CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

4ème
TRIMESTRE
2016

71

L'ART MEME

71

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 :
christine.jamart@cfwb.be

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

ONT COLLABORÉ
Muriel Andrin
Raya Baudinet-Lindberg
Véronique Bergen
Sally Bonn
Sandra Caltagirone
Florence Cheval
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autreppe
Sandra Delacourt
Ludovic Demarche
Colette Dubois
Benoît Dusart
Jean-Claude Encalado
Maud Hagelstein
Emmanuel Lambion
Anaël Lejeune
Charlotte Lheureux
Catherine Mayeur
Raphaël Pirenne
Mélanie Rainville
Elisa Rigoulet
Septembre Tiberghien
Julie Savelli
Dork Zabunyan

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

EDITO

"Entre la crise de la représentation et la confrontation au pouvoir du spectacle, les mobilisations contemporaines tracent un nouveau chemin, un nouveau langage de la révolte et du rassemblement : celui de l'image partagée sur Internet. La communauté subjective qui s'y manifeste est temporaire et sans appartenance, à la fois singulière et anonyme. Tout comme les actes émeutiers, ces images constituent un langage à déchiffrer. Ce nouveau répertoire visuel, véritable contre-spectacle conduit le chercheur à renouveler ses terrains et son épistémologie" avance en 2013 Alain Bertho, anthropologue et professeur à l'Institut d'études européennes de l'université de Paris 8. Et de poursuivre : *"Nous sortons de deux siècles de représentation aux deux sens du terme : symbolique et picturale. Cette représentation qui donne à voir l'inscription des actes dans un récit historique va de pair avec le monopole institutionnel de sa diffusion, qui lui-même a conduit à une transformation de la représentation en spectacle et à sa décrédibilisation politique. Les nouveaux outils numériques, leur interactivité et leur diffusion populaire ébranlent le monopole de l'organisation et de la diffusion et changent le paradigme. L'alternative au spectacle du pouvoir n'est pas une improbable refondation de la représentation. L'alternative se cherche dans des pratiques de 'présentation' partagée : celle de la vidéo diffusée dans le monde du code, celle de l'occupation physique des places publiques dans le monde des corps, celle de la vidéo montrant l'occupation physique… […] Le partage anonyme des preuves visuelles de la présence des corps n'est ni un effet de la société du spectacle sur la multitude des dominés, ni un sous-produit technologique de la révolte. C'est la critique en acte de ce pouvoir spectaculaire. C'est bien un répertoire contemporain de mobilisation et de soulèvement. C'est, en quelque sorte, la production d'un contre-spectacle."*[1]

Au départ de l'exposition *Soulèvements* conçue par Georges Didi-Huberman au Jeu de Paume à Paris, dont le consensus unanimement partagé quant à sa brûlante actualité de propos le dispute au contraste de ses nombreuses recensions entre encensements et critiques appuyées, principalement dues à la subjectivité des choix opérés par le philosophe et, inévitable corollaire, aux insurrections et combats laissés dans l'ombre[2], cette livraison de l'*art même* se penche sur l'analyse de l'image, amateur ou professionnelle, documentaire ou artistique, dans sa capacité à rendre compte des mouvements de l'Histoire et à participer de son procès. Où, pour reprendre les propos introductifs à *Quand les images prennent position. L'Œil de l'Histoire 1* (2009) de Didi-Huberman, *"l'acte d'*image *a véritablement pu rimer avec l'activité* critique *et le travail de la pensée"*.

En ces temps sombres où émeutes, soulèvements et mouvements s'accélèrent et où le numérique soutient une diffusion immédiate et globale des images, comment penser les régimes esthétique, historique et politique de celles qui sont vectrices de luttes et d'insurrections ? Ce court dossier se penche tour à tour sur l'anthropologie politique des images dans le sillage des diverses contributions au riche ouvrage qui accompagne, déploie et déborde *Soulèvements*, sur la question du remploi d'images d'archive dans le cinéma, sur les productions audiovisuelles de Daech et celles, amateurs ou cinématographiques, qui se sont emparées des soulèvements arabes ou encore sur la notion plus générique de politique visuelle confrontée au phénomène de déréalisation du réel. S'il existe une mémoire des luttes et de leur portée émancipatrice, gageons qu'un travail critique de lecture, d'analyse et d'accompagnement de leurs images et enregistrements *"sollicite positivement*, tel l'exprime Dork Zabunyan en ces colonnes, *une conception de l'événement qui engage un avenir des luttes"*.

Christine Jamart

Rédactrice en chef

1 Alain Bertho, "Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles", *Socio* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 20 novembre 2016. URL : http://socio.revues.org/456

2 Dont les luttes féministes et, sur un tout autre registre, les printemps arabes.

SOULÈVEMENTS DES IMAGES ET IMAGES DES SOULÈVEMENTS

Gilles CARON, *Manifestations anticatholiques*, Londonderry, Irlande du Nord, août 1969
© Gilles Caron / Fondation Gilles Caron / Agence Gamma

L'exposition *Soulèvements* au Jeu de Paume, dont Georges Didi-Huberman est à la fois le commissaire, le maître d'œuvre et le concepteur, choisit de questionner l'histoire visuelle des insurrections. Se situant dans la prolongation de l'exposition *Atlas. Comment porter le monde sur son dos?* (réalisée au Musée National Reina Sofia à Madrid) dont le philosophe et historien de l'art fut le commissaire en 2010, *Soulèvements* propose une réflexion sur l'anthropologie politique des images, qui s'inscrit dans le sillage des six volumes *L'Œil de l'histoire* publiés par Didi-Huberman aux Éditions de Minuit.

IL FAUT IMAGINER ATLAS HEUREUX

Afin de trouer, secouer les sombres temps que nous traversons, saluons l'absolue pertinence de cette exposition qui se pose en vecteur d'émancipation. Face à la tentation de se résigner, de sombrer dans l'inertie collective, face à l'assoupissement des consciences, à l'engourdissement des corps, au sentiment d'impuissance, la manifestation du Jeu de Paume épand un souffle d'oxygène ranimant la flamme du désir de libération. Présentant de très nombreux documents d'archives (manuscrits, tracts, affiches, …) mais aussi des œuvres relevant de médiums et de registres variés (dessins, peintures, gravures, sculptures, photographies, installations vidéos, films…), issus de toutes les époques, en dehors de tout ordre chronologique, l'exposition montre combien Goya, Hugo, Courbet sont nos contemporains : l'éternité, l'universalité des créations qui transcendent l'époque où elles sont nées répond à l'éternité, à la survivance des gestes de la révolte. Par le biais de la mémoire, de la transmission des révoltes passées, de l'héritage des œuvres célébrant la sédition, le jadis est contemporain du maintenant. C'est au confluent du désir et de la mémoire que Didi-Huberman loge le dispositif des soulèvements. Transi de mémoire, le désir fait de l'héritage des insurrections vaincues le terreau d'un appel à un embrasement à venir.

L'exposition ravive l'antique querelle quant aux puissances et impacts des images. Si, dotées d'une valence opiacée, les images peuvent méduser, fasciner, piéger dans le simulacre (Platon), elles peuvent aussi éperonner l'esprit, réveiller le corps, agir sur nous, sur le réel par leur valence maïeutique, critique. Au travers des cinq axes, des cinq portes d'accès qui balisent l'événement — Éléments, Gestes, Mots, Conflits, Désirs —, la force pérenne d'images déclenchant le désir de se soulever nous est donnée à percevoir. La réaction en chaîne allant de l'oppression à la colère, de la misère à la rébellion a également comme terrain de luttes le royaume de l'image en tant que médium poussant à l'action, déclenchant des devenirs, un sursaut critique. Si, comme le théorise Didi-Huberman, l'art est l'œil de l'histoire, l'œil du cyclone historique, en tant qu'acte de création, il se pose comme force de résistance (Deleuze), puissance de transformer le réel.

Ken HAMBLIN, *Detroit Police Headquarters*, Beaubien Street, 1971, tirage gélatino-argentique. Fifth Estate
photo. Joseph A. Labadie Collection, Special Collections Library, University of Michigan, États-Unis.

Des peintures de Sigmar Polke, Asger Jorn, Julio Gonzalez aux dessins de Goya, Courbet, Michaux, des photographies de Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Tina Modotti à celles de Willy Ronis, Gilles Caron, d'Eisenstein à Pasolini, des manuscrits de Hugo, Brecht, Artaud aux gravures de Käthe Kollwitz, des surréalistes aux dizaines d'œuvres d'anonymes, d'Annette Messager, Joan Miró aux quatre photos prises par le Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau, l'exposition délivre des éclats de passé, une mémoire des luttes, des moments-clés durant lesquels le peuple s'est représenté comme acteur sur la scène de l'Histoire. La puissance de la manifestation se loge dans son choix de mettre en voix les soulèvements, sans les surplomber, jusqu'à faire ce qu'elle montre et dit, jusqu'à être un moment (réflexif, muséal) dans la grande chaîne des

Wolf VOSTELL, *Dutschke*, 1968, peinture polymère sur toile. Haus der Geschichte der Bundensrepublik Deutschland, Bonn
© ADAGP, Paris, 2016.

insoumissions. À l'écart de toute visée exhaustive, doctrinale, Didi-Huberman a collecté des fragments d'histoire souvent arrachés à l'oubli afin de livrer une mise en récit subjective, très libre, des représentations du soulèvement. Les images précèdent, accompagnent ou viennent après les révoltes qu'elles articulent. La surrection du désir se dote d'une iconographie.

Les textes de Didi-Huberman, Judith Butler, Toni Negri, Marie-José Mondzain, Jacques Rancière et Nicole Brenez placent, à l'origine du soulèvement, l'affect de l'inacceptable, l'énergie de dire "non", de se lever et ensuite se soulever afin de dessiner d'autres possibles, ceux-là mêmes que la situation interdit. Le déclencheur, le propulseur et le moteur du soulèvement se nomme désir, ces flux inextinguibles du désir que Spinoza (Nietzsche et Deleuze ensuite) et Freud ont conceptualisés. La puissance indestructible du désir sur laquelle Didi-Huberman revient souvent compose l'ombilic de l'exposition. Mais, si, en tant que flux, pulsions, le désir est un conatus qui persévère en son être, il peut se présenter sous la forme de son affirmation, de la pulsion de vie mais aussi sous la guise de son retournement en pulsion de mort.

La difficulté centrale qui obère la question des soulèvements a trait à leur multiplicité et, à l'intérieur de leur diversité, au partage entre soulèvements émancipateurs et soulèvements fascistes, anti-démocratiques. L'exposition contourne cette pierre d'achoppement en faisant le choix de se focaliser sur les soulèvements libérateurs. On se demandera pourtant où passe la ligne de partage dès lors que l'énergie, la logique, l'ébullition qui les portent semblent les mêmes. Fera-t-on des séditions fascistes des simulacres, des caricatures de soulèvements ? On serait tenté de faire peser la césure au niveau des pulsions, de leur origine, de leur poussée, de leur visée, de leur objet : les soulèvements porteurs de liberté seraient animés par la pulsion de vie là où les soulèvements anti-démocratiques seraient mus par la pulsion de mort. Une autre ligne, non plus freudienne mais spinoziste, s'appuierait sur le distinguo que Spinoza a établi entre puissance et pouvoir : affirmer la puissance (immanente) serait le propre des soulèvements libres et viser le pouvoir (hiérarchie, transcendance) caractériserait les rébellions fascistes. Il est certes aisé de les distinguer par leurs visées divergentes (puissance/pouvoir), mais on se demandera s'il existe des discriminants de base qui les séparent en leurs opérateurs, en leur économie et non seulement au niveau des visées ou du destin des pulsions (vie/mort).

Ce qui frappe d'emblée, c'est la variété des rapports qui se nouent entre les émeutes et les formes de représentation qu'elles se donnent ou qu'on leur attribue. L'appel à la révolution politique n'a pas toujours une révolution artistique qui lui correspond. Alors que le sursaut insurrectionnel aurait à inventer un nouveau langage dépoussiéré, décolonialisé, à hauteur de l'ébullition socio-politique, il se voit traduit tantôt sous une forme représentative classique, tantôt sous des formes d'expression novatrices. Le geste, la torsion liminaire qui a mis le feu aux poudres, dressé des barricades, arraché des pavés, propagé un cybermilitantisme peut ne pas se communiquer aux modes de discours, au régime du visible (affiches, tracts, slogans, manifestes…) censés propager, diffuser ou commémorer, saluer l'événement.

Qui dit soulèvement, dit défi lancé à la gravité (au sens d'une loi physique), à la pesanteur (sociale, politique, psychique…), à tout ce qui nous entrave et nous aliène. Qui dit soulèvements, troubles, insoumissions entend la montée des déshérités, des exclus, des opprimés de l'inexistence à l'existence, la brisure des chaînes, la poussée de liberté portée par ce qu'Ernst Bloch appelle le principe d'espérance. Conscient des risques d'embaumement, de gentrification, Didi-Huberman pose une question préjudicielle : faire des soulèvements un objet d'exposition, n'est-ce pas les trahir, les domestiquer, récupérer leur part irréductible ? Ce risque se voit déjoué par le choix d'une exposition qui est de l'ordre d'un questionnement ouvert, sans cesse relancé, d'hypothèses de recherches et non pas de thèses assertives et figées. Dans son texte introductif, Didi-Huberman définit le lieu où il se tient : *"Il ne s'agit plutôt que d'éprouver cette hypothèse ou, plus simplement encore, cette question : comment les images puisent-elles si souvent dans nos mémoires pour donner forme à nos désirs d'émancipation ?"*.

Judith Butler et Toni Negri insistent sur la dimension collective du soulèvement, lequel n'existe qu'au pluriel, lorsqu'il y a constitution d'un "nous", d'une force collective agissante. Il ne peut y avoir de soulèvement qui se tienne du côté de l'individu seul ou du côté de l'État. Sa grammaire minimale tourne autour de la transformation de l'impuissance en colère, de l'abattement en mobilisation. Autour des questions "à partir d'où s'emportent les soulèvements ?", "avec quels moyens, en vue de quoi ?", des disparités, des divergences se creusent entre les penseurs convoqués. Le point de crise déclenchant le processus du soulèvement s'origine dans le sentiment d'une condition humaine inacceptable, dans le refus d'endurer plus longtemps une situation intolérable. La propagation des colères individuelles à une échelle collective, le dessein (pris dans l'aléatoire) de se dresser contre un pouvoir qui nous spolie de nos possibilités de vie, l'objectif de venir à bout de ce pouvoir forment l'alpha et l'oméga des soulèvements. Deleuze et Guattari parlent d'une rupture avec le groupe assujetti afin de constituer un groupe sujet.

Jacques Rancière complexifie la division entre passif et actif, perturbe la définition généralement affectée aux soulèvements (le devenir actif de la passivité, acteur du spectateur, le devenir praxis du pathos) en percevant, au cœur des séditions, un mélange de passif/actif, une *"manière de conjuguer le mouvement et le repos"*. Là où la vision volontariste des révoltes les soumet au dispositif des moyens agencés en vue d'une fin, Rancière s'inspire de l'art, de la description par Winckelmann des muscles de l'Hercule du Belvédère (dit Le Torse du Belvédère) pour proposer le paradoxe d'une "inactivité active" et d'une "activité inactive" au cœur de tout soulèvement. Didi-Huberman souligne également cette composante de puissance, de désir et non celle d'un but rationnel. C'est aussi la ligne menant des larmes aux armes que Rancière rend sinueuse, brisée. Pour

SOULÈVEMENTS

JEU DE PAUME
1 PLACE DE LA CONCORDE
F-75008 PARIS
JUSQU'AU 15.01.17

Catalogue *Soulèvements*, textes de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Toni Negri, Jacques Rancière, Gallimard/Jeu de Paume, 428 p., 49 euros.

l'auteur de *La Nuit des prolétaires*, la limite des images vient précisément de ce qu'elles ne se soulèvent pas. Rompant avec le diagnostic pasolinien de la fin des lucioles, de la fin des processus insurrectionnels dans un monde dévoré par le consumérisme, l'optimisme didi-hubermanien se nourrit de ce que Walter Benjamin nommait l'organisation du pessimisme. Spartacus, la Commune, la révolte des marins de Kronstadt, les spartakistes, la révolte du ghetto de Varsovie, la révolution des Œillets, les zapatistes du Chiapas, le printemps arabe, les Indignés, les zadistes produisent par leurs soulèvements un bouleversement dans l'économie de l'espace et du temps : les lieux jusque-là interdits sont conquis, le temps sort de ses gonds, libère la mémoire des révoltes du passé. L'ordre normal de l'espace, de ses divisions et l'ordre ordinaire, réglé du temps sont brisés au profit de l'ouverture à d'autres occupations spatiales, à une autre durée d'ordre intensif.

Si Judith Butler et Toni Negri se focalisent davantage sur les soulèvements politiques, humains, Didi-Huberman, Marie-José Mondzain et Jacques Rancière en font une donnée fondamentale de la vie en toutes ses formes. C'est la vie sous toutes ses guises qui se déborde, résiste quand on réduit ses possibles. Les soulèvements sont d'abord naturels, physiques, géologiques avant d'être humains, politiques, sociaux, éthiques, artistiques. Nulle surprise à ce que le mage Hugo parle des insurrections comme d'ouragans, de déferlements de vagues. Il ne s'agit pas d'une métaphore, mais bien de *"tempêtes sous les crânes"* comme l'écrit Rancière. Tous les soulèvements n'en font qu'un dès lors que les révoltes actuelles naissent de la mémoire, fût-elle inconsciente, des insurrections brisées, défaites, dès lors que, afin qu'un soulèvement réussisse et devienne révolution, il lui faut les affluents des myriades d'insurrections réprimées dans le sang. La plupart des auteurs des textes du catalogue creusent le motif de l'héritage des luttes, de la chaîne citationnelle des insurrections dans le temps comme dans l'espace, dans la diachronie comme dans la synchronie : c'est sur les cadavres des émeutes qui ont échoué, sur la base des 8.528 révoltes qui ont secoué la France entre 1661 et 1789 que la Révolution a pu triompher comme l'historien Jean Nicolas l'a analysé. À côté du levier du désir, Didi-Huberman pose la dimension de la perte, la notion freudienne du deuil, d'un manque déclencheur d'une volte-face entée sur un travail de mémoire.

