patine antique. Comme le font les blancs typographiques, ils expriment aussi les omissions, les silences, les non-dits. Grâce à cette figure stylistique un peu magique qu'est l'ellipse, le manque n'est plus négatif : il est un interstice où les possibles se nichent.

Sandra Caltagirone

BARBARA GERACI & LÉA MAYER
ENTRE-DEUX LA NÉCESSITÉ DU BLANC
ETÉ 78, 78 RUE DE L'ÉTÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM
Organisation : Nicole et Olivier Gevart
DU 11.06 (VERNISSAGE DE 16H00 À 20H00) AU 10.07.16

ELLIPSE : À LA LISIÈRE DES IMAGES
CONVERSATION ENTRE LÉA MAYER, BARBARA GERACI ET CATHERINE HENKINET À PROPOS DE L'EXPOSITION *ENTRE-DEUX LA NÉCESSITÉ DU BLANC*
L'ISELP, 31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
LE 16.06.16 DE 18H30 À 20H00

RÉSIDENCE DE LÉA MAYER
L'ISELP, 31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
DU 26.05 AU 2.07.16
OUVERTURE D'ATELIER LE 2.07.16

1 Inauguré en février 2014, l'Eté 78 est un espace non commercial qui offre aux artistes la possibilité de présenter des projets, des œuvres, des essais, qu'ils ne pourraient pas développer dans les circuits habituels. L'Eté 78 organise 3 expositions annuelles (de 4 ou 5 semaines) dédiées aux artistes ; 1 exposition (de 5 semaines) dédiée à 3 collectionneurs, autrement ; 2 à 3 expositions (de 7 jours) ; quelques soirées uniques où un vidéaste, un artiste du son, un danseur est invité à présenter son travail pendant 45 minutes, suivi d'un question/réponse avec le public.

Barbara Geraci, *Prélèvement-altération*, 2016.
Photographie numérique, dimensions variables. Remerciements Sara Sampelayo

TOUCHÉ

Visible en mai à la Galerie Détour, le travail de FLORIAN KINIQUES, aussi fragile que passionnant, tourne autour du désir et de l'informulable. Au-delà d'un minimalisme faussement austère, il tient aussi d'une délicate invitation.

Florian Kiniques,
Adorable, mots dactylographiés sur papier 80gr, verre, bouleau, dimensions variables, 2015
© Dorothée Maziers

Florian Kiniques,
Sans titre (Vignettes), tirage argentique sur papier baryté, 25x30cm, 2015
© Zoé Namêche

FLORIAN KINIQUES
GALERIE DÉTOUR
166 AVENUE JEAN MATERNE
5100 NAMUR (JAMBES)
HTTP://GALERIEDETOUR.BE
MA.-VE. DE 12H30 À 17H30
ET SA. DE 14H À 18H
DU 18.05 AU 18.06.16

BAUDOUIN OOSTERLINCK / DOMINIQUE RAPPEZ / FLORIAN KINIQUES
LOODS 12
12 KOOPHANDELSTRAAT
9230 WETTEREN
WWW.LOODS12.BE
OCTOBRE 2016

FLORIAN KINIQUES
SOLO SHOW
ÉTÉ 78
78 RUE DE L'ETÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM
DU 13.AU 21.01.17

HTTP://FLORIANKINIQUES.COM

Aborder le travail de Florian Kiniques (°1988) peut se faire au détour d'une plante et d'un texte, tous deux pouvant introduire aux préoccupations et au langage plastique développé récemment par le jeune artiste bruxellois. Le texte est issu des *Fragments du discours amoureux* de Roland Barthes. L'auteur y exprime l'incommunicable du désir et l'écueil tautologique que lui inflige sa passion pour l'être aimé. *Adorable* est, pour Barthes, le terme reliquat d'une expérience débordant toutes entreprises symboliques : *"le propre du désir ne peut produire qu'un impropre de l'énoncé."* La tautologie, qui n'est en rien littéralité, relève d'un épuisement logique se confondant avec la vigueur d'une affirmation dont l'insuffisance - je t'aime parce que je t'aime - dévoile en creux la nature absolue d'une fascination indicible.
La plante est la Sensitive, aussi appelée Marie-honte ou herbe mamzelle dans les Antilles françaises. Le nom latin ne dit pas autre chose : *Mimosa Pudica*, connue pour la réactivité de ses feuilles qui, au moindre stimulus (la pluie, le vent, le touché), se replient sur elles-mêmes. La page Wikipédia qui lui est consacrée renseigne encore sur cette légende : *"le berger Iphis poursuivait de ses ardeurs une belle nymphe. Près de succomber, la jeune fille appela à son secours le dieu Hymen qui la changea en sensitive pour échapper au berger trop entreprenant"*.
Tout s'articule, chez Florian Kiniques, à la frontière du dévoilement et de la dérobade, souvent au travers de mots livrés tels des amas de petits cailloux en attente d'un apprenti Sisyphe. Fragments d'une œuvre impossible, ceux-ci sont dactylographiés puis découpés en vignettes. Associés sous formes d'amoncellements fragiles, ils révèlent et masquent à la fois le désir et son objet inexprimable. Le discours est défait, mais les mots habillent. La nudité d'un sexe féminin ou l'image d'une sculpture interdite aux regards. Rien de frustrant pour autant, car cette mise en scène déborde la métaphore ou l'exposé.
On pourrait dire que les œuvres de Florian Kiniques ne "tiennent pas aux murs". L'expression, a priori sévère, ne doit pas ici chagriner. Leur configuration dans l'espace d'exposition, leur nature fragile et secrète, appellent la proximité du regard et une invitation à peine voilée au toucher. On sait la difficulté d'un tel acte, peut-être moins ce qui socialement se joue dans cet interdit. La fragilité des matières vaut bien celle des croyances, l'objet d'art n'existant qu'à travers les rituels qui en légitiment et en définissent l'importance et le statut[1]. Lors d'une exposition collective à la galerie Détour, Florian Kiniques avait décentré de quelques centimètres un cube en verre déposé sur un socle à sa mesure. Le cube était rempli de mots découpés et son soubassement avait la hauteur exacte des hanches de sa compagne. Y déposer ses mains, replacer ou épouser ce que l'artiste, par définition, déplace, fut fait et refait, la sculpture échappant perpétuellement au plan de son auteur et au dévouement discret du public. Beaucoup de pièces appellent une réappropriation tant conceptuelle que physique. Elles se dévoilent, se dérobent… et immanquablement s'altèrent. Cependant, et à ce prix, elles nous possèdent plus que nous ne les possédons. Chacune sait se faire image. Image qui, pour paraphraser Agnès Minazzoli, porte en elle une absence que nous ne pouvons combler, et qui paradoxalement nous conduit en leur cœur[2]. La question ici n'est pas de l'ordre de la représentation, fût-elle métaphorique. Elle porte sur la possibilité d'une expérience ouverte et partagée, plastiquement très délicate. Les œuvres sont muettes et une surface d'exposition n'est pas le lieu protégé de l'atelier. La solution tient en l'implication d'un spectateur amoureusement piégé - d'un artiste se livrant au risque de sa vulnérabilité.
Outre l'exposition à la Galerie Détour, Florian Kiniques prépare actuellement une exposition en trio avec Baudouin Oosterlynck et Dominique Rappez à la galerie LOODS 12 à Wetteren. On le retrouvera encore, en janvier 2017, à l'espace Eté 78 (Bruxelles), à l'invitation d'Olivier Gevart.

Benoît Dusart

1 Sur ce sujet, Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, La découverte, 2015.

2 Sur ce sujet, ce livre inépuisable : *Agnès Minazzoli, La première ombre, Réflexion sur le miroir et la pensée*, Les Editions de Minuit, 1990.

DÉBALLER SA BIBLIO-THÈQUE

Affiches liées à la vitrine regroupant les livres choisis par l'artiste Pierre Leguillon.
Crédits : Didier Decoux et Thornsten Baensch

Affiche liée à la vitrine regroupant les livres choisis par la designer du livre et du papier Anne Goy.
Crédits : Didier Decoux et Thornsten Baensch

Thorsten Baensch et Didier Decoux initient une réflexion sur les valeurs matérielle, sensuelle, intellectuelle, ludique, créative, pédagogique et patrimoniale du livre. Ostensiblement didactique, leur projet *10 x 10. Une bibliothèque provisoire & arbitraire*, présenté à l'École des Arts de Braine-l'Alleud, soulève de nombreuses questions : Quelle est la nature de l'expérience dispensée par une exposition de livres sous vitrines ? Quelles nouvelles réflexions sur le monde de l'édition et le livre en soi cette exposition est-elle susceptible de provoquer ? Quels savoirs une exposition de livres est-elle à même de proposer et de produire ? Comment une exposition de livres s'inscrit-t-elle dans l'histoire de l'art et des expositions ?

L'exposition *10 x 10. Une bibliothèque provisoire & arbitraire* s'apparente à une stratégie de valorisation du livre et du milieu de l'édition. Son titre révèle son contenu : cent livres sélectionnés à part égale par les deux commissaires et huit personnalités – ou binômes – issues de leur entourage socio-professionnel et pratiquant différents métiers liés à l'édition. Les sélections sont arbitraires, elles reposent sur leur goût, leur histoire et leurs intérêts personnels. Il en résulte une exposition composée de dix vitrines, chacune d'elles, associée à un métier, contenant une dizaine d'ouvrages et avoisinant deux affiches autocollantes appliquées au mur, côte à côte. Ces affiches évoquant des livres de grands formats ont trois fonctions. Elles relient les dix ensembles métier-vitrine-livres, présentent des pages inaccessibles dans les vitrines et communiquent quelques réflexions des commissaires et de leurs collaborateurs permettant parfois de saisir clairement le fil conducteur de leur sélection comme dans le cas du *Conservateur* (Sofiane Laghouati), parfois de réfléchir à une énonciation plus philosophique, comme dans le cas du *Graphiste et typographe* (Harrisson – Joël Vermot).

Le livre dans l'histoire de l'art et des expositions

Les commissaires affirment avoir conçu ce projet pour pallier l'écart séparant la parole, le langage, la pensée et le matériel, l'image, le sensible. Ils évoquent la longue relation entretenue entre le texte et l'iconographie en citant l'ouvrage de Stéphane Mallarmé intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* dont plusieurs variantes[1] sont exposées dans la vitrine des *Lecteurs*. Ils recourent à cette célèbre intrusion de la poésie dans le registre visuel, ainsi qu'à l'intégration de nombreux livres d'artiste dans l'histoire de l'art, à titre d'exemples de rapprochements entre deux modes d'énonciation qu'ils considèrent encore trop distincts.

Par ailleurs, la conjonction interdisciplinaire entre le livre, la création plastique et la mise en exposition a déjà fait l'objet de propositions plus radicales, critiques et conceptuelles. Une panoplie d'artistes modernes et contemporains a travaillé *sur* (Marcel Broodthaers, Anselm Kiefer), *dans* (Adam Broomberg et

Oliver Chanarin, Olafur Eliasson) ou *autour* (Brendan Fernandes, Gary Hill, Sharif Waked) du livre. Profondément analysé suivant diverses approches, l'objet-livre représente un sujet d'exposition aussi ambitieux que risqué. En outre, cette articulation implicite entre le théorique et le pratique effleure les problématiques inhérentes à l'emploi et à la présentation de l'art comme mode de recherche. Séminaires, colloques, publications et expositions portant sur la nature, le statut et les modalités de la recherche spécifique aux démarches artistiques et commissariales se multiplient.[2] Ainsi, cette exposition peut-elle paraître quelque peu conservatrice en regard des modes d'exposition du livre. Or, si les vitrines employées comme dispositif de monstration datent sa scénographie, leur utilisation est néanmoins stratégique puisque celles-ci forcent les publics à prendre du recul : elles font échec à la curiosité éveillée par les publications en les transformant en images figées et, par extension, en objets de contemplation et de réflexion.[3] Elles annihilent leur valeur d'usage traditionnelle pour orienter l'attention vers leur matérialité, leur typographie, leur papier, leur impression et leur reliure, entre autres, comme s'il s'agissait d'œuvres plastiques ou de spécimens naturels. Réalisée avec une grande économie de moyens et une fine acuité intellectuelle et visuelle, cette mise en espace interroge la continuelle quête de nouveauté caractérisant de nombreuses pratiques de l'exposition actuelles.

Collaborateurs, étiquettes professionnelles et problématiques identitaires

Indépendamment de la potentielle étendue de leurs activités professionnelles, les collaborateurs sont devenus les représentants de métiers spécifiques. En acceptant l'exercice proposé par les commissaires, ils ont donné lieu à une association arbitraire entre *leur* profession et une dizaine de publications de diverses natures. Soulignées par le dispositif d'exposition, ces associations interrogent l'importance des étiquettes professionnelles mises de l'avant comme une ultime tentative de valoriser les acteurs du livre, et conséquemment le livre en tant que tel, à une époque où l'on tend vers l'immatériel. La volonté de représenter le spectre d'activités entourant la production d'ouvrages imprimés étant clairement énoncée et mise en évidence dans l'exposition, les publics peuvent se surprendre à scruter le contenu des vitrines en tentant de départager ce qui relève du privé et du professionnel ; les titres d'*artiste, graphiste et typographe, designer du livre et du papier, éditeur, imprimeur, relieuse, médiatrice/bibliothécaire, conservateur, professeur* et de *lecteur* quittent la sphère personnelle et privée pour gagner une valeur professionnelle *universalisante*. Or, cette sélection de collaborateurs en dit peut-être plus long sur le réseau personnel des commissaires ainsi que sur leurs propres préoccupations liées aux publications imprimées que les sélections de publications ne représentent un corps de métier.

Cette bibliothèque *provisoire* et *arbitraire* fait écho aux conceptions de la citation que théoriciens et historiens de l'art tels Antoine Compagnon ont examinées et vulgarisées en profondeur. Compagnon affirme : *"[...] je résiste souvent à prêter mes livres dès lors qu'ils portent les traces incongrues de mes excursions [...] à travers eux, de mes aventures désirantes et amoureuses, datées et localisées, comme si se donner à lire dans ses apostilles excitées relevait de l'exhibitionnisme en sus de l'aveuglement."*[4] En effet, un texte où les passages ayant sollicité un lecteur sont soulignés traduit un état d'âme ou une pensée, laissant apparaître une intimité certaine, un rapport de complicité partagé avec ce texte lu. L'appropriation et l'interprétation d'un extrait de texte emprunté à un auteur et réénoncé dans les propos (ou œuvres) d'un *citant* représenterait ainsi une transaction identitaire dynamique entre le *citant* et le *cité*, constituant un autoportrait indirect. Or, les collaborateurs de l'exposition de l'École des Arts de Braine-l'Alleud ne communiquent pas des extraits de textes, mais bien des livres entiers qui ont marqué leur relation avec les publications imprimées, la réflexion, le travail, ou leur façon d'*être au monde*. L'exercice subtil, intime et personnel, qu'ils ont réalisé en opérant cette sélection d'ouvrages témoigne, dans le contexte de l'exposition, de la manière dont ils perçoivent leur profession, ainsi que des partis pris qui sont susceptibles d'en découler.

Interprétations libres

La multitude d'interactions entre les collaborateurs, les métiers, la publication imprimée à titre de matériau, l'exposition à titre de médium et l'environnement de l'École des Arts de Braine-l'Alleud rappelle inévitablement que l'interprétation des textes, des idées et des images est contextuelle. Libres de s'attarder aux rapprochements volontaires ou de générer leurs propres récits interprétatifs, les publics se créent une expérience sur mesure. Ce projet présente des affinités avec la *bibliodérive*, soit la pratique de la dérive développée par Guy Debord et l'Internationale Situationniste appliquée à la réalité de la recherche, des librairies et des archives. Il encourage l'ouverture d'esprit, la spontanéité et la fabrication d'associations aléatoires et intuitives par l'intermédiaire d'un mode de recherche ludique et constructif, caractérisé par l'absence de volonté d'atteindre un résultat précis. Il représente finalement une tentative de modifier nos façons codifiées d'appréhender les livres et de tendre vers la dématérialisation du monde de l'édition.

—

Durant l'exposition, des ateliers créatifs (reliure, fabrication de livres), visites guidées et discussions publiques entre les commissaires et les collaborateurs permettront certainement de déplier encore le propos de ce projet.

Mélanie Rainville

10 X 10. UNE BIBLIOTHÈQUE PROVISOIRE & ARBITRAIRE

COMMISSAIRES : THORSTEN BAENSCH ET DIDIER DECOUX
COLLABORATEURS : MICHEL BAUDSON & CARINE BIENFAIT, GAËLLE CLARK & JOËLLE VERBOOMEN, JAN DE MEESTER, ANNE GOY, HARRISSON/JOËL VERMOT, SOFIANE LAGHOUATI, PIERRE LEGUILLON, RENATE MERGEMEIER
ÉCOLE DES ARTS DE BRAINE-L'ALLEUD
47 RUE DU CHÂTEAU
1420 BRAINE-L'ALLEUD
WWW.ECOLE-DES-ARTS.BRAINE-LALLEUD.BE
JUSQU'AU 21.05.16

Affiches et vitrine liées à la sélection de livres de la designer du livre et du papier Anne Goy.
Photo : Didier Decoux

1 Jérémie Bennequin, Marcel Broodthaers, Sammy Engramer et Michalis Pichler ont repris le titre *"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"* en référence au poème de Stéphane Mallarmé (1897).

2 Suite aux récentes initiatives du Palais de Tokyo et du Centre Pompidou, entre autres, des doctorants en art et sciences de l'art issus de différentes Écoles Supérieures Artistiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, en collaboration avec les étudiants du master en Pratiques de l'exposition de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, ont d'ailleurs créé le projet AIRE afin d'explorer toutes les facettes de ce sujet. Leur résidence-laboratoire de recherche artistique a ouvert de stimulants espaces de réflexion en mars dernier. http://espaceintermediaire.com

3 Un espace de lecture intégré dans l'exposition permet tout de même de manipuler et de lire une douzaine de livres présentés en vitrine.

4 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 25.

DENICOLAI & PROVOOST
ALL INFORMATION CORRECT AT TIME OF PRINTING
105 BESME
105 RUE BESME
1190 BRUXELLES
WWW.105BESME.BE
JUSQU'AU 12.06.16,
SUR RDV
VISITE GUIDÉE DES ARTISTES
LE 19.05.16 À 19H

Rares sont les occasions offertes de pouvoir relire entièrement la démarche d'un artiste à l'aune de sa production graphique et d'imprimés – tout support et statut confondus – révélant ainsi la cohérence, la pertinence et l'intelligence d'un propos. C'est ainsi qu'ayant répondu à l'invitation de la curatrice Tania Nasielski, le duo DENICOLAI & PROVOOST a souhaité réactiver leur archive déjà exposée au Frans Masereel Centrum sous l'intitulé *ALL INFORMATION CORRECT AT TIME OF PRINTING* en 2015 et l'adapter au contexte plus intime de l'espace du 105 Besme.[1]

Denicolai & Provoost, visuel carton d'invitation de l'exposition *"All information correct at time of printing"* au 105 BESME, 2016.

ESPACE FINE

Ni musée dédié à la gloire personnelle des artistes ni collection d'artefacts, l'ensemble réuni permet d'appréhender le parcours des artistes depuis les tout débuts de leur collaboration en 1997, qui coïncide avec l'impression de leur première affiche donnant son nom à l'exposition, jusqu'à aujourd'hui. C'est donc dire que l'exposition adopte un point de vue rétrospectif, tout en tenant compte de sa potentielle et infinie réactualisation, à l'image de la gigantesque *data base* qu'est internet, servant bien souvent de source de collectes aux artistes. L'ambiguïté des différents statuts de ces supports, à la fois outil de communication, document et œuvres, permet en effet d'identifier une des stratégies récurrentes dans l'œuvre des deux artistes, celle de la réappropriation. Qu'il s'agisse d'images ou de textes, Denicolai et Provoost s'approprient souvent des éléments appartenant à un patrimoine matériel et immatériel commun, voire d'un langage universel, qu'ils réinterrogent par le biais de la fiction et de l'humour, créant ainsi un décalage jouissif, un détournement salutaire entre une réalité souvent brutale et son double imaginaire. Faire apparaître une œuvre là où l'on ne l'attend pas ou, mieux encore, dans les revers de la vie et le tranchant de l'actualité semble être le maître mot des artistes. Cela explique sans doute la parfaite adéquation avec l'environnement domestique du 105 Besme, qui est un espace à vivre avant d'être un lieu d'exposition. À l'heure d'écrire ces lignes, on les imagine d'ailleurs en train d'envahir gaiement la cuisine et de coller leurs magnets sur le frigo.

Souvent éphémères et furtives, les actions de Denicolai et Provoost se trouvent donc pérennisées d'une certaine manière par le biais de l'édition d'affiches, invitations, cartes de visite, livres, flyers, guides du visiteur, pochettes de disque vinyles ou de tout autre objet servant de support à leur création fantasque, mais réaliste. Indépendamment de leur contexte de création, ces objets demeurent autonomes et peuvent être réemployés à l'envi pour des projets ultérieurs. C'est ainsi qu'une édition a été spécialement conçue pour l'exposition du 105 Besme. Le projet a vu le jour suite à l'apparition d'une nouvelle et mystérieuse signalétique en bordure du parc de Forest, dont l'une des entrées se trouve en face de l'espace d'exposition et est visible depuis son balcon. Intrigués par ce panneau aux allures d'objet minimaliste – d'une perfection immaculée, dépourvu d'indications et divisé en deux par une charnière apparente – les artistes ont souhaité en reproduire les exactes dimensions. Pour ce faire, ils ont retracé et fait appel au même fournisseur que la commune de Forest. Ce procédé d'imitation leur a permis d'obtenir un objet en tout point semblable au précédent, en somme un readymade assisté, qui comporte un message caché en son centre, à la manière d'un antique retable qu'on pourrait ouvrir et refermer à sa guise au moment opportun.

La relation qui se tisse entre l'espace public et l'espace privé tient donc à cette interchangeabilité des rôles dévolus à l'objet : à l'extérieur, le panneau proclame sa fonction d'avertissement, tandis qu'à l'intérieur, il devient œuvre d'art. Ce modeste décalage a un nom en typographie ; on l'appelle *l'espace fine*. C'est ce vide, aussi qualifié d'espace insécable, qui sépare les mots de certains signes de ponctuation afin de faciliter la lecture. Dans la présente exposition, une image vient endosser ce rôle : il s'agit du visuel du carton d'invitation de l'exposition, à la fois illustratif et énigmatique. Sur cette photographie, on voit Ivo Provoost perché sur une poubelle, tentant d'atteindre le haut du dit panneau et de l'ouvrir afin d'en révéler le contenu. La posture de son corps rappelle vaguement le saut dans le vide d'Yves Klein, l'imposture en moins. L'acte performatif contenu dans l'image est en quelque sorte transféré au regardeur et/ou au promeneur du parc. Plus qu'une simple invitation, le carton devient une mise en abyme de l'action que le spectateur devra lui-même effectuer pour comprendre et s'approprier l'œuvre. Un trait d'union. Quant au contenu de l'œuvre-panneau, il faudra attendre de voir l'exposition pour le (re)connaître.

Septembre Tiberghien

1 L'exposition a eu lieu du 30.05 au 14.08.15 au Frans Masereel Centrum à Kasterlee, un lieu de résidence, de recherche et d'expérimentation dédié au design graphique et à l'impression, ouvert aux artistes nationaux et internationaux. Voir le site internet : http://fransmasereelcentrum.be/en/projects/all-information-correct-at-time-of-printing/

David de Tscharner,
La Nature des Choses, 2016,
vue d'exposition, Maison Grégoire

DEUX EUROS LE GRAMME

Tous les samedis, à la Maison Grégoire, à Uccle, les *O.E.N.I.* de DAVID DE TSCHARNER sortent de leurs boîtes. L'artiste et le curateur - Emmanuel Lambion - les agencent dans la villa privée conçue, en 1933, par Henry Van de Velde[1]. *O.E.N.I.* ? "Objets esthétiques non identifiables". Ce sont des formes très libres, linéaires, organiques, taillées dans des plaques de plexiglass pigmentées dans la masse, par endroits incrustées de photographies.

DAVID DE TSCHARNER
LA NATURE DES CHOSES
MAISON GRÉGOIRE,
292 DIEWEG
1180 BRUSSELS
WWW.MAISONGREGOIRE.BE
JUSQU'AU 28.05.16

LE GRAND MIROIR
GALERIE JEANROCH DARD
67 RUE DE LA RÉGENCE
1000 BRUSSELS
WWW.JEANROCHDARD.COM
JUSQU'AU 04.06.16

WWW.DAVID-DE-TSCHARNER.COM

A l'origine sont des planches sur plexiglass inspirées d'études botaniques[2]. Flottent, sur des fonds marbrés, des souvenirs d'organes ou leurs projections en 3D, des chaînons de gênes, des filaments électriques, des boutures, des planctons, des moellons de béton. Formes clairement discernées mais non identifiables, inqualifiables. La légende est impossible. Le botaniste énonce avec clarté des figures de nature incertaine : froissements de papier, éclats de verre, étirements de phasmes, fibres minérales, latences végétales…

In illo tempore…

Là est donc la source : fictions d'observations d'un monde d'après la distinction. S.F. : nous y sommes, des micro-organismes sous–marins intègrent les polymères dans leur croissance, des espèces végétales nouvelles se développent en bordure des centrales nucléaires. Le vivant a absorbé l'artifice. Mère Nature fait mets du plastique. Il n'y a pas rupture, mais nouvelle continuité. L'action humaine n'a pu se défaire du grand tout. Elle a boursouflé le vivant de prothèses parasitaires. Qu'importe, le vivant ingèrera ces kystes et créera d'autres organes. Et surtout : ces emplâtres appartiennent au monde quand bien même ils ont prétendu s'en défaire.

Voilà qui se lit sur les *Planches*, s'énonce pour la vision. Maison Grégoire, comment ça se mange ? En morceaux : les figures ont été découpées dans les plaques de sorte à devenir des organes autonomes. Algues marines, coraux, concrétions, nœuds bistres enchâssant une image : ces *O.E.N.I.* dorment dans des boîtes de carton la semaine et s'évadent chaque week-end pour se répandre au sol, s'écouler sur la table, se planter dans les rainures du radiateur, phagocyter murs et fenêtres. Une partie demeure en caisse, exposant aux visiteurs la matrice inerte d'autres agencements possibles. Ca se vend par boîtes ou au poids. Deux euros le gramme….

On assistera dès lors à diverses pesées, plus ou moins ardues suivant la taille et la complexité du fragment négocié. C'est que les portées de la matrice en plexiglass dépassent de très loin l'échelle moyenne des *Planches* – au format d'une feuille de dessin, à l'image de leur modèle historique –. Ici, le sillon creusé à la défonceuse peut voisiner les deux mètres. Son cheminement est d'autant plus hasardeux. Oscillant sous le fracas de la machine, il s'égare à droite, puis retrouve son cours, se perd à nouveau, croise une autre voie… C'est en retournant la plaque que de Tscharner découvre les irisations de la surface (au recto donc). Puis risque une pigmentation (par dessous), repère encore ses effets au verso, décide d'enchâsser une image, choisit les découpes, ne les contrôle pas toutes... Il s'agit plus d'accompagner un processus que de le conduire. *"Etre spectateur de son propre travail"*, indique de Tscharner, laisser matières et outils faire leurs choix. Etre vecteur plus que décideur.

Anticorps

Incrustations d'images, disions-nous. Ce sont des motifs glanés dans la maison : détail de granito, poignée de porte, bonbonne de gaz, fleurs du jardin… Eléments qui, pris dans l'étau des ramures de plexiglass, ne sont plus identifiables, sont devenus comme les fruits de ces croissances végétales. Comme si l'habitation s'était offerte comme matrice, comme si les broussailles en avaient digéré les composants.

Les prémisses mêmes de la construction s'en trouvent contredites : là où l'architecture de Van de Velde repose sur une claire distinction nature / culture, environnement / habitat, les mousses protéiformes de de Tscharner se nourrissent à un terreau hybride. Là où le rapport au paysage établi par le modernisme est essentiellement visuel (la promenade architecturale et les vues qu'elle aménage sur l'extérieur), le dispositif de l'exposition compose les coordonnées mouvantes d'un paysage à l'acte, dans l'enceinte du bâti.

A Bruxelles également, David de Tscharner donne à voir des œuvres travaillant des thématiques similaires : à la galerie Jeanroch Dard, des objets trouvés au sol sont incrustés dans des peintures de sable. Perçus encore comme figures de jonction (entre nature et artifice, fonctionnalité et décomposition), ces objets sont des détritus insignifiants, des morceaux d'aluminium ou de plastique, des accessoires usés. Certains d'entre eux s'offrent aussi comme noyaux à des moules de polyester aux allures de concrétions informes. D'autres encore ont servi, comme burins ou pinceaux, à épeler des motifs abstraits sur des colonnes de béton synthétique.

Trois états de l'objet, mais aussi trois modalités d'action. Qui attestent d'une voracité à faire, à manipuler les matières, à générer des textures. Pourquoi ? , s'est-on risqué à demander. Pour le plaisir d'abord, pour transmettre une énergie, la joie des actes et des formes. Enchantement ? Assurément…

Laurent Courtens

1 Né en 1995 de l'initiative de Véronique et Philippe Terrier-Hermann en association avec le propriétaire Thomas Simon, le centre d'art indépendant Maison Grégoire est, depuis 2008, piloté par Emmanuel Lambion (Bn PROJECTS).

2 http://pointcontemporain.com/david-de-tscharner-planche

PAR INFRAC-TION

Kurt Ryslavy,
Mary Bone, 2012,
diptyque, huile sur toile, 100 x 160 cm

Deux occurrences, la sortie éditoriale fin 2015 de *7 years of indecency* et l'exposition actuelle *Tu m'aides à peindre ? assistance Walter Swennen* à Malines, nous invitent à interroger le travail de l'Autrichien KURT RYSLAVY (°1961, vit et travaille à Bruxelles)[1], une figure singulière de la scène artistique belge. A la fois artiste conceptuel, négociant réputé en vin autrichien et collectionneur, l'ensemble de ses activités participant, dans le chef de l'artiste, de la fondation de ce qu'il nomme une existence bien bourgeoise, l'expression d'une forme de vie envisagée telle une forme d'expression sculpturale qui questionne les contextes et fondements du champ de l'art.

Kurt Ryslavy,
Nicht Wahr, 2012
Diptyque, huile sur toile, 100 x 160 cm

"Je ne crois pas au cinéma, pas plus qu'à un autre art. Je ne crois pas non plus en l'artiste unique ou en l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et à des hommes qui réunissent des idées."

Marcel Broodthaers

KURT RYSLAVY, *TU M'AIDES À PEINDRE ? ASSISTANCE WALTER SWENNEN*
DE GARAGE
12 ONDER DEN TOREN, 2800 MALINES
WWW.CULTUURCENTRUMMECHELEN.BE
JUSQU'AU 12.06.16
IN
UNGENAU EEN SELECTIE UIT DE COLLECTIE VAN HET S.M.A.K.' (HOMMAGE AAN JAN HOET)'
DE HALLE, 1A MARKT, 2440 GEEL
WWW.OPCAFEGAAN.BE/GEEL/DE-HALLE
JUSQU'AU 5.06.16

ÉDITIONS :

KURT RYSLAVY, *7 YEARS OF INDECENCY 2007-2014*
textes de Lotte Beckwé, Aurélien de la Tire, Philippe Hunt, Lucien Schwab, 256p., 16 x 24 cm, tiré à 500 exemplaires dont 50 de tête reliés par Clara Gevaert, signés et numérotés par Kurt Ryslavy, Gevaert éditions 2015, ISBN : 978-2-930619-04-0

KURT RYSLAVY, *BASED LESS ON PROFIT THAN ON SUBSTANCE*
livre d'artiste conçu par Kurt Ryslavy, Textes de Amanda Sarroff, Lucien Schwab, 150 p., 19,5 x 23,5 cm, édition tirée à 300 exemplaires dont 100 signés et numerotés, édition à compte d'auteur, 2016

Champ de l'art qui, dans son rapport à l'institution, offre le matériau critique de l'édition *7 years of indecency/7 ans d'infraction/7 jaar transgressie*, livre concept qui ouvre avec une judicieuse ironie aux partis pris de subventionnement de la politique culturelle flamande[2]. L'artiste rappelant, amusé, que le vocable "transgressie" peut aussi prendre le sens de "gagner du terrain" à l'instar de celui gagné sur la mer par la région du Meetjesland, au nord-ouest de Gand. Dans son cas, celui encore toujours illusoire d'une reconnaissance de son statut d'artiste professionnel après plus de 28 ans de pratique et une légitimité avérée dans le milieu artistique lui-même. Prenant acte de cette non reconnaissance, l'artiste crée, il y a sept ans, la *vereniging van de Oostenrijkse Kunst –en Wijnliefhebbers*, association de fait (sous forme de société civile de droit commun) qui recouvre sa pratique protéiforme et organise à l'année une vingtaine d'évènements subventionnés chacun à hauteur de 35 euros (sic !). Evènements qui lui permettent d'accéder au statut d'artiste amateur reconnu et "soutenu" par la VGC[3], gagnant de ce fait, avec humour, un tout petit peu de terrain sur une politique culturelle qui s'apparente pour partie au *branding corporate*… Quand Secondroom (Anvers) l'invite à concevoir un projet[4], il choisit tout naturellement dans ce contexte de "second plan" d'y réaliser une installation conceptuelle reprenant l'ensemble des activités de sa structure et incluant les documents administratifs de la VGC. Le présent ouvrage reproduit la convention d'emprunt des originaux[5] et la totalité des invitations de son association de même qu'il intègre, non sans causticité, dans l'édition de luxe un cahier complémentaire reprenant les fac-similés des lettres de refus de conscription de l'artiste adressées au commandant militaire de Basse Autriche, refus motivé sur base de la non équité entre homme et femme… Dispositif critique, la pratique de Kurt Ryslavy cristallise les rapports de force, questionne avec un doux mordant les conditionnements de l'activité artistique.
Contextuel, le projet *Tu m'aides à peindre ? / Help me schilderen ?* présenté actuellement à De Garage s'origine autour du brusque départ de Kati Heck (artiste postféministe allemande, résidant en Belgique) de la galerie Annie Gentils et découle de la proposition de Ryslavy de combler le vide dans la programmation de la galerie autour d'un projet mettant en jeu les circonstances de ce départ (sans doute un conflit d'intérêts avec sa galerie new-yorkaise). Déclinée par la galeriste, l'artiste en conceptualise néanmoins une série de vingt-quatre diptyques qui jouent avec la reprise sommaire de la patte de Heck tout en y insérant des "découpages" de tableaux de l'artiste suisse Daniela Belinga échangés contre quatre peintures originales de l'artiste. Tel un rébus, les tableaux sont un exercice de décryptage jubilatoire. Sous-titrée *assistance Walter Swennen*, la série vient malicieusement suggérer l'aide du peintre renommé, un second degré convoquant en filigrane la propension de certains plasticiens à s'adjoindre, pour la production de leurs œuvres, l'assistance de jeunes artistes. Le nom de Daniela Belinga relayé au verso de l'œuvre s'efface au profit des deux artistes masculins évoquant comme le pointe justement Amanda Sarroff *"le labeur invisible qui se cache derrière la production de bien des œuvres d'art"*[6]. L'analyse des peintures, en ce compris leurs titres qui s'arriment sur la charge provocatrice de ceux de Kati Heck, induit en creux une critique de l'idéologie de l'art et de l'art comme idéologie de même qu'un démontage ironique des limites politiques, institutionnelles et sociales à l'œuvre dans la production et la réception de l'art. Et, tout autant, joue sur la dissolution de la propre signature de l'artiste interrogeant par là même les systèmes de position et de valeur. Qu'on se rappelle sa série *Monos* réalisée à partir de ses factures de vin et de conclure *"( ) les travaux de Ryslavy sont moins affaire de déplacement, au sens physique du terme, ou de re-contextualisation, que de satisfaction différée"* [7]…

Pascale Viscardy

1 Voir l'interview de l'artiste par Pierre-Yves Desaive in *l'art même* #46 p. 46/47
2 Notons que l'édition a été soutenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles
3 Vlaamse Gemeenschapcommissie
4 *Going Wild*, mai 2013
5 Document mentionnant l'interdiction de reproduction de ceux-ci
6 Amanda Sarroff in *Kurt Ryslavy, Based Less On Profit than On Substance*, 2016, p.140
7 *ibidem* p. 141

AT FIRST SIGHT

Alors que les premières aires de travail d'ORIOL VILANOVA sont publiques et populaires, les marchés aux puces et les brocantes, son œuvre interroge les dispositifs de monstration officiels et l'une de leurs occurrences, le white cube. Né en Catalogne en 1980, il s'est installé à Bruxelles il y a 4 ans à cause, explique-t-il, du marché de la Place du Jeu de Balle, de sa tenue quotidienne. Antichambre expérimentale et performative, l'artiste y collecte des cartes postales, une à une mais sans idée préconçue : "*c'est l'image qui me choisit*", dit-il en paraphrasant avec malice la détermination procédurale du readymade par Marcel Duchamp.

À l'instar d'une autre figure référentielle, Marcel Broodthaers, il n'a pas d'atelier ; le deuxième lieu de gestation, celui de l'ordonnancement, c'est l'appartement. Petit, blanc et clair, d'une grande sobriété, il est meublé de quelques étagères où, parmi les livres, sont rangés classeurs et boîtes avec tout son matériel, précieux mais prétexte, quelque 30.000 cartes postales à ce jour. Des étiquettes indiquent les principales catégories et la plus importante s'intitule "rares – non classifiées", passage quasi obligé de toute image, avant la formation éventuelle d'un ensemble par associations d'idées, thèmes ou modes de prise de vue. À ce stade, le caractère fortuit des rencontres est à nouveau pleinement assumé. La méthode consiste à produire des archives et, au contraire de l'archivage, elle comporte une dimension imprévisible. Le troisième espace/moment, celui de maturation pourra-t-on dire, c'est la galerie ou le musée, dont les circonstances spécifiques, architecturales, historiques ou culturelles orientent le déploiement d'une construction. Dans le cas d'une acquisition, elle peut même s'avérer évolutive. Ainsi, l'ensemble *Copies* (2000 – en cours), 1100 vues d'arcs de triomphe, dans la collection du Macba, se voit régulièrement enrichi de nouvelles trouvailles.

Le paramètre temporel, essentiel à sa démarche, depuis la production bien sûr, engage aussi diverses modalités d'expériences réceptives. Récemment montré à Bruxelles, *Sunsets from…*, formé de centaines de clichés, dont le caractère individuel s'annule au profit d'un seul vaste paysage, agence un dégradé de couleurs tel le déroulement chronologique d'un coucher de soleil, avec des variations du temps atmosphérique. La disparition progressive de l'astre et aussi l'impression d'une ère post-apocalyptique, dénuée de toute présence humaine, évoquent l'idée de finitude. Avec pour principale composante l'espace-temps, rien d'étonnant à ce que les œuvres d'Oriol Vilanova soient d'une matérialité souvent réduite et éphémère. Ses travaux relèvent tant du théâtre, de l'installation sonore que du dispositif visuel, souvent provisoire ou évolutif.

Dans l'exposition *At first sight*, il confronte différents aspects du système muséal de monstration pour en questionner les mécanismes et les connotations idéologiques. À son entrée dans la première salle, le visiteur peut se croire arrivé par erreur dans un lieu de stockage de meubles vitrines ; ils sont vides, mais leur hétérogénéité et leur strict agencement retiennent bien vite l'attention. Informé de leur emprunt à diverses institutions belges, artistiques, scientifiques ou universitaires, il se prend alors au jeu de deviner leur provenance, le type d'objets que ces présentoirs sont censés exposer, de par leur configuration, leur style, les traces d'utilisation… Prétendument fonctionnelle et neutre, habituellement ignorée, la vitrine devient l'objet d'investigation. Le dispositif qui tend à se faire oublier est mis en lumière, le contenu à valoriser est absent. L'inversion du caché/montré peut prendre aussi une autre tournure : le mobilier d'exposition donne-t-il clairement à voir l'objet, de quelle façon ? Vidées, ces vitrines ne recèlent-elles pas encore la présence fantomatique ou imaginaire d'artefacts ou de curiosités naturelles ? Ne révèlent-elles pas avant tout la manière dont se construit le regard ? Leur singularité s'estompe au profit d'une appréhension générique, d'une réflexion sur la dimension culturelle et politique de la monstration et de l'orientation perceptive qu'elles induisent.

Quand il sort de cette installation intitulée *Without distinction*, le visiteur se trouve sollicité par une sculpture qu'il n'avait, de prime abord, pas remarquée. Une structure murale semi-circulaire enclot un espace à peine visible par l'interstice qui la sépare du mur du couloir central. En délimitant un espace inaccessible, *Voilà* exhibe un élément scénographique, la cimaise modulable qui agence les espaces muséaux, bien souvent conçue pour désigner une œuvre comme majeure, mais sans faire remarquer ce processus de mise en évidence.

Dans la dernière salle, *Anything, everything* substitue le plein au vide. Les murs sont couverts de cartes postales qui, dès le premier regard, constituent un tout homogène, structuré par la disposition orthogonale et la répartition des couleurs. Le fond monochrome des photographies, c'est-à-dire le procédé de valorisation, s'impose d'emblée, au détriment de l'illustration. L'articulation figure/fond est inversée, le fond fait littéralement la forme. L'installation surligne chaque cadrage et recouvre la blancheur des cimaises. Les cartes postales ne sont détaillées qu'ensuite pour ce qu'elles mettent en scène, des œuvres d'art, toutes époques confondues, des objets artisanaux ou folkloriques, des animaux, des fleurs, des personnages en uniforme, une pomme, des boîtes aux lettres, des motos ou des voitures, deux enfants, un cycliste… Le visiteur tente alors d'imaginer les rapprochements organisés par l'artiste, par similarités ou conjonctions plus amusées, il vagabonde aussi selon ses propres fils narratifs ou associatifs, mais les items renvoient toujours l'attention à l'ensemble sémantique ou au dispositif – quel que fût le sens de la prise de vue, les images sont accrochées à la verticale pour garantir l'uniformité. La répétition met en exergue non pas la banalité de l'image médiatisée, mais au contraire le caractère concerté et déterminant de la convention. Les couleurs uniformes des fonds et l'éclairage précis sans ombre projetée décontextualisent chaque sujet pour lui conférer son unicité et sa valeur intrinsèque. Oriol Vilanova met en évidence cette surdétermination – et réduit à néant l'efficacité du procédé – par son propre dispositif.

La valeur d'usage de la carte postale est aussi mise en question. Souvenir ou support de brefs échanges amicaux, elle est avant tout un objet de consommation. Pour les musées, sa valeur n'est que commerciale et elle disparaît de l'institution avec la vente, pièce par pièce, de l'édition. Les installations de l'artiste révèlent une histoire de la vision et une histoire des codes de monstration (aussi avec ses accumulations de vues de salles muséales). Il suscite leur valeur d'archives documentaires. Le musée est un mausolée qui organise sa propre mémoire, mais les procédures et ressorts de ses dispositifs qui masquent les partis pris finissent parfois par lui échapper au fil du temps… En historiographe, Oriol Vilanova débusque les stéréotypes pour en révéler l'absence de neutralité et de banalité, il fait apparaître les structures théâtrales, fictionnelles et idéologiques dissimulées dans la plus anodine photographie de carte postale, en taraudant les frontières entre le visible et l'invisible. La modestie des moyens révèle et voile tout à la fois l'ampleur et la pertinence du propos.

Catherine Mayeur

Oriol Vilanova,
Anything, Everything (2015)
© photo : Dirk Pauwels

ORIOL VILANOVA
AT FIRST SIGHT
M – MUSEUM
28 LEOPOLD VANDERKELENSTRAAT
3000 LEUVEN
WWW.MLEUVEN.BE
JUSQU'AU 5.06.16

ÉDITION :
ORIOL VILANOVA,
WITHOUT DISTINCTION,
CHRISTOPHE DAVIET-THERY,
PARIS, 2016

Fabrizio Terranova,
Donna Haraway : Storytelling for Earthly Survival, 2016
© Fabrizio Terranova

DONNA, CAYENNE, CAMILLE ET LES NARRATIONS SPÉCULATIVES

...

Dans son dernier film intitulé *Donna Haraway: Storytelling for Earthly Survival*, qui sera projeté au prochain Kunstfestivaldesarts, le cinéaste, programmateur, activiste et enseignant FABRIZIO TERRANOVA filme Donna Haraway, grande prêtresse du cyberféminisme et avant-gardiste politiquement engagée qui a inspiré plusieurs générations de penseurs et d'artistes. Loin du documentaire pédagogique, Terranova rend hommage à un personnage hors-norme, en nous transmettant une partie de sa pensée avec toute sa vivacité et l'intelligence inouïe de son discours émancipateur. Le cinéaste révèle ici les facettes essentielles de son personnage en façonnant un film à son image, ludique et investi de sa parole, de son environnement, de son chien, et de méduses, symboles de sa pensée tentaculaire.

Fabrizio Terranova,
Donna Haraway : Storytelling for Earthly Survival, 2016
© Fabrizio Terranova

Storytelling for Earthly Survival. Le sous-titre du film n'a pas été choisi au hasard ; il renvoie d'emblée à l'amour qu'Haraway porte au récit (un élan vital transmis par son père) mais également à son utilité politique qui s'inscrivent dès les premières minutes du film. Ces deux éléments participent sans nul doute à l'envie qu'a eue Terranova de filmer la théoricienne californienne : *"Une question importante pour moi, est celle du récit, en lien avec le Master que je donne à l'ERG (le Master spécialisé "Récits et expérimentation/ Narrations spéculatives" codirigé avec Yvan Flasse). Donna Haraway est la matrice de cette idée ; elle a enfanté le terme de narration spéculative et le récit est une des questions essentielles de sa pensée actuelle. Je partage avec elle l'idée que le récit, avec ses changements d'échelle et de perspective, avec sa nécessité de réappropriations situées est ce qui peut créer un grand impact politique aujourd'hui"*.[1]
Refusant de faire une biographie traditionnelle (même si Haraway intègre elle-même des pistes de cet ordre dans son récit, notamment à propos de sa famille) ou de créer un film éducatif sur l'évolution de sa pensée, le cinéaste vient dès le départ avec une idée très précise sur la façon dont il veut filmer son sujet – en proposant un portrait dans l'instant, ancré dans son flux de parole : *"Pour moi faire un portrait, c'est montrer l'environnement, l'écologie de Donna, l'ici et maintenant. Pas de portrait historique, mais qui est Donna Haraway aujourd'hui, avec une réflexion sur le récit mais aussi sur son travail et sa relation trans-espèce avec Cayenne (sa chienne)"*. Cette volonté passe également par la force du personnage que Terranova choisit de montrer pendant la plus grande partie du film : *"Je n'avais pas envie d'enlever le côté performance de Donna, sa sensualité, sa force lorsqu'elle parle. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas de mouvement de caméra, ni de recadrage sur elle"*. Même

si le cinéaste admire le cinéma minoritaire de Marlon Riggs, Lorna Boschman mais aussi la série *Love* de Judd Apatow, il a bien conscience que le travail est ici différent et dépend de la personnalité de celle qu'il filme : *"Il y a pour moi une force du film qui se place dans quelque chose de non radical. Ce qui m'a vraiment intéressé, c'est cette position intermédiaire qui passe par le ludique, la grande leçon de Donna Haraway dans les luttes politiques. Son discours aujourd'hui contre les privilèges, un moteur de sa pensée, passe par le joyeux et ça me semblait très important de me permettre ça dans le film. Je n'ai pas l'angoisse d'être expérimental à tout prix, ni d'entrer dans la grande famille du documentaire, et donc ça permet aussi de travailler avec les formes… C'était très important de faire un film qui honore cette lutte anti-autoritaire"*. Le film tient parfois du collage, mêlant ainsi les styles, la parole d'Haraway avec des plans de pause sur le souffle de Cayenne endormie, les arbres autour de la maison ou encore des images d'archives, voire des incrustations visuelles. Au-delà de ces alternances qui permettent des changements de rythmes, et afin de respecter l'idée du *hic et nunc*, Terranova envisage également très vite un dispositif qui permette une expérimentation légère : celui de l'écran vert, via lequel il incruste des images décalées, notamment des décors qui se métamorphosent lentement, ou des méduses, filmées à l'aquarium de Monterey près de l'habitation de Donna, et qui évoluent librement derrière la théoricienne (le tentaculaire étant une des figures clés de son mode de pensée) : *"Il y a un dispositif premier, c'est le Green Screen. Il faut savoir que Donna m'a donné une entière liberté en me disant que j'étais l'auteur du film et refusant tout droit de regard. Pour moi faire un film, c'est vraiment un acte d'amour ; je ne filme que les choses que j'aime. Il fallait donc qu'elle se sente très confortable dans le dispositif"*. Terranova intègre aussi l'écran vert dans la lignée philosophique d'Haraway : *"Ce dont j'avais besoin avec l'idée du Green Screen, c'était de dénaturaliser le documentaire, ce qui correspond très bien à la pensée de Donna. D'où l'idée d'utiliser des changements de perspectives dans le décor, sans en faire des choses spécialement spectaculaires, mais pour troubler le regard. Donna le fait de manière très évidente avec ses Power Points lors de ses conférences ; elle a des Power Points complètement délirants qu'elle pratique depuis une vingtaine d'années, et je voulais intégrer certaines de ces images dans le film. Pour moi le film respecte son idée de travail par couches qui déstabilisent la voie tranquille du film. Avec Donna, on aime bien rire des milieux artistiques, tout ce qu'on peut y faire et ne pas faire. Et donc pour moi ce travail entre dans cette ligne là, cette résistance vitale."*

Si l'écran vert lui permet d'insérer un décalage, Terranova a également travaillé avec l'aide d'un déclencheur narratif : *"J'ai demandé à une série de penseurs qui lui sont chers d'entrer en interaction avec elle, avec soit un bout de texte qui leur posait problème, soit quelque chose qu'ils avaient envie qu'elle prolonge. Donc j'ai demandé à Isabelle Stengers, Bruno Latour, Vinciane Despret, d'interagir directement avec elle pour faire ce travail de 'cat's cradle' comme elle l'appelle, c'est-à-dire un jeu de ficelles"*. La présence de ces penseurs résulte de l'influence que ces derniers ont eu sur le parcours et la pensée de Terranova : *"Je suis issu des cultures populaires et ma pensée a d'abord été façonnée, de manière très bricolée et amateur, par une certaine cinéphilie orthodoxe, celle des Cahiers du Cinéma. Ayant fait tout ça de manière précoce, j'ai vraiment cru que mon émancipation allait passer par là. Mais très vite, on se rend compte que ce sont des formes d'émancipation blanche, masculine, occidentale"*. Il se dirige alors vers d'autres pistes : *"J'ai ensuite été 'fabriqué' par une série de penseurs auxquels j'ai essayé de rendre hommage, comme Donna Haraway, Isabelle Stengers ou la pensée queer, qui m'ont semblé importants pour décloisonner les formes. Je pense que quand l'on s'intéresse de façon passionnée à ces auteurs, on ne peut plus accepter l'idéologie ahurissante de la cinéphilie. Il y a quelque chose pour moi qui est devenu épidermique : la misogynie ou le côté bourgeois de la Nouvelle Vague et ses émules contemporaines, cette disproportion des forces formelles. Mais l'apport de cette pensée m'a rendu beaucoup plus vigilant politiquement sur les rapports d'autorité insupportables dans les champs artistiques. J'ai donc l'impression qu'il y aussi moyen de s'inspirer de discours récalcitrants à une espèce de prétention artistique, dans son propre cinéma ; c'est un expérimental beaucoup plus joyeux qui me tient à cœur. Pour moi, il y a un côté 'cul entre deux chaises' qui m'intéresse, pour le dire autrement"*.

C'est sans aucun doute ce mode de pensée qui encourage Terranova à prôner une ouverture à l'inventivité de formes minoritaires : *"Pour moi, cette force populaire que représente aujourd'hui YouTube fait partie intégrante de l'Histoire du cinéma. Le spectre doit être complètement élargi au niveau des formes et il y a une inventivité formelle plus inclusive dans YouTube"*. Cette vision est encore une fois directement liée à la pensée d'Haraway ou de Stengers : *"Il s'agit de ne pas disqualifier les formes minoritaires et je pense qu'aujourd'hui YouTube, contrairement à ce qu'on pourrait croire, fait partie de ces formes, permettant beaucoup de militance, d'agitation, et laissant une énorme place pour les cultures populaires"*. Dans son film, le cinéaste confronte d'ailleurs Haraway à un exemple emblématique de cette idée : *"J'utilise dans mon film un extrait montrant Donna Haraway lisant le National Geographic.*[2] *Ce document, dont quasiment l'unique existence se trouve sur YouTube, a été créé durant un cours universitaire, diffusé par un collectif minoritaire et est d'une inventivité formelle extraordinaire. Cette attention à des minorités, le fait que ce soit grouillant et bordélique sur YouTube, me semble une force vitale importante aujourd'hui"*.

Après lui avoir laissé le soin d'ouvrir le film, Terranova laisse aussi à Haraway celui de le clôturer au travers d'un récit spéculatif, *Camille*, imaginé et conté par la théoricienne elle-même. *"Avant la réalisation du film, j'ai été invité au colloque de Cerisy sur les gestes spéculatifs.*[3] *Une des intervenantes était Donna à qui j'avais déjà envoyé une demande pour le film par mail. Elle s'est inscrite à mon workshop pratique. Elle était extrêmement jouette – ses mots-clés ; profonde, intelligente et jouette. On a lancé un exercice générationnel de Johanna Massy, éco-féministe militante des années 80 ; il faut se raconter l'histoire de la planète terre, durant les 5 générations suivantes. C'est là qu'elle a développé cette histoire de Camille ; du coup, c'est devenu une sorte de lien entre nous, et Camille ne l'a plus lâchée. Outre sa présence dans le film, le récit se retrouve (au complet) dans le livre qui va sortir dans quelques mois* (Staying with the Trouble : Making Kin in the Chtulucence *à paraître aux Duke University Press). Pour moi, il y a une lignée 'cyborg, Cayenne et Lichen' – puis Camille. Elle va toujours chercher plus micro dans les multi-compositions possibles"*.

Terminer le film sur ce nouveau récit correspond parfaitement à l'image que Terranova tient à véhiculer de la théoricienne : *"Ce qui m'intéressait dans ce film, c'était premièrement de donner la parole à Donna, qui est vraiment une conteuse. Mais la question était complexe quant à la représentation de son récit. Je pense qu'il y a des récits en images qui peuvent être de la narration spéculative, mais c'était difficile dans ce film car si on utilise une parole aussi forte, tout ce qu'on va faire en image devient illustratif. Et puis la narration peut aussi être de l'ordre de l'audition, de la sensation, du récit oral. Donna elle-même lutte contre la centralité de la vision dans ses ouvrages. Pourquoi l'œil serait-il premier ?"*. Ce conte hypnotique et foisonnant proposé par Haraway confirme parfaitement cette hypothèse, nous transportant un instant dans un univers où les normes sont, en quelques mots seulement, radicalement repensées : *"Camille 1 was born in a community that had decided that at least three parents were required for every new baby…"*.

Muriel Andrin

Université Libre de Bruxelles

FABRIZIO TERRANOVA
DONNA HARAWAY: STORY TELLING FOR EARTHLY SURVIVAL
BEURSSCHOUWBURG
20/28 RUE A. ORTS
1000 BRUXELLES
WWW.BEURSSCHOUWBURG.BE/FR/
25/05 - 20:30
26/05 - 19:00
27/05 - 20:30
28/05 - 19:00
8 / 6 euros
1H 30MIN , EN > NL / FR

RENCONTRE AVEC L'ARTISTE
LE 27.05.16

DANS LE CADRE DU KUNSTENFESTIVALDESARTS
WWW.KFDA.BE

1 Une définition possible des 'narrations spéculatives' pourrait être *"Démultiplier les perspectives, à la fois humaines et non-humaines, expérimenter des versions plurielles, produire de l'étonnement. Sortir de l'anthropocentrisme. Ne pas se laisser rétrécir, réduire. Se construire un corps étendu qui permette de créer une perspective extraordinaire, fabulatrice, inventive. Et si!?"* Note préparatoire Atelier Cerisy (L. Strivay, B. Zitouni, F. Terranova). Pour une définition plus précise, cfr "Narration spéculative: entretien avec Fabrizio Terranova" sur le site Le Bourdon (http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2014/01/25/narration-speculative-entretien-avec-fabrizio-terranova/)

2 Visible à l'adresse suivante: http://youtube.be/HLGSMG5FSp8

3 Isabelle Stengers & Didier Debaise (eds), *Gestes spéculatifs*, Les Presses du Réel, 2015.

Benjamin Monti,
Sans titre (Tige de renoncule dicotylé),
Sans titre (Coloration par l'iode),
2010-2015
encre de Chine sur dessin trouvé (de la série *des histoires naturelles*) 22,7 × 14,5 cm
Courtesy Galerie Nadja Vilenne

Invité par le MAC's à investir les espaces dévolus au cycle Cabinet d'amateurs, BENJAMIN MONTI (°1983, vit et travaille à Liège) offre une exposition généreuse et dense, faisant retour sur sa production des six dernières années.