En interrogeant les émotions, les gestes, les paroles, les actes qui constituent les contestations, on bute sur la question de la légitimité ou de la justesse éthique de la violence insurrectionnelle, question débattue par Sorel, Benjamin, Arendt…, on bute sur les différentes voies de la résistance (désobéissance civile de Thoreau, non violence de Gandhi à Martin Luther King ou recours à la guérilla armée, des Black Panthers, de la Fraction Armée Rouge…), on bute sur l'instant X où, à l'oppression d'un État détenteur du monopole de la violence légale, on oppose le cri des armes. (Voir l'analyse par Nicole Brenez du cinéma engagé, des salves de contre-attaques déclinées sous diverses formes de René Vautier, Chris Marker à Harun Farocki, d'Ulrike Meinhof à Lech Kowalski…). La violence doit-elle relever de la seule stratégie, de la tactique, des moyens et non de la fin ? Les résistances injustes, mortifères sont-elles celles qui, au lieu de circonscrire la violence dans l'ordre des moyens, font de la destruction une fin ? La théorie selon laquelle "la fin justifie les moyens", une pensée qui en reste au couplage de l'instrumentation et de la téléologie sont-elles d'emblée la proie d'une dérive sanglante ? Y a-t-il des violences purifiantes, transformatrices (Benjamin) ?

En des pages sublimes, Marie-José Mondzain soulève le soulèvement au-delà de sa figure socio-politique, jusqu'en ses états célestes, mystiques. La naissance, la danse, la prière, la pen-

Eustachy KOSSAKOWSKI, *Le "Panoramic Sea Happening – Sea Concerto, Osieki" de Tadeusz Kantor (issue d'une série)*, 1967. Collection Anka Ptaszkowska.
© Musée d'Art Moderne de Varsovie

sée sont autant d'expression des soulèvements. En d'infinies nuances, elle déplie ce qu'il en est des soulèvements spirituels, solitaires (ou frôlés, doublés par la présence du divin), qui se déclinent du rapt ascensionnel, des lévitations de sainte Thérèse d'Avila à la grâce pesante des extases descendantes recherchées par Simone Weil.

Du sublime kantien qui s'attache aux éruptions naturelles mais aussi humaines à l'affect de la joie, à la danse des corps se libérant de ce qui les grève, Marie-José Mondzain apprivoise l'ambivalence des soulèvements à partir de la notion de "stasis" étudiée par Nicole Loraux. L'ambivalence des soulèvements est celle de la notion grecque de "stasis" : comme la "stasis" dit à la fois la sédition et l'équilibre de la cité, mais aussi la tension entre le compact et la division, ils sont à cheval sur l'énergie du chaos, du désordre, l'ouverture à l'inconnu et la construction d'un ordre. Se penchant sur le phénomène du soulèvement, sa rythmique, son visage, Marie-José Mondzain oppose deux pensées du soulèvement, celle qui l'envisage sous l'angle du continu et celle qui le saisit comme bond, saut, rupture. La vision continuiste est notamment celle de la dialectique qui, faisant du soulèvement une étape provisoire vers une synthèse plus haute, risque de secondariser les puissances de la sédition au profit du but qu'elles agencent. Avalés dans un mouvement progressif, les dissidences disparaissent pour concourir au repos de la synthèse. La vision discontinuiste fait de l'ébullition une rupture qu'aucune totalité ne rachète, un vertige qui encourt le risque de la chute.

Marie-José Mondzain pointe l'enjeu majeur des re-présentations des soulèvements, de la mise en forme sensible (couleurs, lignes, vocables, sons…) de ce qui se présente comme ébullition : l'aptitude de l'œuvre d'art à sauvegarder le mouvement d'envol, à ne pas l'immobiliser. Elle choisit la statue de Thérèse d'Avila par Le Bernin comme exemple d'œuvre réussissant à rendre compte du ravissement extatique de la sainte sans le pétrifier. Sans conteste, cette exposition est à l'image de la sculpture du Bernin en ce qu'elle conserve l'envol, le mouvement des soulèvements sans jamais le figer. Celle qui a questionné sans relâche le statut des images, la querelle entre iconoclastes et iconophiles décline combien la guerre entre l'image qui fige, qui cède *"au fantasme de la capture"* et l'énergie du soulèvement est liminale. L'art doit porter l'image au point où elle se combat elle-même, où elle se dés-image, lutte contre sa fixité afin de conserver la trace du fugitif, de l'énergie des révoltes. Cette trace d'un soulèvement sauvegardé en son dynamisme est palpable dans les photographies de Tina Modotti, Gilles Caron, Willy Ronis, les œuvres de Sigmar Polke, Asger Jorn, Hans Richter, le *Rudi Dutschke* de Wolf Vostell.

L'exposition suscite le rêve d'un Atlas enfin délivré de son fardeau, d'un Atlas qui, rétorquant à la punition infligée par Zeus, cessant d'être le portefaix du globe, ferait danser le monde aux rythmes de la liberté. Ce rêve de soulèvement fait écho aux trois métamorphoses nietzschéennes dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le chameau, animal porteur, devenant lion puis enfant joueur lançant les dés de l'existence.

Sigmar POLKE, *Gegen die zwei Supermächte - für eine rote Schweiz (1ère version)*, 1976, spray vernis sur papier, pochoir. Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen /
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne/ADAGP, Paris, 2016.

Raymond HAINS, OAS. *Fusillez les plastiqueurs*, 1961, technique mixte. Collection particulière.
© ADAGP, Paris, 2016 / Photo : Michel Marcuzzi.

Au fil des œuvres exposées, on découvre combien le soulèvement court d'une échelle qui va du plus grand à l'infime (les encres de Michaux, Man Ray, *Élevage de poussière*). La puissance des masses emportées (qui, par leur caractère irrationnel, inconstant, effrayaient Elias Canetti, Aby Warburg, contemporains de la montée des brasiers fascistes) côtoie les micro-soulèvements de la poussière, de l'infra-mince dans l'œuvre de Marcel Duchamp, ces mutineries qui s'avèrent sœurs des *Insurrections de la poussière* qu'Hélène Cixous tissa avec l'artiste Abdel Abdessemed. Dans toutes les langues, le mot de "soulèvement" est performatif : "Aufstand", "uprising", "sollevazione", "levatamiento", "hitqomemut 'amamit", "intifada"… La réversibilité est totale. Le dire, c'est le faire ; le faire, c'est le dire. Voir l'exposition procure le sentiment d'une première extraction hors de ce qui nous embourbe, hors de ce qui nous contraint à vivre à genoux et amenuise nos puissances de liberté. Signe des temps, d'un besoin urgent, la contestation fait également l'objet d'une exposition consacrée à l'underground japonaise des années soixante et soixante-dix, au mouvement Provoke au BAL : *Provoke. Entre contestation et performance.* Il faut imaginer Atlas heureux. L'événement du Jeu de Paume sème un ballet de flammes. Or, il suffit d'une étincelle pour que les poings se lèvent, que les corps se dressent contre ce qui leur rogne les ailes.

Véronique Bergen

Philosophe, romancière et poète, Véronique Bergen a entre autres publié des essais (*L'Ontologie de Gilles Deleuze* ; *Résistances philosophique* ; *Le Corps glorieux de la top-modèle* ; *Comprendre Sartre* ; *Fétichismes ; Djelem djelem. Les Roms entre stigmatisation et résistance…*), des romans (notamment *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* ; *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.* ; *Marilyn, naissance année zéro* ; *Le Cri de la poupée autour d'Unica Zürn* ; *Janis Joplin. Voix noire sur fond blanc*…), des recueils de poèmes dont *Tomber vers le haut* avec des peintures d'Helena Belzer, des monographies sur des photographes, des peintres. Elle collabore à diverses revues dont la *Nouvelle Quinzaine Littéraire*, *l'art même*, *Lignes*, *Diacritik*, *Art Press*, *Flux News*.

L'auto-représentation révolutionnaire à la télévision roumaine. (*Vidéogrammes d'une révolution*, Harun Farocki et Andrei Ujica, 1992)

2

En cherchant à rendre compte des mouvements de l'histoire, l'image participe de son procès, de sa mémoire et de sa mémorialisation. De sorte que le passé contemporain nous habite sous la forme d'un réservoir disparate d'images[1] dont les motivations diffèrent selon les auteurs, la période concernée, les codes du genre (fiction, documentaire, animation) et le médium (photographie, cinéma, télévision, web 2.0).

SCÉNO-GRAPHIES DU RE-VOIR : POUR UNE RECONNAISSANCE DE L'HISTOIRE

La tactilité de l'histoire. (*Pays barbare*, Gianikian et Ricchi Lucchi, 2013)

Pour *"faire passer de l'histoire"*, selon l'expression de Michel Foucault[2], certaines pratiques mobilisent, par le biais du remontage, des images préexistantes dites d'archive.
Si cette technique du remploi, née dans les années 1910, s'est d'abord illustrée dans des cinémas d'avant-garde (le *found footage*) ou dans le cinéma engagé, elle est aujourd'hui omniprésente.
Depuis la fin des années 1990, les technologies numériques ont modifié les modalités traditionnelles de production et de diffusion de l'image, engendrant un phénomène massif d'auto-représentation amateur sur la Toile. Depuis la guerre en Irak, la télévision et le cinéma utilisent ces vidéos, filmées en temps réel par des milliers de caméras miniaturisées, telles des "pièces à conviction" attestant des soulèvements populaires dans le monde, notamment arabe.

Si nous manquons encore de recul par rapport à ce nouveau régime de l'image amateur qui constitue indéniablement un lieu de passage de l'histoire en tant que *"mémoire visuelle des masses"*[3], il nous semble important néanmoins de rappeler la nécessité de creuser ce matériel de seconde main.
Dans cet article, nous nous intéresserons à la manière dont certains cinéastes-historiens ont travaillé à scénographier l'image préexistante, en réalisant un travail formel et critique exclusivement à partir de représentations de l'histoire déjà faites et déjà vues.
Nous proposons de distinguer trois conceptions singulières de l'archive dont le retraitement, plus ou moins interventionniste, relève d'une démarche génétique. Pour essayer de comprendre d'où viennent les images et comment elles se font, le film artistique d'archive va mettre en œuvre une scénographie du "re-voir" et ainsi produire le visible de ce qui échappe à la vue.

Démonter/remonter. L'image re-mise en scène

Dans *Vidéogrammes d'une révolution* (*Videogramme einer Revolution*, 1992, 106'), Harun Farocki et le cinéaste roumain Andrei Ujica rendent compte de la chute du régime communiste de Nicolae Ceausescu – du 21 décembre (dernier discours) au 25 décembre 1989 (procès et exécution). Les cinéastes interrogent l'interdépendance du voir et du pouvoir au travers de la médiatisation de la révolution qui se joue "en direct" sur l'antenne de télévision nationale.
Le soulèvement roumain est sans doute l'un des premiers à s'appuyer sur l'auto-représentation pour mettre en scène l'histoire d'un point de vue vécu. Les images produites par cette télévision, d'abord autoritaire puis populaire, ont une puissance performative en tant qu'elles prennent part au procès décrit. Le petit écran permet d'informer et de fédérer les peuples roumains mais aussi de garantir la transparence entre les différents camps - la caméra "surveille". Enfin, cette écriture audiovisuelle en temps réel concrétise la réalité révolutionnaire aux yeux du monde entier. La révolution roumaine se réalise (aux deux sens du terme) et s'historicise dans le même temps par l'inscription des images.

La démarche des cinéastes consiste précisément à interroger ce geste relevant en quelque sorte d'une autobiographie collective. Selon *"la méthode de l'égalité"* de Jacques Rancière[4], les cinéastes instaurent une scénographie de type semi-interventionniste qui prépare les spectateurs à co-produire du sens. Dans la première partie du film, le plan est arrêté, ralenti, recadré sur la table de montage. Le commentaire a pour fonction de décrire les images (provenance, durée, hors-champ, etc.) et parfois de relayer les réflexions des cinéastes : *"En prenant furtivement quelques images de l'incident, dit la voix, cette caméra des actualités fut la première à changer de camp, plus par curiosité que par choix.* [23'52'']" Ainsi notre regard s'exerce-t-il à identifier ce qui se produit ou se dissimule dans l'image contrôlée par le pouvoir.

Le pouvoir en vacances.
(*L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, Andrei Ujica, 2010)

Pourtant, à la trente-quatrième minute, la voix off se retire au profit des voix synchrones de l'histoire en marche. Ce geste de retrait – le commentaire ne réapparaît qu'à la quarante-sixième minute et de façon ponctuelle – n'est pas anodin. Il correspond à la prise de pouvoir de la station télévisée par les révolutionnaires. Ceausescu a perdu le pouvoir, y compris celui de l'image. Il s'agit à présent de plonger *in media res* dans l'expression audiovisuelle de la révolte populaire.
Si ce nouveau régime amateur est anarchique, les cinéastes se refusent pourtant à produire une lecture anticipatoire des images, lesquelles sont montées et exposées dans leur durée. Il revient donc aux spectateurs d'appréhender la révolution qui s'élabore sous leurs yeux au travers de sa représentation paradoxale – doit-on à notre tour applaudir l'exécution du tyran dans la séquence de fin ?

La spécificité de cette scénographie du re-voir réside dans l'espace de travail pensé pour un spectateur émancipé de toute signification assignée. Le film invite à une circulation libérée, dans et entre les images d'une autre histoire : *"Ma voie,* écrit Harun Farocki*, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images.*[5]*"*

Monter/montrer. L'image re-prise

Près de vingt ans plus tard, dans *Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (*Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*, 2010, 180'), Andrei Ujica revient sur la dictature roumaine dans toute son amplitude (1965-1989). En véhiculant le point de vue du pouvoir comme l'indique son titre, ce nouveau film propose le contre-champ du précédent. Conçu au moyen d'une imagerie propagandiste, le récit nous plonge dans une sorte d'autoportrait, cette fois au singulier. En effet, le film tourne en boucle, s'ouvrant et se refermant sur le procès du couple Ceausescu. Toutes les images du passé entre ces deux zones limites semblent alors être directement convoquées par Ceausescu sur le mode du flash-back, comme le suggère l'arrêt sur image à la fin de la séquence d'ouverture : le dictateur est filmé en plan rapproché, les yeux figés au ciel.

Ce subtil canevas autobiographique suffit à justifier l'entreprise non interventionniste de remontage. Ujica a visionné, sélectionné, agencé les images du pouvoir à partir d'un corpus d'archive de mille heures. Il en résulte un montage fleuve sans commentaire ni cartons. Pourtant, parades monumentales, travaux herculéens ou discours de foule, ne traduisent plus ni la grandeur ni la puissance du "Conducator" mais bien son auto-mise-en-scène. Aucun processus d'identification n'est possible car le sens programmé par les images protocolaires s'annule, ou s'inverse, dans ce montage cumulatif : il y a énormément de prises mais un regard unique, celui de Ceausescu. La reprise

de la propagande mise bout à bout produit ici une nouvelle expérience historique, celle de la *"fiction de la réalité"* [6] : faire accéder au visible ce qui échappe à la vue.

Cette scénographie peu ostentatoire ne cherche pas à attirer l'attention sur le travail de ré-élaboration mais plutôt à générer une prise de conscience. Pour Andrei Ujica, monter consiste à montrer le foyer d'énonciation de sorte que nous ne puissions plus douter que l'image est bien un "agent"[7] ou un opérateur de l'histoire en tant qu'elle y participe. En formalisant ce "dispositif"[8] propagandiste, nous envisageons donc l'image dans une perspective foucaldienne : elle a une valeur réflexive et doit être pensée en des termes critiques afin de ne pas occulter les relations entre voir, savoir et pouvoir[9]. L'image n'indexe pas seulement une réalité historique, elle est aussi, ou d'abord, la résultante d'une fabrique qui produit un discours et détermine nos représentations.

Filmer/refilmer. L'image re-maniée

Le travail palimpsestique opéré par Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dans *Du Pôle à l'Équateur* (*Dal Polo all'Equatore*, 1986, 98') porte sur un film de montage réalisé à partir d'archives privées dans les années 1920 par un cinéaste italien, Luca Comerio. Gianikian et Ricci Lucchi auscultent l'imagerie coloniale et la mythologie guerrière de l'Italie d'avant-guerre au moyen de leur "caméra analytique"[10] - une tireuse optique qui permet de refilmer mais aussi de recadrer et de recadencer le photogramme. Ce dispositif de revisitation restitue l'état de détérioration du matériau d'origine en même temps qu'il ouvre à d'autres espaces, d'autres temporalités, d'autres perceptions. Les scènes de chasse par exemple, celle de l'ours polaire en particulier, prennent une intensité surréelle du fait de l'irrégularité du défilement voulu par les cinéastes et de la dégradation des images primaires (rayures, intervalles, sautes, noirs). Chaque image, ainsi retravaillée pour elle-même et de l'intérieur, acquiert une puissance affective qui nourrit un sentiment humaniste. Le mouvement de l'animal qui lutte pour sa survie à l'image est redoublé par le processus de décomposition de la source qui incarne son anéantissement à venir. Cette violence à la fois figurative et figurale[11], permet l'assimilation symbolique entre le viseur du fusil et l'œilleton de la caméra, entre la violence de la chasse et celle du colonialisme, entre la mort de l'animal et de l'homme.

L'image, chez Gianikian/Ricci Lucchi est regardée "à la main" comme en témoigne un film plus récent, *Pays barbare* (2013, 65'), dans lequel les cinéastes manipulent l'image-objet sous nos yeux. Les cinéastes interrogent les relations du fascisme et du colonialisme en Afrique à travers des archives amateurs et privées qui retracent la violence des massacres en Éthiopie (1935-36). Le léger tremblement des doigts à l'écran relève ici d'une démarche qui traduit un rapport tactile à l'histoire. Cette présence de la main des auteurs en même temps que de l'image à l'écran renvoie au geste de re-présentation qui consiste à re-voir les images d'hier pour les remettre en jeu depuis le présent. Cette scénographie haptique[12] réactualise l'image et attire notre attention sur la correspondance entre les troubles du passé et ceux d'aujourd'hui.
Les cinéastes referment le film par une série de négatifs : tandis que les corps fantomatiques s'agitent dans une danse macabre, l'image vire au noir et de cette tombe profonde, la voix de l'histoire nous alerte sur notre réalité : *"Insolent et atrocement grotesque, le fascisme revient. Nous ressentons un sentiment d'inquiétude. Nous sommes plongés dans une nuit noire. Nous ne savons pas où nous allons. Et vous ?"*

La démarche ici cherche à rendre sensible l'acte de reprise du matériau d'origine. L'intervention des cinéastes valorise une double déictique matérielle qui renvoie au contexte d'enregistrement et de re-maniement des images. En jouant sur le cadrage, le montage, la vitesse de défilement et la sonorisation, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi réactivent la photogénie de la pellicule et augmentent la puissance émotionnelle du matériau. Les cinéastes ne cherchent pas à expliquer ce que l'image montre mais à créer une autre perceptibilité en exhumant un monde enfoui. La question est alors de comprendre comment ce cinéma transforme le "document" en "monument", selon la distinction de Michel Foucault reprise par Christa Blümlinger[13]. Les images en effet ne sont pas considérées comme des documents qui témoignent d'un événement mais comme des monuments qui parlent directement, d'eux-mêmes, avec toute la part d'impensé. Il en résulte une vision incarnée de l'histoire dont nous nous trouvons ainsi rapprochés.