L'ENGOUEMENT POUR LA REPRISE

BENJAMIN MONTI
LA NÉCESSITÉ DE RÉPÉTITION
CYCLE CABINET D'AMATEURS, N°10
SOUS COMMISSARIAT DE DENIS GIELEN
MAC'S
SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
MA.-DI. DE 10H À 18H
JUSQU'AU 3.07.16

LA NÉCESSITÉ DE RÉPÉTITION
BENJAMIN MONTI, CABINET D'AMATEURS N°10, MAC'S, PUBLICATION RÉALISÉE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION ÉPONYME DE L'ARTISTE, TEXTE DE DENIS GIELEN, 2016. ISBN 978-2-930368-67-2

HTTP://BENJAMINMONTI.BLOGSPOT.COM

Benjamin Monti,
Sans titre (de la série *Perspecta*), 2011
encre de Chine et crayon de couleur sur formulaire millimétré, 29,7 × 21 cm
Courtesy Galerie Nadja Vilenne.

Hormis ses travaux récents, trois dessins liminaires accueillent le spectateur et font office d'emblème. Réalisés en 1990 lors du décès de sa grand-mère, ces portraits aux crayons mettent en scène Mémée, solidement campée devant un fond bleu colorié à la hâte, fendus de V figurant une myriade d'oiseaux. Les seins sont deux cercles, comme les mains ou le houppier des arbres sucettes plantés sur un sol jaune. C'est saturé et plein, les gestes ne butant qu'aux limites des feuilles A4, pages où se reprennent, s'intensifient ou s'échevellent une série de motifs appelant, jusqu'à épuisement du trait, une image. Trois dessins donc, en forme de pénultième essai, et peut-être déjà, l'amorce d'un programme. Le titre de l'exposition de Benjamin Monti est trompeur : à *La nécessité de répétition*, on pourrait opposer "l'engouement pour la reprise", titre moins accrocheur il est vrai, à rebours de l'horizon deleuzien convoqué par Denis Gielen, commissaire et auteur du très beau texte ouvrant le catalogue de l'exposition.
Reprise donc, et emprunts incessants. Les illustrations provenant d'almanachs et d'encyclopédies, de manuels scolaires… constituent les "curiosités surannées" dont l'artiste fait son miel. Datant de la fin du 17ième jusqu'au début du 20ième siècle, cette documentation n'a pas pour mise la nostalgie. Elle témoigne plutôt d'un certain élan moderne, de son catéchisme positiviste, de sa foi en l'objectivation souveraine d'un monde en passe d'être définitivement conquis. A grand coup de noms latins et d'organigrammes, de papiers millimétrés ou de cartes perforées, s'est peu à peu construit puis sédimenté le sol sur lequel nous évoluons. Rien de plus présent que ce passé qui, quotidiennement, sans même qu'il soit explicitement convoqué, justifie l'évidence de nos conceptions politiques et guerrières, heureuses ou viles qu'importe, pourvu qu'elles soient bureaucratiquement transfigurées. La rationalité en guise de Raison forme les entreprises et les nations, le catalogue des sciences et des techniques, notre sens pratique, et somme toute, la fermeture ou l'horizon des possibles, c'est selon.

Sur ce fond toujours agissant, Benjamin Monti colporte d'autres motifs. Très souvent celui du corps, agent et émissaire de l'ordre moral ou naturel qu'il exprime et incarne. Pas moins objectivés que l'*Ascaris Mégalocéphale* ou la *Tige de Renoncule* avec lesquels ils voisinent, les corps sont chez Monti les figures édifiantes de l'élève, du parent, du bourreau, du martyr, du soldat. Recopiés à l'encre de Chine, ces dessins ou gravures expriment d'abord l'abnégation d'illustrateurs anonymes qui, dans l'hygiénisme de leurs traits et leur suffisance académique, cachent autant qu'ils ne dévoilent la fausse humilité des Grands Educateurs, contempteurs de toutes gaucheries, failles ou désordres. Ici on dresse et on fouette, mais toujours de façon charitable. Ces choses peuvent sembler loin, mais le dégoût ou la nostalgie pour ce passé ne doit pas faire oublier que, de la gymnastique à la psychomotricité, de l'emmaillotage au "corps libéré", notre anatomie a toujours été l'enjeu de lourds prescris pédagogiques – une véritable affaire d'Etat[1].
Comme pour *Mémée*, cette généalogie n'appelle aucune image conclusive. Il faut à l'artiste une multitude d'associations, de dessins recopiés, parfois détournés, et d'archives. Ce qui chez Monti fait image est l'infinie relance de ces motifs et objets qui, de scène en scène, constituent autant de tableaux. Pas au sens de la peinture, mais plutôt du théâtre : un enchainement de points du vue et de décors qui ne suspendrait jamais le récit et l'action. Voilà peut-être le sens d'un travail qui se déploie au travers de carnets, manuscrits, collection de supports matérialisant au sens propre une histoire faisant corps avec le présent de la pratique, elle-même solidaire d'une multitude d'archétypes et pourtant irréductible à ceux-ci. Rien ne se répète non, mais tout se reprend.
Benjamin Monti aime citer ce texte de Michaux, tiré de *Les commencements* (1983) :
"L'enfant à qui on fait tenir dans sa main un morceau de craie, va sur la feuille de papier tracer désordonnément des lignes encerclantes, les unes presque sur les autres. Plein d'allant, il en fait, en refait, ne s'arrête plus
En tournantes, tournantes lignes de larges cercles maladroits,
Emmêlés,
Incessamment repris
Encore, encore
Comme on joue à la toupie
Cercles. Désirs de la circularité
Place au tournoiement"
L'enfant devenu artiste ne fait finalement pas autre chose, le cercle s'est juste progressivement chargé d'histoires naturelle et sociale, d'une foule de manuels scolaires et d'épreuves administratives. Mais encore de BD et de littérature, d'une bonne dose de surréalisme aussi (la meilleure). Reste que le tournoiement est resté intact et que les images, singulières et indociles, y fourmillent intensément.

Benoît Dusart

1 On se rappelle à ce sujet l'autobiographie de l'artiste, publiée en 2006 chez Terre Noire et composée exclusivement d'actes administratifs : certificats et diplômes, demandes d'emploi et notifications de droit à l'aide sociale….

LES PAYSAGES AMBIVOQUES D'E.D.M.

E.D.M.

La galerie Jozsa accueille le travail récent d'E.D.M., artiste discret qui préfère dissimuler son identité derrière l'acronyme de son patronyme, non par coquetterie, mais par surplus de modestie. Après dix-huit ans de travail en retrait, l'artiste dévoile de petites peintures à l'huile sur bois empreintes d'humilité : des paysages crépusculaires tout en majesté, où l'ombre et la lumière oscillent entre sublime et intimité.

"Au-dessus de ma tête sont les Alpes, palais de la nature, dont les vastes remparts portent leurs créneaux blanchâtres jusque dans les nuages ; palais sublime d'une glace éternelle, où se forme l'avalanche, cette foudre de neige. Tout ce qui effraie et agrandit l'âme en même temps est réuni sur ces antiques sommets. Ils semblent montrer jusqu'à quel point la terre peut s'approcher du ciel et laisser au-dessous l'homme orgueilleux".
Byron

E.D.M.
A FEW MOUNTAINS
JOZSA GALLERY
24 RUE SAINT-GEORGES
1050 BRUXELLES
WWW.JOZSAGALLERY.COM
JUSQU'AU 1.07.16

Au sortir de sa formation artistique à ARTS[2] (arts au carré, École supérieure des Arts, Mons), E.D.M. (°1958, Maaseik ; vit et travaille à Bruxelles) a rapidement exposé en galerie, aux côtés d'Antonio Seguí et d'autres, qu'il admirait. Une dizaine d'années plus tard, lorsque la galerie a fermé, E.D.M. s'est vu confronté à la délicate question de l'autopromotion, avec son cortège de déceptions et de rendez-vous manqués, jusqu'à envisager de tout arrêter… En définitive, E.D.M. n'a pas arrêté ; il a simplement rompu avec un milieu, un système, un marché, formatés, dans lesquels il se sentait déphasé. Au début des années 2000, totalement libéré, il recommence tout à zéro, faisant table rase de ce qu'il maîtrisait, pour échapper à la séduction et à la facilité. Alors qu'il utilisait l'acrylique, il s'initie à la peinture à l'huile, technique "reine", dont les durées de séchage[1] (pour éviter les embus) lui permettent de s'inscrire dans une autre temporalité, hors de toute logique de production ou d'instantanéité. Alors qu'il pratiquait l'abstraction, il s'adonne à la figuration et peint des paysages de montagnes, tout en texture et glacis superposés ; Alors qu'il recourait à la couleur, il s'impose la rigueur du noir et blanc, de la *grisaille*, du clair-obscur. E.D.M. ne peint pas sur le motif et ne fait pas d'esquisses : ses paysages sont des "copies" de photographies trouvées dans des livres illustrés. Des images sans qualités intrinsèques et impersonnelles, qu'il transpose dans la densité de la matière, avec ses ombres et ses lumières, ses transparences et ses opacités, pour faire émerger une autre réalité.

E.D.M. est plutôt laconique quand il s'agit d'expliquer son choix (soi-disant non délibéré) de la montagne comme sujet privilégié : son potentiel graphique. Il se montre par contre beaucoup plus loquace quand il aborde H.P. Lovecraft, maître de la littérature fantastique, poète de l'indicible et des abysses, dont l'œuvre se réfère à l'horreur cosmique. L'histoire du paysage n'est pas seulement celle, stylistique, des tentatives menées pour appréhender l'espace dans ses rapports avec la lumière en plein air. Elle reflète aussi les fluctuations de la réflexion de l'homme sur sa place dans la nature : sentiment de primauté ou de connivence, mais aussi incertitude dans un univers étranger. Les paysages crépusculaires et dépeuplés d'E.D.M. se rattachent sans doute à cette dernière catégorie autant que rejoignent une certaine tradition romantique du paysage dans sa dimension tragique, reflet de la solitude de l'artiste. Dénués de présence humaine (autant que végétale ou animale), les paysages d'E.D.M. évoquent un monde primordial ou post-apocalyptique. Ses montagnes tourmentées et ses étendues d'eau illimitées, nées des entrailles de la terre lors de mouvements sismiques, dépassent largement l'échelle humaine pour tendre au sacré, au sublime, au cosmique. La nature n'y est pas aimable ou bucolique, mais majestueuse et mystérieuse, suscitant des sentiments ambivalents, entre impuissance et émerveillement. Il ne faudrait toutefois pas en déduire que les paysages d'E.D.M. ne sont qu'effroi et désolation. Certes, leur gamme chromatique réduite (évoluant de plus en plus vers l'anthracite) traduit une forme de mélancolie exacerbée, mais ce serait oublier la blancheur éclatante des sommets enneigés et des nuages cotonneux, ou la clarté de la lune sur les eaux nocturnes. Les paysages d'E.D.M. sont obscurs et solitaires, mais la lumière émerge des profondeurs et des ténèbres. Un autre élément, de taille, contrecarre l'idée d'une nature terrifiante ou d'un cosmos horrifique : les formats intimistes. Pas plus grands qu'un beau livre (les plus récents ont la taille d'un négatif photographique), les tableautins d'E.D.M. incitent le regard à se rapprocher, pour percer leur secret. Dans ce rapport de proximité, sommets déchiquetés ou eaux impassibles apparaissent comme autant de mouvements de l'âme ou d'expressions de la pensée, jusqu'à ce que l'œil ne se perde dans leur infinité.

Sandra Caltagirone

E.D.M.

1 Les temps de séchage de la peinture à l'huile impliquent qu'E.D.M. travaille sur différents projets parallèlement. Aussi reprend-il régulièrement ses tableaux, parfois à plusieurs années d'intervalle. Les revers des panneaux portent la mention "E.D.M." (à la fois titre et signature de l'œuvre), ainsi que les différentes dates de reprise. Par ailleurs, certaines œuvres demeurent à l'état d'ébauche.

Convié par Joël Benzakin à concevoir une exposition en dialogue avec celle de ses pairs, dans la lignée de ce que fit Jeff Wall en 2011 dans ce même Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, DANIEL BUREN oppose, dans un premier temps, une nette réserve motivée par l'inflation de cet exercice aujourd'hui largement institué. L'artiste français qui fut, de fait, de cette première génération dite de la critique institutionnelle qu'il mènera dès la fin des années 60 et à laquelle il reste étroitement associé, fera alors choix, mais dans un tout autre registre, de la reprise, (se) livrant (dans) *Une fresque* qui figure sa propre traversée d'affinités électives – et d'exclusions assumées- sur près d'un siècle d'histoire de l'art. Stratégie de contournement, comme il se plaît à dire, d'une impossible rétrospective pour cet artiste hors normes qui a conçu plus de 2600 expositions, *Une fresque* a une tonalité clairement autobiographique que souligne encore un film fleuve éponyme de 3 heures trente recensant sur le mode de l'abécédaire plusieurs milliers d'images documentant, encore que bien partiellement, une œuvre que l'on sait à nulle autre prolixe, documentaire dans le visionnage duquel, en raison du chapitrage par index, le spectateur est invité à entrer et sortir à sa guise.

Daniel Buren,
La Salle des Empreintes, travail *in situ*,
in *Daniel Buren : Une Fresque*,
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2016,
mur de A à K, détails
© DB/ADAGP, Paris/Philippe De Gobert

UNE FRESQUE

Les Salles des Ombres et des Lumières,
travail *in situ*,
in *Daniel Buren : Une Fresque*,
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2016,
détails, de gauche à droite :
John Baldessari, Roger Chastel
© DB/ADAGP, Paris/Philippe De Gobert

Si, sollicité par nombre de musées, Buren a maintes fois travaillé l'accrochage de leurs collections pour mieux en révéler les conventions, voire les manipulations d'usage, faisant des œuvres mises à sa disposition le matériau même de sa démarche, avec *Une fresque,* il s'offre pour la première fois l'opportunité et le plaisir de sélectionner ou d'inviter des œuvres d'artistes contemporains ou non à intégrer sa propre exposition. Cent œuvres d'artistes choisis selon quatre critères ainsi définis par lui : ceux jugés incontournables ; d'autres, décisifs, rencontrés entre 1955 et 1965 ; ses "alter ego" ayant travaillé/exposé avec lui depuis 1968 et de plus jeunes ayant émergé dans les années 80 ou 90 avec lesquels, pour la plupart, il a travaillé/exposé ou auxquels il a enseigné notamment à feu l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques à Paris ou à la Kunstakademie de Düsseldorf, certains se retrouvant dans plusieurs catégories.

Une sélection qui, pour diverse, voire hétérogène qu'elle soit, fait, sans surprise et avec bonheur, la part belle aux courants conceptuel et minimal, mais donne aussi à découvrir, en total contrepoint, des artistes peu voire méconnus comme Francis Pasquier, Roger Limouse et Guy Nochet, peintres de paysages et de genre relevant d'un toute autre circuit de monstration, ou encore Jean Aujame et Roger Chastel dont Buren retient la justesse d'indication sur son travail de jeunesse et les encouragements prodigués. Il y a, de fait, dans cette sorte d'autoportrait en creux quelque chose qui tient à la fois de l'hommage aux figures inspirantes de la modernité, aux compagnons de route et de débats mais aussi aux artistes de peu ou de moindre importance au plan historique dont la sagacité et les conseils ont toutefois pu influer de manière décisive sur la direction artistique de l'artiste en gestation. Quelque chose de la transmission, en amont et en aval, qui, pour être souvent indécelable, n'en est pas moins opérante et qui, sur le mode assumé de la décomplexion, fait se côtoyer des œuvres parfois étonnamment contrapunctiques et de qualités inégales. Une exposition de groupe en quelque sorte, mais dont le seul commun dénominateur serait Buren, avec ses chefs-d'œuvre (Picasso, Ad Reinhardt, Agnes Martin, et d'autres encore), ses œuvres absentes, regrettées (Rothko, Albers, Mirò, Delaunay, et celles indissociables de leur contexte d'inscription, Gordon Matta-Clark, Felice Varini pour ne citer qu'eux) ou récusées par l'artiste (les œuvres d'obédiences surréaliste et expressionniste, Duchamp), les ultra confidentielles, enfin ; une exposition avec ses contraintes aussi, quelques pièces ayant requis par le biais de leur auteur, peu à vrai dire, des conditions d'accrochage spécifiques et ses faiblesses dans la gestion de l'espace consacré à la sculpture, en particulier du Mario Merz, pris en tenaille par l'exiguïté de la salle.

1 Il est à déplorer que le plan contienne des erreurs que même l'erratum ne dissipe pas, ajoutant de la confusion à la confusion…

2 Champ de la critique institutionnelle bientôt élargi et renouvelé, dès la fin des années 80, par une seconde génération d'artistes tels Renee Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller ou Andrea Fraser.

3 *Manifestation* et *A partir de là* au musée de Mönchengladbach, respectivement en 1971 et en 1975, *Exposition d'une exposition* à la Documenta 5 de Kassel en 1972, *Dominoes* au Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, en 1977 et bien d'autres encore ayant travaillé sur les notions de placement, déplacement, replacement dans les accrochages.

4 *Daniel Buren : mot à mot*, Paris, Ed. du Centre Pompidou : Xavier Barral : Ed. de la Martinière, 2002.

5 *Propos délibérés. Daniel Buren, Michel Parmentier, entretiens réalisés par Anne Baldassari*, Art édition – Lyon, Palais des Beaux-Arts- Bruxelles, 1991, pp. 91-92 et p. 97

Une fresque titre tant le film que le travail *in situ*. Elle engage un récit, une itinérance subjective et va même jusqu'à rappeler l'attachement de Buren aux muralistes mexicains découverts lors d'un voyage d'étude à 18 ans. Dans les espaces de Bozar, la fresque se déploie selon un ordonnancement strictement réglé et arbitraire au départ de l'outil visuel emblématique de son œuvre, les bandes verticales alternées blanches et colorées d'une largeur de 8, 7 cm. Soit, une première salle, dite "La Salle des Empreintes", entièrement rayée de vert et de blanc, qui présente sur ses murs latéraux -et au sol s'agissant des sculptures- les empreintes laissées par la centaine d'œuvres retenues pour l'exposition. Leur ordre d'apparition est strictement alphabétique (du nom de leurs auteurs) en commençant par la gauche et en maintenant cette logique d'énoncé d'une ligne à l'autre selon un "accrochage" serré sur le mode des salons académiques. Ce pattern, cette même disposition des empreintes, est ensuite répliqué trois fois pour recouvrir les sept salles du parcours aux dimensions variées, avec pour nouvelle donne chromatique, une tonalité bleutée pour les murs de gauche, rosée pour les murs de droite. Ne dérogeant pas à la règle alphabétique déclinée dès la salle d'accueil, les œuvres font leur apparition au beau milieu d'empreintes laissées vacantes, au fur et à mesure de la progression du visiteur dans l'enfilade des salles métaphoriquement baptisées "Salles des Ombres et des Lumières". Sans cartel aucun, ce dernier, muni d'un plan détaillé[1], est convié à un jeu de pistes assez laborieux, à moins qu'il ne décide de se laisser guider par l'examen des rencontres fortuites, parfois belles et surprenantes, que l'accrochage lui réserve. Là se rejoue l'un des principaux enjeux du travail de Buren qui consiste à forcer, au départ d'une grille on ne peut plus arbitraire et aléatoire, jusqu'à leur point critique et paradoxal, les modes d'accrochage, de conservation et de réception institutionnelles auxquels, souligne-t-il, se plient depuis quatre siècles en Occident les œuvres offertes au regard. Et *Une fresque* de convier tout naturellement quelques-uns des principaux représentants de cette première génération associée à ce mouvement de critique institutionnelle, les Broodthaers, Haacke ou Asher (présence nécessairement symbolique) qui, comme Buren, se sont attachés à travailler, depuis l'intérieur, les cadres esthétiques, économiques et idéologiques du musée pour mieux en révéler les formes tacites de coercition[2]. Mais contrairement aux nombreuses expositions historiques de l'artiste associées à la critique institutionnelle[3] dont le singulier *PH Opéra* (1974/77), en référence à la "peinture horizontale" qui, fixée au cadre métallique placé sous les lanterneaux d'Horta en ce même Palais des Beaux-Arts, résonnera, 42 mois durant, dans le circuit d'exposition de l'institution, parasitant de son déroulé en 3 actes les 26 évènements qui s'y tiendront, au grand dam d'Harald Szeemann y présentant alors ses *Machines célibataires* (1975/76), contrairement aussi *au Musée qui n'existait pas* qui, du sous-sol au 6ème étage du Centre Pompidou, en 2002, exposait littéralement le musée par le biais d'une "mise en rétrospective" d'une œuvre n'ayant cessé de travailler ses propres conditions de réception, *Une fresque* se lit comme un objet ambivalent, finalement moins reprise d'un exercice de critique institutionnelle qu'essai autobiographique à caractère rétrospectif, dont la neutralité du dispositif d'accrochage et, paradoxalement, la force de frappe de la signature se voient déjouées par ce qui de personnel, et parfois d'intime, sous-tend la sélection des œuvres. Ainsi, le visiteur parcourant les salles en enfilade ne pourra se départir d'une réflexion sur le choix des pièces accrochées, installées ou manquantes, sur leur résonance éventuelle dans le travail de Buren ou sur l'impact de Buren sur celles-ci de même que de pointer, çà et là, tel fragment narratif, telle coïncidence heureuse ou moins dans cet accrochage pourtant en tout point arbitraire.

Sous sa forme filmique vouée à s'enrichir, *Une fresque* répond à la gageure de donner le plus large aperçu possible d'une œuvre pléthorique qui, depuis plus de cinquante ans, ne prend sens que dans le lieu même de son inscription. Structurée en un abécédaire de 35 séquences définies par mots-clés ou thèmes fondateurs et récurrents du travail, chacune d'elles présentant chronologiquement les travaux situés, permanents ou pas, aux intitulés qui sonnent comme autant de déclinaisons possibles du terme référent, cette fresque documentaire donne en outre la parole à une douzaine de personnalités évoquant leurs liens avec le travail de Buren (Jérôme Bel, Bernard Blistène, Patrick Bouchain, Vincent Colin, Guillaume Désanges, Lorenzo Fiaschi, Jean-Luc Hervé, Pierre Huyghe, Ora Ïto, Marco Pallanti, Rudy Ricciotti, …) et présente des archives filmées, des photos-souvenirs et des extraits de films réalisés par Gilles Coudert (a.p.r.e.s production). Cette architecture proche des sites web singularisait déjà en 2002 l'imposant catalogue d'exposition de Daniel Buren au Centre Georges Pompidou[4], évitant ainsi que l'œuvre ne soit appréhendée dans les seules catégories discursives de l'institution ou de la critique, à l'égard de laquelle l'on connaît la méfiance de l'artiste.

Sortant de la projection d'*Une fresque*, l'on ne peut s'empêcher de penser à l'entretien croisé de Daniel Buren et Michel Parmentier avec Anne Baldassari publié dans *Propos délibérés*[5], lors de l'exposition des deux artistes dans ces mêmes salles du Palais des Beaux-Arts en 1991. A la conservatrice qui pose la question de "*l'inflation*" de sa présence au monde, voire même de son *"attitude inflationniste"* , lui demandant si *"démultiplier le travail"* pouvait signifier, dans une certaine mesure, *"refuser de jouer le jeu"*, si participer *"d'une politique de l'excès, c'est-à-dire la régulation d'un cycle accéléré de production, destruction, effacement"* ne serait pas *"une façon d'essayer d'aller plus vite que le système de l'Art : un système qui s'est lui-même emballé dans l'épuisement des œuvres, de la mise en valeur des œuvres, des commentaires sur l'œuvre",* l'artiste, réfutant le terme d'inflation, arguait alors que *"la démultiplication incessante du travail a bien cet effet : brouiller les cartes. C'est d'ailleurs vrai également de la plupart de mes pièces prises isolément ; il n'est pas possible de les voir* d'un coup d'œil*. (…) cela procède toujours de mon intérêt pour l'invisibilité, pour une production qui, même si elle existe et si elle est abondante, refuserait de se laisser trop aisément approprier. Sans être un système, c'est dans la logique de ce type de travail".* Et de poursuivre : *"la multiplication et la constance du travail empêchent toute sacralisation de* moments forts".

Cette dernière assertion pourrait, d'une certaine manière, qualifier cette *fresque* qui réussit le pari d'une neutralisation, sans conflit ni hiérarchie, entre l'intervention *in situ* de l'artiste, visuellement et conceptuellement affirmée dans son arbitrarité, et les œuvres que celle-ci manipule et met en relation.

Christine Jamart

Les Salles des Ombres et des Lumières, travail *in situ*, in *Daniel Buren : Une Fresque*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2016, détails, de gauche à droite : Piero Manzoni, Francis Pasquier
© DB/ADAGP, Paris/Philippe De Gobert

DANIEL BUREN: UNE FRESQUE
UNE EXPOSITION DE DANIEL BUREN ASSISTÉ DE JÔEL BENZAKIN.
Avec les œuvres de : Saâdane Afif, Carl Andre, Giovanni Anselmo, Igor Antić Jean Arp, Michael Asher, Eugène Atget, Jean Aujame, John Baldessari, Robert Barry, Bernard Bazile, Bernd & Hilla Becher, Larry Bell, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Constantin Brancusi, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Sophie Calle, Charles Camoin, Philippe Cazal, Paul Cézanne, Marc Chagall, Roger Chastel, Jacques Charlier, Pascal Convert, François Curlet, Hanne Darboven, Jacqueline Dauriac, Guy Debord / Giuseppe Pinot-Gallizio, Pierre Dmitrenko, Eric Duyckaerts, Jean Fautrier, Morgan Fischer, Dan Flavin, Lucio Fontana, Michel François, Hans Haacke, Raymond Hains, Simon Hantaï, Douglas Huebler, Pierre Huyghe, Anne Veronica Janssens, Donald Judd, Anish Kapoor, On Kawara, Ellsworth Kelly, John Knight, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Edward Krasinski, Thierry Küntzel, Bertrand Lavier, Louise Lawler, Fernand Léger, Sol LeWitt, Roger Limouse, Bernd Lohaus, Richard Long, Alberto Magnelli, Kasimir Malevitch, Piero Manzoni, André Marchand, Agnès Martin, André Masson, Henri Matisse, Mario Merz, Piet Mondrian, Claude Monet, Adolphe Monticelli, Côme Mosta-Heirt, Bruce Nauman, Barnett Newman, François-Guy Nochet, Blinky Palermo, Philippe Parreno, Michel Parmentier, Francis Pasquier, Giuseppe Penone, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Jackson Pollock, Jean Pougny, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, Alexander Rodchenko, Ed Ruscha, Robert Ryman, Salvatore Scarpitta, Gerry Schum, Franck Scurti, Tino Sehgal, Richard Serra, Tony Smith, Robert Smithson, Henryk Stazewski, Thomas Struth, Pascale Marthine Tayou, Richard Tuttle, Lee Ufan, Jacques Villeglé, DeWain Valentine, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Chen Zhen, Gilberto Zorio.
Avec les prêts exceptionnels d'œuvres du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Exposition inscrite dans le programme EXTRA du Service culturel de l'Ambassade de France.
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE, MA.-DI. DE 10H À 18H, JE. DE 10H À 21H
JUSQU'AU 22.05.16

ÉDITION D'UN JOURNAL TITRÉ *LIBRETTO. DANIEL BUREN : UNE FRESQUE*

TINO SEHGAL
***(SANS TITRE)*, 2000**
SALLE DES EMPREINTES
(DANS EXPOSITIONS BUREN)
Conception : Tino Sehgal
Interprétation : Boris Charmatz ou Frank Willens ou Andrew Hardwidge,
Production : Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne – Direction Boris Charmatz.
WWW.MUSEEDELADANSE.ORG
LE 19.05 À 19H (50 MIN)

DANIEL BUREN: A TIGER CANNOT CHANGE ITS STRIPES
CULTUURCENTRUM STROMBEEK
1853 GEMEENTEPLEIN
WWW.CCSTROMBEEK.BE
JUSQU'AU 13.05.16

DANIEL BUREN
GALERIE XAVIER HUFKENS
6 RUE SAINT-GEORGES
1050 BRUXELLES
WWW.XAVIERHUFKENS.COM
DU 10.06 AU 23.07.16

Au BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, *Uchronies* est le premier volet d'un cycle de trois expositions consacrées aux collections d'art de la Province de Hainaut. Elle mêle le fonds historique qui s'est constitué dès la fin du 19ème siècle à partir d'achats des députés provinciaux et des hauts fonctionnaires locaux et les collections contemporaines du BPS22. La partie historique comporte peu d'œuvres majeures, il s'agit davantage d'un *"corpus sociologique que d'un corpus artistique. C'est une collection d'images avec une conception de l'œuvre d'art comme témoignage chargé d'une aura artistique. Ce sont des allégories du travail, des paysages industriels et des femmes nues, - il n'y a ni abstraction, ni artistes subversifs"* explique Pierre-Olivier Rolin. Pour que celle-ci acquière un sens, elle doit être travaillée de manière dynamique et vivante et mise en relation avec les œuvres contemporaines.