Re-voir et reconnaître

Dans les scénographies du re-voir ici convoquées, le cinéma envisage l'archive comme défaillante, dans le sens où ce n'est pas l'image qui manque, ce sont les points de vue. Par leur pratique critique du remploi – re-mise en scène, re-prise, re-maniement - les cinéastes cherchent à remettre en cause une historiographie dominante qui fige le passé dans du formol. S'atteler, au contraire, à rendre l'histoire vivante dans tout son détail, c'est suivre la proposition de Walter Benjamin lorsqu'il invite l'historien-chiffonnier à redécouvrir dans *"l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total."* C'est une nouvelle connaissance ou une reconnaissance, au sens épique du terme, qui advient. L'histoire se trouve non pas expliquée par une rhétorique du "prêt-à-penser" mais explorée de l'intérieur par un enchâssement de la vision qui permet de créer d'autres formes de "spectatoriellité". Car la question, toujours, est de savoir de quelles histoires nous sommes les héritiers, mais aussi les acteurs en même temps que les passeurs.

Julie Savelli

Julie Savelli est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Montpellier 3 (France). Ses recherches en esthétique portent sur les pratiques documentaires et sur les théories de la création qui en résultent. Elle collabore régulièrement à la revue *Bref*, a récemment publié un ouvrage intitulé *Fictions matérielles. Films et vidéos de Gunvor Nelson (*Re:Voir, 2015) et participé à l'ouvrage collectif *Wang Bing, Un cinéaste en Chine aujourd'hui* (PUP, 2014).

1 Sylvie Lindeperg explique comment *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), premier film à prendre en charge la représentation des camps, a servi de catalogue de plans déterminant la mémoire et l'imaginaire génocidaire selon les différents intérêts nationaux. (Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard*, Odile Jacob, 2007.)

2 Michel Foucault, "Le Retour de Pierre Rivière", entretien avec Guy Gauthier, *Revue du cinéma*, no 312, 1976.

3 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand 1919-1933*, 1947, Flammarion, 1973.

4 Dork Zabunyan et Laurent Jeanpierre, Jacques Rancière. *La méthode de l'égalité*, Bayard, 2012.

5 Harun Farocki, *Reconnaître & Poursuivre*, Théâtre Typographique, 2002, p. 11.

6 Gérard Leblanc, "La réalité en question", *CinémAction*, "Le documentaire français", n° 41, 1987, p. 45.

7 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, "Le film, agent de l'histoire", 1977, édition refondue, Gallimard, 1993.

8 Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", *Communications*, n°23, 1975, p. 56-72.

9 Voir *L'ordre du discours* (Gallimard, 1971) et *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (Gallimard, 1975).

10 Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *"Notre caméra analytique"*, Trafic, n° 13, hiver 1995.

11 La "figure" ou le "figural", au sens deleuzien, renvoie à une forme sensible résultant de la matérialité immanente des corps. (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, éd. du Seuil, 2002.)

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, éd. de Minuit, 1980, p. 614-622.

13 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

Les fantômes de l'histoire (*Pays barbare*, Gianikian et Ricci Lucchi, 2013)

CHAMP DE BATAILLE

***"Comment continuer à représenter quand tout semble avoir été vu (l'histoire du cinéma), même l'irreprésentable (la barbarie totalitaire)?"* En posant cette question en regard de la production filmique au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale, Antoine de Baecke ignorait encore que les limites de l'irreprésentable seraient bientôt très largement dépassées. Dans la lignée des productions d'Al-Quaida, les réseaux médiatiques ont ainsi vu naitre un nouveau visage de l'horreur: les clips de Daech, réalisés sous la coupelle du Al-Hayat Media Center, dans lesquels filmer et tuer sont devenus d'improbables synonymes. Depuis ses débuts, le critique et cinéaste Jean-Louis Comolli a démontré sans relâche que le cinéma est *"un champ de bataille, avec des fronts qui se déplacent sans cesse. Il y a une guerre, des forces en jeu, économiques et idéologique"*.[1] Dans son dernier livre *Daech, le cinéma et la mort* (Verdier, 2016), il se confronte, physiquement et intellectuellement, à ces nouvelles images qui attentent à la dignité intime du cinéma en tant qu'art.**

Entre les films de la Nouvelle Vague ou du cinéma militant des années 70 et les clips de tueries mises en scène par un groupe armé extrémiste, l'écart semblait infranchissable. Pourtant, près de 55 ans après son premier article pour *Les Cahiers du cinéma*, la pensée complexe de Comolli se prolonge et se renouvelle au travers de ces formes que tout sépare, suivant les fluctuations de ce qu'il nomme le 'devenir' du cinéma. Repéré un an après avoir débarqué d'Algérie alors qu'il fréquente la cinémathèque française avec ses amis Jean-André Fieschi et Jean Eustache, Comolli s'impose comme critique puis rédacteur en chef des Cahiers; tenant un rôle central dans le développement d'une approche théorique marxiste du cinéma, influencé par les écrits d'Althusser[2], il est entouré de figures emblématiques telles que Jean Narboni, Serge Daney, Pascal Bonitzer ou encore Jean-Pierre Oudart. Même s'il reviendra ponctuellement aux Cahiers sous l'impulsion de Daney, ainsi que dans *Trafic* ou *Imaginaires documentaires*, la fin de l'écriture collective avec ses collègues en 1973 marque surtout le passage vers la réalisation, notamment avec *La Cecilia* qu'il ne finalisera qu'en 1977, ou *Marseille contre Marseille* (1996) sur la machine électorale française.

La radicalité de ces années aux Cahiers s'ancre indéniablement dans l'idée qu'il existe une dimension morale à la forme, à la technique: l'esthétique ne peut ainsi être séparée de l'éthique. Cette idée est d'une actualité brûlante dans *Daech, le cinéma et la mort*, permettant d'identifier ce qui a sans aucun doute poussé Comolli à se pencher sur les films de Daech: une nouvelle étape dans la transformation technologique mais aussi idéologique du cinéma, vers un 'perfectionnement' incessant du spectacle en tant que leurre. Le plus surprenant, voire choquant, dans l'ouvrage de Comolli est peut-être justement de le voir d'emblée rallier ces productions de propagande au champ cinématographique. Ainsi justifie-t-il son choix: *"j'appelle "cinéma" toutes les sortes d'images qui sont enregistrées cadrées et sont ensuite, toujours cadrées, montrées sur un écran, soit par projection, soit par diffusion (télévisions, tablettes, téléphones…)"*, ces images héritant pour lui des paramètres fondamentaux de la prise de vue cinématographique – *"cadrer + enregistrer + montrer"* - déjà définis par les 'vues' des frères Lumière.[3] Filmer, enregistrer, montrer, diffuser et mettre en ligne – autant d'actes possiblement accomplis par une seule personne aujourd'hui, renvoyant là aussi à l'opérateur-monteur-projectionniste du Cinématographe. Si l'hypothèse et la comparaison sont osées, elles sont cependant nécessaires à Comolli afin de mieux déconstruire au final l'esthétique capitaliste et le détournement opéré vis-à-vis des principes du cinéma.

Loin d'isoler ces films des autres productions filmiques sur base de leur contenu ou de leur finalité, Comolli tisse au contraire un réseau d'influences, nous imposant de situer ces images abjectes dans un continuum historique. Dans la droite lignée de sa pensée marxiste, il analyse la construction paradoxalement toute hollywoodienne de leurs mises en scène et condamne de concert l'idéologie des modèles et les copies. Daech emprunte ainsi à ceux qu'ils dénoncent (l'Occident perverti et leurs films-catastrophes) les moyens de production, les logiques publicitaires, de diffusion mais aussi les formes de réalisation: montage rapide, mixage et habillage du générique, utilisation d'une musique tonitruante et de cartons explicatifs renvoient tous à la notion d'efficacité, de répétition et de sensations du cinéma hollywoodien dénoncée par Comolli. Outre le renvoi aux vues des frères Lumière, le lien avec l'ontologie du cinéma revient aussi de façon troublante et systématique. Dans *Machines du visible*, Comolli décrivait la deuxième partie du 19ème siècle, précédant l'avènement du Cinématographe, comme une époque vivant dans une sorte de frénésie du visible, au travers de la démultiplication sociale des images (via la reproductibilité mécanique) mais aussi de la visibilité géographique (via les nouveaux modes de transports).[4] Cette frénésie du visible semble à nouveau définir l'état de notre monde au travers de la réappropriation du cinéma par Daech. La rupture, plus

JEAN-LOUIS COMOLLI, *DAECH, LE CINÉMA ET LA MORT,*

COLLECTION ART, ARCHITECTURE, CINÉMA
PARIS, ÉD.VERDIER, 2016
128 P.
13,50 EUROS
ISBN: 978-2-86432-888-9

définitive encore, s'inscrit une fois de plus dans un changement technologique essentiel : le passage de l'argentique au numérique ainsi que l'entrée inéluctable dans la diffusion immédiate et globale des images qui transforment les films de Daech en arme de terreur massive.

Un autre élément concerne le contenu même des films et le propos central du livre : la mort est en effet intrinsèquement liée à l'invention du cinéma et à son histoire. Mais tout oppose la conception de Daech à celle de l'imaginaire filmique. Dès les premiers articles de presse, les journalistes soulignent que, grâce à ce nouveau médium, *"la mort cessera d'être absolue"*, permettant de revoir à l'infini ceux qui ont disparu. Dans l'idée d'une image survivante, *"le cinéma a été laborieusement mis au point pour célébrer la vie"* même s'il devient du coup et peu à peu le cimetière des morts-vivants.[5] Même le défilement des photogrammes évoque, pour Comolli, la pulsation de la vie. Le cinéma s'instaure donc comme un moyen mécanique de conjurer la mort, même quand il la met en scène, idée qui sera reprise notamment par André Bazin ou Roland Barthes, mais aussi Comolli qui voit dans la *r*epréSentation filmique de la mort un processus de répétition et de recommencement permettant de la maintenir à distance, l'image n'étant pas affectée par la mort réelle. Il ne peut ensuite que souligner à quel point les films de Daech ébranlent cette idée, explosant les spécificités de l'imaginaire cinématographique ; les possibilités du hors-champ sont évacuées, tout comme les mises en scène symboliques ou illusionnistes de la mort, au profit d'une surreprésentation explicite, systématique et *cadrée* de l'insupportable réalité. Il ne s'agit plus ici de montrer la mort, mais bien de la donner face caméra. Une nouvelle alliance entre cinéma et mort voit le jour : *"lié dès ses premiers moments à la représentation du vivant, voici le geste cinématographique concrètement associé à l'acte de tuer, confondu avec lui. Le cinéma à l'envers, l'envers du cinéma ?"*.[6]

C'est, sans surprise, à un choc frontal de rupture et de mort que se heurte Comolli face aux films de Daech, aux égorgements, aux scènes de torture, aux mises à mort programmées et inlassablement répétées dans des plans à la durée insoutenable, des gros plans ou des travellings abjects ; car il *choisit* de les regarder, de supporter l'ignominie (ce que, avouons-le, tout lecteur.trice de ce livre hésite à s'imposer s'il ne les a pas déjà vus). Loin de toute vision édulcorée quant au spectateur et à sa position face aux images cinématographiques, Comolli commente notre fascination pour le repoussant, expliquant qu'il *"nous faut accepter que notre désir de voir soit corruptible et corrompu, puisque sans y pouvoir résister nous nous laissons aller jusqu'à regarder l'irregardable"*.[7] Réinterrogeant notre rapport aux images et notre place dans ce nouveau contexte, Comolli repose inlassablement dans tout son parcours la même question : *"quel est mon rôle quand je vois un film ?"*. Il doit d'abord se résoudre à établir l'impuissance du spectateur à empêcher 'imaginairement' ce qui arrive à l'écran ; face aux films de Daech, le spectateur est un témoin incapable, voire indigne d'agir. Pourtant, Comolli regarde ces images malgré tout, dans un but précis, performatif : cultiver l'espoir de *sauver* le cinéma de tout ce qui le salit.

C'est dans ce geste emporté et chevaleresque, mais peut-être aussi, dans une certaine mesure, vain ou passéiste, que le livre prend son sens. Face à l'insoutenable, Comolli s'insurge contre le 'tout visible', déconstruit les images afin de mieux condamner une mondialisation capitaliste et de réhabiliter le septième art, là où d'autres détournent le regard ou ne voient (une fois de plus) que la mort du cinéma. Au-delà de la nécessité de développer la fonction critique et l'éducation à l'image, la question de *comment* sauver le cinéma reste malgré tout évasive. Dans une interview accordée à Daniel Fairfax, Comolli se décrit comme un 'utopiste', qui *"croit dans l'interdépendance entre les expérimentations dans la forme, le langage, le style d'un côté, et l'action révolutionnaire de l'autre"*.[8] Là serait donc la voie à suivre. Dans cet esprit, Comolli met en avant le travail de résistance du collectif Abounaddara, composé de jeunes Syriens qui, dans un cinéma radical, filment le quotidien de leur guerre au travers de longs plans séquences fixes où la violence n'apparaît que de façon anecdotique. Refusant la politique de l'insert et l'art du spectaculaire, ils s'engagent dans une guerre des formes cinématographiques. Mais même s'il termine son livre sur l'*existence* salvatrice d'un cinéma "contraire" qui fait des spectateurs des partenaires, l'impact de ce dernier vis-à-vis d'une telle rupture visuelle et éthique imposée par les images de Daech semble bien faible.

Reste l'utopie. Sans faillir, Comolli insiste sur l'utilité sociale du cinéma qui, alors même que l'on est troublé, voire égaré, par les images, nous invite sans cesse à penser. La pertinence de cette idée, de cette position face au trouble provoqué par toutes les formes de cinéma, en fait un lanceur d'alerte, incitant le spectateur et le filmeur à expérimenter, retrouver tout à la fois une éthique et la temporalité de chaque chose, *"car il y a un temps pour filmer et un autre pour parler, un pour filmer et un temps pour tuer, un pour aimer et un autre pour mourir"*.[9]

Muriel Andrin

Université Libre de Bruxelles

Muriel Andrin est professeure au sein du Master en écriture et analyse cinématographiques à l'Université Libre de Bruxelles. Elle y enseigne notamment l'histoire du cinéma documentaire. Elle est également porte-parole du Centre de recherche SAGES (Savoirs, Genre et Société) et membre de MuCiA (Musique, cinéma et arts de la scène).

1 *"Entretien avec Jean-Louis Comolli. La pensée dans la machine"*, Rue Descartes, n°53, 2006/3,p.74.

2 L'article *"Idéologie et appareils idéologiques d'Etat"* d'Althusser (*"La Pensée"* n°151, Juin 1970, p.3-38) a influencé le fameux éditorial de Comolli et Narboni (*"Cinéma/Idéologie/Critique", Les Cahiers du cinéma*, Octobre 1969, n°216, pp.11-15) tout comme l'argumentaire de *"Technique et Idéologie"* (*Les Cahiers du cinéma*, 6 textes parus de Mai 1971 à Octobre 1972).

3 Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris: Verdier, 2016, pp.10-11. L'argumentaire du cadre était déjà celui de *Corps et cadre – cinéma, éthique, politique* (Verdier, 2012)

4 Comolli, *"Machines of the Visible"* dans The *Cinematic Apparatus*, eds Teresa De Laurentiis & Stephen Heath, New York: St Martin's Press, 1980, pp. 121-142.

5 Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, op.cit., p.55.

6 Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, op.cit., p.71.

7 Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, op.cit., p.49.

8 *"Yes, we were utopians ; in a way, I still am…"* : An Interview with Jean-Louis Comolli (Part 1)", *Senses of cinéma*, n°62, Avril 2012 (http://sensesofcinema.com).

9 Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, op.cit., p.72.

***L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions* est un recueil de textes signés Dork Zabunyan, publiés pour l'essentiel en revues spécialisées entre 2011 et 2015, modifiés ou augmentés à divers degrés, portant sur l'analyse critique, esthétique et théorique, des images amateurs des soulèvements arabes mais aussi du cinéma documentaire ou de fiction qui s'en est saisi. La temporalité couverte par ces analyses permet à leur auteur de déployer un véritable mouvement de réflexion, d'accompagnement, voire de décantation déjà, sur les enjeux des représentations par l'image animée, amateur ou cinématographique, d'un conflit désormais international et d'une infinie complexité. Comment penser l'évènement par l'image ? Rencontre avec Dork Zabunyan, philosophe et professeur en cinéma à l'université Paris 8, autour de quelques questions, parmi bien d'autres, que suscite la lecture de cette toute récente et passionnante publication.**

Page 56, Stefano Savona, *Tahrir, place de la libération*, in *L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*

L'INSISTANCE DES LUTTES

l'art même : Dès l'abord, vous entendez considérer les images des révoltes arabes, matière brute et première de ce recueil, en ce qu'elles *"contribuent, avec le cinéma qui les accueille et s'en empare après coup, à une insistance des luttes"*. Pourriez-vous définir cette notion d'insistance que revêtent ces images et qui remplace la notion de résistance que vous estimez aujourd'hui galvaudée ?

Dork Zabunyan : La notion d'insistance possède à la fois une dimension critique et sollicite positivement une conception de l'événement qui engage un avenir des luttes, quels que soient les échecs ou les trahisons dont celles-ci peuvent faire l'objet. Elle enveloppe un aspect polémique, car elle aimerait rajeunir le concept de "résistance", qui est désormais vidé de sa noble substance, tant il a été utilisé, parfois de manière opportuniste, par les défenseurs d'un art critique. Il ne s'agit pas de créer un nouveau mot d'ordre militant qui viendrait remplacer le précédent ; il s'agit plutôt de sentir comment certains termes ne contiennent plus la charge de contestation qu'ils pouvaient avoir quand Deleuze, pour prendre un exemple paradigmatique, parlait de "résistance" à partir du milieu des années 1980 (dans *L'Image-temps* d'abord, et surtout dans "Qu'est-ce que l'acte de création ?", sa conférence à la Fémis de 1987). Le choix du mot "insistance" est une manière parmi d'autres de sortir de cette impasse, tout en ouvrant sur une autre compréhension des luttes, et des possibles que toute lutte esquisse durant son déroulé. À un moment où ce que l'on a appelé les "printemps arabes" semblent entrer dans les catacombes de l'histoire, il fallait trouver un intercesseur conceptuel qui tente de réaffirmer au contraire la portée émancipatrice de l'extraordinaire enchaînement des soulèvements de l'année 2011. C'est qu'un soulèvement ne s'épuise pas jusqu'à disparaître avec la fin de son actualisation, ni de sa répression, aussi féroce soit-elle. Les mois de janvier et de février 2011 que le peuple égyptien a vécus ne s'évaporeront pas avec la dictature sanglante d'Al-Sissi qui s'abat aujourd'hui sur l'Egypte : ces événements restent présents dans la mémoire de celles et ceux qui les ont vécus ; ils existent à l'état de traces audiovisuelles, disséminées sur des plateformes vidéo en ligne ; ils constituent un savoir de ces luttes pour d'autres soulèvements à venir, même encore indéterminés. En ce sens, le soulèvement égyptien, comme tous les autres qui ont contaminé cette région du monde (Tunisie, Yemen, Libye, etc.), insistent et serviront de vecteurs à travers les archives que nous en avons, pour d'autres soulèvements à venir, au Moyen-Orient ou ailleurs. Signalons en outre que l'insistance n'est guère un concept à visée téléologique qui supposerait qu'il y ait une nécessité historique à ce que des soulèvements aient lieu ici ou là. S'il existe une règle pratique en ce domaine, c'est celle-ci : on ne peut rien prévoir d'avance, et la rupture que constitue une lutte dans l'histoire, sans pour autant l'essentialiser, reste par définition imprévisible.

AM : Dans votre introduction, vous avancez *"la mise en lumière [de] la coalescence entre les images nées des "printemps arabes" de 2011 et [de] toute l'histoire qui s'en est suivie pour le meilleur ou pour le pire"*, citant Foucault et sa notion d'images *"qui font passer l'histoire"* de même que Rancière et ses *"modèles de connexion"* entre *"écrire l'histoire"* et *"écrire des histoires"*. Pourriez-vous développer cette analyse des régimes historique et politique de l'image ?

DZ : Dans un entretien paru dans les *Cahiers du Cinéma* en 1974 – "Anti-Rétro", commenté à diverses reprises dans le livre –, Michel Foucault défend l'idée que le cinéma doit participer à l' élaboration d'une *"mémoire populaire"* : pas du tout une mémoire qui renverrait à un folklore des peuples,

mais bien plus à la manière dont ceux-ci se constituent potentiellement un savoir des luttes, de la même façon que, dans la seconde moitié du 19ème siècle, les ouvriers puisaient dans la chanson ou la poésie pour combattre le joug capitaliste en train de croître. Dans cet entretien, Foucault déclare notamment ceci : il *"est absolument vrai que les gens, je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser"*. Au moment même où sortait des presses *Foucault va au cinéma* (Bayard, 2011), ouvrage au sein duquel j'analysais cette citation, Ben Ali s'envolait vers l'Arabie Saoudite, chassé du pouvoir par le peuple tunisien en colère. Me frappait alors ce fragment de phrase – *"une manière d'enregistrer l'histoire"* –, qui résonnait encore plus fortement en ce mois de janvier 2011, à une période où nous étions plusieurs à suivre, presque en temps réel, la révolution en Tunisie à travers les vidéos postées par ses protagonistes anonymes. C'était bien là, à partir de ce matériau audiovisuel brut, une nouvelle façon "d'enregistrer" les événements qui se déroulaient sous nos yeux, de *"faire passer de l'histoire"*, aussi, pour reprendre une autre expression présente dans "Anti-Rétro". Ces "passages de l'histoire", autrement dit, ne sont pas uniquement l'œuvre d'historiens de profession, même s'il y a là une archive unique dont l'historien peut, et même doit s'emparer s'il souhaite augmenter notre compréhension des soulèvements de 2011. Le risque, bien sûr, c'est que cette "mémoire populaire" soit contrariée, ou empêchée par une imagerie de la révolte qui épouse en définitive tout un folklore révolutionnaire, où quelques gestes de soulèvement sont devenus de purs stéréotypes visuels : poings levés dans une manifestation, individu isolé et surélevé au-dessus d'une foule réunie sur une grande place, etc. L'une des tâches du cinéma, très difficile à mettre en œuvre, est de parvenir à opérer un pas de côté par rapport à cette imagerie devenue folklorique des luttes, et à échapper simultanément à un mécanisme d'héroïsation par l'image qui nuit à ce qui, au final, fait la force disruptive d'un soulèvement contre un régime autoritaire : sa puissance d'impersonnalité, ou de "désidentification", pour reprendre un terme de Jacques Rancière qui est discuté dans *L'insistance des luttes*.

AM: Revenant à l'invitation faite au spectateur par Serge Daney d' *"adopter une posture active de travail, en l'occurrence celle, ni plus ni moins de monteur"*, vous pointez la résurgence, très actuelle également dans le champ de l'art contemporain, du diaporama dont le *Tempo Risoluto* de Chris Marker consacré à la révolution égyptienne. De quoi relève selon vous la réactualisation de cette forme particulière qu'est le diaporama, utilisé lui aussi par le collectif de cinéastes syriens Abounaddara sur un mode que vous qualifiez de sobre, voire d'ascétique ?

DZ: La recrudescence des diaporamas aujourd'hui est un phénomène à la fois intéressant et relativement inquiétant en termes de représentation des luttes collectives. Elle est intéressante en soi, pour au moins deux raisons. D'une part, elle permet de réactiver des usages que l'on croyait révolus, notamment en raison de la disparition de la diapositive au début des années 2000. Les outils numériques disponibles dans nos ordinateurs ont permis en quelque sorte de ressusciter ces enchaînements d'images fixes, par-delà le contexte familial où ils étaient essentiellement confinés, même s'il y a eu de grands artistes de la diapositive qui ont œuvré dans les musées (Marcel Broodthaers, Nan Goldin, Dan Graham...). Deuxièmement, il est significatif de constater que les diaporamas – et il y en a d'innombrables sur les révoltes arabes – se développent massivement sur des plateformes destinées principalement à stocker des images en mouvement (comme YouTube ou Dailymotion). En un sens, nous pouvons voir là l'incarnation d'une hypothèse formulée il y a une quarantaine d'années environ par Gisèle Freund : plus nous sommes environnés, voire assiégés par des images animées (cinéma, télévision, aujourd'hui internet, les réseaux sociaux), plus nous aurions besoin d'images fixes pour nous orienter dans cet océan d'images en mouvement. Que Gisèle Freund soit photographe, et qu'elle donne l'impression de défendre l'image fixe, ne doit pas être un argument contre cette hypothèse, car elle a une forte valeur heuristique par ailleurs. En effet, elle permet également d'interroger la manière dont nous nous souvenons des événements passés, comme si l'image fixe ou arrêtée était davantage un moteur de souvenir, et en conséquence de combat contre l'oubli, que l'image-cinéma ou l'image télévisuelle. D'autre part, et c'est là un écueil sérieux auquel l'image des soulèvements en général se confronte de nos jours, la multiplication des diaporamas reconduit généralement certains stéréotypes de l'engagement révolutionnaire dont nous avons parlé plus haut. Ce qui est une façon supplémentaire d'opérer un nivellement dans la représentation des luttes, où l'anonyme devient un héros malgré lui dans un récit épique tout à fait convenu. Même le diaporama de Chris Marker sur la révolution égyptienne – *Tempo Risoluto* – semble tomber dans cette imagerie qui relève du cliché. Il ne faudrait toutefois pas y voir une forme de fatalisme qui guetterait ces montages d'images fixes ou de captures d'écran. Les diaporamas d'Abounaddara en témoignent : ils renversent les stéréotypes de la lutte sur le terrain même où ceux-ci se déploient; ils parviennent à extraire du cliché une image de contestation qui ne soit plus un cliché. Il faut toute la sobriété du collectif pour arriver à cette forme d'ascèse qui redonne une consistance aussi bien à l'image de la révolution qu'à la révolution par l'image.

AM: *"Les démarches créatrices qui questionnent fictivement l'environnement socioculturel et politique ne sont-elles pas un processus artistique de dévoilement et de désaliénation?"* interroge Rachida Triki, philosophe et critique d'art, au colloque "Fiction et pratique des arts" organisé par l'Association tunisienne d'esthétique et de poétique (Atep) en mars 2011. Les années 2000 ont vu au Proche et Moyen-Orient l'émergence d'une génération d'artistes dont l'œuvre interroge les régimes de représentation du refoulé et de la disparition et recourt à la fiction pour mieux appréhender l'énoncé historique. Qu'en est-il du régime fictionnel chez les cinéastes qui traitent des révolutions arabes ? Quelle est sa fonction et quels sont ses modes opératoires surtout lorsque ceux-ci intègrent dans leurs films des images d'archives ?

L'INSISTANCE DES LUTTES. IMAGES SOULÈVEMENTS CONTRE-RÉVOLUTIONS,

TEXTES DE DORK ZABUNYAN, PRÉFACE DE PAUL SZTULMAN, DE L'INCIDENCE ÉDITEUR, 250 PAGES,14 X 20 CM, ISBN: 978-2-91893-39-5,19 EUROS, SEPT. 2016

L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions, couverture.

DZ: *L'insistance des luttes* ne se présente pas comme un panorama des films qui existent à ce jour sur les révoltes arabes de l'année 2011. Le livre aborde aussi bien le documentaire (*Tahrir, place de la Libération* de Stefano Savona ; *The Uprising* de Peter Snowdon) qu'il fait référence à certains films de fiction (comme *Après la bataille*, de Yousry Nasrallah). Et à chaque fois, un problème spécifique en matière de mise en scène tente d'être investi : comment filmer des manifestants sur une place comme Tahrir tout en préservant la force collective qui en émane (Savona) ; comment rendre par le montage d'archives vernaculaires l'enthousiasme révolutionnaire éprouvé devant son ordinateur durant les événements de 2011 (Snowdon); comment s'opère, dans une fiction historique, la reprise d'une même vidéo amateur (en l'occurrence, celle de l'attaque de la place Tahrir par des chameliers et des cavaliers le 2 février 2011) d'un contexte social à un autre (Nasrallah). Il est vrai que les documentaires sur les "printemps arabes" semblent plus nombreux que les films de fiction ; il y a peut-être un "mal de fiction" en ce sens, pour reprendre le titre d'un chapitre du livre. Je crois qu'il convient de méditer une page de Jacques Rancière un peu oubliée, extraite pourtant de l'un de ses ouvrages les plus célèbres, *Le Partage du sensible*. Dans cet ouvrage, Rancière renverse les attendus que nous attribuons spontanément au documentaire et à la fiction, et ce qu'il dit engage par ailleurs les usages de l'archive audiovisuelle au cinéma, en lutte, lui aussi, contre toutes les formes de clichés dans la représentation des soulèvements à l'écran. *"Le cinéma documentaire,* écrit Rancière*, le cinéma "voué" au réel est capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères"* ; aussi, il s'agit bien de *"[jouer] sur la combinaison de différents types de traces (interviews, visages significatifs, documents d'archives, etc.) pour proposer des possibilités de penser cette histoire"* ; avant d'ajouter : *"Le réel doit être fictionné pour être pensé"*. La fiction *comme* le documentaire doivent participer, l'un comme l'autre, à cet élargissement des possibilités de penser les soulèvements avec les images, par les images, et de considérer comment ces dernières, en retour, peuvent régénérer les luttes dans l'histoire.

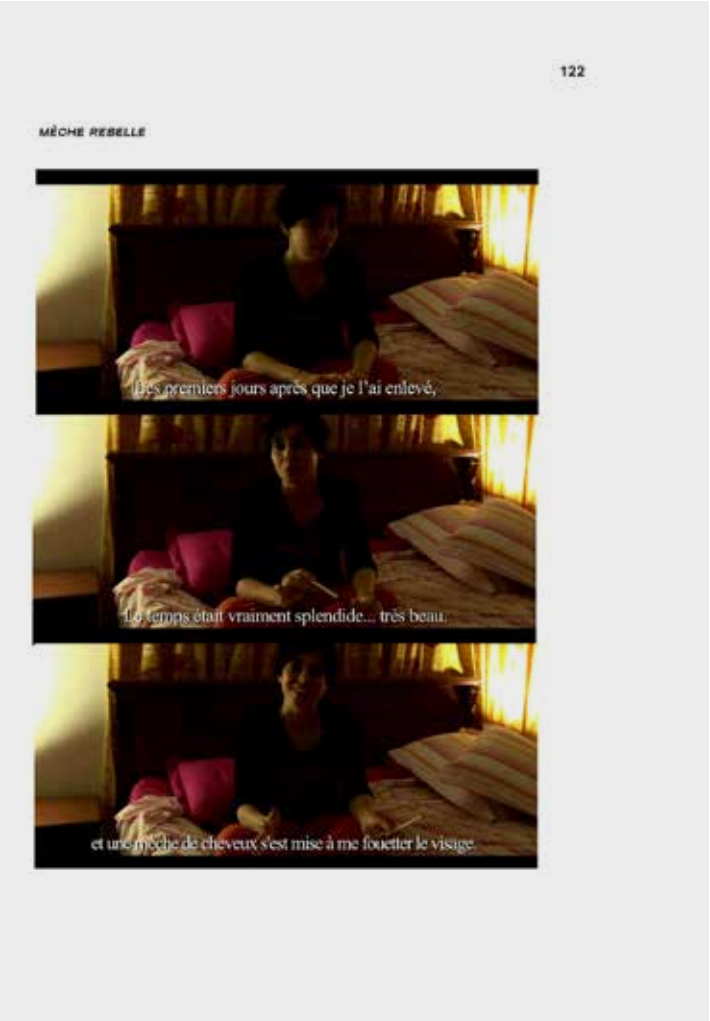
AM: Un *"grain de sable syrien"*, pour reprendre votre expression d'un article publié en juin 2015 par la revue *artpress*, est venu enrayer la dernière Biennale de Venise au travers du refus d'Abounaddara de se voir attribuer la "mention spéciale" du jury alors même qu'il signifiait son retrait de l'événement. Quelles sont les relations avec le champ de l'art contemporain qu'entretient de ce collectif de cinéastes défendant âprement le droit à l'image du peuple syrien et, au-delà, œuvrant à déconstruire la figure du Syrien héritée de l'histoire coloniale et relayée par l'industrie culturelle ?

DZ: L'une des caractéristiques du travail d'Abounaddara, c'est leur indépendance absolue. Les hommes et les femmes de ce collectif anonyme né en 2010 ne font aucune concession sur rien, quel que soit le degré de notoriété des institutions qui les invitent. L'autonomie financière qu'ils recherchent pour produire leurs films accompagne plus fondamentalement une liberté de création qui est, ou devrait être, un exemple pour tous les artistes qui se veulent ou se disent ouvertement "critiques" aujourd'hui. Si le milieu de l'art contemporain pouvait favoriser cette autonomie, je pense qu'Abounaddara n'y verrait pas d'inconvénient, comme ce fut le cas récemment pour Harun Farocki, qui avait fait le saut dans le musée à partir du milieu des années 2000, même s'il a continué à montrer ses films dans des salles de cinéma. Encore faut-il qu'Abounaddara puisse garder la maîtrise des conditions dans lesquelles leurs œuvres sont montrées. Si le collectif a refusé la "mention spéciale" de la Biennale de Venise en 2015, c'est notamment parce que ces conditions y faisaient globalement défaut : *All the Syria's Futures* devait ainsi être projeté dans l'Arena conçu par Okwui Enwezor, le commissaire général de la Biennale (ce même Arena où des passages du *Capital* de Marx étaient lus dans une parodie d'art critique), mais le film n'apparaissait pas dans la programmation. De même, le long-métrage d'Abounaddara intitulé *Syrie : instantanés d'une histoire en cours* n'était pas visible au moment de l'ouverture de la Biennale, alors qu'il était annoncé dans l'une des petites cellules que l'on trouve tout au bout du jardin de l'Arsenal. C'est pourquoi le collectif a refusé le prix. Abounaddara est maintenant invité par les manifestations d'art contemporain du monde entier (biennales, expositions de groupe, expositions thématiques, etc.) – invitations que ses membres refusent presque systématiquement, dans la mesure où ils estiment qu'elles sont faites pour de mauvaises raisons : parce qu'il faut bien parler de la "guerre en Syrie", de la "crise des réfugiés", des frontières moyen-orientales, etc. Tandis qu'Abounaddara ne cesse pas de vouloir élargir le spectre de notre perception de ce conflit sanglant qui dure depuis 2011 : en s'émancipant du réflexe orientaliste, et en considérant que le conflit syrien est désormais un enjeu transnational qui ne se limite pas à la seule ère géographique du Moyen-Orient.

Propos recueillis par Christine Jamart

Dork Zabunyan est professeur en cinéma à l'université Paris 8. Il collabore régulièrement à différentes revues (*Cahiers du Cinéma*, *Trafic*, *artpress* o u *Critique*). Il a notamment publié *Les Cinémas de Gilles Deleuze* (Bayard, 2011), *Foucault va au cinéma* (Bayard, 2011, avec Patrice Maniglier).

Page 122, Abounaddara, *Mèche rebelle* (2012), in *L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions.*



Jean Siméon Chardin,
Les Bulles de savon, 1734.