Vue de l'exposition *Uchronies*, BPS22, 2016, Banks Violette
© Donald Van Cardwell

TEMPS MÊLÉS

Vue de l'exposition *Uchronies*, BPS22, 2016, Constantin Meunier et Jean-François Octave
© Donald Van Cardwell

UCHRONIES
Art & Language, Maria Thereza Alves, Rachel Baes, Marcel Berlanger, Antoine Bourlard, Miriam Cahn, Anto Carte, Hervé Charles, Jacques Charlier, François Curlet, Henry de Groux, Edith Dekyndt, Gilbert Dumont, Patrick Everaert, Jan Fabre, Gérard Fromanger, Yves Lecomte, Frédéric Lefever, Ernest Gengenbach, Felix Gmelin, Germain Joseph Hallez, Joachim Koester, René Magritte, Constantin Meunier, Pierre Paulus, Jean Ransy, Félicien Rops, Ruptz, Allan Sekula, Bruno Serralongue, Andres Serrano, Cindy Sherman, Boris Thiébaut, Barthélémy Toguo, Banks Violette, Andy Warhol, Marthe Wéry, etc
SOUS COMMISSARIAT DE
PIERRE-OLIVIER ROLIN
BPS22 MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE
DE HAINAUT
22 BOULEVARD SOLVAY
6000 CHARLEROI
WWW.BPS22.BE
MA. - DI. DE 11H À 19H
JUSQU'AU 29.05.16

Une *uchronie*, néologisme créé par Charles Renouvier en 1857, désigne d'un point de vue étymologique un temps qui n'existe pas. Ainsi, le *musée* avec ses collections apparait comme un exemple d'uchronie : une situation dans laquelle le temps ne s'écoule plus et qui est réversible. Mais toute collection, explique Jean Baudrillard, *"figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort"*. L'uchronie est aussi un genre fictionnel, une réécriture de l'histoire en modifiant un élément déclencheur d'événements. L'exposition conçue par Pierre-Olivier Rolin s'appuie sur les différentes acceptions de ce terme. Elle le fait à partir d'œuvres qui sont avant tout proposées en tant qu'images en relation avec les six thématiques qui structurent l'accrochage.

Le premier chapitre, "Mythologies politiques", est aussi le plus important tant en nombre de pièces qu'en diversité des moments historiques convoqués. Au centre de l'espace, on trouve la sculpture du *Marteleur* de Constantin Meunier, un géant de bronze à la fois héros et modèle, portrait et allégorie. La figure qui émane clairement d'un passé définitivement révolu, semble surveiller toute la salle. Sur le sol, un énorme mégaphone de Sven't Jolle semble avoir échappé des mains de quelque manifestant, avoir gonflé jusqu'à n'être plus qu'un objet emblématique. Le wall drawing de Boris Thiébaut, un détail fortement agrandi d'une gravure de la fin du XVIème siècle, répond de façon tout à fait contemporaine tant à la figure de Meunier qu'à celle de 't Jolle : de la gravure originale l'artiste n'a conservé que la puissante musculature de l'épaule du personnage qui envahit tout un angle de la salle. Le corps est morcelé, plus travaillé que travaillant et le mural fait face au *Kinky Afro* de Bruno Peinado, un bras noir ganté de blanc, poing levé, théâtralisé derrière le *Curtain Diamonds* d'Ulla von Brandenburg. Les trois impressions grand format d'Olaf Nicolaï, *...ma l'amore mio non muore*, reproduisant, avec la même technique, des documents révolutionnaires italiens des années 70, posent la question de la reproduction du mythe révolutionnaire. Elles ouvrent aussi à d'autres interprétations de l'histoire que chaque visiteur peut élaborer.

Les autres sections incitent moins à la fabrication d'autres uchronies que celles conçues par le curateur. La section "Ailleurs", consacrée au regard porté sur l'altérité, s'articule autour de la relation entre l'Occident et le reste du monde et ne comprend aucune œuvre classique. Les pièces les plus fortes - un tissage d'Alighiero e Boetti, deux photos de Charif Benhelima, trois sculptures de Barthélémy Toguo - témoignent surtout de la contemporanéité de l'intérêt pour l'Autre porté par tout un pan de la production artistique. Les œuvres qui composent le chapitre "Frêles Bruits" ont en commun une grande fragilité, un statut précaire entre apparition et disparition. La sculpture de Bénédicte Henderick, la série de photographies de Sylvie Ginis, la vidéo d'Edith Dekyndt ou la sculpture d'Yves Lecomte font face à quelques petits formats plus anciens. Ces dessins, collages ou toiles, souvent consacrés à des représentations de la femme, affirment la permanence d'un regard poétique sur le quotidien. Dans la grande halle, l'installation monumentale de Banks Violette fait la jonction entre les sections "Paysages métalliques" et "Néo-gothiques". Du côté des paysages, Hervé Charles, Emile Desmedt, Michel Frère s'attachent au rendu d'une terre cicatricielle, craquelée, épaissie qui trouve un écho dans les toiles traditionnelles de Pierre Paulus ou d'Henry De Groux. La section "Néo-gothiques" ouvre aux marges de l'histoire de l'art en associant des œuvres de la mouvance surréaliste à celles de contemporains comme Jan Fabre ou Joachim Koester.

Le dernier chapitre, intitulé "Soleil Noir", est consacré aux représentations de la femme dans l'art avec comme œuvre centrale *Beyond the painting* de Théreza Maria Alves. L'artiste a filmé le défilé de 30 femmes qui reprennent les poses de tableaux de nu féminin entre le 17ème et le 19ème siècles en réinterprétant des postures types de la peinture française générant autant de fantasmes que l'artiste interroge. Une déconstruction que l'on trouve encore chez Marcel Berlanger ou Patrick Everaert à l'inverse du tableau de Léon Devos - un poncif voyeuriste - ou de la sérigraphie de Warhol - une simple image. La parole est aussi donnée aux femmes avec Cindy Sherman ou Cécile Douard. Si la plupart des œuvres de cette section se situent bien au-delà de la représentation de la femme, c'est en tant qu'images qu'elles sont présentes. Deux œuvres y échappent : *Ecritures* de Marthe Wéry, la reproduction manuscrite d'un texte de Gertrude Stein, et *Impatiente* de Tapta, une installation géométrique à même le sol. La question ne porte plus sur la place de la femme dans l'histoire de l'art - modèle et/ou artiste - elle porte sur le sens même de l'art : une forme qui pense.

Colette Dubois

SAOUT RADIO SUPRA, MÉTA

Penser le Sud comme un état d'esprit plutôt plus qu'en termes de territoires, ainsi que le proposait la revue grecque *South as state of mind*: là est certainement l'intention première de Saout Radio, une plate-forme multimodale dédiée à la création radiophonique et aux arts sonores. L'ambivalence du mot "saout" (tout à la fois "son" et "voix" en arabe) et l'assonance entre les termes sud et son, saout et south reflètent avec nuance la dimension suprafrontalière du projet fondé et dirigé par les artistes ANNA RAIMONDO et YOUNES BABA ALI. Créé au Maroc et doté d'une antenne à Bruxelles, il compte de nombreux collaborateurs et complices internationaux.

SAOUT AS A STATE OF MIND #2
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
LE 11.05.16
DE 18H45 À 20H00

Moroccan Mix is a panorama of Moroccan contemporary audible art, curated by Saout Radio for V&A Museum (London, 2013).

l'art même: *Saout radio interroge explicitement un rapport Nord-Sud: cette dimension participe-t-elle de la genèse du projet?*
Anna Raimondo: Issus du monde de l'art sonore et radiophonique, Younes et moi avions remarqué qu'il était difficile de produire ou diffuser ce type d'expression au Maroc, raison pour laquelle nous avons commencé à proposer des activités sous la forme d'ateliers de création radiophonique. Très vite cela nous a permis de penser une diffusion dans nos réseaux d'Europe et d'ailleurs, au travers d'émissions et de séances d'écoute. Ce processus nous a amenés à constater que cette pratique dépassait la question de la territorialité et permettait une fluidité ainsi qu'un dialogue interculturel. Saout Radio est aussi né de la considération que l'art sonore est trop souvent identifié aux artistes blancs américains, canadiens et européens…tandis qu'il y a une pluralité de scènes artistiques avec lesquelles nous étions désireux d'entrer en dialogue et que nous souhaitions présenter dans nos réseaux de radios, musées, galeries, en Europe et ailleurs. Du Maroc, nous avons donc travaillé à Dakar, ensuite avec des artistes du Moyen-Orient, tout en élargissant nos horizons à la scène africaine. C'est dans ces géographies que nous souhaitons aujourd'hui poursuivre notre recherche, bien que l'on tisse aussi des liens avec la scène sud-américaine. De manière générale, nous voulons, par le langage sonore, questionner le Sud en tant que concept, pas qu'en tant que géographie, et cela en facilitant un dialogue avec le Nord.

AM: *Ce projet oscille entre le local et l'international: le médium radiophonique vous semble-t-il exemplaire du dépassement et de la transgression des frontières?*
AR: Historiquement la radio s'est établie en tant que média par excellence de l'oralité, il est donc lié aux langues et parfois rattrapé par les "barrières linguistiques". Dans ce sens la radio n'est pas forcément le moyen qui se prête le mieux à transgresser les frontières, en tout cas linguistiques. Mais il y a aussi un type de radio qui se nourrit des langues, des accents, du local pour s'ouvrir au global; un type de radio où les langues oscillent entre le sémantique et le sonore. Une radio "sonore" qui se fait avec paysages sonores, musiques, bruits, silences... Saout Radio adhère à cette possibilité : une web radio qui existe grâce aux contributions d'artistes des cinq continents, qui partent chacun de leur contexte spécifique pour s'ouvrir à une écoute globale. Notre ligne curatoriale encourage cette dimension sonore et multilinguistique, animée par l'envie de mettre en dialogue des approches esthétiques et des univers sonores géographiquement distanciés. Cela dit je tiens à souligner qu'au-delà de cette dimension trans-territoriale nous tenons à activer, au travers de chaque projet, des réseaux et des écoutes locales, au travers d'ateliers, de séances d'écoute, de rencontres, d'interventions dans des radios locales ou dans l'espace urbain. Ce printemps, par exemple, nous intervenons à Bruxelles en relation avec Radio Panik, Radio Campus Marrakech, Musiq3, à L'iselp, sous des formats divers.

AM: *Donc, si la langue pose la question de sa limite, et crée des frontières, le son vous apparait comme un langage à même de se diffuser en dehors de tout cadre ou contexte?*
AR: Le son est fluide, contamine, n'a pas besoin de visa. Dans cette optique notre web radio facilite la transgression des frontières territoriales en activant des rencontres qui créent les prémisses d'un dialogue entre diverses géographies.

AM: *Saout radio se veut donc "méta-radiophonique"?*
AR: Oui, dans la mesure où il entend activer une réflexion autour de ce qu'implique l'art sonore et radiophonique aujourd'hui, tant au niveau esthétique, que philosophique et politique.

AM: *S'il est admis que le médium radiophonique est un canal privilégié de communication et de dialogue, en quoi peut-il être le lieu des apprentissages? Quels types de projets éducatifs permet-il?*
AR: La radio est voix, sons, silence, musique… elle se prête à l'écoute et est une occasion, un exercice de prise de parole. Faire de la radio implique donc de savoir écouter et savoir raconter, savoir activer l'imagination, savoir se représenter et représenter. En partant de l'auto-représentation, j'ai mis en place une série d'ateliers sur l'autoportrait radiophonique. Nous avons travaillé avec des journalistes de Bruxelles pour le projet BNA – La Centrale, ou encore, dans le cadre des 50 ans de la migration marocaine en Belgique, sur l'invitation de l'espace Magh, on a demandé à des groupes d'enfants d'imaginer une fiction radiophonique et ainsi de réinventer l'histoire de manière ludique. À une autre occasion, j'ai demandé à des enfants de créer une carte postale sonore de Bruxelles telle qu'elle serait dans 50 ans: ils ont créé l'histoire, réalisé le bruitage et les paysages sonores. Je pense que l'un des grands potentiels de la radio de création est d'encourager à la sensibilisation, par l'écoute, de son environnement immédiat, en vue d'un rapport critique à la réalité.

AM: *Si la création radiophonique désigne un champ d'expérimentation bien spécifique, les "arts sonores", eux, désignent un ensemble de pratiques extrêmement variées. Quelle est votre position par rapport à ce champ, quelles orientations privilégiez-vous et selon quels critères?*
AR: À ce jour, nous nous sommes surtout focalisés sur la pratique radiophonique, élargie à la mise en espace du son dans des séances d'écoute et dans l'espace urbain – une zone d'entre-deux, entre le métro et le musée, ou des taxis à Marrakech, par exemple. Nous ambitionnons d'élargir nos horizons et mettre en place des expositions d'arts sonores, des soirées de performances et concerts, des publications. Je crois que c'est la nature des différents projets qui nous mène à des formes plutôt qu'à d'autres.

AM: *La dimension politique et dialogique de ce projet apparaissant évidente, peut-on parler, en termes d'audience, d'une communauté d'auditeurs? Qu'est-ce qui la caractérise?*
AR: C'est une communauté provenant de géographies assez variées, mais unies dans le désir d'écouter et penser par l'écoute… un public qui a envie de voyager par le biais du son mais pas en tant que touriste distrait: il faut ouvrir l'oreille et l'attention à la surprise, à l'inattendu, à la découverte.

Entretien mené par Sébastien Biset

ARCHITECTE DU COSMOS

Anouk De Clercq, *Black*, 2015
© Anouk De Clercq

Aborder le travail d'ANOUK DE CLERCQ (°1971, Gand; co-fondatrice du collectif Auguste Orts) signifie avant tout d'accepter de plonger dans un univers qui redessine les lois de notre perception. Peuplé de courts métrages où l'artiste joue sur l'apparition informatique de points, de lignes et d'architectures mouvantes, cet univers tient d'une composition minimaliste blanche sur fond noir où notre vision se confronte souvent à l'obscurité sans fond. Loin d'être uniquement abstrait, il est aussi le lieu d'un investissement imaginaire et hautement émotionnel. La Cinematek a invité l'artiste belge à présenter sa dernière œuvre en date, l'extraordinaire et hypnotisant *Black* (projeté au Festival du Film de Rotterdam en 2015), mais aussi à composer *Seeing in the Dark*, un programme de films à son image – de ceux qui engendrent des mondes uniques et remarquables.

"For too long, I've been mesmerized by a picture of the universe as a limited container in which all things are arranged according to a vanishing point, in a linear, geometrical order. But I have learned that you must look very far into the deep".
(Things, Anouk De Clercq*)*

SEEING IN THE DARK
CARTE BLANCHE
À ANOUK DE CLERCQ
CINEMATEK
9 RUE BARON HORTA
1000 BRUXELLES
WWW.CINEMATEK.BE
JUSQU'AU 14.05.16
WWW.PORTAPAK.BE,
WWW.AUGUSTEORTS.BE

Depuis le début des années 2000, les œuvres courtes de De Clercq proposent une série de constantes; architectures ou paysages mobiles, abstraction, noir et blanc, son ou musique minimales. Plutôt que de tenter d'expliquer ce travail en réalité complexe par des comparaisons filmiques ou architecturales, il faut chercher dans d'autres domaines une analogie révélatrice. C'est peut-être dans la science que se cache le meilleur moyen de pénétrer dans les arcanes de ces œuvres énigmatiques. Dans son court recueil *Sept leçons sur la physique*, le physicien italien Carlo Rovelli ouvre les portes de la science moderne à ceux qui n'y connaissent rien.[1] L'un des chapitres, "L'architecture du cosmos", explique, de façon très schématique mais cristalline, l'évolution de la structure macrocosmique de l'univers au travers de la vision humaine. Durant des millénaires, le Ciel a d'abord été situé au dessus de la Terre; puis il a entouré la Terre, perçue comme une masse suspendue dans les airs; le Cosmos a ensuite englobé une Terre décrite comme sphérique. La révolution est venue de Copernic qui a déplacé la perspective principale de ce Cosmos en établissant le Soleil comme centre de l'univers. Des instruments plus précis ont ensuite permis de comprendre que notre système solaire n'était pas le seul à habiter la galaxie, jusqu'à considérer un monde en constante expansion et sans limites. L'espace incurvé est enfin devenu une texture avec ses taches de galaxies *"bougeant au fil de vagues similaires à celles de la mer, parfois tellement agitées qu'elles en créent des fosses qui sont les trous noirs"*.[2]
L'évolution du travail de De Clercq (sous l'influence du film expérimental en 16 mm ou super 8, à la vidéo puis à la 3D pour aboutir, finalement, au 35 mm) résonne comme un écho à chacune de ces représentations circonstanciées du cosmos. Dans ce transfert interprétatif, les simples pixels de ses œuvres seraient ainsi en réalité des particules lumineuses qui flotteraient dans un univers obscur et profond, les paysages en constante évolution se confondraient avec le ballet sans fin des galaxies; les paysages de nouvelles planètes seraient découverts dans les interférences d'un poste de télévision (*Oops Wrong Planet*, 2009). S'éloignant progressivement de la narration linéaire, De Clercq suit les méandres de ce cosmos et leur capacité à faire exploser la ligne fluide.
Dès ses premières œuvres, De Clercq refuse tout dirigisme et crée des espaces de projections mentales, laissant donc la perception du spectateur flâner. L'artiste explique ainsi qu'elle veut remplir l'espace de ses œuvres, tout en le laissant assez vide *"so that people can still wander around and have their gaze dwell in that space"*.[3] La relation entre les œuvres et le spectateur tient finalement d'un lien essentiellement hypnotique soumis à l'apparition/disparition. De Clercq joue ainsi sur la dissociation visuelle, l'explosion; quand elle propose un point lumineux fixe dans un défilement de nuages (*Conductor*, 2004), quand elle accélère la création de ses architectures fluides qui se métamorphosent sans fin altérant les perspectives et les formes (*Building* ou *Petit Palais*, 2002); quand elle démultiplie – à un niveau en apparence minimale – un petit signe 'plus' en deux (*Me+*, 2004), ou lorsqu'elle transforme un pixel isolé en nébuleuses ou, de façon plus spectaculaire, en gerbes d'étincelles (*Swan Song*, 2013). Dans cette représentation essentiellement basée sur la perception visuelle, son, musique, ou voix (chuchotée dans *Me+*, narrative dans *Thing*), jouent un rôle essentiel, guidant le spectateur qui erre dans l'espace. Les deux dimensions se rejoignent sur le fil ténu de l'émotion, principalement mélancolique au travers de soleils noirs (*Oh*, 2010), d'une dernière danse de pixels qui finissent par s'évanouir, absorbés par l'obscurité; *"Here I end"* conclût la voix de *Thing*.
"L'univers débuta comme une petite balle et explosa ensuite dans sa dimension cosmique actuelle".[4]
Ce n'est pas un hasard si la création de l'univers dans *Thing* se conclut sur le noir absolu; avec l'obscurité complète, le travail de De Clercq peut enfin s'engager dans l'épuisement des particules ou la révélation d'un lieu à investir; dans cette perspective, *Black* ne serait plus le vide, un trou noir mais bien le lieu de l'investissement ultime, l'accomplissement (même si temporaire) d'une œuvre; le noir comme entre-deux. Créé sur une copie 35 mm unique, le noir ultime finira, au fil des projections par s'user. Au travers de ce trou noir filmique, l'artiste trouve ici une autre façon de produire des particules, cette fois, à même la matière. Au fil du travail de la pellicule et de son érosion (*"dust and stratch will dance in the dark"*, comme le précise l'artiste dans ses sous-titres), les particules vont naître – autant de griffures, de lignes, de dépôt de poussière qui vont faire sortir le trou noir de son obscurité absolue.
De façon presqu'étrange, Anouk De Clercq semble considérer ses films comme des représentations de ses mondes intérieurs; pourtant, la plupart de ses courts-métrages dessinent plutôt l'architecture d'un véritable cosmos. Il se peut que, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, il n'y ait finalement qu'un pas.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

1 Carlo Rovelli, *Seven Brief Lessons on Physics*, London: Allen Lane/Penguin Books, 2015. **2** Carlo Rovelli, *Seven Brief Lessons on Physics*, op.cit., p. 27. **3** Dans "A Conversation with Anouk De Clercq. Part I", in *More Milk Yvette – A Journal of the Broken Screen*, Octobre 2008 (http://moremilkyvet.blogspot.be/2008/10/conversation-with-anouk-de-clercq-post.html) **4** Carlo Rovelli, *Seven Brief Lessons on Physics*, op.cit., p.28 (ma traduction)

Sous le commissariat de Gwendoline Cabé-Maury, l'Orangerie de Bastogne propose une exposition collective axée sur la question migratoire. Vaste problématique condensée autour du déplacement, en deçà ou au-delà des thèses directement liées au multiculturalisme ou à l'interculturalité. Emigrant avant d'être immigré, la figure du voyageur se voile ici d'un masque tragique, marqué des stigmates forgés par le déracinement et les doutes. Ces silhouettes anonymes, évoluant à marche forcée vers un avenir des plus incertains, trouvent ici quelques porte-voix au travers d'œuvres réalisées par des artistes ayant pour beaucoup vécu l'expérience de l'exil.

HELLDORADO SUR LES CHEMINS DE L'EXIL

KADER ATTIA, YOUNES BABA-ALI, JÉRÔME BASSERODE, TAYSIR BATNIJI, BRUNO BOUDJELAL, MEKHITAR GARABEDIAN, MARCO GODINHO, KATIA KAMELI, SIGALIT LANDAU, CHARLES LOPEZ ET BARTHÉLÉMY TOGUO
SOUS COMMISSARIAT DE GWENDOLINE CABÉ-MAURY

L'ORANGERIE
PARC ELISABETH, RUE PORTE HAUTE
6600 BASTOGNE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE
JE.-DI. DE 14H À 18H. GROUPES SUR RDV, MA.-VE. DE 9H30 À 18H00
JUSQU'AU 12.06.16

HELLDORADO

Partir consiste souvent à se défaire de son réseau relationnel et de son identité sociale. Peu importe la naissance, l'état civil ou les diplômes, le migrant sera très souvent perçu en tant qu'immigré, sous- catégorie évacuant la singularité du choix et des parcours au profit d'une réduction des êtres, égalisés par leur statut de prolétaire et de potentiel assisté. Rien de commun entre un berger du Rif marocain arrivant en 1964 à Marchiennes et un élève de Saint-Josse né après le 11 septembre 2001. Rien de commun et pourtant… *Everybody is Called Mohammed*, pièce sonore de Younes Baba Ali diffusée à l'extérieur de l'espace d'exposition, apostrophe le passant d'un "*Mohammed !... Mohammed ?!*" dont la dimension générique assigne tant à l'indistinction qu'à l'exclusion. On sait l'importance de ce prénom à Bruxelles, qui fut d'abord celui de l' "ouvrier aux mains sales" avant d'être celui du "musulman". On sait aussi la relégation scolaire et les discriminations professionnelles que vit encore, en fonction des origines de ses aïeuls, une certaine jeunesse belge. L'association de cette œuvre avec l'installation de Kater Attia cultive une belle ambivalence. A peine visible, une phrase en forme de slogan est écrite à la craie blanche sur un mur tout aussi blanc : *Résister, c'est rester invisible.* Invisibilité du clandestin, mais peut-être aussi celle d'une multitude de travailleurs anonymes constituant l'armée de réserve d'un capitalisme mondialisé dont il faut se garantir les miettes. Qu'importe la façon, d'une chaîne de montages aux ateliers clandestins, d'un squat immonde aux guichets d'un Samu social… Résister est souvent simplement survivre, fût-ce au prix d'une constitutive illégitimité. Deux fois présents dans l'exposition, Younes Baba Ali aborde les chemins menant le sans papiers aux portes de son existence légale. Une vidéo déroule didactiquement l'ensemble des manœuvres offertes au candidat réfugié. Démêlant les arcanes législatifs d'une protection sociale désincarnée, une voix off égraine les conditions d'une possible place, indexée à l'absence de travail ou d'époux(se) belge, à la reconnaissance ou non d'un handicap… Mutuelles, bureau de chômage, mariage blanc et CPAS constituent les objets d'une quête où la tactique et le calcul l'emportent sur toute idée d'humanité.
A ce dédale administratif, la commissaire de l'exposition a judicieusement associé une vidéo de Bruno Boudjelal. *Harragas* compile sous forme de damier une série de films réalisés par des migrants avec leur téléphone portable. Les images sont saccadées par le mouvement des vagues et les périlleux déplacements des corps surchargeant les trop fragiles embarcations. L'attention portée des uns sur les autres, quelques bribes de conversation, témoignent d'un quotidien impensable et pourtant relationnellement investi, saturé de peur et d'espoir…
Quelques œuvres très fortes dans un paysage où s'alignent les traces biographiques (Katia Kameli, Taysir Batniji…), et surtout les métaphores politiques (Jérôme Basserode, Marco Godinho, le très médiatique *Barbed hula* de Sigalit Landau…). Point de chef-d'œuvre mais un ensemble de qualité, tapant souvent sur le clou d'un humanisme précieux et pourtant défait. Une phrase écrite au néon par Mekhitar Garabedian enveloppe de son aura l'ensemble de l'exposition : *nous ne sommes que les autres…* piqûre de rappel bienvenue dans un contexte géopolitique où le repli sur soi et le pragmatisme sécuritaire tiennent lieu d'horizon.

Benoît Dusart

Bruno Boudjelal, *Harragas*, (détail), 2011, vidéo.
Courtesy Thomas Doubliez-TD Galerie, Paris (FR)
Photo: l'Orangerie

À l'intérieur de son île d'Utopia – qui signe l'entrée dans la modernité politique occidentale – Thomas More laissait peu de place à la démarche artistique, limitant cette dernière à l'aménagement du jardin de l'utopien, qui avait le loisir d'y exprimer son goût et ses choix librement. Or, c'est à l'intérieur de ce jardin que l'ESA Saint-Luc Bruxelles a voulu cultiver, le 30 novembre 2015, les fruits de l'utopie afin d'en observer le mûrissement et les développements inédits au travers des différentes disciplines artistiques qui composent le programme pédagogique de l'école.

EXPÉRIENCE UTOPIQUE EN ESA

Exercice proposé par le collectif 71 et réalisé avec les étudiants de l'ESA Saint-Luc Bruxelles durant la représentation théâtrale "Le Corps utopique" de Michel Foucault, le 30.11.15. Photo : Zoé Tabourdiot.

EXPOSITION DES TRAVAUX DE FIN D'ANNÉE/OPTION ARTS NUMÉRIQUES
MAISON PELGRIMS
69 RUE DE PARME, 1060 BRUXELLES
MA.-DI. DE 14H00 À 17H30
DU 24.06 AU 1.07.16
(VERNISSAGE LE 23.06 À 18H)
WWW.STLUC-BRUXELLES-ESA.BE

S'inscrivant dans la tendance actuelle de résurgence du thème de l'utopie qui, faut-il le rappeler, avait jusqu'alors partiellement voire totalement disparu des écrans de la pensée suite à l'effondrement successif des grandes idéologies du vingtième siècle, cette journée, longuement préparée en amont, a eu pour but de constituer un moteur de recherches et de collaborations à plus long terme appelé à se développer en aval, sur une période plus longue. Ainsi, par exemple, la journée a servi de lancement à la célébration des 20 ans de l'orientation "Arts numériques", qui s'est emparée du thème de l'utopie et dont les travaux de fin d'année seront exposés à la Maison Pelgrims à Saint-Gilles, fin juin. Il est également important de préciser que des projets sont toujours en cours de développement et ont incarné, pour certains cursus, un leitmotiv pour toute l'année académique.

Prendre la mesure de la relation, souvent questionnée mais aux contours néanmoins flous, entre l'art et l'utopie, tel fut, dans le fond, l'objectif et l'enjeu d'une telle journée. Concernant ce point, il est étonnant d'observer qu'à l'endroit précis où se pose la question de l'émancipation, mise à jour par la création d'une nouvelle société, l'art et l'utopie sont bien souvent appelés à se rencontrer. Tous deux supposent, pour le dire très brièvement, une certaine manifestation du désir et concourent, selon l'aspiration, à sa libération, à la tentative de son actualisation. Aussi bien l'utopie que l'art conduisent en effet à visualiser des espoirs, à mettre en forme des aliénations, fixer des rages, exprimer des frustrations, nommer des désespoirs et des craintes, dessiner des rêves, avec pour objectif final la libération définitive de l'homme. L'ordre social nouveau peut-il se passer d'images, se construire sans représentations ? Que sont les nouveaux mondes, terrifiants ou merveilleux, sans leurs tableaux imaginaires, les cités idéales sans leurs plans et leurs maquettes, les nouvelles lois sans les raturages et les ébauches, les nouveaux modes de vie sans les planches des bandes dessinées, les illustrations et les récits ?