NUAGE, BULLE ET ÉTINCELLE POLITIQUES VISUELLES ET DÉRÉALISATION DU RÉEL

"S'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et si il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image."
Jacques Rancière

Imaginez un envol. Vous entrez dans un aéroport pour prendre un vol. La destination est indéterminée. Vous passez les contrôles d'usage : présentation de la carte d'embarquement au contrôle de sécurité. Vous enlevez votre veste et la déposez dans le bac en plastique ad hoc. Vous retirez de vos poches votre téléphone portable, clés, pièces de monnaies et autres afin de vous débarrasser de tout objet pouvant faire réagir le portique de sécurité. Vous le passez et récupérez vos effets personnels avant de vous rendre à la porte d'embarquement dont le numéro vient juste de s'afficher sur un écran. Vous présentez votre pièce d'identité et carte d'embarquement au service d'accueil, vous rentrez dans l'avion, et vous vous asseyez au fauteuil attribué, par chance vous êtes assis à côté d'un hublot et constatez que le ciel n'est pas dégagé. L'avion démarre, les hôtesses et stewards font les signes rappelant les consignes de sécurité habituelles.
L'avion est maintenant en début de piste, vous entendez et ressentez les moteurs tourner à plein régime, la carlingue tremble, l'avion s'élance jusqu'à progressivement se soulever du sol. Pendant une fraction de seconde, les lois de la gravité n'ont plus cours.
Par le hublot, vous constatez le recul progressif du sol. L'augmentation de la distance entre vous et l'horizon terrestre modifie votre rapport perceptif au réel, une altération proportionnelle à l'augmentation de l'écart entre vous et le sol et à la confusion visuelle engendrée par la masse grandissante des nuages.
Comme si le réel progressivement perdait toute matérialité, rendu à un état d'image constituée d'une multiplicité de points : entités urbaines, extra-urbaines et naturelles, à la densité et à la structuration variables, reliées ou non par des systèmes de communication de natures tout aussi diverses. Vous faites le constat que le réel est ici rendu à l'état d'une image nébuleuse, vaporeuse, parsemée d'un ensemble d'éléments plus ou moins articulés entre eux, telle une multiplicité de signes désubstantialisés dont vous n'auriez pas même accès à la charge existentielle, culturelle, sociale, politique, économique qui pourtant les habite.
Vous faites un second constat, dépassant de loin la nature perceptive du premier, sa valeur de constat. À mesure que l'écart augmente entre vous et le réel et que le rapport que vous entretenez avec celui-ci s'effectue par la médiation d'une image nébuleuse, à mesure que cet écart augmente et que l'interface-image dispose de plus en plus d'importance, le réel se déréalise.
La perception de celui-ci se trouverait comme marquée d'une perte (de contact et de substance), selon une dynamique de déréalisation que Paul Virilio avait déjà analysée en 1984 dans *L'Espace critique*[1]. En substance, et en prolongeant quelque peu la réflexion pourtant toujours très actuelle de Virilio qu'il développa, notamment, à la suite du basculement d'une culture de l'analogique à celle du numérique, l'augmentation des possibilités et des vitesses de communication des informations (notamment de ce qu'il qualifie de "formes-images") et de la valeur d'interchangeabilité de celles-ci (soit du relativisme de ces "formes-images", de leur rapport) produit un *"trouble"*, une *"confusion des échelles de grandeur"* qui *"sont significatifs d'une crise affectant la perception et la vie pratique"*.
Cette évocation d'un envol et de l'image qui résulte de cet arrachement au sol n'est qu'une métaphore, lacunaire, imparfaite. Mais elle permet néanmoins de revenir sur une problématique essentielle qui agit à l'intérieur des *visual studies* qui commencent juste à se développer alors même que Virilio est en train d'écrire ces lignes, problématique qui semble toujours agir au cœur d'une "discipline" qui s'est constituée autour d'une importance accordée au "visuel" et à l'"image". Cette problématique semble d'autant plus centrale face à la virtualisation et à la multiplication des images dans nos propres canaux de communication actuels, témoins et relais d'événements marquants. Elle pourrait être ramassée comme suit, de manière elle-même lacunaire, imparfaite : est-ce que

Double page, Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, les presses du réel, 2016

3. Punch, « The Effects of a Hearty Dinner after Visiting the Antediluvian Dept », 1855

animée de forces simultanément économiques et sociales. Le mécanisme qui encourage la reprise des images est le même que celui qui préside à la création d'un marché. Le succès rencontré par une proposition culturelle favorise son réemploi opportuniste par d'autres acteurs – le cas échéant soumis à la protection légale qui interdit la copie pure et simple, et impose de recourir à des systèmes d'adaptation. Marque d'un accueil avantageux, ce processus objectif qui multiplie les occurrences de formes apparentées produit un signal social : la répétition de variantes est identifiée par la réception comme un effet de mode ou de norme. Cette perception tend à renforcer le processus, qui entre alors dans une boucle autoréférentielle.

Que l'on retrouve cette économie au sein des industries culturelles n'a rien qui puisse surprendre. En revanche, sa dimension visuelle

4. Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, 1864

comporte des traits spécifiques. Le mécanisme d'itération constitue le prototype en source, et substitue à la référence externe à laquelle est supposée renvoyer l'image un principe d'autoréférentialité iconique de grande portée. Comme le montre le groupe de Sydenham, dès lors qu'un processus de reprise adaptative se met en place, une interrelation se crée entre des groupes d'images et des significations qui leur sont associées en contexte. L'introduction de variations formelles ou leur diffusion sur différents médias produit une représentation complexe qui autonomise son objet. L'extension de son empreinte, traduction du choix d'un ensemble diversifié d'acteurs, est perçue comme une valorisation, une augmentation de son capital symbolique.

À la question : que font les images ? on peut répondre : elles produisent d'autres images. Cette productivité caractéristique permet de distinguer entre une iconographie, groupe d'images isolé à partir d'un critère quelconque, et une imagerie définie par son succès public, qui présente des traits de cohérence interne, mais aussi une dynamique évolutive, que traduit précisément l'appellation *dinomania*. Toutefois, une imagerie ne se limite pas aux seules formes visuelles. Au sein de

GIL BARTHOLEYNS (ÉD.), *POLITIQUES VISUELLES*, DIJON, LES PRESSES DU RÉEL, 2016

PARU EN SEPTEMBRE 2016,
ÉDITION FRANÇAISE
15 X 21 CM (BROCHÉ)
448 PAGES (92 ILL. N&B ET 21 ILL. COUL.)
24 EUROS
ISBN : 978-2-84066-745-2-
EAN : 9782840667452
AVEC DES ESSAIS DE GIL BARTHOLEYNS, MATHIAS BLANC, MAXIME BOIDY, RÉMY BESSON, GABY DAVID, RALPH DEKONINCK, PIERRE-OLIVIER DITTMAR, DANIEL DUBUISSON, THOMAS GOLSENNE, ANDRÉ GUNTHERT, CARL HAVELANGE, GIANNI HAVER, PIERRE LAGRANGE, AUDREY LEBLANC, ARNAUD MAILLET, NICHOLAS MIRZOEFF, MORAD MONTAZAMI, MAGALI NACHTERGEAL, ET LA TRADUCTION PAR ISABELLE DECOBECQ DU QUESTIONNAIRE D'*OCTOBER* AVEC : SVETLANA ALPERS, EMILY APTER, CAROL ARMSTRONG, SUSAN BUCK-MORSS, TOM CONLEY, JONATHAN CRARY, THOMAS CROW, TOM GUNNING, MICHAEL ANN HOLLY, MARTIN JAY, THOMAS DACOSTA KAUFMANN, SILVIA KOLBOWSKI, SYLVIA LAVIN, STEPHEN MELVILLE, HELEN MOLESWORTH, KEITH MOXEY, D. N. RODOWICK, GEOFF WAITE, CHRISTOPHER WOOD.

la réduction qui s'opère dans les *visual studies* du réel au "visuel" ou à l'"image" serait-elle réellement à même de rendre la charge (existentielle, culturelle, sociale, politique, économique, etc.) de ce réel, ce qui constitue pourtant un des axiomes de base de cette discipline ?

Ou pour le dire de manière brutale et imagée : est-ce que du haut de mon avion *(visual studies)* la déflagration d'une explosion à Kaboul (réel) pourrait-elle être réduite (confusion des échelles de valeur) à une unique étincelle (visuel/image) ? Soit, comment faire reposer un projet critique, et par là permettre le développement d'une lecture politique de notre rapport aux images, sur un horizon théorique où celles-ci disposeraient de cette double dimension : virtualité et interchangeabilité ?

Comme le rappelle Gil Bartholeyns, dans sa synthétique et scintillante introduction au volume *Politiques visuelles*, les images avec les *visual studies* sont désormais comprises comme des "êtres sociaux" : elles ne sont pas *"le décor de la vie sociale mais à l'interface des rapports sociaux (politiques, économiques…)"*[2]. Convoquant les travaux de Svetlana Alpers, Bruno Latour indiquait déjà en 1985 à ce sujet : *"On parle souvent de "vues du monde" sans comprendre que cette métaphore doit toujours être prise littéralement […] Comment une culture voit le monde ? Comment le rend-elle visible ?"*[3].

Cette compréhension de l'image comme vue du monde et comme interface du social sera au centre de la constitution de ce "nouveau" tournant "épistémologique", faisant suite au *linguistic turn* et au *cultural turn* marquant le monde des sciences humaines dans les années 1960 et 1970. L'injonction est sinon à la coupure du moins au tournant : *Turn ! Turn ! Turn !* comme si l'histoire des sciences humaines de la seconde moitié du XXème siècle pouvait se résumer à une succession de tournants, souvent pris de manière brusque, dont la visée aurait eu pour fonction de reconfigurer notre rapport au monde et à ses systèmes (ou "champs") de représentations, et dont la multiplication d'un des termes prendrait au final l'apparence d'un titre de chanson. L'histoire a déjà été largement balisée. Ce nouveau tournant apparaît de part et d'autre de l'Atlantique au début des années 1990. Alors que Tom Mitchell introduit l'expression de *pictorial turn* dans un texte resté célèbre paru dans la revue *Artforum* en 1992, Gottfried Boehm propose quant à lui, en 1994, celle d'*ikonische Wendung*. De la même manière que les images circulent, migrent et s'adaptent au contexte, les concepts et formules font de même. Et à l'expression des *visual studies*, renvoyant à la constitution en champ disciplinaire de ce tournant dans un contexte anglo-saxon, correspondraient quasiment symétriquement celles de *bildwissenschaft*, d'anthropologie de l'image ou de *bild-anthropologie* dans les contextes germanique et francophone. Image, culture, visualité deviennent des concepts génériques clés pour aborder, *a priori* sans distinction de provenance culturelle, de haut ou de bas, ces interfaces sociales, disposant pour ainsi dire d'une vie et d'une capacité d'action propre.

Pourtant, dès 1996, Rosalind Krauss et Hal Foster, dans l'introduction au "Questionnaire sur la culture visuelle" paru dans la revue *October*, mettaient en évidence certains écueils : à la fois quant à l'institutionnalisation de ce nouveau tournant en champ disciplinaire mais également quant aux problèmes soulevés par cette dématérialisation du réel opérée par les *visual studies*, écueils relayés dans les multiples réponses éditées[4].

"Le rôle de la "culture visuelle"", indiquaient Krauss et Foster en guise de préambule, *"est double : c'est à la fois la description partielle d'un monde social médiatisé par des images marchandes et des technologies visuelles, et une classification académique désignant des convergences disciplinaires entre l'histoire de l'art, la film theory, l'analyse des médias et les cultural studies."*[5]

Description partiale des systèmes de médiatisation du monde par diffusion d'images issues de logique de marchandisation ainsi que du développement de nouvelles *"technologies visuelles"*, *"classification"* et *"opportunisme"* académique, mais également collusion avec l'*"économie politique"* et mise sur pied d'un système de *"production des sujets pour le prochain stade du capitalisme globalisé"*, le regard jeté par Krauss et Foster sur les *visual studies* était passablement dressé à charge[6].

Développée dans de nombreuses réponses, la question de la dévalorisation de la matérialité de l'œuvre d'art au profit de l'immatérialité de l'image constituait l'une des principales pierres d'achoppement[7]. La question n'est pas qu'historico-théorique, elle ne renvoie pas qu'à la simple reformulation d'une lutte ancestrale entre les couples idée/matière, corps/esprit. Elle est également politique. Comme le relevait en 1996 Carol Armstrong, la matière constitue selon elle un réel lieu de résistance : *"je pense que la dimension matérielle de l'objet constitue […] un lieu de résistance et de récalcitrance, un espace pour l'irréductible et le particulier."*

La matérialité est ici conçue comme un lieu de résistance permettant de lutter contre la réification du sens par le langage et l'image, comme un espace où peut s'exprimer une différence. Or, indique Armstrong, postuler comme put le conduire une lecture, certainement trop rapide, des *visual studies*, la non-importance de l'incarnation d'une image dans un objet ou un corps, une matière ou une substance revient à *"discréditer et méconnaître l'intelligence particulière que présuppose la fabrication matérielle"*[8]. Manière si il en est de revaloriser à partir de la matière la question de la praxis, de l'agir et du faire, en déjouant les principes d'équivalence et d'interchangeabilité accordés aux images.

Cette revalorisation de la praxis, sorte de retournement de la voile des *visual studies*, où l'accent n'est plus nécessairement porté sur l'image (et avec elle sur ses logiques de réception et d'interprétation) mais sur une pratique (et avec elle sur ses logiques de production) est au centre de plusieurs tentatives de réactivation du projet des *visual studies* présentes dans ce volume. En reprenant le raisonnement de Nicholas Mirzoeff, dans un texte notamment rédigé à partir de son expérience du mouvement Occupy Wall Street et de la rédaction quotidienne de prises de position diffusées en ligne, l'une des reconfigurations possible des *visual studies* serait de produire de manière active des régimes de "contre-visualité", soit de quitter le registre de l'interprétation pour celui de l'action, un passage sonnant comme un désaveu effectué à demi-mot de la fonction herméneutique première accordée aux *visual studies* : *"On visualise un autre monde, on travaille à le créer. On cherche l'autonomie du droit de regard, on veut échapper à la visualité des grands hommes"*[9].

Une seconde pierre d'achoppement concerne quant à elle l'institutionnalisation du "tournant" en "champ". Il suffit là de se tourner vers les commentaires de Susan Buck-Morss et de Jonatahn Crary du questionnaire d'*October* pour se rendre compte d'une résistance certaine[10]. Tous deux s'interrogeaient sur la nécessité, en détournant quelque peu la formule de Buck-Morss, de faire de la culture visuelle une "bulle théorique" autonome produite par un processus d'institutionnalisation académique. Comme si cette bulle théorique s'était constituée un champ de réflexion et de légitimation de manière artificielle prête à tout moment à éclater. Ce n'est peut-être pas inintéressant de se rendre compte que l'éclosion et le développement des *visual studies*, durant la seconde moitié des années 1990, épouse chronologiquement le développement de la spéculation sur les valeurs technologiques immatérielles des places financières, lequel développement aboutit au premier éclatement de la dite "bulle technologique".

Invoquer ici *Les Bulles de savon* (1734) de Chardin, ce tableau bien connu nous montrant un jeune homme accoudé en train de souffler dans un morceau de roseau afin de poursuivre l'éclosion d'une bulle de savon, pourrait trouver ici une résonance métaphorique : à spéculer sur les valeurs de l'immatériel et à insuffler du virtuel dans une structure aux contours trop fragiles, l'artificialité du champ ne pouvait finir que par éclater. Ce que Chardin aura eu la délicatesse de ne pas nous montrer, portant son attention sur le moment qui précède l'éclatement. De manière lapidaire, Crary faisait quant à lui le constat que ce qui serait du "domaine du visuel" ne serait jamais *"qu'un effet produit par d'autres types de forces et de relations de pouvoir"*, invoquant dès lors la nécessité de se détourner de cette bulle-image pour étudier *"dans leurs mutations historiques des formations incolores, discursives et non visuelles"*[11].

Le constat de Crary paraissait sans appel. Pourtant les tenants mêmes des *visual studies* ne sont pas en reste quant à la mise en évidence des lacunes de celles-ci. Les *visual studies* sont un *"vaisseau fantôme"* écrit Gil Bartholeyns dans son introduction, car elles n'existent pas, en général. Alors que Nicholas Mirzoeff invoquait quant à lui la nécessité bien plus radicale d'oublier les *visual studies*. On peut le supposer, à réduire le champ du réel à l'image et au visuel on en vient inévitablement à perdre toutes les aspérités qui le constituent. Qui a dit en effet que du haut des nuages, emprisonné dans les reflets spéculaires de ma bulle, j'aurais pu parvenir à détecter le sens et la portée de cette étincelle ?

Raphaël Pirenne

Raphaël Pirenne est docteur en histoire de l'art et professeur à l'erg et à la Cambre (Bruxelles). Il a écrit dans et co-édité les ouvrages suivants: *French Theory and American Art* (Sternberg Press, (SIC), 2013), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism* (Leuven University Press, 2013), ainsi que *Walter Swennen. So Far So Good* (Wiels, (SIC), 2013), *Atopolis* (Wiels, (SIC), 2015). Il a notamment publié des articles sur Alberto Giacometti, Bruce Nauman, Dan Graham, John Baldessari, Peter Downsbrough, Jacqueline Mesmaeker dans différentes revues, actes de colloques et catalogues d'exposition. Il s'intéresse pour l'instant à la généalogie et à la fortune critique de la notion de "sculpture sociale" de Joseph Beuys dans les pratiques artistiques contemporaines depuis la fin des années 1960. Il est également membre de la plateforme éditoriale et curatoriale (SIC) établie à Bruxelles.

1 Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1984.

2 Gil Bartholeyns, "Un bien étrange cousin, les visual studies", dans Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 8.

3 Cité dans Ibidem, p. 10.

4 Introduction et questionnaire sont traduits pour la première fois dans le volume *Politiques visuelles*. On se reportera utilement à ce sujet aux commentaires d'Isabelle Decobecq, Thomas Golsenne et Maxime Boidy publiés dans le même volume.

5 Ibidem, p. 369.

6 Voir à ce sujet les commentaires de Thomas Golsenne.

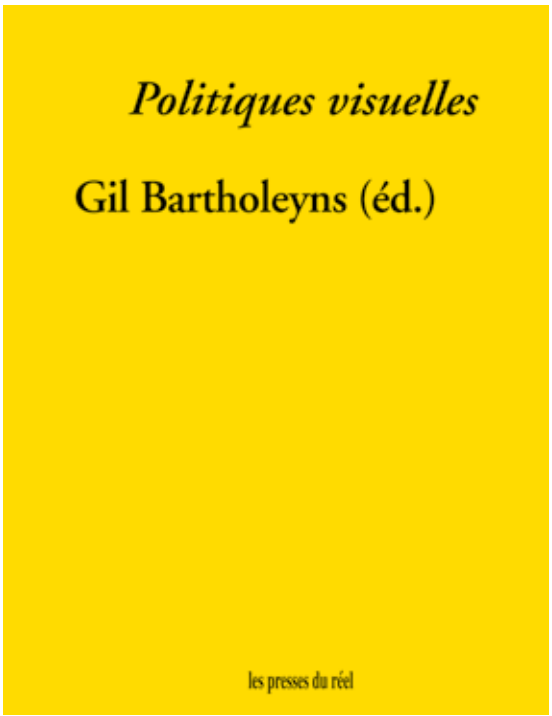
7 Voir pp. 376-377 pour les propos de Carol Armstrong ainsi que les commentaires de Ralph Dekoninck, pp. 301 et suivantes.

8 Ibidem, p. 377.

9 Ibidem, p. 43.

10 Ibidem, pp. 378-380 (pour Buck-Morss), pp. 383-384 (pour Crary).

11 Ibidem.



INCORPORATED ! (I CAN'T GET NO) SATIS-FACTION

David Douard, *WE 'VE NEVER*, 2016.
Vue de l'installation présentée au Frac Bretagne pour *Incorporated !*
Les Ateliers de Rennes 2016.
Production Les Ateliers de Rennes 2016.
Courtesy de l'artiste, galerie Chantal Crousel (Paris).
Photo : Aurélien Mole.

Conçue par François Piron, cette 5ème biennale des Ateliers de Rennes se révèle particulièrement ambitieuse. S'organisant en une série d'expositions, elle sonde la formation et la fluctuation des affects au sein d'un système économique qui tend à les canaliser, les capitaliser et les faire fructifier à son propre profit. Alors que la valeur de chaque chose est désormais corrélée à la qualité de l'expérience vécue ou imaginée qu'on veut bien lui prêter, le corps est ici convoqué en tant que producteur et destinataire de désirs "incorporés" à satisfaire ou à régurgiter.

INCORPORATED !
5ème ÉDITION DES ATELIERS DE RENNES – BIENNALE D'ART
SOUS COMMISSARIAT DE FRANÇOIS PIRON ASSISTÉ DE MARIE DE GAULEJA
WWW.LESATELIERSDERENNES.FR
JUSQU'AU 11.12.16

Melanie Gilligan,
The Common Sense, 2014-2015.
Vue de l'installation présentée au Frac Bretagne pour *Incorporated !*
Les Ateliers de Rennes 2016.
Courtesy de l'artiste,
Galerie Max Mayer (Düsseldorf).
Photo : Aurélien Mole.

Captation et aseptisation des affects

Il est 13h à peine, ce samedi 1er octobre 2016. La 5ème biennale de Rennes n'a ouvert ses portes au public que depuis quelques heures lorsque ses premiers visiteurs sont soumis à une enquête de satisfaction dans le hall du FRAC Bretagne. Recueillies "à chaud", leurs impressions quant à ce qu'ils viennent d'expérimenter sont méthodiquement collectées. Au fil d'un questionnaire aussi étroitement calibré qu'interminablement égrainé, ils sont invités à évaluer l'exposition et sa thématique, le choix des artistes et des œuvres, l'accrochage ou encore le système d'éclairage. Menée en termes de satisfaction éprouvée, cette enquête "qualitative" n'autorise au public qu'une variation de perceptions limitée, dont l'unité de mesure se décline du "très satisfait" au "pas satisfait du tout".

Aperçue au hasard de déambulations dans le FRAC, cette scène comico-orwellienne pourrait prêter à sourire si elle n'était désespérément familière. La conversion de l'expérience esthétique individuelle en valeur statistique déconcerte particulièrement dans le contexte d'une Biennale qui, depuis sa première édition en 2008, s'est donnée pour spécificité de (re)penser les liens entre l'art et l'économie. Elle s'explique toutefois au regard des objectifs chiffrés qui ont été fixés pour juger de sa propre réussite. Sur la base de prophéties économiques qu'on lui souhaite auto-réalisatrices, sont en effet prédits 60 000 visiteurs pour cette seule édition. François Piron n'a plus donc qu'à trembler. L'évaluation comptable de sa capacité à produire une satisfaction collective mesurable est lancée.

Symptôme d'une organisation socio-économique plus globale, cette anecdote témoigne de l'impératif de retour sur investissement qui guide une grande part des politiques culturelles et managériales actuelles. Mais, significativement encore, elle illustre les phénomènes de reconditionnement du vécu dont dépend l'efficience du capitalisme tardif. Dans une économie qui a fait des données et des connaissances exploitables une marchandise planétaire[1], l'individu est une ressource précieuse, convertible et monnayable. Il est un corps incorporé - à la fois matière première, producteur, agent et consommateur - dans la vaste chaîne de rentabilisation de l'affect et de l'attention[2]. En cela, et bien malgré elle, cette dérisoire enquête de satisfaction – dont on ne sait exactement qui est l'instigateur – démontre, s'il le fallait, la très grande pertinence de la proposition et de la position curatoriales défendues ici par François Piron.

Préoccupée par la production des valeurs attentionnelles grâce à une capitalisation des affects, la série d'expositions qu'il a conçue à Rennes se penche sur l'état des émotions au sein d'une économie qui dirige leur flux et les aseptise afin de les monétiser. *Incorporated !* s'intéresse à la désingularisation, la chosification, la financiarisation du "vécu", à la technocratisation de nos sensations et au détournement de leur valeur. Ou, pour le dire plus justement, elle s'intéresse au revers de ces phénomènes. Dans un contexte de quantification du soi, où nos humeurs et nos comportements sont l'objet d'une surveillance obsessionnelle et d'une appropriation perpétuelle, qu'advient-il de notre corporéité non quantifiée, individuelle et collective ? Quels flux moins (dé)chiffrables traversent les corps en tant que siège assiégé de l'expérience vécue ? Quelles énergies, quelles tensions, quelles luttes sont à l'œuvre lorsque tout tend à nous incorporer à la "machine"[3] et à nous interconnecter technologiquement à une instantanéité sans fin ?

1 Yann Moulier-Boutang, *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

2 Yves Citton (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

3 Lewis Mumford, *Technique et civilisation* (1934), trad. fr. par N. Cauvin et A.-L. Thomasson, Marseille, Parenthèses, 2016.

4 Philippe Vion-Dury, *La nouvelle servitude volontaire. Enquête sur le projet politique de la Silicon Valley*, Limoges, FYP éditions, 2016.

5 Arne de Boever et/ou Warren Neidich (dir.), *The Psychopathologies of the Cognitive Capitalism*, 2 vol., Berlin, Archive Books, 2013.

6 Thomas Boutoux (dir.), Incorporated !, *Les Ateliers de Rennes-Biennale d'art contemporain, 2 vol.*, Paris, Paraguay Press, 2016.

7 Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, *Affect Theory Reader*, Londres-Durham, Duke University Press, 2010.

8 Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press, 2012, p.3.

Ed Atkins, *Safe Conduct*, 2016.
Vue de l'installation présentée au Musée des beaux-arts de Rennes pour *Incorporated !* Les Ateliers de Rennes 2016.
Courtesy de l'artiste, Cabinet (Londres).
Photo : Aurélien Mole.

Des flux émotionnels plus opaques

Parmi les artistes invités par François Piron, nombreux sont ceux dont l'œuvre se frotte directement à ces questions. Dans une fiction dystopique intitulée *The Common Sense* (2014-2016), Melanie Gilligan radicalise, sans avoir à beaucoup forcer le trait, les paradigmes contemporains d'instantanéité, de transparence et de non-médiation de la communication interpersonnelle. Constituée de quinze films, cette installation incisive déroule un récit dialogique ayant pour protagoniste principal un patch. Issu des technologies les plus innovantes, il permet à son porteur de ressentir les émotions d'un autre individu auquel il est connecté à distance. À travers une succession de personnages non marquants, est donné à voir un ensemble de contextes dans lesquels la modification technologique des relations humaines laisse apparaître une propension hégémonique. L'impact intime, social et politique d'une perception désindividualisée du monde y est mis en situation, de manière tantôt surréaliste tantôt crédible. Diffusés sur des écrans disséminés dans l'espace, ces films ne peuvent être aisément perçus dans leur globalité. Le sens échappe. Pour l'intercepter, il faut soi-même se connecter au dispositif et aux personnages en se munissant d'un casque dont la réception spatialisée infléchit nos moindres mouvements.

L'idée que les technologies sont elles-mêmes porteuses d'une idéologie et d'un projet de civilisation[4] est également sous-jacente dans l'œuvre d'Ed Atkins. Déployé en triptyque sur des écrans surplombants, le film *Safe Conduct* (2016) donne à voir une fiction apocalyptique se déroulant dans un aéroport vide mais en activité. Au son du Boléro de Ravel, un homme dont le corps ne cesse de se dégrader s'y évertue à suivre les consignes de sécurité, avant de se démembrer lui-même et de finir acheminé en morceaux sur les tapis à bagages. Polarisé entre excès et défaut de réalité, cette œuvre jette une ombre particulièrement oppressante sur la rationalisation des outils de contrôle, de surveillance et de prévention du danger. De manière plus rieuse, Liv Schulman présente cinq nouveaux épisodes de sa série *Control* (2016). Reprenant les codes de la série policière, ces films courts suivent un détective interchangeable dans une enquête sans rebondissement ni intrigue. De nature paranoïaque, tautologique et monologique, cette investigation délirante n'a pour objet que de révéler une vérité indiscutable, mais que personne ne connaît. Le rôle de la "résistance chamanique" ou encore de la "résistance sensorielle" dans l'organisation du "métabolisme collectif", "la mobilité du trafic d'influence de substances" et la "politique de redistribution des corps" est évoqué, à l'abri des regards, dans des quartiers périphériques ou des architectures désaffectées de Rennes.

Avec *WE 'VE NEVER* (2016), David Douard fait œuvre de cet étrange sentiment collectif d'être noyé dans la masse des choses et des informations. Intrinsèquement liée aux phénomènes d'incorporation, cette sensation d'immersion dans l'"immédiateté" du monde est d'autant plus paradoxale que notre rapport à ce dernier n'a jamais été médié par tant d'agents et d'intermédiaires. Quelle est la possibilité d'un "nous" lorsque le repli, l'angoisse ou l'isolement sont autant d'éléments du ressenti collectif qui infléchissent l'expérience vécue ordinaire et conditionnent l'agrégation au corps social[5] ? Si la possibilité d'un "nous" est au cœur de l'installation de David Douard, c'est celle d'un "toi" qui est en question dans l'installation de Mélanie Matranga. Comme la plupart des œuvres présentées dans le cadre d'*Incorporated !*, *You* (2016) impulse une vision résistante des manières d'être au monde par une plongée dans les dynamiques complexes de l'affect. Et c'est là, à n'en pas douter, l'une de forces majeures de ce commissariat.

Michel François, *Scène des Abandons*, 2016.
Vue de l'installation présentée à la Halle de la Courrouze pour *Incorporated !* Les Ateliers de Rennes 2016.
Courtesy de l'artiste, galerie Kamel Mennour (Paris).
Production Les Ateliers de Rennes 2016.
Avec le soutien du Centre international d'Art verrier de Meisenthal.
Photo : Aurélien Mole.
© ADAGP, 2016.

Une anti-biennale?

Peu didactique ou spectaculaire, cette biennale sort ostensiblement des canons du genre. Loin d'illustrer une position théorique, ses expositions sont conçues comme des corps travaillés par des affects multiples et contradictoires. Les impulsions économiques qui traversent les institutions artistiques et les incitent à agir comme des banques de la monnaie attentionnelle se frottent à d'autres désirs, plus ou moins personnels et plus ou moins tendus. Y cohabite une très grande diversité de pratiques, de préoccupations et d'énergies. Ce sont parfois de véritables monographies qui se déploient au sein d'un corps plus collectif, comme en témoignent l'abondante sélection de corps aqueux réalisés par Anne-Marie Schneider ou encore les très impressionnantes installations/rétrospectives présentées par Anne-Mie Van Kerckhoven et par Michel François. Chaque œuvre existe indépendamment du propos curatorial. Aussi, l'empreinte du commissaire se fait-elle étonnamment discrète dans l'ensemble des expositions.

Ceci constitue probablement l'un des partis pris les plus marqués de ce commissariat. Si François Piron a soustrait les œuvres au flux du langage et aux stratégies du détournement attentionnel, il a investi pleinement l'édition comme espace d'analyse discursive. Consacré au seul débat théorique, le premier tome du catalogue est constitué de trois discussions entre Vincent de Gaujelac et Maurizio Lazzarato, Yves Citton et Vinciane Despret, ainsi qu'Adrien Abline et Elza Clarebout[6]. Des plus nourrissante et revigorante, cette publication atteste de l'apport d'*Incorporated !* au "tournant affectif" qui, notamment dans le domaine de la critique culturelle, s'est fait l'héritier des théories deleuziennes de l'affect en tant que force, intensité, et que capacité à se mouvoir et à être mu[7]. Pour se convaincre de sa fertilité, il suffit de rappeler combien l'exploration de la honte, de la mélancolie, du trauma ou encore de la peur a contribué aux travaux récemment menés dans le domaine des études queer, postcoloniales, économiques, sociologiques ou historiques. Néanmoins, comme le rappelle Ann Cvetkovich, ce tournant ne consiste pas seulement à faire de l'émotion, du sentiment et de l'affect un objet d'études mais aussi à y puiser de nouvelles formes d'action politique[8]. Or, en ne réduisant pas l'expérience des œuvres à des sensations statiques, monolithes ou neutralisables, *Incorporated !* engage artistes et visiteurs dans une troublante mise en tension de leur propre désir d'incorporation.

Sandra Delacourt

GERBE ET PAYSAGE

MARC ROSSIGNOL
GALERIE VINCENZ SALA
52 RUE NOTRE-DAME DE NAZARETH
FR-75003 PARIS
WWW.VSALA.COM
DU 3.12.16 AU 14.01.17

Marc Rossignol, *Paysage debout*, 150 x 808 cm, acrylique sur papier, 2015.
Courtesy Marc Rossignol

Depuis plusieurs années, MARC ROSSIGNOL s'intéresse au dernier tableau des peintres qui l'ont initié à l'art. En 2011, il s'était penché sur les derniers tableaux de Watteau, Manet et Poussin. Ce travail passe par un regard aigu et acéré sur le tableau, une analyse très fine qui redéfinit le format de chaque oeuvre (en le conservant ou en le déclinant), les couleurs dont il extrait un petit nombre et qu'il distribue à travers une grille mosaïque de forme simple. Depuis 2013, le dernier tableau de Cézanne, *Le Cabanon de Jourdan* (1903), a amené l'artiste à engendrer un vaste ensemble d'œuvres - tableaux, rouleaux de papier, installation. *O Blé d'Art*[1], une des deux installations qu'il présente à la galerie Vincenz Sala à Paris, est une forme de conclusion à cet ensemble qui paradoxalement nous est ainsi offerte en introduction.

Le Cabanon de Jourdan est un paysage provençal qui, dans sa partie gauche, figure une bâtisse et, dans la partie droite, des arbres ; le bâtiment et la végétation s'inscrivent entre ciel et terre. Comme souvent, dans la dernière manière du peintre, les touches de pinceau sont de tailles presqu'égales ; les bleus, les ocres, les verts s'apparentent ainsi à une sorte de mosaïque. Marc Rossignol a repéré une parenté entre ces couleurs et la gamme chromatique des carrelages de l'Alhambra de Grenade. En se penchant sur la biographie de Cézanne, il constate que la vie du peintre se déroule en synchronie avec la colonisation de l'Algérie, période au cours de laquelle les notions de progrès et de modernité ont été utilisées comme arguments de propagande. Il découvre encore qu'un producteur de semences de blé a baptisé une de ses variétés "Cézanne" ("*le blé moderne a un nom*") et une autre "Alhambra" ("*le blé très précoce de haute qualité*"). Le dernier tableau de Cézanne va ainsi ouvrir à une réflexion sur les relations tressées et ambigües entre l'essor du capitalisme, l'agriculture, le colonialisme et la modernité à travers la question du paysage. Il s'agit, comme l'avance Marc Rossignol, de "*crypter en andalou et à l'acrylique le dernier tableau de Cézanne, un paysage sans paysan*".

L'installation *O Blé d'Art* est constituée de deux rouleaux de papier dont la surface est recouverte d'une mosaïque de pentagones[2], colorés à la manière d'un papier peint, et des deux pochoirs qui ont servi à les réaliser. Ils sont réversibles - une face garde les traces du premier passage de couleur et l'autre du dernier - et contiennent en creux toute la peinture des rouleaux. Le pentagone évoque le grain de blé, les rouleaux dressés suggèrent des gerbes mais aussi deux champs enroulés sur eux-mêmes. Sur le bord supérieur de chacun des deux rouleaux se trouve un texte. Le premier indique le protocole suivi par l'artiste : *"Colorier avec un minimum de couleur des pentagones irréguliers pouvant paver l'espace de telle sorte que deux pentagones de même couleur ne se touchent"*. Le second est un poème de Mahmoud Darwich en arabe ; l'artiste précise qu'il l'a *"dessiné, copié comme un paysage"*.
Ces deux gerbes sont elles-mêmes des paysages de très grand format[3] et leur présentation en rouleaux évoque les peintures traditionnelles chinoises : des peintures portatives dont le cadre varie en fonction de la portion laissée visible à un moment donné. Les formes sont répétées et réalisées au pochoir, mais des différences existent dans les tons choisis, dans leur intensité et dans leurs combinaisons. Quant au texte qui les surmonte, on ne peut en lire que quelques mots.
Avec ces paysages, Marc Rossignol met en forme une réflexion sur le paysage dans la peinture occidentale en empruntant à l'Orient, - qu'il s'agisse des zelliges, du poème en arabe ou du paysage enroulé sur lui-même. Il nomme le premier "Paysage couché" et le second "Paysage debout" posant ainsi la question de l'orientation de la représentation du paysage au fil de l'histoire. Ainsi, il remarque que *"les enluminures du Moyen Âge, celles en particulier des livres d'heures, installent au centre de la scène les personnages typiques qui habitent la nature, le laboureur et le pasteur. Le paysage y est dressé, comme dans les miniatures persanes. Avec la naissance du capitalisme, les paysans deviennent des bergers et des bergères et le paysage s'horizontalise"*.
Les expressions "paysage couché" et "paysage debout", sont peu utilisées dans le vocabulaire pictural. On trouve l'expression "paysage debout" chez Claude Lévi-Strauss, dans *Tristes Tropiques* où elle désigne un paysage qui interdit toute vue panoramique. Comme le note Nathalie Roelens, il se différencie ainsi du paysage *"tout court qui serait par nature "couché, "étendu", gisant", "étalé" (...) mort, soumis, passif, distant, susceptible de contemplation et donc livré aux épanchements sentimentaux du spectateur (...) tandis que le paysage debout (...) demande un "effort physique"*"[4]. Il relève ainsi moins de l'ordre du visible que de l'expérimentable, de l'action. Elle soulève la question du regard en relation avec l'histoire du capitalisme : au moment où l'économie entame son processus d'industrialisation, le travailleur de la terre disparait en tant que tel des représentations, le tableau de paysage devient un pur objet de contemplation.