L'utopie progresse par touches, tâtonnements et esquisses. Elle dévoile tantôt une île, tantôt une cité radieuse. Et puis progressivement, lentement, c'est un continent tout entier qui apparaît à la lumière d'une œuvre d'art s'efforçant de nous le faire voir et sentir. Les œuvres d'art, observées et interprétées, lues, transmises, comprises ou incomprises, sont ainsi relancées continuellement dans le débat d'idées, comme le soulignait Arendt au sujet de la fonction politique du "sens commun" dans la réflexion esthétique kantienne. Les idées qui s'en échappent ensuite sont susceptibles, suivant le principe de l'aller-retour, de s'établir ailleurs sur d'autres versants du réel, en ne cessant de l'alimenter. *"C'est l'utopie qui fait la jonction de la philosophie avec son époque"* écrivait Gilles Deleuze. On pourrait ajouter à ceci que c'est avec l'art que l'utopie, loin d'être un principe éthéré détaché du monde, devient *véritablement concrète,* en tissant des liens, fins et quelques fois presque imperceptibles, avec le présent qu'elle affronte.

Qu'on le veuille ou non, l'utopie a toujours en vue la réalité qu'elle tient en joue, tout en jouant avec elle en inventant d' "autres lieux" censés être effectifs à l'intérieur du réel lui-même. S'évertuant à opérer un déplacement du réel en son sein, l'utopie entend faire, non table rase, mais place, en ménageant de l'espace pour le neuf, *à ce qui peut venir*. L'utopie ne se présente donc pas comme un simple rêve, dont il importe peu qu'il soit réalisé dans les faits. Elle ne repose pas sur le principe de l'espérance ni sur la simple croyance en un idéal, comme si cette dernière suffisait à produire un quelconque mouvement.

On peut considérer qu'il existe une pratique artistique de l'utopie comprise comme un instrument d'exploration rigoureux et critique du réel, une pratique qui ne cesse, en créant, de tracer des lignes de fuite à travers ce dernier. L'art, en travaillant les matières, *toutes les matières*, impose des utopies multiples sans faire appel à une transcendance statique et hypothétique, supposant la richesse propre du réel, sa capacité interne de détournement et sa propension à l'inversion. En cherchant à dévoiler des lieux cachés, à laisser parler des paroles obscures, à entrer par effraction, à outrepasser les limites, il s'agit bien là de donner une amplitude insoupçonnée au sensible en tant que tel tout en interrogeant le sens de son partage. En somme, l'utopie, ainsi guidée par l'art, nous fait voir les choses avec un regard intempestif et, partant, questionne l'espace de la réalité, critique sa distinction avec l'irréel, refuse sa seule représentation figée, idéologique et normative. Parce que l'art lutte par principe contre l'univoque, se posant en faveur du pluriel et du différencié, il ouvre la voie de la transformation sensible du réel, dégageant ses virtualités sans céder à la vaine tentation de l'impossible.

L'utopie serait ainsi l'endroit où le politique vient se mêler subtilement à l'art, non pas comme discours "autre", contradictoire, mais comme le sens le plus profond d'une politique qui *se fait sensible* sur le terrain offert par l'art, au risque sinon d'apparaître stérile et, en définitive, éloignée du réel. Pour toutes ces raisons également, l'art ne peut être assimilé à un baume appliqué sur le réel insoutenable, puisqu'il appelle autant de corps que d'idées, autant de couleurs que de traits, autant d'espaces que de langages. Sans l'art, l'utopie demeure d'une certaine manière invisible, aussi inconsistante que fragile ; sans l'utopie, l'art ne relève, en quelque sorte, que du fantasme privé, refusant de voir dans son activité l'exercice constant d'une réorganisation du collectif et d'une redéfinition du social. Il ne faudrait donc pas seulement comprendre ce dialogue entre l'utopie et l'art comme le simple reflet chatoyant d'un monde parfait, celui des âges d'or et des paradis perdus, puisque l'utopie désigne l'endroit précis où le réel laisse entrevoir une fêlure. S'engouffrant dans la brèche, l'art nous apprend littéralement à entreprendre la réalité en traçant sa cartographie intime, épousant sa texture en la triturant dans tous les sens, à coup de distorsions et d'éreintements.

A cet égard, les rapprochements entre l'esthétique et la politique, longuement analysés par Jacques Rancière, au travers des fonctions pédagogiques et politiques de l'art, ont trouvé dans le cadre de cette journée un puissant écho ; car toute démarche artistique incite l'imagination à l'action, caractérise le singulier comme une aspiration perpétuelle à la communauté, déplace les lignes de force du réel. Parce que l'art offre de nouvelles manières de sentir, parce qu'il analyse et diagnostique les désirs sans prétendre à leur totalisation ni à leur homogénéisation mais bien plutôt à leur diffusion, il porte en germe d'autres communautés de sens, tout en désignant d'autres sens à la communauté. S'acharnant sur le réel comme une force indignée, rendue furieuse par le manque de réalité, le geste artistique, en œuvrant, réclame un mouvement de modification et d'ajustement permanent au sein de la réalité elle-même, tout en refusant de le fixer une fois pour toute. A cet endroit réside en général son point d'achoppement récurrent avec toute utopie qui aspire, souvent au-delà de l'histoire, à une réalisation complète et définitive de son programme. Ce qui explique sans doute pourquoi les différentes utopies ont bien souvent peiné à faire place à l'art tout en cherchant malgré tout à prendre appui sur lui.

Simon Brunfaut

Dans le livre sans titre publié par Olivier Vandervliet aux Editions Triangle Books, l'artiste belge JULIEN MEERT met à plat, page après page, sa série de portraits également non titrés, réalisés entre 2014 et 2015. L'objet, lui-même presque tableau, déploie la production dans sa radicalité pour y intégrer finalement le processus, la dissection complexe à l'œuvre dans le temps de création, le temps de l'atelier.

DANS LE SILENCE LE PLUS ABSOLU

Vues de studio par Julien Meert dans son livre éponyme publié par Triangle Books.

JULIEN MEERT
MMXVI
32 PAGES , 30 X 38,5 CM,
COUVERTURE SOUPLE
TIRÉ À 300 EXEMPLAIRES
ISBN 978-2-930777-12-2
30,00 EUR + FRAIS DE PORT
EDITION TRIANGLE BOOKS, 2016

Dans un entretien avec les curatrices Devrim Bayar et Zoë Gray donné en 2015 à l'occasion de l'exposition collective *Un-scene III* présentée au Wiels (Bruxelles), Julien Meert explique son rapport à la série, et plus spécifiquement la manière dont elle permet d'envisager l'espace d'exposition comme un méta-tableau dans lequel se déploieraient les peintures dans un rapport d'échange, de confrontation et de complémentarité. Objet-tableau au format 300 x 385 mm proche de l'A3, l'ouvrage, sorti le 10 avril dernier à 300 exemplaires, confronte à l'échelle ces visages anonymes, apparitions flottantes toujours déclinées sur fond bleu.

Julien Meert (°1983, vit et travaille à Bruxelles) s'intéresse dans son travail aux modalités d'apparition de l'image, du motif, de la forme. Peindre est une technique et la peinture un médium qui lui permettent de matérialiser un principe d'allusion, de jouer sur l'ambiguïté du visible. Dans cette confusion du référent propre, abstraction pure ou figure, anthropomorphismes, visages ou personnages hybrident leurs informations pour mettre à l'œuvre un équilibre des pleins et des vides, présence et disparition. L'espace suggestif du tableau, dans le flou de la spécificité, laisse alors apparaître le générique, le visage type, le modèle. C'est sur ce territoire de l'objectivité que s'est construite l'idée du livre, dépourvu d'information, de titre, de texte, de biographie, de remerciements, de légendes… Une pure objectivité qui pose bien sûr la question de l'archive - que faudrait-il qu'il reste de la série des portraits? Que faudrait-il qu'ils disent de plus que ce qu'ils sont? - et témoigne de l'appréhension de l'artiste du devenir document de son travail.

Car c'est plutôt dans le silence en effet, dans quelque chose de sous-tendu et presque muet que se bâtit à première vue sa pratique. *"C'est une chose étrange que de se retrouver devant une œuvre peinte, complexe, dans laquelle les éléments luttent, meurent et s'entrechoquent dans le silence le plus absolu"* (entretien avec Devrim Bayar pour Le Salon). Dans cet espace presque contredit, il s'agit pour Julien Meert de resserrer, resserrer, et resserrer encore le motif jusqu'à atteindre le moment où la vue se trouble, la voix s'étouffe, où il ne reste presque plus rien. Aveugle, mutique, cette apparente sécheresse renferme pourtant les étapes successives d'un processus complexe. Dans ces tableaux-miroirs, reproduits à partir d'un autoportrait photographique pris avec son téléphone, l'artiste est finalement devenu chacun de nous, dans un mouvement d'aller retour permanent du singulier à l'universel puis de l'universel au singulier à nouveau. Les portraits arborent des visages qui se ressemblent tous, figés dans un moment suspendu d'interrogation, entre surprise et détresse. "Dépersonnalisation et déréalisation" selon le nom du syndrome psychiatrique dont l'artiste tente de figurer l'état. Et pourtant, dans ce contexte diffus, presque mouillé, accentué par l'application de la peinture acrylique à l'aérographe, surgissent d'une peinture trop diluée des expressions, des larmes qui coulent par accident.

Tout ça c'est le grand tourbillon, la cuisine interne, le remue-ménage de l'atelier dont le livre dans ses dix dernières pages veut rendre compte en compilant les prises de vue de l'espace de travail et de production de l'artiste. Sortes de radiographies de la toile, ces photographies extraient le livre de sa fonction purement objective pour la ramener à la subjectivité du témoignage, du document. Fonds, pré-couches, couches, contours, essais chromatiques, déplacement, recouvrement, on entre ici dans le bloc opératoire de préparation de ces visages, là où ils subissent leurs multiples phases de transformation. Ces images *making off* sont la valeur ajoutée documentaire qui permet de déplier dans le format livre les différentes étapes du processus, de créer une narration et en même temps d'y mettre fin. Objectiver. Raconter. Finir. Car c'est bien ici que s'achève la série des portraits sans titre.

Puis se remettre au travail, déjouer la procrastination liée au temps de l'atelier, aux tentations de dispersions, se nourrir de ces parenthèses, les intégrer à la peinture. Là, ont eu lieu les feuilletages de magazines, les découpages et les collages sur des fonds d'aplats de couleurs minimalistes conçus comme des décors d'animation. Ces petits formats réalisés au départ pour la première exposition personnelle de Julien Meert chez Clearing à Bruxelles (10.03 au 9.04.16) ont servi de phases préparatoires aux compositions picturales dépouillées, fragiles, toujours silencieuses à l'œuvre encore une fois dans l'exposition. Dans ces manipulations quasi chirurgicales des couches de peinture qui laissent apparaître ses contours aiguisés, se joue aussi une tentative impossible de cloisonnement entre un héritage pictural et l'influence de la bande-dessinée, entre des couleurs en apparence trop simples et leurs significations polysémiques, quelque chose d'inhibé prêt à crier, une forme d'évidence qui prendrait des allures d'éventualité.

Elisa Rigoulet

LE CHERCHEUR APPROXIMATIF...

Alors que la figure de l'artiste-chercheur s'impose de plus en plus dans les débats sur la recherche en art, ces phrases tirées de *L'homme approximatif* de Tristan Tzara[1] trouvent une résonance particulière dans ce contexte d'engouement pour l'identité du chercheur. De quoi la volonté d'en cerner les traits est-elle le symptôme ? Tel Narcisse, l'artiste cherche-t-il aujourd'hui son image de chercheur ? Au-delà des enjeux de valorisation institutionnelle, faut-il s'inquiéter de voir une forme d'empressement à rendre plus transparente une figure trouble, à la fois suspecte et mal distinguée ? A cet égard, le couplage "artiste-chercheur" joue d'une équivoque dialectique où chaque terme permet d'assurer la relève de l'autre selon les contextes.

"homme approximatif
comme moi comme toi
lecteur et comme les autres
[…]
buée sur la froide glace
tu t'empêches toi-même
de te voir
[…]
cependant les hommes
chantent en rond sous
les ponts"

Tristan Tzara,
L'homme approximatif

LA RÉPLIQUE, L'AUTRE ET LE DOUBLE

Pour les uns, le soupçon qui pèse sur la légitimé de l'artiste-chercheur trouve un remède dans la dissolution de sa différenciation approximative. L'artiste est vu comme une *réplique* dont le modèle est la figure du scientifique soumis aux réquisits de la recherche dite académique et universitaire. Pour les autres, au contraire, ce modèle académique fait figure de repoussoir. Pour ne pas éveiller la méfiance à l'égard du simulacre, le meilleur remède consiste alors à affirmer clairement sa différence et à s'affranchir du statut de pâle copie. Dans les deux cas, le distinctif résorbe l'approximatif et l'artiste-chercheur apaise ses troubles.

Emblématiques de la première tendance sont les ouvrages préconisant un itinéraire méthodologique de la recherche artistique[2]. La recherche poursuivra des objectifs plus ou moins définis en prenant appui sur des procédures systématiques et des savoirs discernables. A terme, elle devra produire un savoir évaluable au regard des champs disciplinaires établis et d'une communauté d'experts, de pairs.

Le récent dossier de la revue *Hermès* consacré à *L'artiste, un chercheur pas comme les autres* illustre quant à lui une orientation inverse visant à explorer les formes de résistance que peut prendre la recherche lorsque sa définition dite "académique" tend à s'ériger en modèle unique et à produire une dédifférenciation des institutions et des pratiques, singulièrement des pratiques artistiques[3]. Contre l'homogénéisation de la recherche provoquée par le contexte des réformes de l'enseignement supérieur artistique ces dernières années[4], le titre du dossier oppose à lui seul un démenti.

L'hypothèse qui donne son titre à l'ouvrage *Le chercheur et ses doubles*, publié aux éditions B42 sous la direction de Sandra

Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou propose une approche différente[5]. Reprenant le thème du dédoublement par lequel Foucault caractérise la position des sciences humaines, les auteures se penchent sur la figure de l'artiste-chercheur pour interroger les conditions de l'émergence et de la production du savoir *en soi* plutôt que la spécificité des connaissances produites et transmises par l'art et étayer les arguments en faveur de la reconnaissance de la recherche artistique comme nouvelle discipline académique.

En guise d'introduction, les auteures pointent d'ailleurs le paradoxe de ce type d'argumentation qui défend une pratique de recherche qui s'oppose à la normalisation tout en lui appliquant des critères de normativité, pour dénoncer ensuite l'illusion consistant à voir dans le champ académique un refuge possible pour préserver la recherche artistique du déploiement de l'industrie culturelle, des logiques de rentabilité socio-économiques et des conventions du marché de l'art. Enfin, déplorant que le propos de la plupart des ouvrages sur le sujet soit trop souvent coupé des pratiques effectives, les auteures proposent de prendre le problème à l'envers à partir d'une expérience immersive qui privilégie le choix d'interlocuteurs à une réflexion désincarnée sur la recherche. L'ouvrage qui en résulte est l'archive des dialogues menés en huis clos durant une journée par une assemblée de "doubles" composée de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Kantuta Quiròs et Aliocha Imhoff de la plateforme curatoriale *le peuple qui manque,* Kapwani Kiwanga, Otobong Nkanga et Emilie Villez ainsi que les trois historiennes de l'art à l'origine du projet.

En s'adressant à des artistes et curateurs qui ne sont ni enseignant-chercheur, ni artiste-docteur, mais dont le travail présente la caractéristique d'exister simultanément dans le champ de l'art et dans la communauté scientifique, l'ouvrage, organisé en cinq chapitres, engage une réflexion patiente centrée sur la territorialité des savoirs et la dimension politique des objets de recherche. A ce titre, nous relèverons deux opérations thématisées au fil des pages sans pouvoir rendre justice à la qualité des échanges que le lecteur peut suivre.

D'une part, un processus de subjectivation de l'objet d'étude comme c'est le cas de M. Abonnenc lorsqu'il croise la grande histoire (coloniale) et la petite histoire (de son grand-père, entomologiste en mission qui, en marge de son activité professionnelle, collectait, classait et photographiait des objets conformément aux *Instructions* publiées dans le cadre de la Mission Dakar-Djibouti (1931) incitant les Français à contribuer à la constitution de collections), le collectif et l'individuel, l'anthropologie et de l'entomologie. Pour autant, la dé-neutralisation ne passe pas uniquement par une reprise subjective qui replace le biographique dans une dynamique collective, mais également par une capacité à réactiver l'instabilité de savoirs décantés et les frontières disciplinaires qui les définissent. C'est ce qu'illustre M. Abonnenc lorsqu'il décrit la façon dont la recherche médicale sur les foyers infectieux de la maladie du sommeil transmise par la mouche tsé-tsé en Afrique centrale redécoupait les territoires selon des frontières qui échappaient aux découpages de l'empire colonial français. A cet égard, l'ouvrage consacre à la notion d'"extradisciplinarité" une place importante pour appréhender les démarches (méthodologiques) des artistes invités, se démarquant ainsi de "*l'anarchisme épistémologique*" de Paul Feyerabend trop souvent cité comme modèle de légitimation d'une recherche indisciplinée.

D'autre part, un processus d'objectivation ou d'intensification des controverses latentes à l'égard d'objets culturels au moyen de dispositifs expérimentaux qui intègrent le problème de la construction, de la validation et de la transmission des savoirs et réactivent la diversité des voix. Les projets ainsi présentés par la plateforme *le peuple qui manque* se caractérisent par une réflexion sur les alternatives aux formes canoniques du colloque et de l'exposition pour partager les savoirs issus du champ de l'art et en exhiber la teneur polémique et problématique. Sont ici convoqués la figure du diplomate chère à Bruno Latour et le principe d'une écologie des savoirs.

Ces deux opérations définissent l'espace d'une tension critique et posent plusieurs questions. On s'interrogera d'abord sur la prédominance du régime narratif et le privilège attribué à la parole de l'artiste convoquée à plusieurs reprises pour mettre en crise les clôtures disciplinaires et les formes de continuité dans lesquelles les savoirs s'articuleraient. En effet, comme le souligne Katia Schneller, la question de la parole occupe une place importante dans les travaux des artistes invités. Vanessa Theodoropoulou précise à son tour que chacun "*met en place des régimes de narration différents, qui permettent d'intégrer dans vos œuvres les éléments culturels que vous souhaitez refaire apparaître, et de faire un commentaire qui est au fond politique sur la manière de traiter les sources, de créer des ruptures épistémologiques et d'articuler le rapport au présent et au passé…* [6]" Consacrant une part des discussions à cet aspect, l'ouvrage problématise toutefois ce retour de l'auteur et les conditions de production d'un savoir résorbé dans un récit qui inviterait "*l'artiste à devenir un narrateur privilégié* [7]".

On s'interrogera également sur le devenir de l'œuvre, de l'artiste et de l'exposition dans le cadre de cette investigation sur la figure de l'artiste-chercheur. Quelle pensée de l'œuvre élaborer lorsque celle-ci est envisagée comme un espace virtuellement assigné à la discussion et au partage des savoirs comme c'est le cas avec *Landversation* (2014) de Otobong Nkanga qui réunit autour de plusieurs tables différentes personnes (géologues, éco-psychologues, fermiers, militants,…) possédant un savoir spécifique sur un territoire local et qui les invite à les remettre en jeu dans une interaction avec différents publics ? Quelle fonction sociale de l'artiste comme chercheur entend-on ainsi défendre, promouvoir ou inquiéter ? Comment échapper aux nouvelles formes de codification de l'exposition de la recherche et désamorcer les effets d'exclusion et d'homogénéisation qui en résultent comme s'en inquiètent à juste titre les auteures dans la conclusion qui revient sur le capital symbolique et la valorisation attachée à la figure du chercheur, ainsi que sur l'hypothèse d'un désassujettissement des savoirs exposés dans le champ de l'art ? Ce sont là quelques questions que l'ouvrage invite à développer dans un échange ouvert que l'on aimerait voir se poursuivre afin que les chercheurs approximatifs continuent de dialoguer, "*en rond sous les ponts*".

Dirk Dehouck

DELACOURT SANDRA, SCHNELLER KATIA ET THEODOROPOULOU VANESSA (DIR.), *LE CHERCHEUR ET SES DOUBLES*, 200 PAGES, ÉDITIONS B42, 2016. ISBN 978-2-917855-67-6

1 Récemment mis à l'honneur par le Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg qui vient de consacrer une exposition à l'œuvre du poète et écrivain.

2 Cf. par exemple, Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadèn (dir.), *Artistic Research : Theories, Methods and Practices,* Helsinki/Gothenburg, Academiy of Fine Art/University of Gothenborg, 2005 ; Monik Bruneau, André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours,* Québec : PUQ, 2007 ; James Elkins (dir.), *Artist with PhDs : On the New Doctoral Degree in Studio Art,* Washington D.C, New Academia Publishing, 2009.

3 Revue *Hermès*, "L'artiste, un chercheur pas comme les autres", 2/2015.

4 Voir les dossiers consacrés à "l'enseignement supérieur artistique : Bologne et après ?" et à "Art / Recherche" dans *l'art même,* n°45/2009 et n°62/2014.

5 Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, Editions B42, 2015, 200 pages. Ce projet a été réalisé par les trois historiennes de l'art dans le cadre du programme de recherche du Laboratoire d'histoire culturelle et sociale de l'art (LHiCSA) de l'université de Paris I Panthéon Sorbonne.

6 *Le chercheur et ses doubles, op. cit.,* p. 78. Cet aspect est abordé à plusieurs reprises, cf. pp. 58, 59, 68, 72, 78, 106, 110, 114, 115.

7 *Ibid.*, p. 106.

LE PEUPLE QUI MANQUE

Un parcours curatorial de recherche

Trois nouvelles parutions consacrées aux usages contemporains d'archives coloniales nous invitent à repenser la transmissibilité d'une histoire qui ne cesse d'être réélaborée et renégociée au présent.

Ramper dédoubler : collecte coloniale et affect
Le bras d'un volontaire de la lutte contre la malaria soumis à la piqûre, Service de santé publique, États-Unis, autour de 1944 (archive privée).

PRATIQUES D'ARCHIVES ET REGARDS CONTEMPORAINS

Photo de couverture de l'ouvrage *Archive (re)mixe, Vues d'Afrique* réalisée par Délio Jasse, *Faces of Gods 2*, 2015

Le premier ouvrage *Archive (re)mix. Vues d'Afrique*[1] dirigé par Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert, publié aux Presses Universitaires de Rennes en 2015, aborde les usages de l'archive dans le champ de la création contemporaine en Afrique. Constitué de treize articles d'horizons disciplinaires différents, il propose un aperçu inédit des dynamiques initiées par des artistes qui travaillent ou produisent des archives. Loin d'assouvir un goût d'exotisme, l'ouvrage montre comment cette recherche menée sur le continent africain renouvelle l'écriture de l'histoire coloniale et ses répercussions contemporaines. La mise en présence de différents objets d'analyse tels que la photographie, la vidéo, le roman, le rap, l'installation, la performance, les collections muséales ainsi que les modalités de leur transmission par des expositions, des publications ou leur numérisation, invite à repenser le concept d'archive. Si la notion fait initialement référence au concept de Bruno Latour de "*cascades productives de re-présentations"* (p. 18) et qu'elle est explicitée ensuite par le concept de Fetherstone "*(…) comme entité fluide, processuelle et dynamique"* (p.19), les différents textes montrent que cette plasticité de l'archive est intimement liée à des enjeux épistémologiques et politiques. Dans les pratiques étudiées, ce sont les liens nécessaires entre le savoir et le pouvoir qui sont engagés, problématisés et déplacés. La ligne de force se dessine à travers (et par) l'hétérogénéité des thèmes et des textes publiés. En effet, le recueil est composé d'écrits d'artistes ou d'études qui portent sur des photographes, des vidéastes, des écrivains, des plasticiens, des performeurs, des musiciens, des curateurs, ou encore des projets de recherche qui visent à repenser des évènements culturels historiques ou contemporains. Ces textes se présentent sous la forme d'entretiens, de projets et d'analyses à partir desquels sont étudiés les processus de transformation, de détournement et d'élaboration de l'archive. Les auteurs parlent d' "archives alternatives", d'"archives de la vie quotidienne", de "traces", de "négatif photographique", de "manuscrits", de "récits", d'"entretiens", de "sons", de "rythmes". Ces formes induisent des méthodes d'investigation spécifiques comme le "butinage", le "collage", le "montage", l'"archivage de la mémoire" ainsi que des dispositifs de transmission ou de médiation propres comme la performance, la publication, l'exposition ou la digitalisation. Forme, méthode et dispositif permettent d'envisager le passé du point de vue de ses modalités d'écritures contemporaines. Mais la tension inhérente à l'archive – et qui traverse le recueil de part en part - est précisément l'indétermination de son pouvoir altérant. Que s'agit-il d'altérer, c'est-à-dire de repenser d'un point de vue critique ?

Il ne s'agit pas pour les auteurs de l'ouvrage d'opposer des archives "alternatives" à des archives officielles comme les "archives historiques", "publiques" ou encore les "collections" mais de distinguer les pratiques développées autour de ces différentes archives. Bien loin de tomber dans une dichotomie simpliste qui ferait des productions contemporaines d'archives, générées par les artistes, des objets critiques du passé, la plupart des textes montrent au contraire que la frontière entre le pouvoir institué par les grands récits officiels et son altération est ténue et éphémère. Les institutions, qu'elles soient muséales, éditoriales, artistiques ou discursives filtrent les pratiques et conditionnent ou détournent – à leur tour – la portée des gestes artistiques qu'elles présentent ou promeuvent. Ainsi, ce recueil permet-il d'observer que le pouvoir critique d'un manuscrit, d'une photo, d'un film, d'un objet, d'un discours, d'un témoignage, d'une intonation, d'une chanson, d'une installation ou d'une performance, n'est jamais donné et qu'il ne peut être appréhendé qu'à partir des gestes qui s'emparent et refondent l'archive.

Le second ouvrage, *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect,* édité par Mathieu K. Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano et publié par B42 à Paris en 2016, trouve son origine dans une table ronde organisée dans le cadre de la 8ème

Biennale de Berlin en 2014. Il aborde quatre thématiques à savoir "la collecte d'espèces animales, les efforts actuels pour renverser la logique coloniale au sein des institutions, l'agentivité des objets et le statut fragile de restes humains." (p.7) Les textes édités dans ce corpus sont extrêmement variés et font entendre le foisonnement d'une réflexion à l'œuvre dans la complexité et l'hétérogénéité des champs qu'elle investit. Ainsi peut-on lire des analyses développées par des anthropologues, des théoriciens de l'art, des conservateurs et des artistes, qui prennent la forme d'entretiens ou d'essais. Si *Archive (re)mix* analyse les pratiques contemporaines de l'archive développées sur le continent africain, *Crawling Double* se penche plus spécifiquement sur le phénomène de la collecte constituée à l'époque coloniale : "*La problématique de la collecte est pour nous une façon d'aborder un moment spécifique de processus d'annexion, de classification et de production du monde par les centres impériaux, et l'affect serait ici un agent perturbateur*" (p.9-11). L'entomologie et l'entomophobie constituent les paradigmes à partir desquels souligner les liens inextricables entre savoir et pouvoir : "*La chasse coloniale aux papillons n'est plus seulement un moyen de s'approprier esthétiquement et scientifiquement le continent africain. Elle signale les rapports de pouvoir entre les colons et la population locale et se donne alors à lire comme lieu ambivalent où colonialisme et parasitisme se rejoignent, s'opposent ou se confondent.*" (Bondaz, p.51)

Le paradigme de la chasse constitue le fil conducteur du troisième ouvrage éponyme de l'exposition *Huntig & Collecting* de Sammy Baloji, édité par Lotte Arndt et Asger Taiaksev et publié chez Imane Farès/Mu.ZEE. Son point objet est l'exposition présentée dans le musée d'art moderne et contemporain d'Ostende (Belgique) à l'été 2014. Pour ce projet, Baloji se réfère au théoricien Achile Mbembe : "*It may be that the economy–every economy–with all its logical and technical aspects, ultimately boils down to just two activities: hunting and gathering, and that despite all appearances we have never really moved beyond these.*"[2] C'est dans cette perspective théorique que l'artiste s'empare de l'album photographique du Commandant Henry Pauwels à travers lequel il retrace son expédition au Congo belge de 1911 à 1913. Ces images constituent un document historique à l'horizon duquel il réexamine la situation géopolitique actuelle de la région des Grands Lacs. La métaphore de la chasse et de la cueillette est réinterprétée à l'aune d'une logique économique capitaliste qui transforme le territoire en champ de bataille et les humains en bêtes. L'exposition construit un regard critique sur l'histoire coloniale en soulignant ses liens inextricables à la modernité. La métaphore de la chasse et de la cueillette/collecte est dépliée dans l'ouvrage sur plusieurs registres. Tout d'abord par la composition graphique : les œuvres exposées sont présentées à travers cinq essais visuels qui rejouent, à une autre échelle, les tensions esthétiques de l'exposition. Enfin la métaphore est-elle développée à travers les analyses de l'exposition, de l'archive du commandant Pauwels et de l'intervention artistique de Sammy Baloji. Sandrine Collard souligne comment les photographies de Pauwels mettent en œuvre la domination rationnelle de la nature : "*The rationalising principle at work is visible in photographs of perfectly aligned slaughtered antelopes and hyenas, the methodical spreading of the game's limbs for autopsical examination, the front-three quarter-profile imaging of the vanquished preys, the necrological portrait of disciplined sitting gorillas.*"[3] (p.87) Si l'articulation de la chasse et de la collecte apparaît dans les motifs de la photographie, elle se déploie aussi dans le geste photographique lui-même: "*as if as soon as the photographer left the urban and civilised environment of the studio for the outdoors and the wilderness, the camera in his hand turned into a weapon that had him regain his primitive instinct of chasing and amassing.*"[4] (p.92) Les photographies apparaissent comme des trophées au même titre que les animaux chassés. Le geste artistique de Sammy Baloji ne consiste pas seulement à désamorcer ce rapport de force en détournant cette nature domptée par la photographie, mais en faisant éclater son cadre intimiste par la technique du montage d'une part et par l'exposition d'autre part: "*However, stripped of their protective cover, the pages are detached, montaged with other images, hung on a wall, framed behind glass, so that the spectator is decisively made aware of the thunderous dissonance underlying the appearance of order of the hunter's "collection." In this way, Baloji shifts the object from being the material support of the major's personal and colonial memories, to being an instrument for opening the doors of a post-colonial social memory.*"[5] (p.92)

Ainsi, ces trois ouvrages proposent différents regards sur les techniques mises en œuvre par des artistes pour repenser l'histoire coloniale à l'aune de leurs experiences subjectives. Si ces gestes renouvellent l'écriture de l'histoire coloniale en s'appuyant sur des documents d'archives ou en les produisant, la portée et la limite critique de ces gestes est au coeur des ouvrages. Ainsi, ces gestes peuvent faire l'objet de récupérations institutionnelles mais ils peuvent aussi être nourris d'opportunisme comme le souligne Lotte Arndt au sujet d' *Episode III: Enjoy Powerty* de Renzo Martens exposé dans *Hunting&Collecting: "On the basis of his work, one can ask if the images of exploitation intended to denounce poverty and war are not exploitative images themselves: they make a profit (in the economic sense, but also in a symbolic one, in the art-field and beyond) to the detriment of workers, refugees, and peasants in the region*"[6] (p.29).

Anna Seiderer

***ARCHIVE (RE)MIX VUES D'AFRIQUE*, 2015**
MAËLINE LE LAY, DOMINIQUE MALAQUAIS ET NADINE SIEGERT (DIR.)
EDITEUR : PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES, COLLECTION : ARTS CONTEMPORAINS, 17 X 24 CM, 244 P.
ISBN : 978-2-7535-4270-9, 20 euros

RAMPER DÉDOUBLER : COLLECTE COLONIALE ET AFFECT
MATHIEU ABONNENC ; LOTTE ARNDT ; CATALINA LOZANO
ÉDITEUR : ÉDITIONS B42, 328 PAGES, 220 X 150 CM, 24 euros
SBN 978-2-917855-68-3

SAMMY BALOJI, *HUNTING&COLLECTING*
LOTTE ARNDT, SANDRINE COLARD, PHILLIP VAN DEN BOSSCHE, YASMINE VAN PEE, PATRICIA VAN SCHULYENBERGH
164 -180 P., 22 X 28 CM, COUVERTURE SOUPLE, 2000 EXEMPLAIRES
ÉDITEUR : LOTTE ARNDT ET ASGER TAIAKSEV/IMANE FARÈS ET MUZEE
LANCEMENT À BRUXELLES **LE 29.05.16 À 16H AU WIELS** (WWW.WIELS.ORG)

1 Une recension plus complète de cet ouvrage est à paraître dans la revue *Marge*.

2 "Il se peut que l'économie- toute économie- avec tous ses aspects logiques et techniques, se réduisent finalement à deux activités : chasser et cueillir, et malgré les apparences, nous ne les avons encore jamais vraiment dépassées." (traduction de l'auteur).

3 "Le principe rationnel à l'œuvre est visible dans les photographies d'antilopes et de hyènes abattues et parfaitement alignées, dans l'étalement méthodique des membres du gibier préparé pour l'autopsie, dans la vue de trois quart des proies vaincues, dans le portrait nécrologique des gorilles assis et disciplinés. "(traduction de l'auteur).

4 "comme si, dés que le photographe quittait l'environnement urbain et civilisé du studio pour des contrées sauvages, sa caméra devenait une arme qui éveillait son instinct primitif pour la chasse et l'accumulation" (traduction de l'auteur).

5 "Toutefois, dépouillées de leur couverture protectrice, les pages sont détachées, juxtaposées à d'autres images, accrochées au mur, encadrées sous verre de manière à ce que le spectateur soit définitivement conscient de la dissonance étourdissante qui sous-tend l'ordre apparent de la "collection" du chasseur. En ce sens, Baloji déplace l'objet qui constitue initialement le support matériel des souvenirs personnels et coloniaux du commandant pour l'ouvrir à une mémoire collective postcoloniale." (traduction de l'auteur).

6 "Sur la base de son travail, on peut se demander si ces images d'exploitation conçues pour dénoncer la pauvreté et la guerre ne sont pas à leur tour des images exploitatrices : Elles tirent profit (au sens économique du terme, mais aussi au sens symbolique, dans le champ de l'art et au de-là) des travailleurs, des réfugiés et des paysans de la région"(traduction de l'auteur).

ERWAN MAHÉO & GIJS MILIUS NICOLAS BOURTHOUMIEUX SÉBASTIEN REUZÉ DOUGLAS EYNON

Cinq noms en couverture d'un livre des Éditions Herman Byrd et La Muette, programmé pour mai. Cinq noms et un lieu livré aux engins de démolition, 22 quai de Willebroeck à Bruxelles, pour renaître aux mythologies concrètes de l'art "contemporain", non au sens corporatiste mais d'Agamben: *qui ne coïncide pas parfaitement avec* [son temps] *ni n'adhère à ses prétentions (...).* Un anachronisme créateur et une acuité à saisir ce *temps.* Ce lieu était pour certains le "belgian Art district", jeu de mots sur "Brussel Bad" et plateforme en avril 2015 pour accueillir en "peer to peer" temporaire une soixantaine d'ateliers d'artistes. Pour d'autres, il restera le Canal Wharf, projet de logements de standing signés par des architectes de renom, malgré l'absence de jetée dans le coin. Pour d'autres encore, l'endroit était le centre de pré-accueil des migrants consécutif au campement du Parc Maximilien. Il en est même qui connaissent l'ancien hub de bpost, mais tout le monde a oublié que s'est aussi trouvé là l'incinérateur de la Ferme des Boues, quand le canal coulait au quai de Willebroeck. Car avant qu'on lui creuse un nouveau lit, on le sait moins, Robert Louis Stevenson y est passé en 1876, furtif, dans l'équipée de "La Cigarette" et de "L'Aréthuse". Il allait d'Anvers à Paris, sujet du livre *An Inland Voyage...*

Erwan Mahéo & Gijs Milius,
La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre uniquement si les deux points sont bien en face l'un de l'autre.
Vue d'une des salles.
Photo Isabelle Arthuis

ERWAN MAHÉO & GIJS MILIUS:
LA LIGNE DROITE EST LE PLUS COURT CHEMIN D'UN POINT À UN AUTRE UNIQUEMENT SI LES DEUX POINTS SONT BIEN EN FACE L'UN DE L'AUTRE.
NICOLAS BOURTHOUMIEUX:
LE DERNIER SECOND
SÉBASTIEN REUZÉ: *COLORBLIND SANDS*
DOUGLAS EYNON: *THE LAST WORD IN LONESOME IS ME*
PUBLICATION AUX ÉDITIONS HERMAN BYRD ET LA MUETTE, BRUXELLES, MAI 2016.
TEXTES DE GUILLAUME DÉSANGES, HANS THEYS ET PHILIPPE BERTELS.
Graphisme: Angyvir Padilla
Traductions: Baptiste Mano, Erwan Mahéo, Gijs Milius, Douglas Eynon
Crédits photographiques: Isabelle Arthuis, Sébastien Reuzé, Douglas Eynon

L'espace d'un an, drivé par Stéphanie Pécourt, le bAd s'est avéré incontournable, avec mille et une initiatives adjacentes plus ou moins informelles. Le bâtiment comptant des milliers de mètres carrés libres, Erwan Mahéo a lancé le projet à *cinq*, boosté par la précarité de l'expérience[1]. Les œuvres ont été distribuées dans un apparent sporadisme, en réalité en fonction d'un décryptage intuitif rigoureux des espaces. L'idée de base était une puissante osmose avec la configuration brute des locaux, d'une part le dispatching postal obsolète supplanté par le numérique, de l'autre les laboratoires d'une recherche stimulée par l'opportunité d'être là. Le tout en plein devenir, hors des codes institutionnels et de la suresthétisation liée à la déshérence. Les photos d'Isabelle Arthuis exacerbent une "vacuité intense", quelque chose de vidé, d'évacué, d'élagué même, amenant le bâti à faire œuvre autant que les pièces en immixtion dans cet antre en sursis. Il s'agissait de montrer une production à la fois en-deçà et au-delà des attentes, dans une formidable interaction avec le système poteaux-poutres, les gaines techniques, le cloisonnement bas de gamme et le compartimentage RF, l'éclairage TL, les protections de tous types, les dalles de tapis plain et surtout les marquages à même le sol, tout comme la propension de l'endroit à être un laps de temps l'archétype de ce dont les artistes ont besoin pour dépasser le formatage galeriste et tester leurs pratiques à une échelle en phase avec les phénomènes mondiaux, dans un disruptif moins "explosante fixe" qu'arrimage aux instabilités du réel.

À la parution du livre correspondra la phase table rase pour le centre postal. Guillaume Désanges propose en introduction des "Précisions poétiques" déduites de l'hétérotopie de fait du bAd, insistant sur le "*profond coefficient d'art obtenu par repliement du matériel sur du matériel, du réel sur du réel, des situations sur des situations*", dans un renversement des vides et des pleins, de la déambulation et du regard: *"Il y a (...) comme un programme. Au sens d'algorithme: illisible, inaccessible, mais opérant secrètement. Celui d'Erwan Maheo et Gijs Milius, qui balisent l'espace, prennent des cotes, copient, soulignent ou redessinent. Excroissances géométriques et muettes de l'existant. Un programme crypté, grille appliquée selon un principe dont on ne connaîtra pas les règles. Exemple ultime: une [liane torsadée] en céramique dans une précieuse valise, comme un étalon sans repères. Plus loin, les vidéos de Nicolas Bourthoumieux sourdent d'une violence latente derrière des images banales. Fenêtres ouvertes sur des mondes intérieurs, le fantastique frappant en plein cœur du quotidien. Sans sommation et sans commentaires: de l'ineffable en rafales. Sébastien Reuzé, lui, déplie sur les murs le story-board ou les notes de travail d'un docu-fiction en technicolor, enquête sur une base de drones aux USA, entre Stalker et "Zone interdite". Images brûlées, comme irradiées, pièces à conviction altérées témoignent d'une situation d'urgence "suspendue". Et donc paradoxalement calme, sans être rassurante. Ailleurs, Douglas Eynon peint non pas le paysage mais avec le paysage: panoramas romantiques après la modernité, trajet improbable entre surréalisme, culture punk et classicisme, de La Tour et Magritte, à l'image de cette mare au clair de lune électrique qui reste suspendue dans sa froideur de béton. Un oasis merveilleux dans un régime de la catastrophe, à l'image de l'exposition"*. Hans Theys livre cinq entretiens restituant ce qui s'est joué au bAd, tandis que Philippe Bertels spécule sur le rôle que l'on fait jouer aux artistes en pareil cas, "squatteurs bien élevés" tolérés pour une plus-value culturelle. En attendant, se dessine une suite en octobre… à Paris, à bord d'une péniche au départ de Bruxelles, le tout à l'instigation de Marie de Gaulejac[2] Un jour, on rasera aussi les logements du Canal Wharf et la tour UP-site, ce qui fait tout le prix de cette brève aventure.

Raymond Balau

1 Erwan Mahéo & Gijs Milius, *La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre uniquement si les deux points sont bien en face l'un de l'autre*/Nicolas Bourthoumieux, Le Dernier Second/Sébastien Reuzé, Colorblind Sands/ Douglas Eynon, *The Last Word In Lonesome Is Me*, bAd, 22 Quai de Willebroeck, Bruxelles, du 25.09 au 1.10.15

2 Nicolas Bourthoumieux/Douglas Eynon/Erwan Mahéo/ Gijs Milius/ Sébastien Reuzé et une écrivaine. Sous commissariat de Marie de Gaulejac, Projet soutenu par Belgian Artistic District asbl. Marraine d'honneur: Ann Veronica Janssens. "Il s'agit autant de créer à bord que de partager une attitude, une position face aux enjeux actuels de l'art contemporain et de l'actualité. La péniche Molenbeek sera investie en tant que sculpture elle-même par cinq artistes plasticiens basés à Bruxelles. L'énergie de cette proposition résidera à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la coque métallique de 38 mètres de long. Il est important de considérer dès son départ le bateau comme œuvre itinérante, visible de tous sur une grande distance".

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

L'ORANGERIE/ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

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

- ***HELLDORADO. Sur les chemins de l'exil***
  Kader Attia, **Younes Baba-Ali**, **Jérôme Basserode**, **Taysir Batniji**, **Bruno Boudjelal**, **Mekhitar Garabedian**, **Marco Godinho**, **Katia Kameli**, **Sigalit Landau**, **Charles Lopez** et **Barthélémy Toguo**
  Jusqu'au 12.06.16 (voir "Intramuros")
- ***WIRE où ailleurs***
  "Une exposition en deux volets qui réunit une quinzaine de plasticiens autour d'un projet interfrontalier dont le fil conducteur est la matière souple dans la création contemporaine."
  Du 10.07 au 14.08.16 (vernissage le 9.07) (à la Châtaigneraie, le premier volet démarre le 28.05 jusqu'au 10.07.16)

ART)&(MARGES MUSÉE

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

- ***Atomik Bazar***
  "Un tank envahit l'espace d'exposition, des affiches à slogan sont placardées sur les murs. Dans ce joyeux bazar, c'est l'artiste suisse François Burland qui prend le contrôle avec une exposition riche en couleurs. Créateur hybride et autodidacte, Burland produit des jouets bricolés et des représentations affichistes qu'il décline sous forme de séries. Tantôt provocantes, drôles, absurdes ou polémiques, ses œuvres célèbrent la magie du désordre et la joie d'assembler librement des formes existantes. Plus qu'un art social, l'artiste tisse une pratique collective, ouverte et participative. C'est donc naturellement que l'exposition débordera dans les rues de Bruxelles."
  Jusqu'au 12.06.16
- ***Une exposition dont vous choisirez les œuvres***
  "Devenez commissaire de l'exposition ! Prenez les commandes et, via notre application, choisissez vous-même les œuvres de la collection permanente que vous souhaitez (re)voir accrochées aux cimaises du musée, le déroulement des visites guidées et des activités pédagogiques."
  Du 24.06 au 18.09.16

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE

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

- **Jean-Pol, *Le plaisir en mouvement***
  Sous commissariat de Kurt Morissens
  Jusqu'au 29.05.16
- **Frank Pé**
  Sous commisariat de Jean Auquier
  Jusqu'au 4.09.16
- **Étienne Davodeau, *Entre fiction et réalité***
  Sous commissariat de JC De la Royère
  Du 14.06 au 27.11.16

CENTRE DU FILM SUR L'ART

19 F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 217 28 92
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

- ***Robert Garcet, La légende du silex* de Clovis Prévost (41'–1993)**
  Le 1.04 à 12h30, Point Culture Bruxelles, 145 rue Royale, 1000 Bruxelles
- ***Addicted to every possibility* de Moon Blaisse (56'–2014)**
  Le 19.04 à 12h30, La Vénerie – Espace Delvaux, 3 rue Gratès, 1170 Bruxelles
- ***Sophie Calle – Sans titre* de Victoria Clay Mendoza (52'–2012)**
  Le 20.04 à 12h30 et 18h, CINEMUSEE, Grand Curtius, 86/88, Féronstrée, 4000 Liège
- ***Le musée juif de Berlin* de Richard Copans et Stan Neumann (27'–2002)**
  Le 22.04 à 12h30, Cinema Plaza Art, 12 rue de Nimy, 7000 Mons
- ***Corps perdu* de Laura Petitjean (39'–2013)**
  Le 22.04 à 12h30, Maison de la Francité, 18 rue Joseph II, 1000 Bruxelles
- ***Anselm Kiefer Over Your Cities Grass Will Grow* de Sophie Fiennes (52'–2010)**
  Le 13.05 à 12h30, Point Culture, Bruxelles
- ***No obstacle – No image* d'Isabelle Makay (61'–2014)**
  Le 17.05 à 12h30, La Vénerie – Espace Delvaux, Bruxelles
- ***Pol Bury - La poésie de la lenteur* d'Arthur Ghenne (52'–2013)**
  Le 18.05 à 12h30 et 18h, Grand Curtius, Liège
- ***Roman Opalka, une vie, une œuvre* d'Andrzej Sapija (52'–2012)**
  Le 20.05 à 12h30, Maison de la Francité, Bruxelles
- ***Yves Klein, la révolution bleue* de François Levy-Kuentz (52'–2006)**
  Le 20.05 à 12h30, Cinema Plaza Art, Mons
- ***Roman Opalka, une vie, une œuvre* d'Andrzej Sapija (52'–2012) et *L'âme est vagabonde* de Guillaume Vandenberghe (9'–2015)**
  Le 26.05 à 12h30, CENTRALE Cinema, Centrale Electrique, 11 rue Sainte-Catherine, 1000 Bruxelles
- ***Mass moving* de Françoise Lévie (60'–2007)**
  Le 3.06 à 12h30, Point Culture Bruxelles, Bruxelles
- ***Ann Veronica Janssens : Los van de materie* de Jan Blondeel (52'–2011)**
  Le 15.06 à 12h30 et 18h, Grand Curtius, Liège

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

4A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 538 42 20
CONTRETYPE@SKYNET.BE
WWW.CONTRETYPE.ORG

- **Alexandre Christiaens, Résidence d'artiste en Estonie, 2012–2015**
- **Paul Kuimet, Résidence d'artiste à Bruxelles-Contretype, 2014**
- **Beata Szparagowska, *Entre chien et loup***
  Jusqu'au 5.06.16
- **Michael Goldgruber, *Lichtungen (Clairières)***
  (Résidence d'artiste à Bruxelles-Contretype, 2015)
  "Le travail de Michael Goldgruber est une réflexion sur la représentation médiatique du paysage et la perception de la nature où se reflète le thème romantique du sublime à travers différentes projections. Dans l'acte de transformation en image photographique et en installations cinématographiques, il remet en question les niveaux de perception et les perspectives pré-formulées du paysage. La vue panoramique et le spectacle de la nature sont considérés comme des produits architecturaux du consumérisme."
- **Kim Zwarts, *Palais***
  (Résidence d'artiste à Bruxelles-Contretype, 2014–2015)
  "Il s'agit d'une étude sur les différentes manières de créer des compositions dans un endroit unique, à savoir le péristyle, espace urbain semi-ouvert, du Palais de Justice de Bruxelles. L'artiste s'est imposé des contraintes au niveau du temps, du lieu et de la technique. Il a ensuite été plus loin en cherchant diverses compositions dans un espace limité. Comment un photographe peut-il utiliser à chaque fois le même espace pour composer ses images ? Et comment peut-il rester concentré aussi longtemps sur son concept de base ? C'est parce qu'il considère cet exercice comme une étude, avec la volonté de bâtir un tout, une réalisation qui se suffit à elle-même plutôt qu'une simple série de photographies. Les 53 compositions ont été faites en 8 séances de prises de vues, entre août 2014 et juin 2015. Seules quelques petites—mais essentielles—modifications de lumière et de lieu y ont été apportées."
- **Sarah Lowie, *Six mille***
  "Un groupe de jeunes rappeurs qui ont choisi leur style de vie. Qui ont pris, consciemment ou pas, une place au sein du système. Celle d'être en dehors. Sans emploi, touchant le CPAS, les allocations familiales ou ne touchant rien du tout. Ils nous montrent toutes ces luxures que le système tente de dissimuler. Une crasse cachée par une couche de paillettes."
  Du 15.06 au 11.09.16 (dans le cadre du *Summer of Photography 2016*) (vernissage le 14.06.16)

IMAL CENTER FOR DIGITAL CULTURES AND TECHNOLOGY

30 QUAI DES CHARBONNAGES, 1080 BRUXELLES
T +32 (0) 2 410 30 93 – WWW.IMAL.ORG

- **Félix Luque et Iñigo Bilbao, *Memory Lane***
  "Ce projet aborde la thématique de la mémoire sous un nouvel angle, par la capture en 3D des lieux où se situent les souvenirs d'enfance des deux artistes en Espagne. Utilisant un scanner laser topographique haut de gamme permettant d'acquérir une image 3D à 360 degrés extrêmement détaillée de tout un site, Félix développe une nouvelle cinématographie par le cheminement d'une caméra au travers de cette immense masse de données. La vidéo qui en résulte est une des composantes de l'installation *Memory Lane* dont les autres parties ré-interprètent physiquement ces lieux de mémoire au travers d'éléments scannés des paysages puis sculptés robotiquement et mis littéralement en lévitation."
  Jusqu'au 22.05.16
- ***Iterations #2***
  (en co-production avec Constant)
  "Le but d'*Itérations* est de créer et exposer une œuvre collective questionnant l'avenir des pratiques collaboratives dans le domaine des arts numériques. *Itérations* veut créer une véritable étude de cas de création collective en temps réel, plonger les artistes dans une situation d'échange de savoir et de production artistique afin de les transmettre à un large public qui puisse en faire l'expérience avec différentes intensités d'engagement et d'interaction. L'exposition est réalisée par un collectif temporaire composé de six artistes provenant de Belgique, d'Autriche et d'autres pays européens. Cette seconde édition d'*Itérations* part de l'œuvre numérique développée dans *Itérations #1* qui s'est tenue à Graaz en 2015. Cette chaîne de processus de création collective veut questionner la nature de collaboration artistique à l'ère technologique."
  Du 23.06 au 31.07.16
- **Les Ateliers Numériques d'été**
  "Les stages proposés abordent des techniques et expressions de plus en plus utilisées dans les arts visuels, les installations, les arts de la scène, les performances audio-visuelles, ou les arts numériques (net art, art du code, interactivité) en introduisant des pratiques basées sur des logiciels libres (open source)."
  Du 12.07 au 12.08.16

INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ETUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ L'ISELP

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

EXPOSITIONS

- **Béatrice Balcou | Kazuko Miyamoto**
  Jusqu'au 2.07.16 (voir "Intramuros")

AUTOUR DE L'EXPOSITION
PERFORMANCE

- **Béatrice Gross, *L'œuvre-fantôme***
- **Béatrice Balcou, *Untitled Ceremony #08, 201***
  Le 19.05.16 de 18h30 à 20h30

CONFÉRENCE

- **Vanessa Desclaux, *La passivité: un concept révisé et augmenté ?***
  Le 3.06.16 de 18h30 à 20h

CONVERSATION + FINISSAGE

- **Yuki Okumura et Béatrice Balcou, *BY***
  Le 2.07.16 de 18h30 à 21h
  ***Visite guidée de l'exposition par Florence Cheval, curatrice**
  Le 30.04.16 de 15h à 16h et les 11.05 et 22.06.16 de 17h30 à 18h30
- **EXPOSITION / *Double Room* (*white cube* de Richard Venlet / espace d'entrée de L'iselp) / *Épisode 3***
- **Angela Detanico & Rafael Lain, *Pilha (pour un instant)*, 2008, exemplaire unique**
  Collection Veys-Verhaevert
- **Aurélien Froment, *Passe-partout / L'esprit des lumières,* 2012, ed. 1/5**
  Collection Veys-Verhaevert
  Jusqu'au 2.07.16

CYCLE DE CONFÉRENCES

- ***Le réel-dit. Aragon au fil de l'art* et des textes par Delphine Florence**
  Les me. de 14h à 15h30, le 11, 18, 25.05 et 1.06.16

INITITATION/CONFERENCES
UN ARTISTE, UN MOUVEMENT,
UNE ŒUVRE

- ***Piero Manzoni* par Immacolata Tralli**
  Le 12.05.16
- ***Kiki Smith* par Dominique Lamy**
  Le 19.05.16
- ***Susan Sontag* par Laurent Courtens**
  Le 26.05.16 de 16h à 17h30

LECTURES

- ***Aragon, Écrits sur l'art moderne - Il y a des sculpteurs à Moscou*, 1952 par Laurent Courtens**
  Le 19.05.16
- ***Susan Sontag, Sur la photographie, 1977* par Laurent Courtens**
  Le 16.06.16 de 12h30 à 13h30

SÉANCE D'ÉCOUTE

- ***SAOUT AS a STATE OF MIND #2 Saout Radio***
  Le 11.05.16 de 18h45 à 20h (voir "Intramuros")

CONFÉRENCE PERFORMÉE

- ***Jean-Philippe Convert : Comment raconter l'enfant aux bois de cerf ?***
  Le 1.06.16

TABLE RONDE
Avec **Olivier Bastin**, architecte ; **Adrien Grimmeau** et **Pauline de La Boulaye**, coauteurs du livre, directeurs de publication et commissaires du laboratoire *Being Urban* ; **Nicolas Hemeleers**, juriste et urbaniste ; **Fadila Laanan**, Ministre-Présidente du Gouvernement Francophone Bruxellois (sous réserve) ; **Karel Lowette**, Directeur de Cabinet du Ministre de la Mobilité et des Travaux publics du Gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale ; **Ans Persoons**, Échevine des Contrats de quartiers de la Ville de Bruxelles.
Le 3.06.16 de 15h à 17h

KOMPLOT

90 CHAUSSÉE DE FOREST, 1060 BRUXELLES
WWW.KMPLT.BE

- **Régis Jocteur-Monrozier & Louis Clais, *Cuisine Tranquille***
  "L'installation *Cuisine Tranquille* reproduit un showroom d'une cuisine traditionnelle. Ici le standard, les modes classiques de la salle d'exposition sont modifiées pour rassembler un ensemble d'objets innovants et du mobilier fonctionnel. La cuisine est conçue pour un couple fictif, Adam et Eve d'une publicité narrative moderne. Les showrooms sculpturaux de Regis Jocteur Monrozier sont d'étonnantes saynètes, drôles et généreuses, entre bandes dessinées 3D et publicités chics retouchées du début des années 80. Louis Clais crée différents types d'œuvres d'art et les fait coexister dans l'espace de l'exposition sans hiérarchie, ni relation particulière à la puissance décorative. Articles, sculptures, prototypes, dessins et modèles sont construits comme un jardin sauvage où les jeunes pousses et les vieux chênes vivent ensemble."
  Jusqu'au 7.05.16
- **Seyran Kirmizitoprak**
  "À travers ses interventions, les objets de Seyran Kirmizitoprak perdent leur fonctionnalité et prennent une nouvelle signification. Jouets, vêtements et décorations procèdent d'une sensation théâtrale distinctive mais néanmoins relayent aussi un sentiment

Seyran Kirmizitoprak,
Miauw,
2016

chaleureux. À Komplot, Kirmizitoprak présente une sorte de cave—un abri pour les fantômes fait de couleurs vives, de textiles colorés. À l'intérieur, une animation hante le semi-intérieur domestique tandis que l'artiste performe et donne vie à une série d'objets organiques."
Du 14.05 au 25.06.16 (performance le 11.06.15)