Si l'oeuvre de Marc Rossignol (°1954 ; vit et travaille à Bruxelles) part souvent de la peinture, elle s'attache aussi à la poésie et particulièrement à celle de François Cheng. Tous ceux qui y ont assisté se souviennent de sa brillante performance, *Le Chant des âmes retrouvées*, pendant laquelle l'artiste traçait au sol des mandalas en récitant le poème éponyme de Cheng. La seconde installation inscrit un autre poème du poète franco-chinois dans le haut d'un rouleau. Il est couvert des 24 permutations possibles d'un mandala indien. Plutôt que d'un rouleau, il serait plus juste de parler ici d'une spirale puisqu'il est placé de manière à ce que le spectateur puisse lire la totalité du texte en en faisant le tour.

Colette Dubois

1 "O Blé d'Art" est le nom d'une boulangerie située près de l'atelier de Marc Rossignol.

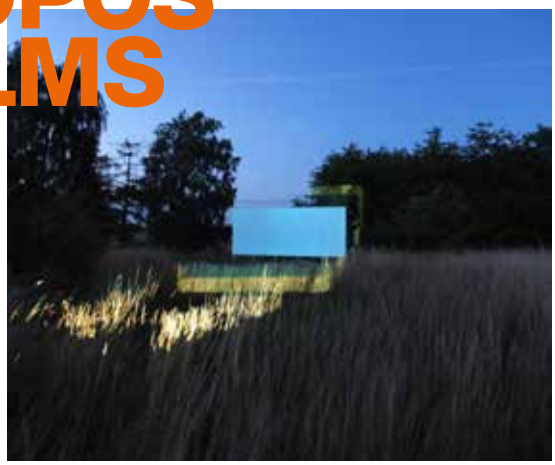
2 Ce pentagone irrégulier capable de paver un plan est une nouvelle forme découverte par le mathématicien Casey Mann et son équipe en 2015.

3 Le premier fait 150cm de haut sur 1000cm de large et le second 150cm de haut sur 808cm de large

4 Nathalie Roelens, "*L'expérience du paysage*" dans *Poésie et description*, Presses universitaires de Besançon, 1999.

***Films* est un triptyque filmique de PIERRE TOBY présenté durant l'été 2016 dans l'espace teksas situé à Graested, au nord de Copenhague (Danemark). Pour le dire vite, les trois films 16 mm, deux en couleur (un tirage positif et un tirage négatif) et le troisième en noir et blanc, présentent l'ensemble des 38 couleurs qui, entre 1997 et 2007, ont été utilisées par l'artiste pour la réalisation de ses peintures sur verre ou de ses interventions architecturales.**

À PROPOS DE FILMS



Films, 16 mm. Versions couleur, noir et blanc, négatif.
Extétieur teksas, Graested, Danemark. 16 juillet-14 août 2016.

Ces 38 couleurs, à commencer par les premières mobilisées, le rouge, le vert et le bleu, ont été filmées à partir d'un petit livre en impression offset publié en 2011, *Deaden*, qui en proposait déjà l'archéologie. Chaque couleur est présentée par un plan de 4 secondes (de 2 secondes pour le film en noir et blanc). Elle est séparée de la suivante par un photogramme sur lequel la couleur apparaît dégradée en raison d'un défaut d'exposition lors du ralentissement du moteur de la caméra à la fin du plan. Suit alors un photogramme blanc – qui, à la vision, apparaît tel un flash de lumière –, avant que n'apparaisse la couleur suivante, elle aussi frappée sur le premier photogramme du même défaut d'exposition lors de la remise en marche du moteur de la caméra. C'est ce phénomène fortuit, d'ordre strictement technique, qui a été retenu comme mode de transition entre les couleurs, ceci conduisant en outre à la réalisation d'une prise unique, sans correction du point entre les vues pas plus que de montage.
Pour les films en couleur, la séquence débute par une première exposition des couleurs dans l'ordre inverse de leur apparition chronologique dans le travail de Pierre Toby (°1962 ; vit et travaille à Bruxelles). À celle-ci s'enchaîne leur présentation dans l'ordre chronologique, sans répétition de la première couleur qui appartient aux deux séries. Les films se terminent sur un plan de détail du *Meurtre d'Abel par Caïn* du Tintoret (1550-1553), conservé à Venise, et dont l'ajout fut suggéré par l'association inopinée opérée par Pierre Toby entre l'intensité du tableau et celle de l'installation filmique *NOW* (2015) de Chantal Akerman, le premier manifestant au registre visuel le balayement sonore du paysage que la cinéaste met en scène. Relativement à l'économie du film, le montage fonde un rapprochement entre les carnations des personnages et l'oscillation (mais palpitation serait ici plus adéquat) des couleurs rouges ou roses dans *Films*. Le film en noir et blanc présente quant à lui les couleurs en une unique séquence "chronologique". Formellement, ces films rappellent sans détour le cinéma abstrait de Hans Richter ou le cinéma expérimental de Tony Conrad.
En dépit pourtant de la rigueur de construction des films, c'est là une structure dont n'a pas idée le spectateur. L'ordre d'apparition des couleurs ne répondant à aucune cohérence sur le plan chromatique, leur succession semble aléatoire. En outre, l'enchaînement fortuit de plusieurs couleurs claires rend par moments presque imperceptible le photogramme blanc séparant chaque plan de couleur, ruinant l'effet de scansion régulière qu'il assure pourtant sur la bobine. Cette apparente indétermination excite alors l'esprit du spectateur, spontanément conduit à déceler une loi souterraine qu'il gage devoir nécessairement gouverner l'objet filmique. Pour qui en connaîtrait la règle, l'expérience de vision est, pour sa part, dominée par la tension qui pointe entre les effets qui se donnent à voir et le savoir que l'on possède par ailleurs de leur cause.
En ce sens, la stratégie déployée par Pierre Toby n'est pas sans rappeler les protocoles des premiers artistes conceptuels (Sol LeWitt ou Douglas Huebler par exemple), définissant les prémisses et paramètres de quelque dispositif dont ils disaient se borner à consigner les résultats obtenus une fois celui-là mené au terme de son développement. Or, loin de reléguer l'objet artistique au rang de supplément visuel accessoire, leurs œuvres révélaient déjà l'écart ou l'accident qui inopinément mais inéluctablement surgissaient de l'application du système quelles qu'aient été la régularité et l'austérité conceptuelles de celui-ci, libérant de la sorte un pouvoir narratif insoupçonné.
Ainsi, que la couleur soit au centre des films et que ses déclinaisons empruntent à l'histoire de son propre travail pictural importe peu aux yeux de Pierre Toby. (En sus de signifier un relatif mais surprenant désintérêt pour les choses de la couleur, Pierre Toby attire encore à raison l'attention sur le fait que ce qui se donne à voir dans ces films est moins un phénomène de couleur que de surface : surface du papier offset, source de l'image filmique, surface de l'écran de projection pour lequel les phénomènes lumineux monochromes servent de révélateur). Pour l'artiste, l'intérêt porte davantage sur l'autonomie conférée à ce dispositif créé à partir d'un matériau existant, dont il s'agit de prendre acte des effets plastiques qui procèdent de sa mise en œuvre. Comme ses peintures sur verre donc, l'enjeu réside moins dans l'application de procédures et de techniques guidées par des intuitions ou des anticipations sur quelque effet souhaité, que dans la mise en place d'un système qui, mené rigoureusement à son terme, déplace cet enjeu vers le moment de la découverte des effets effectivement produits – et éventuellement inattendus – par son application ; soit le moment de la réception (et, avant toute autre, celle de Pierre Toby lui-même).
À Graested, les films furent projetés en plein air. L'espace teksas bénéficie d'un terrain qui séduisit l'artiste par la présence d'une palissade en bois de 2m40 sur 6m. Elle fut choisie comme support de projection. Les proportions de cet écran échappant à celles des formats de cadrage utilisé par l'artiste (soit 1.66 pour le film couleur et 1.33 pour le film en noir et blanc), l'alignement des bords de l'image projetée sur les côtés verticaux de l'écran occasionna le débordement de celle-ci au-delà de ses limites inférieure et supérieure et son empiétement sur le paysage naturel environnant. Sur les enregistrements vidéo qui documentent ces projections septentrionales, on y voit comment les saccades du faisceau lumineux font vibrer les herbes hautes et animent la végétation avoisinante. En retour, les humeurs atmosphériques et l'intensité du jour (variable selon l'heure de projection) viennent contaminer les images ou les rendent à l'inverse presque imperceptibles.
Si (hypothèse séduisante) le projet filmique peut alors se lire comme une opération de peinture, c'est avant tout à s'en remettre à la conception que Pierre Toby se fait de cet art : la peinture n'est pas le fruit d'une décision préméditée. C'est l'introduction d'un élément qui vient modifier ou perturber le système. C'est cela qui fait peinture.

Anaël Lejeune

HBAAT + PIERRE TOBY
HART BERTELOOT, ATELIER
ARCHITECTURE TERRITOIRE
435 RUE LÉON GAMBETTE
59000 LILLE
SUR RDV: 0033 320 607 076
INVITATION
LE 1.12.16 À 19H
PROJECTION "FILMS" À 20H
EXPOSITION
JUSQU'AU 22.01.17

ÉDITION
PRÉVUE POUR MARS 2017
AVEC LES CONTRIBUTIONS
TEXTUELLES DE JORGEN PETERSON
ET VICTOR HUGO RIEGO
WWW.PIERRETOBY.COM

TRAFICS D'INFLUENCE

Pierre Bismuth,
Coming Soon - Wine / Wedding, 2014,
livre et photographie,
montés sur panneau, encadrés,
vinyl sur verre, 73 x 106 cm

Alors que l'on ne peut que constater la porosité de plus en plus grande entre les mots et les formes artistiques dans la littérature et dans l'art contemporains, le Centre Wallonie-Bruxelles renoue avec l'une des origines de ces entrelacements avec l'exposition *Images et mots depuis Magritte*. Située juste en face de l'exposition monographique consacrée à l'auteur de *La trahison des images* au centre Georges Pompidou, elle en part, tourne autour et la quitte pour suivre ses propres lignes de fuite et offrir un panorama diversifié autant que succinct des formes contemporaines en Belgique de langue française, croisant texte et geste, pensée plastique et pensée littéraire, poésie visuelle et peinture théorique.

Différentes générations d'artistes sont réunies dans l'espace du centre Wallonie-Bruxelles; tous ne sont pas belges mais vivent en Belgique et subissent ou ont subi l'influence de leur père/pair : René Magritte. Si cette exposition a pour ambition de présenter les différents mouvements ou tendances artistiques qui croisent images et mots depuis Magritte, celui-ci n'est pas tant une figure tutélaire qu'une figure d'influence joyeuse et libre. Les artistes présentés sont moins dans un rapport de filiation avec Magritte que de jeu, et ce dernier plus un passeur de relais qu'un modèle. L'ensemble est une histoire de rencontres.

À ce titre, au milieu de cet aréopage où des pièces historiques côtoient des œuvres actuelles, quelques photographies documentaires sont éclairantes. Une première série représente René Magritte et Marcel Broodthaers, portant un chapeau boule, se l'échangeant, le faisant porter à l'autre et se passant ainsi le "chef". Une autre série, plus loin, montre Marcel Broodthaers avec Jacques Charlier échangeant leurs "couvre-chefs" (en l'occurrence un béret pour l'un, une coiffe d'indien pour l'autre). Ces deux séries d'images sont symptomatiques du passage qui se fait à partir de Magritte, d'un artiste à un autre, dans toute l'exposition, comme de l'humour qui préside à ces jeux entre langage et formes.

Marcel Mariën,
"Les Amours étrangères", 1989 - Collage
Don de Sarah Whitfield à la Province de Hainaut - Dépôt au BPS22, Charleroi (B)
© Photo Raymond Saublains, ADAGP Paris 2016

L'entrée dans l'exposition se fait avec une très belle illustration des *Chants de Maldoror*, datant de 1948. Magritte dessinant le poète, qui est ici tout autant l'artiste lui-même, à coups d'une multitude de courts traits vaguelés le figurant le crâne ouvert et traversé d'une flèche rétrécissant depuis le sommet jusqu'à la bouche et pointant la main tenant le stylo. La flèche prescrit ici la direction que le regard doit suivre et qui conduit au geste de l'écriture et/ou du dessin, illustrant l'influence de Lautréamont sur le surréalisme belge.

Rassemblés autour de Magritte, E.L.T Mesens et Marcel Marïen témoignent de la vivacité des propositions plastiques qui mêlent textes manuscrits et photographies, typographies et collages de journaux autour des années cinquante. Cette première salle donne également à voir un exemplaire de *La Révolution surréaliste* dans laquelle avait été publié, en décembre 1929, le manifeste de Magritte "Les mots et les images". Inventaire de leurs relations, il y étudiait différents cas de figure relevant du rapport de subordination des unes aux autres mais visant précisément à le mettre en question. Partant du principe que tous deux ont la même substance. Ils peuvent ainsi coexister dans l'espace du tableau ou de la page, et dans l'espace tridimensionnel autrement que par effet d'adéquation, de ressemblance, de distinction ou de sens. C'est un espace autre, celui, interstitiel, entre les mots et les images, que propose le peintre-philosophe et qu'explorent les œuvres de cette exposition.

Celle-ci est construite chronologiquement. Partant de Magritte et des artistes qui l'entouraient, deux voies s'ouvrent, l'une sous la figure de Marcel Broodthaers, pour la part théorique et conceptuelle du rapport entre les mots et les images, l'autre sous celle de Christian Dotremont pour la part poétique et littéraire. Tous deux font également office de passeurs. À l'intérieur de cette séparation, une autre, historique, qui oppose d'une part, des années soixante à aujourd'hui, littérature et écriture, et d'autre part, des années septante à aujourd'hui, poésie et concept. Ces distinctions offrent une multitude de croisements que reflète le choix des œuvres elles-mêmes dans leur diversité. Depuis la page, le papier, le livre, jusqu'à la vidéo, l'installation, la projection, l'écriture dans l'espace, la photographie, les livres d'artistes sous vitrine, la voix, le miroir…

Partant de Broodthaers et de quelques pièces historiques – le *Coup de dés* de Mallarmé publié par Gallimard jouxtant l'*Image* qu'en a donné l'artiste, ainsi que le diptyque *Poème –Teil*, un poème constitué de colonnes des initiales de l'artiste telles des lignes de comptes –, ce sont des jeux de déconstruction des rapports figés qui prennent forme. À l'image de la *Peinture casse pipe* de Jacques Lennep déstructurant le fameux tableau de Magritte *La trahison des images*, c'est-à-dire autant l'objet que sa dénomination. On ne sait plus ce que sont et l'objet et le mot. Accompagnant Lennep, on trouve une belle *Promenade autour du cadre* de Jacques Lizène, "*artiste de la médiocrité, comme art d'attitude*", montage de vignettes photographiques d'une silhouette d'homme qui marche et tourne autour du cadre, le long de son bord et autour d'une vignette. À l'humour s'ajoute par l'absurde la critique du système artistique, celle initiée par Broodthaers et que prolonge également Jacques Charlier en

IMAGES ET MOTS DEPUIS MAGRITTE

SOUS COMMISSARIAT DE MICHEL BAUDSON
THORSTEN BAENSCH, PIERRE BISMUTH, MARCEL BROODTHAERS, POL BURY, JACQUES CHARLIER, PATRICK CORILLON, CHRISTIAN DOTREMONT, PETER DOWNSBROUGH, ERIC DUYCKAERTS, EVA EVRARD, SYLVIE EYBERG, MICHEL FRANÇOIS, MARIA GILISSEN, ANN VERONICA JANSSENS, DJOS JANSSENS, LENNEP, JACQUES LIZÈNE, CHANTAL MAES, RENÉ MAGRITTE, MARCEL MARIËN, E.L.T. MESENS, JACQUELINE MESMAEKER, HENRI MICHAUX, JEAN-FRANÇOIS OCTAVE, POL PIERART, BERNARD QUEECKERS, JOËLLE TUERLINCKX, BERNARD VILLERS.
CENTRE WALLONIE BRUXELLES
127-129 RUE SAINT-MARTIN
F-755004 PARIS
WWW.CWB.FR
JUSQU'AU 29.01.17

LES IMAGES FLOTTANTES 60 MINUTES POUR RENTRER DANS LE CADRE

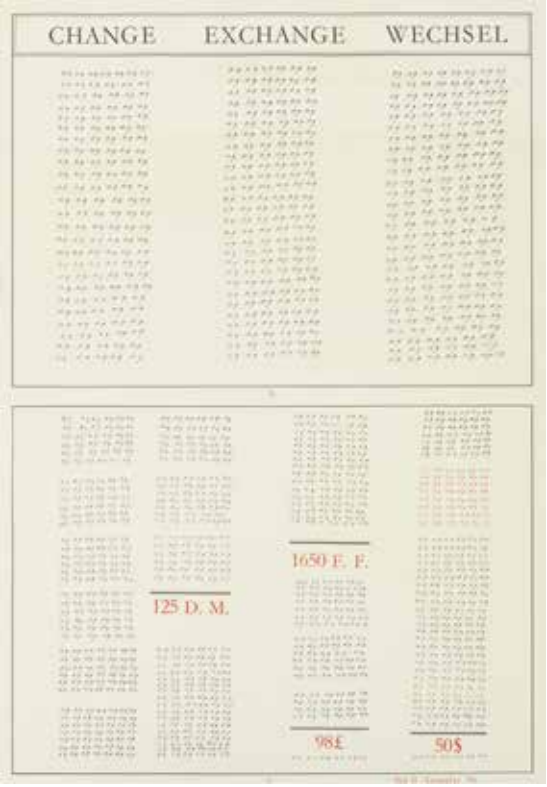
RÉCIT-PERFORMANCE
ÉCRIT, FABRIQUÉ ET RACONTÉ PAR PATRICK CORILLON
LE 13.12.16 À 20H