- ***Mélange (Cologne) / gest curator***
  Du 2.07 au 27.08.16

AU 63 RUE DU HOUBLON, 1000 BRUXELLES

- ***Handsome, Young and Unemployed***
  Theodoris Giannakis & **Petros Moris** (GR), **Katerina Kana** (Cyprus), **Lito Kattou** (GR), **Natasha Papadopoulou** (GR) **Zoë Paul** (UK), **Angelo Plessas** (IT/GR), **Socratis Socratous** (Cyprus)
  Sous commissariat de Michelangelo Corsaro (IT, Athens)
  "L'exposition *Handsome, Young and Unemployed* suggère que dans la culture visuelle il n'y a pas "de norme européenne". Il y a des vies et des conditions de vie, des gens qui ont choisi de vivre en Europe. Les relations européennes ne sont pas construites sur l'harmonie, mais sur la cacophonie visuelle. Styles et genres sont moins importants que l'amitié. La culture visuelle est construite sur un ensemble d'expériences personnelles plutôt que comme une question de consonance esthétique. Un groupe d'artistes grecs se rend à Bruxelles pour faire une exposition parce qu'ils font partie du problème."
  Jusqu'au 21.05.16
- **Tradition Doesn't Graduate/ Post-graduate show of Sint-Lucas Antwerpen**
  Sous commissariat de Niekolaas Johannes Lekkerkerk (NL)
  Du 28.05 au 30.06.16

LE BOTANIQUE

CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 57
MARIE-PAPAZOGLOU@BOTANIQUE.BE
WWW.BOTANIQUE.BE

- **Alex Webb, *Suffering of Light***
  (Agence MAGNUM)
  Du 16.06 au 7.08.16 (dans le cadre du *Summer of Photography*)

MAISON D'ART ACTUEL DES CHATREUX/MAAC

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

- **Noémie Goldberg & Katerina Undo, *IMMATERIAL ATTRACTIONS & W/HOLE Expansion***
  "Selon la *Théorie des cordes*, notre univers flotterait paisiblement dans un super-univers constitué d'immenses dimensions supplémentaires. Chacune de mes interventions *in situ* est en fait un "space catcher", un piège, pour attraper et faire ressentir des espaces cachés dans les multiples de l'espace, des lieux inconnus aux règles internes inusitées. Si notre espace-temps possède plusieurs dimensions, mon postulat poétique est que nous vivons notre espace-temps individuel dans une multitude de dimensions. Parce que nos choix mentaux sont créateurs et sélectifs (nous nous arrêterions à une seule dimension de l'espace-temps comprenant les 3 dimensions spatiales et la dimension temporelle), ces installations visent à créer des structures spatiales pour y déloger des espaces et dimensions autres. *Immaterial Attractions* est un piège à lumière, à saisir un éclat, une intensité froide, sidérale, un "bris de lumière". Noémie Goldberg

Noémie Goldberg,
MAAC, 2016

"Katerina Undo (GR) manifeste un intérêt particulier pour l'exploration des frontières de l'acoustique. Ses projets récents font référence à l'échange de fluide lorsque le son est transmis directement à l'oreille interne de l'auditeur."
Jusqu'au 14.05.16

- **Lucie Lanzini, *Captives***
  "L'exposition de Lucie Lanzini (°1986, Belfort) à la Maac se présente comme la continuation de *Dead and Reliefs* que l'artiste avait présenté à la Jozsagallery en 2014. Son travail sculptural est rythmé par le face-à-face permanent entre le moule et l'empreinte. Elle construit ainsi un répertoire d'objets "référents". Ces objets familiers sont issus de notre environnement domestique ou puisés dans notre inconscient collectif. Souvent liés à la question de l'ornement, ils représentent un décor aujourd'hui apprivoisé et intime. Pour cette exposition, Lucie Lanzini a décidé d'enfermer ces objets dans des espaces clos. Elle pose alors la question du sens que ces "boîtes" donnent aux objets qu'elles contiennent à moins que ce ne soit les objets qu'elles contiennent qui leur donnent sens. L'artiste guide notre regard, trompe notre perception en décidant ou non de nous laisser voir le contenu. Des cordes rythment l'espace comme de possibles échappatoires, jumelles de leurs empreintes, qui donneraient accès à ces mondes cachés."
  Du 3.06 au 2.07.16 (vernissage, le 2.06.16)

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

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

- **Andréa Radermacher-Mennicken, *Incidences***
  Du 20.05 au 25.06.16 (vernissage le 19.05)

Lucie Lanzini,
Captives,
2016

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

- **Sammy Baloji & Filip De Boeck, *Urban Now: City Life in Congo***
  Sous commissariat de Devrim Bayar
  Du 8.05 au 14.08.16 (voir "Intramuros")

- **Simon Denny**
  "Le travail de Simon Denny explore les jeux de pouvoir, la politique et l'esthétique. Examinant la manière dont le progrès technologique affecte notre expérience et même notre compréhension, son travail constitué de multiples niveaux est aussi complexe que la réalité qui nous entoure. Par un recours à une variété de formes—installations, vidéos, conférences, collections d'objets ou citations de nouveaux éléments—Denny dissèque les messages codés du design corporatiste et de la langue de bois bureaucratique. Ses enquêtes artistiques ont récemment eu pour cible Samsung, l'Agence nationale de la sécurité américaine (NSA) ou encore Kim Dotcom, l'entrepreneur Internet emprisonné. Pour sa première présentation en Belgique, l'artiste combine des éléments de *Secret Power*—son projet pour le pavillon de la Nouvelle-Zélande à la récente Biennale de Venise—avec un travail développé l'année passée. L'exposition explore la culture (et le culte) du secret qui encercle de plus en plus d'entreprises privées et d'institutions publiques. Dans le contexte bruxellois, qui a vu naître de récentes mesures gouvernementales atteignant aux droits à la vie privée, et qui accueille d'importantes institutions internationales comme la Communauté Européenne et le quartier général de l'OTAN (en plus des groupes de lobby associés), le travail de Denny semble particulièrement pertinent."
  Sous commissariat de Zoë Gray
  Du 20.05 au 14.08.16

BPS22 ESPACE DE CRÉATION CONTEMPORAINE
SITE DE L'UNIVERSITÉ DU TRAVAIL
22 BOULEVARD SOLVAY, 6000 CHARLEROI
T +32 (0) 71 27 29 71
PIERRE_OLIVIER.ROLLIN@HAINAUT.BE
WWW.BPS22.HAINAUT.BE

- ***Uchronies*. Collections de la Province de Hainaut et du BPS22**
  Sous commissariat de Pierre-Olivier Rollin
  Art & Language, **Maria Thereza Alves**, **Rachel Baes**, **Marcel Berlanger**, **Antoine Bourlard**, **Miriam Cahn**, **Anto Carte**, **Hervé Charles**, **Jacques Charlier**, **François Curlet**, **Henry de Groux**, **Edith Dekyndt**, **Gilbert Dumont**, **Patrick Everaert**, **Jan Fabre**, **Gérard Fromanger**, **Yves Lecomte**, **Frédéric Lefever**, **Ernest Gengenbach**, **Felix Gmelin**, **Germain Joseph Hallez**, **Joachim Koester**, **René Magritte**, **Constantin Meunier**, **Pierre Paulus**, **Jean Ransy**, **Félicien Rops**, **Ruptz**, **Allan Sekula**, **Bruno Serralongue**, **Andres Serrano**, **Cindy Sherman**, **Boris Thiébaut**, **Barthélémy Toguo**, **Banks Violette**, **Andy Warhol**, **Marthe Wéry**, etc.
  Jusqu'au 29.05.16 (Voir "intramuros")

- ***Marthe Wéry. Œuvres, documents et recherches dans les collections***
  "Artiste belge majeure de la seconde moitié du 20ème siècle, reconnue sur la scène internationale, Marthe Wéry (1930–2005) a livré une œuvre riche et rigoureuse. De ses premières peintures géométriques à ses grands ensembles monochromes, en passant par ses papiers lignés ou ses tableaux raclés, elle a exploré, avec subtilité et sans concession, toutes les possibilités d'une peinture non figurative. Aux grands ensembles acquis progressivement par la Province de Hainaut, s'est ajouté, en 2012, un don important de la famille de l'artiste au BPS22. L'exposition livrera ainsi un aperçu complet de tout son œuvre, comprenant aussi bien des pièces majeures que nombre de documents inédits et rares. Une (re)-découverte toujours fondamentale!"
  Du 18.06 au 4.09.16

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE/ CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
T +32 (0) 71 43 58 10 – WWW.MUSEEPHOTO.BE

- **Commandes photographiques du groupe Lhoist - Roy Arden, Bernd & Hilla Becher, Elliott Erwitt, Rodney Graham, Jan Henle et Josef Koudelka**

- **Pauline Beugnies, *Génération Tahrir***

- **f&d cartier/Françoise et Daniel Cartier, *Wait and see***

- ***Galerie du Soir : Justine Montagner***

- ***Boite noire : Sandrine Lopez, Moshé***
  "*Moshé* est un traité qui tient à la fois de la confession négative et de l'essai conjectural. Son propos, s'il en est un manifeste, est une invitation à considérer ce qui a force improbable d'opposition au néant absolu ou à ce cauchemar répété que nous appelons l'Histoire. La position d'une main grêle, la courbe de paupières ridées, le profil de tel être singulier que nous montre Sandrine Lopez ne sont rien moins que dérisoires. Car ce n'est pas Moshé qu'ils nous dévoilent, mais elle-même et nous-mêmes, corps et âme."
  Jusqu'au 22.05.16

- ***Weegee by Weegee***

- **Christine Plenus, *Sur les plateaux des Dardenne***

- ***Bois du Cazier* (dans le cadre du 60ème anniversaire de la catastrophe)**

- **Prix Nikon**
  Du 28.05 au 4.12.16

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

- **Eric Peters, *ÜBERALL***
  Jusqu'au 24.07.16

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN/LA CHÂTAIGNERAIE
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET – WWW.CWAC.BE

- **Jean Janssis**
  "Photographe spécialiste de la gomme bichromatée (procédé photographique datant du 19ème siècle), Jean Janssis est également professeur à l'Institut Supérieur Saint-Luc de Liège. Il nous propose une sélection de travaux passés mais aussi ses recherches nouvelles. Il se propose d'inviter à ses côtés une série de photographes avec lesquels il se sent en affinités."
  Jusqu'au 15.05.16

- ***Wire où ailleurs***
  Elodie Antoine, **Hedwige Brouckaert**, **Benoît Charpentier**, **Jörg Coblenz**, **André Delalleau**, **François de Plessis**, **Benoît Félix**, **Ellen Gieles**, **Stéphanie Jacques**, **Caroline Leger**, **Isabelle Linotte**, **Théo Van Keulen**, **Sofi Van Saltbommel**
  Du 28.05 au 10.07.16 (en collaboration avec l'Orangerie à Bastogne dont l'exposition débutera en ses espaces, le 10.07.16)

GALERIE DÉTOUR
166 AVENUE JEAN MATERNE, 5100 JAMBES
T +32 (0) 81 24 64 43
INFOS@GALERIEDETOUR.BE
WWW.GALERIEDETOUR.BE

- **Anneke Lauwaert**
  Jusqu'au 7.05.16

- **Florian Kiniques**
  Du 18.05 au 18.06.16 (vernissage le 17.05) (voir "Intramuros")

- ***Les Européades***
  Exposition thématique de l'été
  Du 29.06 au 30.07.16 (vernissage le 28.06)

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

- **Jacques Charlier, *Peintures pour tous***
  Jusqu'au 22.05.2016

- **Benjamin Monti, *La nécessité de répétition***
  Jusqu'au 3.07.16 (Voir "Intramuros")

- ***My body is a cage***
  Collection du Musée d'Art contemporain de Marseille
  "Thème majeur de l'art contemporain, le corps humain est le fil conducteur du parcours que le MAC's propose à travers la collection d'envergure internationale du Musée d'Art Contemporain de Marseille. Qu'il soit réduit à des phénomènes aussi vitaux que la respiration, ou élargi à des mouvements théâtraux comme la danse, le corps s'y décline en de multiples images à partir d'une métaphore commune: la cage qui, thoracique comme carcérale, protège et enferme nos existences. Réunissant peintures, sculptures, photographies, vidéos et performances, l'exposition met en évidence également la limite que les artistes cherchent aujourd'hui à transgresser afin de se libérer du carcan de l'habitude et du corset de l'académisme."
  Du 26.06 au 25.09.16

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

- **Illustre! Lorsque les œuvres se racontent**
  "Il était une fois une exposition qui comme un livre ouvert déverse les extraits d'un conte imaginaire dans les salles du musée. Les œuvres proposées recomposent une société onirique dans laquelle les normes s'inversent. L'expression de l'imaginaire y fleurit et avec lui son lot de mythes et de fables dont les histoires invraisemblables nous troublent pour mieux nous interroger."
  (Exposition réalisée en collaboration avec la Province de Hainaut)

- ***Les éditions Tandem. De la gravure au livre***
  "Double aventure, à la fois dans le monde de la gravure et de l'édition, Tandem est le fruit du travail inlassable d'une association. Depuis 1974, Tandem n'a cessé d'éditer, de diffuser et d'exposer livres et estampes. Réunissant des noms prestigieux de la création actuelle: **Bogdan Borcic**, **Pierre Caille**, **Antonio Segui**, **Jo Delahaut**, **Lismonde**, **Cees Andriessen**… Associant les textes et les images de **Caroline Lamarche** et **Kikie Crèvecoeur**, de **Gaspard Hons** et **Léon Wuidar**, de **Clayton Eshleman** et **Takesada Matsutani**,… Donnant à une centaine de jeunes la possibilité de participer à la collection *"Histoire(s) en images"*. Permettant à des artistes de toutes disciplines d'exprimer leur conception, leur manière de travailler et de vivre leur art, parmi les 85 titres de la collection *"Conversation avec…"*: **Joseph Beuys**, **Andy Warhol**, **Pierre Soulages**, **Jan Fabre**, **Tomi Ungerer**, **Lucien Kroll**."
  Jusqu'au 28.08.16

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN
4 PLACE DE GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
T +32 (0) 85 41 35 38

- **Emmanuel Dundic et Sven Verhaeghe**
  (peinture, dessin, sculpture)
  Jusqu'au 22.05.16 (en collaboration avec avec *In den Bouw* à Kalken où les artistes exposent du 1er au 22.05.16)

- **Expositions d'été à Huy: *À part ça les vacances***
  Bertrand Cavalier, **Térèse Dehin**, **Sophie Deneumostier**, **Nick Hannes**, **Jean Janssis**, **Jacky Lecouturier**, **Pierre Moreau**, **Plonk et Replonk**, **Jean-Jacques Sempé** (sous réserve) et d'autres—ainsi que des images anonymes et un choix parmi les propositions des habitants…
  "Les vacances à part ça, c'est mer ou montagne, ici ou ailleurs, les uns ou les autres, seul ou en famille... Images d'Epinal, cartes postales invivables ou chromos sublimes, prosaïsme ou poésie... Une dimension universelle ou de petites touches critiques, des ingrédients singuliers... Des visions et des désirs jamais pareils, des paysages humains taillés pour les loisirs, parfois des moments d'authenticité."

AU NOUVEL ESSOR (SALLES DU MUSÉE DE HUY) :

- ***De 1936 à nos jours, 80 ans de congés payés,***
  Du 17.06 au 28.08.16, du ma. au di. de 14h à 18h (Vernissage, le 16.06 à 19h)

À L'ANCIENNE ÉGLISE SAINT MENGOLD ET À LA GALERIE JUVÉNAL :

Du 17.06 au 14.08.16, du ma. au di. de 14h à 18h (vernissage, le 16.06 à 20h, Espace St Mengold)

AINSI QU'À LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE LOCALE DE LA VILLE DE HUY

AU CENTRE CULTUREL DE MARCHIN :

- **Jean-Jacques Sempé, sérigraphies, livres, documents…**
  Du 26.06 au 14.08.16, du ma. au di. de 14h à 18h. (vernissage le dimanche 26.06 dès 11h)

INFOS : WWW.HUY.BE

WCC-BF/WORLD CRAFT COUNCIL

SITE DES ANCIENS ABATTOIRS
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
GAELLECORNUT@WCC-BF.ORG
WWW.WCC-BF.ORG

- ***Chemins croisés***
  "À l'occasion de son départ du WCC-BF, Anne Leclercq réunit 35 artistes de Belgique et d'ailleurs dont elle a, au fil de sa carrière, croisé le chemin. Des artistes synonymes pour elle de rencontres heureuses, de collaborations fructueuses, d'œuvres remarquables. Cette exposition se veut une sorte de carnet de voyage marquant les jalons de 35 années consacrées à la promotion des arts appliqués."
  Jusqu'au 14.08.16

LES DRAPIERS

68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 222 37 53 – WWW.LESDRAPIERS.BE

- ***Paysages intérieurs***
  Lise Duclaux, Chris Straetling, André Goldberg, Jean-Pierre Ransonnet, Charles-Henry Sommelette
  Jusqu'au 16.07.16
- **Edith Dekyndt**
  (Dans le cadre de la *BIP2016 / Biennale de l'Image Possible*)
  du 20.08 au 16.10.16

LES CHIROUX

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

- **Aurélien Débat**
  (Dans le cadre du *Festival Jungle* (littérature jeunesse et images contemporaines))
  "L'artiste français Aurélien Débat travaille dans le champ très diversifié de la littérature jeunesse et graphique. S'intégrant aux différents domaines que sont l'illustration, la communication visuelle, le design et l'architecture, Débat met en œuvre une foule d'images imprimées, de volumes, d'objets et de jeux. En sus seront exposés les résultats de workshops menés par Aurélien Débat dans les deux écoles supérieures d'art liégeoises (ESA St-Luc et Académie des Beaux-Arts), ainsi que des travaux du CEC Graffiti en lien direct avec des illustrateurs invités dans le *Festival Jungle*."
  Jusqu'au 21.05.16

Charles-Henry Sommelette,
School Day,
Fusain sur papier, 145 x 145 cm., 2014
© Charles-Henry Sommelette

- **Arnaud Eubelen, *"Fac-similé"***
  "Designer de formation, Arnaud Eubelen (°1991 ; vit et travaille à Liège) applique à sa pratique de photographe une position nécessaire au design: la redécouverte incessante des objets les plus banals, de leur identité visuelle et des éléments qui les composent. Voir les choses que l'on ne voit pas ou plus, que l'on oublie de véritablement regarder parce qu'elles sont fondues dans le paysage du quotidien ou de l'insignifiant, c'est ce à quoi s'attelle Arnaud Eubelen lorsqu'il déambule et voyage. Après avoir découpé un cadre dans ce continuum, jeté un œil neuf sur le commun, l'abandonné ou l'oublié, il organise des séries de récurrences où, d'un lieu à un objet, d'une chose à une autre, d'une image à l'autre, des mimétismes inattendus apparaissent, des formes de reproduction involontaire, des coïncidences où les rapports d'échelle et de proximité sont laissés de côté au profit d'un pur jaillissement d'écho."
  Jusqu'au 26.06.16, Galerie Satellite, Cinéma Churchill, 20 rue du Mouton blanc à 4000 Liège
- **Nagib Chtaib, *Through nowhere - brutal unfeelingness***
  "Nagib Chtaib est la révélation de la promotion 2014-2015 à l'Ecole supérieure des arts de Saint-Luc. Installé aujourd'hui à Bruxelles, Nagib Chtaib recycle dans son travail personnel la limite des codes de la photographie *fashion*. Entre sa profession et ses travaux personnels, la même qualité de regard ; le même savant travail de décadrage troublant ou, au contraire, de centralité éblouissante ; le même sens aigu de la pose ou de l'instant parfait. La seule différence est la liberté que Nagib Chtaib exploite dans la série proposée, une liberté où s'inscrit en filigrane la subversion, un brin de décadence et des échos à l'imagerie gay, le tout offrant des images à la marginalité brillante."
  À partir du 29.06.16, Galerie Satellite, Cinéma Churchill (dans le cadre de *BIP2016 / Biennale de l'Image Possible*)

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE

SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL
RUE DE MONTAUBAN, 6743 BUZENOL
WWW.CACLB.BE

- **Jean-Paul Couvert, Yvette Goncette, Charles-Henry Sommelette**
  Jusqu'au 29.05.16, Espace René Gresch, site de Montauban-Buzenol
- ***Tribal Souk***
  Jusqu'au 29.05.16, Bureau des forges, Montauban-Buzenol
- **Académie des Beaux-Arts d'Arlon**
  Du 11 au 19.06.16, site de Montauban-Buzenol
- **Kris Fierens, Bernard Gilbert, Tinka Pittoors**
  Sous commissariat de la Galerie du Triangle Bleu (Stavelot)
  Du 9.07 au 4.09.16, Site de Montauban-Buzenol
- **Laurent Trezegnies**
  Du 9.07 au 23.10.16

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

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

- ***Dieux, Génies, Démons en Egypte ancienne***
  Sous commissariat d'Arnaud Quertinmont
- ***De Stargate™ aux comics. Les dieux égyptiens dans la culture geek (1975-2015)***
  Sous commissariat de Bertrand Federninov et Arnaud Quertinmont
- ***Héros d'argile et de papier. La collection Van Herck***
  Sous commissariat de Gilles Docquier et Ludovic Recchia
  Du 21.05 au 20.11.16

GALERIE KOMA

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

- **Christian Lapie, *Figures***
  Du 20.05 au 30.06.16
- **Vincent Gagliardi**
  Du 8.05 au 27.07.16
- **Alain Breyer et Sergio Nannicola**
  Du 3.08 au 28.08.16

MAISON DE LA CULTURE DE LA PROVINCE DE NAMUR

14B AVENUE GOLENVAUX, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 77 67 73
WWW.PROVINCE.NAMUR.BE

- **Poupées et tabous, le double jeu des artistes contemporains**
  Sous commissariat d'Isabelle de Longrée
  Arman, Alice Anderson, Hans Bellmer, Pierre Molinier, Pascal Bernier, Pascale Marthine Tayou, Cindy Sherman…
  "Depuis Hans Bellmer et ses déclinaisons anatomiques sulfureuses, la poupée est devenue l'une des obsessions des artistes qui la vouent à toutes les métamorphoses. De détournements surréalistes en étendard féministe, elle incarne des préoccupations très actuelles. Comme si ces jeux de poupées, tenus d'emblée pour inoffensifs, permettaient d'aborder quelques-uns des grands interdits de notre temps."
  Édition d'un catalogue (Textes de Michel Manson, historien, Véronique Bergen, philosophe, et Isabelle de Longrée)
  Jusqu'au 26.06.16

DOMAINE DU CHÂTEAU DE SENEFFE/MUSÉE DE L'ORFÈVRERIE

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

- ***"The" Sphere***
  "Véritable performance visuelle et technique, *The Sphere* d'Aeneas Wilder est installée pour six mois dans la cour d'honneur du Domaine du Château de Seneffe. Haute de 11m40, constituée de petits morceaux de bois assemblés sur place durant plusieurs semaines, cette œuvre d'exception sert d'introduction à l'exposition consacrée, en 2016, à cet artiste écossais, qui se partage actuellement entre le Japon et l'Europe. D'autres installations pavillonnaires, symboliques, "vivantes" et audiovisuelles complètent le parcours."
  Du 5.06 au 13.11.16, parc et jardins du domaine de Seneffe

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI

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

- **Pjeroo Roobjee**
  Jusqu'au 30.06.16

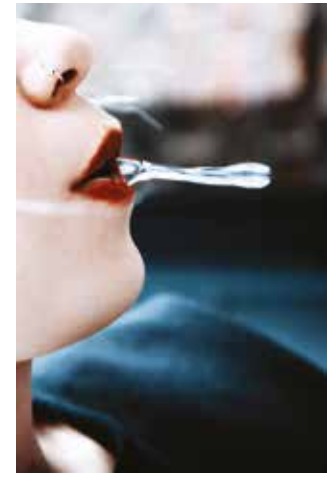
TAMAT/CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU TEXTILE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

9 PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 23 42 85
INFO@TAMAT.BE – WWW.TAMAT.BE

Le Tamat dispose d'un centre de documentation et d'études spécialisés dans des domaines liés à son activité et ses objectifs : promouvoir les arts textiles et la création contemporaine. Il est accessible du lundi au vendredi, excepté le mercredi, de 9h à 17h.

- **Collections permanentes**
  Jusqu'au 27.06.16

Nagib Chtaib,
Courtesy Nagib Chtaib



PRIX & APPEL

Prix du Parlement récompensant un jeune artiste de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le domaine des arts plastiques
Cette année, le prix doté d'un montant de 5.750 euros est consacré au design et est destiné à un artiste qui n'aura pas atteint l'âge de 40 ans en date du 9.05.16 et pourra justifier d'un lien avec la Fédération Wallonie Bruxelles.

> Chaque candidat soumettra un dossier donnant lecture de sa démarche artistique. Les dossiers devront parvenir avant le **9.05.16 (12h)** au secrétariat du Prix Jeunes Artistes, Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 72 rue Royale, 1000 Bruxelles. Pour tout renseignement complémentaire, il convient de contacter Mme Delaunois : T +32 (0) 282 85 37 – pja@pfwb.be – www.pfwb.be

Prix Jos Albert
Ce prix doté d'un montant de 2.000 euros est destiné à encourager l'œuvre d'un artiste plasticien de tendance figurative ressortissant d'un pays de l'UE ou domicilié en Belgique.

> Les candidatures seront accompagnées d'un dossier, les candidats devant apporter trois œuvres, un cv et de la documentation sur les œuvres à l'Académie royale de Belgique, Palais des Académies, 1 rue ducale, 1000 Bruxelles. Il convient de prendre rdv avec Béatrice Denuit avant le **5.10.16**, date de la remise des œuvres.

Prix Charles Caty
Ce prix doté d'un montant de 1.250 euros est destiné à un artiste ayant fait ses études régulièrement et avec succès, à l'Académie des Beaux-Arts de Mons devenue École supérieure des Arts plastiques et visuels de Mons.

> Les candidats prendront rdv avec Béatrice Denuit avant le **30.11.16**, date du dépôt des œuvres au T +32 (0) 2 550 22 21 ou beatrice.denuit@academieroyale.be, Secrétariat de la Classe des Arts, Palais des Académies, 1 rue Ducale, 1000 Bruxelles.

Prix de la gravure et de l'Image imprimée
Décerné par un jury international renouvelé d'année en année, ce prix doté d'un montant de 2.500 euros, récompense l'œuvre d'un jeune artiste et expose les travaux des créateurs sélectionnés.

> Il convient de s'inscrire avant le **2.09.16** sur le site : www.centredelagravure.be. Informations : js@centredelagravure.be – bdbd@centredelagravure.be – T +32 (0) 64 27 87 22 – 064 27 87 25 (remise du prix le 23.09.16 – exposition du 24.09 au 8.01.17)

Résidence d'été au Vecteur
L'équipe du Vecteur lance un nouvel appel à candidatures à l'attention des plasticiens et fresquistes. La résidence d'été prendra ses quartiers au sein de la structure, implantée en ville Basse à Charleroi, du 8.08 au 16.09.16. Cette résidence double induit, d'une part, la réalisation d'une fresque qui recouvrira entièrement les murs de la galerie V2 jusqu'à la fin de la librairie éphémère de Livresse, à la mi-novembre et, d'autre part, la création de sculptures, installations ou toute autre expression visuelle. L'asbl Orbital s'engage à mettre à la disposition de l'artiste une enveloppe de 3.000 euros qui devra strictement concerner les frais liés au séjour du résident au Vecteur. Les candidats sont invités à envoyer leur candidature par mail ou Wetransfer au format pdf ou par voie postale au contact mentionné ci-dessous. Cette candidature donnera lecture du parcours de l'artiste, de l'originalité et la singularité de sa démarche, sa motivation, du projet de médiation et de rencontre avec le public carolorégien ainsi que de sa proposition d'exposition et de fresque pour la Galerie V2.

> La date limite d'envoi est fixée au **17.05.16**. Contact : Rémy Venant, 4 rue Navez 6000 Charleroi-remy@vecteur.be – T +32 (0) 495 511 745

 # CONNECTIF
L'iselp lance un appel pour un nouveau concours portant sur la conception et la réalisation d'une œuvre originale et évolutive prenant place pour plusieurs mois dans ses espaces d'accueil.
Le travail se conçoit comme une intégration *in situ*, évolutive, ouverte à tout médium. Cette proposition peut émaner d'un ou de plusieurs artistes constitués en collectif, qui pourront associer leur proposition à d'autres intervenants autour d'un double axe de réflexion : la question de l'identité de L'iselp comme Institut et celle de la communauté, thématique de l'année 2017. L'artiste ou le collectif lauréat, désigné par un jury, disposera d'un montant de production de 2.500 euros.

> La date limite de dépôt des dossiers a été fixée au **13.06.16**. www.iselp.be

Eeckman Art Prize/Prix du dessin contemporain (Art on Paper)
Voué à la valorisation de la scène artistique actuelle, Art on Paper en collaboration avec Bozar lance, avec le soutien de EeckmanArt & Insurance un appel à projets destiné aux artistes et étudiants en art dont la pratique reflète des affinités avec le dessin. Le lauréat de l'EeckmanArt Prize, Prix du dessin contemporain, primé par un jury réunissant des acteurs du monde de l'art contemporain, aura l'opportunité d'exposer son travail pendant toute la durée du salon, de bénéficier du conseil d'une curatrice, d'une assistance sur le salon et d'un service presse. Un budget de production et de transport d'un montant de 500 euros lui sera alloué. La candidature est ouverte à tout(e) artiste ou étudiant(e) en art, sans limite d'âge, pour autant qu'il/elle ne soit pas représenté(e) par une galerie. Le projet soumis au comité doit s'inscrire dans la pratique du dessin mais peut s'ouvrir à d'autres formats que le traditionnel trait sur papier—dessin performatif, tridimensionnel, en mouvement, etc. Il peut réunir de nouvelles productions ou des oeuvres antérieures.

> Pour participer, il convient d'envoyer un cv, une description du projet et minimum 5 visuels légendés (date, technique, dimensions) par e-mail à l'adresse AOPapplication@vo-event.be à l'attention de Pauline Hatzigeorgiou. La date limite pour l'envoi des dossiers a été fixée au **10.05.16**. www.artonpaper.be

Prix Photo/ Fondation Yves Rocher
Le Prix est attribué à un photographe professionnel désirant réaliser un travail journalistique sur les problématiques liées à l'environnement, aux relations entre l'Homme et la Terre, aux grands enjeux du développement durable.

> La date limite pour l'inscription au prix a été fixée au **1.06.16**. Pour plus de renseignements : www.fondation-yves-rocher.org

16ème Festival du Film sur l'Art
L'iselp et le Centre du Film sur l'Art lancent l'appel à participation à la 16ème édition du *Festival du Film sur l'Art*. Les documentaires soumis devront répondre à trois critères : avoir été réalisés en 2015 ou 2016, avoir l'art pour sujet et un lien avec la Belgique. Le Festival présentera les films sélectionnés du 17 au 20.11.16. À son issue, un jury décernera deux prix : Le Prix du Film sur l'Art et le Prix Découverte Scam. La Fédération Wallonie-Bruxelles soutient le Festival en offrant une bourse d'écriture d'un montant de 1.250 euros au meilleur projet de documentaire sur l'art.

> La date limite d'envoi des films a été fixée au **11.07.16** et la date limite d'envoi des projets d'écriture au **1.09.16**. Les règlements des prix et les formulaires d'inscription sont disponibles sur www.iselp.be

Nahmad Projects
Pour l'inauguration de son nouvel espace qui ouvre cet été, Nahmad Projects collabore avec le commissaire d'exposition international Francesco Bonami. L'exposition *I am NOT tino sehgal* présentée du 10.06 au 20.07.16 est le premier projet expérimental porté par la galerie et le premier d'une série à venir dont l'objectif est d'insuffler une nouvelle énergie à la scène artistique de Mayfair. Des jeunes artistes du monde entier sont invités à soumettre un projet en réponse à la pratique artistique de Tino Sehgal suite à un appel à projet artistique lancé le 4 avril. Le "Call for Artists" international est ouvert aux individus âgés de 20 à 35 ans, incluant des étudiants d'écoles d'art. Trente projets seront sélectionnés par Francesco Bonami et Nahmad Projects et formeront la matrice d'une série de trente performances uniques. L'exposition *I am NOT tino sehgal* sera en perpétuel mouvement, avec une nouvelle performance présentée chaque jour pendant trente jours.

> Contact et informations complémentaires : Nahmad Projects, 2 Cork Street, London W1S 3LB, info@nahmadprojects.com, www.nahmadprojects.com

Artothèque de Wolubilis
L'artothèque de Wolubilis lance un appel à candidatures aux artistes afin d'intégrer de nouvelles œuvres à sa collection.

> Les artistes intéressés peuvent envoyer leur candidature avant le **31.05.16**. Information et formulaire de candidature sont à télécharger sur www.artotheque.be ou T +32 (0) 2 761 60 28, 1 Cours Paul-Henri Spaak, 1200 Bruxelles

Bourses de recherche TAMAT
Depuis 30 ans, le TAMAT, centre d'art contemporain du textile (Tournai - Belgique), soutient la création artistique en accueillant 8 boursiers au sein de ses ateliers de recherches et d'expérimentations déclinés en 3 départements : textile / tapisserie / structure. Les boursiers sélectionnés par le conseil culturel du TAMAT investiront les ateliers de janvier à décembre 2017. Les bourses de recherches subventionnées sont, pour les artistes sélectionnés, l'occasion de travailler dans un environnement propice. Une année de recherches offre l'opportunité de produire un travail au sein d'une structure dynamique en phase avec une vision contemporaine de l'art textile. Pour le TAMAT, c'est la chance d'être à long terme générateur de talents et d'acquérir une reconnaissance internationale du savoir-faire de ses artistes. L'année de bourse est clôturée par une exposition et la publication d'un catalogue.

> Les candidatures pour la nouvelle session sont ouvertes jusqu'au **15.05.16**. Renseignements complémentaires : Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 9 Place Reine Astrid, 7500 Tournai, Belgique info@tamat.be –www.tamat.be

Appel à participation au 29ème Festival *Les Instants Vidéo* (Rencontres internationales et expositions)
"Le Festival *Les Instants Vidéo* est une manifestation dédiée aux arts médiatiques (vidéo et numériques) et à la performance. Les arts vidéo et numériques se développent en ce moment dans un contexte international, social et politique, des plus inquiétants. Les étrangers sont craints. Les libertés reculent. Les passions humaines effraient. Les rêves d'émancipation sont sécurisés. La bêtise gestionnaire gouverne. La poésie électronique invente de nouveaux langages pour penser le monde autrement et participer à sa transformation. Il y a Etat d'Urgence Poétique. Le Festival souhaite donc que *Les 29ème Instants Vidéo* soient débridés, imaginatifs, sans tabou, cosmopolites, sensibles, graves et joyeux... Sont attendues avec impatience des propositions d'installations vidéo, monobandes ou performances... Les artistes programmés seront informés des lieux et des dates de diffusion de leurs travaux courant septembre 2016."

> Pour plus d'informations : www.instantsvideo.com/blog/fr/archives/2282

BIBLIO

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

- **Nicolas Droin, *"Paranoid Park" de Gus Van Sant*,**
  coll. "Côté films" #29, 112 p., ill. coul., 17 x 12 cm, 12,50 euros, ISBN: 9782873403836

- **Laurent de Sutter, *Quand L'inspecteur s'emmêle* de Blake Edwards,**
  coll. "Côté films" #30 , 112 p., 17 x 12 cm , 12,50 euros, ISBN: 9782873403867
  "Nous n'en aurons jamais fini avec l'Inspecteur Jacques Clouseau, de la Sûreté. Nous n'en aurons jamais fini avec la Panthère Rose. Nous n'en aurons jamais fini avec la comédie. Pourquoi? Parce que, tandis que nous éclatons de rire au spectacle de la nième catastrophe causée par l'Inspecteur, ou que nous ricanons une fois de plus devant le témoignage de sa fatuité, nous nous rendons compte que quelque chose d'autre se passe. Aussi idiot, méchant, libidineux, ridicule, prétentieux et autosatisfait qu'est Clouseau, sa bizarrerie sera toujours plus sympathique que l'apparente civilité de ceux qui l'entourent, et qui tentent de représenter quelque chose comme une normalité—comme la loi constitutive du monde dans lequel le travail du policier est le maintien de l'ordre. Car c'est bien en tant qu'agent dysfonctionnel du maintien de l'ordre que Clouseau raconte quelque chose de cet ordre lui-même—qu'il en révèle les secrets inavouables, en souligne l'impuissance fondamentale, en incarne les paradoxes les plus intenables. Aucun ordre ne tient debout. Mais il fallait que ce fût le pire (donc le meilleur) de ses représentants qui le démontrât."

- **Sébastien Fayard, *Sébastien Fayard fait des trucs*,**
  coll. "Côté photo", 88 p., 16,5 x 23,5 cm, 16 euros, ISBN: 9782873403935
  "Acteur et performeur de (dé)formation, Sébastien Fayard livre ici une série en cours, inédite, de clichés qui détournent, c'est le cas de le dire, des clichés. Le procédé est simple mais inusable: prendre les choses au pied de leur lettre, exploiter les ambiguïtés et les doubles sens des phrases toutes faites, des métaphores éculées, des formules journalistiques, des poncifs en vogue."

- **Pol Pierart, *Mon plus beau posthume*,**
  coll. "Côté photo", 64 p., 17 x 12 cm, 12 euros, ISBN: 9782873403911
  "Photographies calembourgeoises. Soi-même comme personnage et le langage comme pâte à modeler, avec humour et poésie. Ses petits montages de textes dans l'image séduisent par leur fausse légèreté, leur gravité décalée, leur sens de la dérision touchante et profondément humaine. (…)"

- **Benjamin Thomas, *L'attrait du vent*,**
  coll. "Côté cinéma / Motifs", 96 p., 17 x 12 cm, 9,5 euros, ISBN: 9782873403850
  "En détournant un peu un terme de botanique, on pourrait ainsi dire qu'il y a une anémophilie du cinéma (un amour du vent, un attrait pour le vent). Mais ce vent n'y souffle pas dans une seule direction ni toujours avec la même intensité. Certains films s'emploient ainsi à dompter le vent, à le soumettre à diverses exigences. D'autres, au contraire, continuent de se laisser sciemment inquiéter par cette force indomptable. Mais les uns comme les autres témoignent qu'il y a au cinéma, vivace et multiple, une poétique du vent. C'est elle qu'il s'agit d'évoquer ici."

EDITIONS TANDEM*
42 PLACE D'HYMIÉE, 6280 GERPINNES
G.BELGEONNE@GMAIL.COM

- **Antonio Segui, Roger Pierre Turine, *Jeux de chapeaux*,**
  portefeuille contenant cinq gravures au carborundum dont deux rehaussées aux crayons de couleur dessinées par Antonio Segui, accompagnées d'un texte inédit de Roger Pierre Turine, imprimé sur papier de Chine contrecollé sur papier vélin d'Arches, 300 gr, tiré à 30 exemplaires signés et numérotés et 5 exemplaires marqués HC, emboîtage en toile de lin réalisé par Véronique Van mol.

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*
9 RUE DE NOVILLE, 5310 NOVILLE-SUR-MEHAIGNE
WWW.ESPERLUETE.BE

- ***Danger et nécessité de l'individuation, IXème Colloque de Bruxelles*, avec la participation d'Emmanuel Brasseur, Edouard Collot, Guy Corneau, Daniel De Smet, Antoine Fratini, Pierre Lory, Jacques Mabit, Christine Maillard, Sonu Shamdasani,**
  472 p., 22 x 14,5 cm, 28 euros, ISBN: 9782359840643

- ***Là où l'eau touche l'âme*, roman de Frédérique Dolphijn,**
  144 p., 14 x 20 cm, 18 euros, ISBN: 9782359840650
  "Ce roman nous conte les relations et les non-dits d'un groupe de femmes qui s'isolent dans un chalet afin de vivre une passion partagée, la pêche à la mouche. Leurs retrouvailles sont comme un rituel dont l'auteur joue, pour raconter leurs solitudes dans toutes ses conjugaisons, mais aussi leurs choix, leurs résistances et mensonges, leurs violences."

Ed. Arp2,
Collisions de Michel Mazzoni,
© Andréa Copetti (Tipi Bookshop)

- ***Sur la route, une histoire de Céline Delabre*,**
  24 p., 22 x 30 cm, 18 euros, ISBN: 9782359840667
  "Tout au long du livre, la destination est mystérieuse avant de se révéler à la dernière page car c'est le voyage en lui-même qui fascine et amuse. Camions, autoroutes et tunnels, nous voilà! semble dire la petite auto rouge. Les gravures découpées de Céline Delabre entraînent le lecteur dans un monde stylisé et coloré. Alors le voyage se double d'une découverte des sensations liées au dessin et à la couleur."

ARP2*
39/2 AVENUE WINSTON CHURCHILL, 1180 BRUXELLES
WWW.ARPEDITIONS.ORG

- ***Collisions*, photographies de Michel Mazzoni, textes de Septembre Tiberghien et Michel Mazzoni,**
  156 p., 118 photographies, 23,7 x 30,5 cm, F/A, tiré à 350 exemplaires (dont 15 signés et 6 HC), 40 euros + tirage de tête en édition limitée à 15 exemplaires accompagnés d'une photographie originale signée, 160 euros
  "Du Japon je ne connais rien. Si ce n'est comme chacun, des images d'un ailleurs exotique, prisonnier de l'avalanche de clichés qui déferlent jusqu'à nous, presque à travers nous, pur produit de notre culture occidentale. Cette tradition qui nous fait analyser l'autre, l'étranger, à l'aune de ce que nous sommes pour produire une fiction narcissique de plus. Accepter l'absence de signifiant, c'est, pour citer Roland Barthes, se résoudre au "vide de parole". Se contenter de se laisser impressionner, comme on le dirait de la pellicule photographique, par l'expérience de l'inconnu. C'est la voie qu'a choisi d'emprunter Michel Mazzoni lors de ses trois voyages successifs au pays du Levant. Il n'a pas cherché à collectionner les signes ni à les interpréter selon une partition déjà connue d'avance, mais au contraire, le photographe s'est mis en état de disponibilité, épousant ainsi la nature sensible et instable de son médium. L'éblouissement, voire l'aveuglement, caractérise une partie de ces images, en une suite de transpositions évoquant l'état physique et psychique du voyageur subissant les effets secondaires du décalage horaire. (…) Septembre Tiberghien

- **Pierre Radisic, *Decisive Place*, texte d'Arno Rafael Minkkinen,**
  96 p., 18,5 x 22 cm, 58 photographies en quadrichromie, F/A/E, 32 euros + tirage de tête en édition limitée à 20 exemplaires signés et numérotés avec un tirage original, ISBN: 9782930115399
  "Pierre Radisic fonctionne sur les limites d'un sujet unique—la marine—et ses maigres composantes: sable, clôtures en bois, canalisations peintes, blocs de béton, la mer bleue au loin et ces cieux bleus, épais et impénétrables. *"De moyens limités, émergent des formes nouvelles"*, écrivit Georges Braque. Pierre Radisic résume cette phrase dans son viseur. D'où il se tient, cela devient "l'endroit décisif" de son art." Arno Rafael Minkkinen

FRÉMOK/FRMK*
FRÉON ASBL
51 RUE DE L'INSTRUCTION, 1070 BRUXELLES
WWW.FREMOK.ORG

- **Thierry Van Hasselt et Marcel Schmitz, *Vivre à Fran Disco*,**
  176 p., 24 x 31,4 cm, impression bichro et 5 couleurs, 24 euros, ISBN: 9782930204963
  "Située à Vielsalm dans les Ardennes belges et dirigée par Anne-Françoise Rouche, La "S" Grand atelier accueille des artistes porteurs d'un handicap. Depuis la fructueuse résidence du Frémok qui donna lieu à l'ouvrage *Match de Catch à Vielsalm*, Thierry Van Hasselt n'a jamais perdu l'occasion de se rendre à La "S". Un jour il découvre que Marcel Schmitz, cet artiste trisomique qui a longtemps dessiné des villes abyssales aux innombrables fenêtres, vient de passer à l'urbanisme en trois dimensions, avec force scotch et carton. La ville de Fran Disco avait commencé à s'édifier et à s'étendre, et plus rien n'arrêterait cette urbanisation galopante. Thierry Van Hasselt allait être le premier avalé. Durant des années, il va dessiner d'après nature la ville de Marcel, en constante évolution,

il va écouter l'histoire de ses habitants à qui seule la voix de Marcel permet d'exister… Il va immortaliser Marcel Schmitz le bâtisseur, faisant peu à peu de lui le personnage principal d'une histoire qui n'aura plus pour seules limites que celles de leurs imaginations mêlées. Mais cette vie fictive est nourrie des moments bien réels où Fran Disco voyage, emportant son bâtisseur et son chroniqueur. À chaque résidence commune, Marcel et Thierry ont poursuivi la construction de la ville et de la bande dessinée. Ces moments ont permis à Marcel de s'émanciper de sa condition, d'être reconnu en tant qu'artiste, de découvrir le monde et de l'intégrer à sa construction utopique... Cette émancipation, c'est aussi ce que raconte *Vivre à Fran Disco*."

EDITION KOMA*

4 RUE DES GADES, 7000 MONS
WWW.ASBLKOMA.BE

- **Daniel Aulagnier, *Dessin,* texte de Catherine Millet,**
  150 p., 16,5 x 16,5 cm, quadri, éditée à 500 exemplaires, en co-édition avec la Maison de la culture de Tournai.

L'ISELP*

31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE

- ***Being Urban, pour l'art dans la ville*. Bruxelles, sld de Pauline de La Boulaye et d'Adrien Grimmeau,**
  coll. "Essais", 224 p., 15 x 22,5 cm, 24 euros, ISBN : 9782875720184, en co-édition avec CFC éditions
  "*Being Urban,* laboratoire pour l'art dans la ville, a réuni à L'iselp des artistes, des acteurs de la ville et des habitants autour d'une réflexion commune : la place de l'humain dans notre devenir urbain. Les textes que regroupe ce recueil y font suite et partent de points de vue d'artistes, de responsables publics et d'experts—urbanistes, architectes, historiens et historiens de l'art—pour envisager des pistes d'actions concrètes. L'art soutenu par ce livre se veut créateur et activateur d'espaces de liberté, de liens humains, d'interrogations et d'ouverture. Il retrace l'évolution de l'urbanisme et de l'art public à Bruxelles depuis 2000, valorise des projets récents, soucieux du devenir urbain collectif, et donne des outils pour le renouveau de l'art dans la ville. Un enjeu vital dans le contexte actuel. Un guide utile pour celles et ceux qui veulent décloisonner l'art et la société, et voir Bruxelles autrement."

TAMAT*

9 PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
WWW.TAMAT.BE

- ***Recherche 2015*, catalogue des boursiers 2015: Garry Farrely, Claire Williams, Maximilien Ramoul, Vincent Sainlez, Adam Weiner, Sophie Duquesne, Caroline Fainke, Clara Montoya, textes de Valérie Bacart, Jean-Pierre Vlasselaer, Déborah Lévy, Maximilien Ramoul, Vincent Sainlez, Sophie Duquesne, Yoann Van Parys,**
  74 p., 19 x 24 cm, tiré à 400 ex., 10 euros

RAVI*

36 PLACE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.RAVI-LIEGE.EU

- ***Résidences Ateliers Vivegnis International, catalogue 2014-2015*: Jeanne Berger, Ludovic Demarche, Daniel Djamo, Emmanuel Dundic, Dritan Hyska, Jérôme Giller , Eleni Kamma, Samuel Labadie, Sophie Langhor, Jonas Locht, Romain Metivier, Francis Morandini, Hélène Moreau, Le Prisme/ Aurélie William Levaux/Moolinex, Magali Roussel, Adrien Siberchicot, Zoé van Der Haegen, textes de Jean-Pierre Hupkens, Chantal Olier et Fanny Laixhai, entretien entre Pierre Henrion et Laurent Jacob,**
  55 p., 21 x 27 cm, imprimé à 1500 ex. sur papier recyclé
  "Les Résidences-ateliers Vivegnis International (RAVI) soutiennent la création contemporaine dans le domaine des arts plastiques depuis 2013. RAVI associe des ateliers, des logements en appartements neufs et une bourse mensuelle, permettant à des artistes, issus de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de l'étranger, de développer un projet artistique, soutenus par des personnes ressources et des outils de diffusion. Le catalogue retrace le programme 2014–2015 des ateliers-résidences accueillant 21 artistes de 7 nationalités différentes."

WWW.KEYMOUSE.EU

- **Philippe Bertels, *Le Gardien*,**
  606 p., 25 illustrations/dessins de l'auteur, 15,5 X 8,5 cm, édition tirée à 300 exemplaires, 35 euros
  "Philippe Bertels fait retour à la littérature avec *Le Gardien*, illustré par vingt-cinq dessins originaux, publié aux éditions Keymouse & 494. Passionné d'art, observateur de longue date de son monde, de ses moeurs et de ses institutions, il plonge tel un chirurgien de l'esthétique son scalpel dans le corps du quotidien d'un musée (le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles) à travers l'expérience d'un gardien. Pour ce travail minutieux d'investigation des tribus muséales, loin de toute projection théorique, Philippe Bertels s'est déplacé, en ethnographe, sur le terrain (emploi de gardien de 2009 à 2011) pour absorber, avec humour et au plus près, la dynamique des fluides qui agitent les visiteurs. Dans un style qui relève d'empoignades narratives fulgurantes et souvent proches de la technique du cut-up—commentaires de visiteurs, pensées et visions de l'auteur—, Philippe Bertels nous livre une fresque-freak dont on sort KO/OK!"
- **Jef Geys, *L'origine du ciel, série n°1*,**
  7 exemplaires numérotés et signés par l'artiste, 46 x 55 cm, impression pigmentaire sur support Photo Rag 308 gr, 300 euros (non encadré)

MOREPUBLISHERS

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

- **Jason Dodge, *What the living do*,**
  coll. "hors série" #68, collection de listes d'achats trouvées, enveloppée dans du papier de soie jaune, édition signée et numérotée de 25 pièces uniques, 150 euros.
- **Willem de Rooij, *Michelle Obama* (*),**
  coll. "Sunday" #039, impression multi-offset, 120 gr, A2 (42 x 59,4 cm) plié en A4 (29,7 x 21 cm), édition signée et numérotée à 100 ex. + 7 EA (*) portrait officiel de la First Lady Michelle Obama, 2013. Photo : Chuck Kennedy, 50 euros
- **Claude Closky, *F*,**
  coll. hors série" #069, impression sur multi-offset, 120 gr., A2 (42 x 59,4 cm) pliée en A3 (29,7 x 42 cm) coupée en 6 parties : A3, A4, A5, A6, A7 (x2), tirée à 100 ex. + 7 EA, signée et numérotée, 50 euros
- **Jiri Kovanda, *Red Armchair*,**
  impression sérigraphique en 2 passages, C-MAT 150 gr., 68 x 94 cm, tirée à 25 ex. +5 EA, signée et numérotée, 180 euros
- **Joachim Koester avec Stephan A. Pedersen, *Department of Abandoned Futures (please join us in the past that never happened)*,**
  impression sérigraphique 2 passages, C-MAT 150 gr., 68 x 94 cm, tirée à 25 ex. + 5 EA, signée et numérotée, 180 euros
- **Liam Gillick, *A question of development (part 1)*,**
  impression sérigraphique sur papier Steinbach 250 gr., 65 x 50 cm, tirée à 25 exemplaires + 5 EA signée et numérotée, 200 euros
- **Thomas Hirschhorn, *Un-Shared Authorship*,**
  impression offset 2 passages, A1 (84 x 59,4) pliée en A4 (29,7 x 21 cm), tirée à 100 ex. + 7 EA signée et numérotée, 70 euros
- **Dora Garcia, *Respiracion Artificial/ Performance/Eco Oscuro*,**
  coll. "hors série" # 71, 3 impressions sérigraphiques rouges sur impression offset sur multi offset 250 gr., 84 x 59,4 cm, tirée à 15 ex. + 5 EA signée et numérotée, 150 euros pour une et 380 euros pour la série

EDITIONS ALTERNATIVES

5 RUE GASTON GALLIMARD, F-75007 PARIS
WWW.EDITIONSALTERNATIVES.COM

- **Karelle Ménine – Ruedi Baur, *La Phrase. Expérience de Poésie urbaine*,**
  320 p., 24 x 16,5 cm, 19 euros
  "Tout au long de l'année 2015, une phrase, *La Phrase*, s'est faufilée de façade en façade, sur 10 kms, au coeur de la ville de Mons, petite ville belge alors devenue Capitale européenne de la Culture. Imaginé et porté par Karelle Ménine et Ruedi Baur, ce projet fou consistait à écrire à la main sur les murs de la ville un long texte composé des oeuvres des écrivains qui avaient vécu là et de leurs contemporains—le poète français Paul Verlaine (enfermé à la prison de Mons), le flamand Emile Verhaeren, le surréaliste Fernand Dumont, Rainer Maria Rilke, André Breton, Paul Eluard...—ainsi que des échanges avec les habitants. Cet ouvrage retrace la vie de cette Phrase, de sa conception à sa réception par les citoyens, donne à voir sa mise en oeuvre, et invite à se plonger dans une poésie surprenante."

EDITIONS ARTGO & CIE

AU COIN DE LA RUE DE L'ENFER
F-04230 SAINT-ETIENNE-LES-ORGUES

- **Jacques Sojcher, *Très doucement*,**
  coll. "Littéraire", 60 p. sur Bouffant 80 gr, couverture à rabats sur Rives 320 gr, illustrée par Rachel Silski, 13,5 x 19 cm, 13 euros et coll. "Livre d'artiste", 30 ex. signés et numérotés de 1 à 30, sur Rives 170 gr, couverture 320 gr, non broché. Chaque exemplaire placé sous boîtier cartonné est rehaussé de 8 illustrations à la main par Rachel Silski, 120 euros
- **Nathalie Ronvaux, *Il n'y a rien… Il y a tout…*, 5 dessins de Robert Brandy + un cd avec lecture du texte intégral par Monique Dorsel,**
  coll. "littéraire", 60 p. sur Bouffant 80 gr, couverture à rabats sur Rives 320 gr, illustrée par Robert Brandy, 13,5 x 19 cm, broché dos carré collé, 13 euros et coll. "Livre d'artiste", 3 ex. signés et numérotés de 1 à 30, sur Rives 170 gr, couverture 320 gr, non broché. Chaque ex. est placé sous couverture peinte, et est rehaussé à la main par Robert Brandy et mis dans un boîtier cartonné, 120 euros

STERNBERG PRESS

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

- **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Les rumeurs du monde*, Contributions de Nicholas Auray, Finn Brunton, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Henriette Huldisch, Omar Kholeif, Norman M. Klein, Eric Mangion, Laura U. Marks, Franck Leibovici, Sarah Perks, Jacques Rancière, Uzma Rizvi, Rasha Salti,**
  240 p., 17 x 24 cm, 128 ill. coul., 26 euros, ISBN : 978395679164

MANUELLA ÉDITIONS

34 RUE DE LANCRY, F-75010 PARIS
WWW.MANUELLA-EDITIONS.FR

- **Camille Henrot, *Collection préhistorique*, préface de Tristan Garcia,**
  144 p., 21 x 27 cm, 35 euros

EDITION AL DANTE

49 AVENUE HOCHE
F-93130 NOISY-LE-SEC
WWW.AL-DANTE.ORG

- ***Gang Blues Ecchymoses. Rites & passages vers la vie*, photographies de Sadie von Paris, textes poétiques de Véronique Bergen,**
  176 p., 16,5 x 23 cm, 30 euros, 33 exemplaires numérotés et signés par les auteures, accompagnés d'un tirage photographique inédit de Sadie von Paris et d'un poème manuscrit inédit de Véronique Bergen, 150 euros, ISBN : 9782847617269

* Édition soutenue par la FWB

L'ART MÊME
Trimestriel
#69
Mai-Juillet 2016
Gratuit
5600 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
Administration Générale de la Culture
Service Général de la Création Artistique
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

DOSSIER ART&PHILO, D'UN CHAMP, L'AUTRE

3
Cartographie des approches philosophiques de l'art
8
Art Digital (Deleuze, Lyotard, Turing)
11
Deleuze: L'art comme précurseur de la philosophie
14
Face à Gaïa
Des arts politiques conçus comme : enquêtes sélectives, fictions spéculatives, accélérations sans issue…
18
Connexions synchroniques
21
The Loop
Une esquisse sommaire
24
La philosophie mise à nu par les artistes, même
37
David de Tscharner
Deux euros le gramme
38
Kurt Ryslavy
Par infraction
39
Oriol Vilanova
At first sight
40
Fabrizio Terranova
Donna, Cayenne, Camille…
et les narrations spéculatives
42
Benjamin Monti
L'engouement pour la reprise
43
Les paysages ambivoques d'E.D.M
44
Daniel Buren
Une fresque
46
Uchronies/BPS22
Temps mêlés
47
Saout radio
Supra, méta
48
Anouk De Clercq
Architecte du cosmos
49
Helldorado
50
Expérience utopique en ESA

EXTRA MUROS

26
Lieven De Boeck
Approche exploratoire
et dialogique de l'exposition

IN SITU

27
Société
1+1=∞

INTRA MUROS

29
Sammy Baloji et Filip De Boeck
La ville en ses plis
30
Béatrice Balcou
Un espace créé par trois pas en arrière
32
Barbara Geraci et Lea Mayer
L'ellipse, interstice des possibles
33
Florian Kiniques
Touché
34
10 x 10
Déballer sa bibliothèque
36
Denicolai et Provoost
En espace fine

ÉDITIONS

51
Julien Meert
Dans le silence le plus absolu
52
Le chercheur et ses doubles
Le chercheur approximatif…
La réplique, l'autre et le double
54
Pratiques d'archives et regards contemporains
56
BAD
Erwan Mahéo & Gijs Milius, Nicolas Bourthoumieux, Sébastien Reuzé, Douglas Eynon

AGENDA ETC…
57/63