IMAGES ET MOTS DEPUIS MAGRITTE

SOUS LA MODÉRATION DE MICHEL BAUDSON, LE COLLOQUE ACCUEILLERA DIDIER OTTINGER, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION MAGRITTE. LA TRAHISON DES IMAGES AU CENTRE GEORGES POMPIDOU ET DIRECTEUR ADJOINT CHARGÉ DE LA PROGRAMMATION CULTURELLE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE DU CENTRE POMPIDOU À PARIS ET ZHU QINGSHENG, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE PÉKIN ET ARTISTE SOUS LE NOM DE LAOZHU CHAQUE SOIRÉE SERA PONCTUÉE PAR LES INTERVENTIONS SUCCESSIVES D'ARTISTES CHINOIS ET BELGES ET PARMI CES DERNIERS NOTAMMENT JACQUES CHARLIER, ERIC DUYCKAERTS ET JACQUES LENNEP.
SERONT ÉGALEMENT PROJETÉS LES FILMS DE LUC DE HEUSCH *DOTREMONT –LES LOGOGRAMMES* (1972) ET *EXIT* DE BRUNO GOOSSE.
LES 11 ET 12.01.17 À 19H (2 HEURES PAR SOIRÉE)

ironisant la sacralisation de l'œuvre d'art. Un panneau d'interdiction peint sur toile indique *"Ici bientôt zone absolue"*, projet d'une bétonisation totale afin de résoudre d'un seul coup tous les problèmes urbanistiques des années soixante et septante. Cette zone absolue est ensuite mise en scène à l'occasion d'une fin du monde de bureau, celle du réveillon du 31 décembre 2012, simple impression modestement accrochée. La critique est aussi celle du musée que reprend à son compte Joëlle Tuerlinckx dans *Le Musée par l'artiste lui-même* : projection vidéo d'une diapositive sur écran papier poinçonné.
Les décalages se multiplient. Non loin une pièce de Patrick Corillon, *I Duncan…* de 1987, un texte de quatre lignes évoquant Isadora Duncan qui *"dansait nue en fonction de la boue qui recouvrait son corps…"*, et dont les *"gestes violents et saccadés"* alimentent *"en transpiration"* la terre desséchée. Chaque phrase est en fil électrique de couleur, chaque ligne d'une couleur différente reliée à un transformateur qui n'éclaire rien. Les mouvements suggérés de la danseuse sont élaborés dans le geste de la formation des lettres, des mots, des phrases évoquant une vaine alimentation.
Mouvements aussi dans les gestes du poète Christian Dotremont, inventeur des logogrammes, traçant des lettres éphémères dans les neiges de Laponie à la recherche d'une synthèse de l'écriture poétique et du tracé de sa rythmique, la parole/poème transposée en lettres/images. Près de lui, des dessins à l'encre d'Henri Michaux dont une magnifique encre sur papier où des signes qui sont à la fois des silhouettes dansent sur le papier.
D'autres rencontres se créent ainsi au-delà des regroupements thématiques et historiques. Et c'est bien le propos du commissaire. Cette exposition se veut un parcours et joue des relations qui s'établissent d'une œuvre à une autre. Michel Baudson parle de *"discours du regard dans l'espace"*. Les mots émergeant des œuvres construisent une narration que le spectateur élabore au cours de son déplacement, traversant les époques et les genres, pénétrant dans un paysage représenté ou de mots, dans les méandres de lignes d'écriture, dans les traces ou les gestes, dans les blancs de la feuille, dans la voix.
Et l'on s'arrête devant la projection d'un texte qui s'écrit sous nos yeux, en blanc sur noir, au fur et à mesure de la bande son que l'on peut écouter au casque, de l'intégralité du film *Profession reporter* de Michelangelo Antonioni. À la voix de Maria Schneider ou de Jack Nicholson se superpose le son des touches du clavier retranscrivant les dialogues et les bruits du film. *Postscript/Profession reporter* de Pierre Bismuth interroge notre perception des images, déstabilise notre mode de lecture en investissant l'écart à l'origine du voir et en redonnant à l'imaginaire sa fonction première.
La poésie traverse l'exposition, Lautréamont, Mallarmé, Michaux, Dotremont, mais aussi de manière moins explicite, dans ces fragments de textes mis en association avec des détails d'images imprimées flottant dans l'espace blanc d'une feuille dans les deux pièces de Sylvie Eyberg, 20*(re)* et 20*(titre)* de 2008 ; ou dans cette série signée Bernard Queeckers de vingt photographies de lettres dans le paysage qui composent les verbes "juxtaposer" et "réordonner" et qui décrivent un mouvement à mesure que le mot se forme. Une poésie des rapports, en filigrane. À lire autant qu'à voir.
Par un ensemble diversifié de propositions plastiques se multiplient les jeux de réflexion.
Les pièces en miroir de Djos Janssens dont l'objectif est de mettre à mal les lieux communs, nous mettent littéralement face aux phrases toutes faites, aux jugements hâtifs ou à ce qui n'ose pas se dire : *Dans le fond c'est très décoratif*, nous avertit une pièce de 2005, la phrase est elle-même miroir sur le miroir. Du spéculaire à la spéculation, il n'y a que quelques pas. Cette réflexion se retourne sur le système, sur l'information, sur la valeur artistique relative à sa valeur monétaire. *Financial Times*

Marcel Broodthaers
Poème – Change
Diptyque, sérigraphie sur papier, 1973
Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Œuvre en dépôt au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée à La Louvière
© ADAGP Paris 2016



(1997-2006) de Michel François, est un ballon pendu à un fil recouvert des pages financières du quotidien économique et financier britannique. Sous le ballon au ras du sol, des exemplaires du journal s'accumulent quotidiennement jusqu'à l'atteindre et le faire basculer.
Cette exposition est la reprise d'une autre qui fut présentée au Namoc (National Art Museum of China) de Pékin en 2012, qui interrogeait les rapports entre l'écriture et la peinture et les liens avec la calligraphie et mêlait aux artistes du territoire francophone de Belgique des artistes chinois contemporains. Dans cette version plus réduite, ceux-ci ont disparu et certaines œuvres ont été remplacées, renouvelant le propos sans le dénaturer.Il s'agit pour chacun des vingt-huit artistes ici conviés de renversements des rapports usuels normés entre mots et images, et des multiples possibles narratifs, poétiques ou critiques qui découlent de ces rapports. Transparaît alors la sensation d'une continuité et de ce que la rupture entre les mots et les images, si elle a eu lieu, n'était qu'illusoire. L'écriture y est image, trace, mouvement, geste, fiction, narration.
D'autres modalités de dialogues se manifestent ici, dans une remise en jeu permanente du textuel et du visuel, du dicible et du visible.
Un sentiment d'éclatement flotte cependant à l'issue de ce parcours, chaque œuvre ouvrant de nouvelles pistes presque immédiatement refermées pour passer à une autre. Ce sont des ponctuations que le spectateur a la charge de placer ou replacer dans le récit qu'il se fait de ces rencontres.

Sally Bonn

Le chemin de cailloux,
Pascaline Wollast - 101e% - SLRB
© photo : Mathieu Vandermolen - 2016

DE L'ABSOLUE NÉCESSITÉ DU SUPERFLU

Le chemin de cailloux
par Pascaline Wollast avec Alexandre Rossignon et Marco De Sanctis (To Share)
© photo : Mathieu Vandermolen - 2016

Dans le cadre du logement social, l'art contemporain peut-il (re)créer du lien et permettre aux usagers de s'approprier leur habitat plutôt que de le subir ? Depuis une quinzaine d'années, la SLRB (Société du Logement de la Région de Bruxelles-Capitale) répond par l'affirmative, avec le 101e%[1], initiative qui consiste à allouer un pourcent supplémentaire du budget d'investissement du logement social à l'intégration d'œuvres d'art *in situ*. Focus sur le *Projet 48* et *Le chemin de cailloux*, deux réalisations inaugurées tout récemment et particulièrement réussies.

Initié en 2001, le 101% n'est pas un programme d'acquisition, mais un processus de création d'une œuvre inédite, conçue dans un contexte spécifique, soit un parc immobilier déterminé, avec ses gestionnaires et ses usagers. Multiplicité, pluridisciplinarité et solidarité des acteurs composent le trinôme essentiel à l'élaboration de ce projet citoyen et processuel, fruit d'une collaboration, elle aussi tripartite, entre "techniciens" (artistes, médiateurs culturels, travailleurs sociaux, sociétés de logement, services techniques, comité d'experts[2]), élus et habitants. En 2008, **Domitienne Cuvelier** et **Lucile Soufflet** conçoivent en duo le ***Projet 105***, intervention colorée dans les couloirs desservant les 105 logements de l'Immeuble 2 du Parc du Peterbos, à Anderlecht. Dans l'appel à projets, la société gestionnaire formule une demande spécifique : une clarification de la signalétique. De fait, dans cet immeuble fonctionnaliste, la circulation est d'une rare complexité, fruit d'une pensée rationaliste toute théorique qui, à l'usage, s'avère très peu pragmatique. Pour 15 étages, le bâtiment ne compte que 5 couloirs (l'ascenseur s'arrêtant tous les trois niveaux). Chacune des coursives compte 21 portes. L'une d'elles s'ouvre sur un escalier privatif menant à l'étage supérieur, une autre sur un escalier privatif menant à l'étage inférieur, une autre, encore, sur une habitation au même niveau ; ceci multiplié par 7, induisant une numérotation de portes qui défie la logique. Tout à la fois fonctionnel et poétique, le ***Projet 105*** pallie d'un coup le manque de lisibilité spatiale, l'absence de délimitation public/privé et la grisaille monochromatique. En lieu et place du béton lavé impersonnel, des carrelages colorés et hétéroclites (formes, tailles, textures) encadrent les portes privatives de chaque habitation, leur donnant des allures de petites maisons individuelles. La personnalisation se voit renforcée par des numéros de portes aux typos et coloris diversifiés, choisis par les usagers. Quant à la gamme chromatique adoptée, elle repose sur une donnée objective : la vue impressionnante sur le paysage environnant, depuis les longues coursives. Ainsi les couleurs de chaque étage font-elles écho à celles du paysage (photographié, pixellisé, découpé en tranches) : jaune (champs), vert (arbres), rouge (toitures), gris (ligne d'horizon) et bleu (du ciel). Comme le préconise le dogme moderniste, le paysage extérieur s'immisce dans l'espace intérieur et lui insuffle une part d'organicité, dans une explosion lumineuse et colorée. Au sortir de l'ascenseur, de grands chiffres en mosaïques, réalisés avec les habitants, signalent les cinq paliers. Couronné du Prix Ianchelevici 2010, le ***Projet 105*** a désormais son pendant : le ***Projet 48*** (inauguré en juin 2016), intervention similaire souhaitée par le directeur-gérant et les habitants de l'Immeuble 6, sur le même site. Si les deux bâtiments se ressemblent architecturalement, ce dernier ne présentait pas le même problème d'illisibilité spatiale et signalétique, puisqu'il ne compte que 2 couloirs pour 46 logements. Globalement plus âgés, les habitants étaient aussi quelque peu réticents à l'idée d'un projet trop vivement coloré. L'option du blanc s'est donc rapidement imposée, non pas dans sa version aseptisée, mais dans ses nuances les plus suaves, en deux gammes de tonalités : crèmes et bleutées. Ici aussi, les carrelages se succèdent dans les couloirs pour délimiter les espaces privés qu'ils révèlent, non plus par leur chromatisme, mais par leurs formes, leurs textures et leurs reliefs variés. Les modelés accusent les jeux de lumière, transformant les surfaces carrelées en membranes vibrantes. À ces reflets chatoyants répondent ceux produits par les portes, dont les tons orangés se diffusent sur les murs et sur le sol poli, fraîchement restauré. Ainsi les habitants sont-ils baignés dans l'ambiance vaporeuse qu'ils souhaitaient, en de subtiles variations lumineuses, au fil de la journée.

C'est à Watermael-Boitsfort, dans un cadre verdoyant où coexistent de petites habitations groupées modernistes et de grands immeubles plus récents, que se déploie ***Le chemin de cailloux*** de **Pascaline Wollast** (inauguré en octobre 2016). Neuf grosses pierres sculptées balisent le vaste site et invitent le promeneur à en découvrir les recoins les plus cachés, dont un petit jardin aromatique, conçu pour et avec les habitants. Fruit d'une année de travail, émaillée de multiples rencontres avec les usagers (dont les enfants), sous forme d'animations et d'ateliers créatifs relatifs au projet, mais aussi à l'art, à la démocratie ou à l'écologie, cette démarche participative a aussi bénéficié du soutien de nombreux acteurs socioculturels du quartier. Artiste-pédagogue, nourrie de la pensée de Joseph Beuys et de son concept de "sculpture sociale" (qui remet en cause l'idée d'œuvre unique conçue par un artiste solitaire et démiurge), Pascaline Wollast a concrétisé une idée qui lui est chère : allier création et transmission, dans un souci de transversalité. Aussi n'a-t-elle pas œuvré en solo : alors que les pierres sculptées ont été co-créées avec Alexandre Rossignon, leur surface gravée (plan sommaire du parcours, phrases bienveillantes écrites par les habitants en différentes langues) repose sur une idée et une technique de Marco De Sanctis. Enfin, le beau travail à la feuille d'or de Francesca Scarito confère aux pierres un volume supplémentaire et une préciosité solaire. Tout à la fois balises topographiques, bancs ou toboggans accueillants, météorites énigmatiques, supports à l'imaginaire collectif : tels sont ces gros cailloux. De la créativité comme outil de liberté. Du superflu comme absolue nécessité.

Sandra Caltagirone

Lucile Soufflet & Domitienne Cuvelier, *Projet 48* (un projet de la cellule du 101e % de la SLRB), 2015
Coursives du bâtiment 6 du parc du Peterbos. 48 appartements, 48 revêtements céramiques.

WWW.SLRB.IRISNET.BE
WWW.101E.BE
LUCILE.BE
PASCALINEWOLLAST.WORDPRESS.COM
WWW.LECHEMINDECAILLOUX.BE

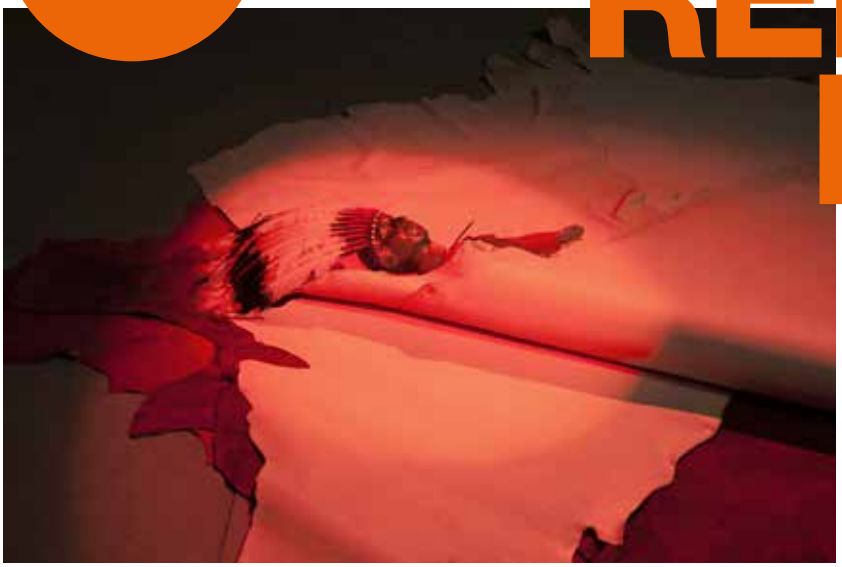
Lucile Soufflet & Domitienne Cuvelier, *Projet 48* (un projet de la cellule du 101e % de la SLRB), 2015, détails.

1 Pour des informations plus complètes sur les enjeux du 101e % et sur les premiers projets réalisés, cf. : Caltagirone, Sandra : "Le 101 % Un petit extra pour l'art", dans : *l'art même* #41, 4e trimestre 2008, pp. 42-44.

2 Constitué de personnalités du monde de l'art contemporain, d'architectes, d'acteurs sociaux, d'artistes, d'ingénieurs, de sociétés de logements et de toutes les compétences nécessaires à la bonne analyse du projet, ce comité évalue les propositions des artistes et les conseille dans leurs démarches.

REBEL REBEL

LA RENCONTRE DE L'ART CONTEMPORAIN ET DU ROCK



REBEL REBEL, art + rock.
Vue de l'exposition
© MAC's © Photo: Philippe De Gobert
Oeuvre de Dennis Oppenheim, *Back To The Mountains*, 1975

Le rock est avant tout une question d'énergie, de déferlement d'intensités qui contestent les piliers du pouvoir en place. C'est cette proposition d'électricité que nous adresse l'exposition *Rebel Rebel Art + Rock*. Commissaire de l'exposition, le nouveau directeur du MAC's, Denis Gielen, nous invite moins à un parcours historique qui retracerait la percolation du rock'n roll dans l'art contemporain qu'à une prise sur le vif des moments où les plasticiens s'emparèrent du continent rock pour en faire une des sources d'inspiration de leurs créations.

Rebel Rebel se penche aussi sur le mouvement de greffe en sens inverse : l'attirance du rock pour les nouvelles inventions plastiques. Du Pop Art à Art & Language, des films de John Mekas aux installations de Dennis Oppenheim, de Dan Graham à Allen Ruppersberg, les artistes plasticiens ont puisé dans la culture populaire rock des leviers d'imaginaire, des nouvelles explorations formelles. Le rock ne définit pas seulement un style musical que le livre qui accompagne l'exposition décline en trois grands axes (les racines folk, les vanités glam, les révoltes punk) mais aussi une nouvelle subjectivation, une nouvelle manière d'exister. Un des grands intérêts de l'exposition et principalement du livre qui en déploie richement le propos est de donner à voir le tressage entre disciplines, les lignes d'erre (Fernand Deligny) qui traversent des zones d'ébullition créatrice où collaborent des plasticiens et des musiciens, Andy Warhol et le Velvet Underground, Art & Language et The Red Crayola, Tony Oursler et Sonic Youth…

Une question liminaire se pose. Ordonner une exposition sur les croisements, les connexions entre le rock et l'art contemporain ne signifie-t-il pas que le rock s'est institutionnalisé, que la contre-culture (qu'une fraction de la scène rock représenta) a été annexée à l'Histoire, à l'histoire de l'art ? Certes, comme la philosophie, l'histoire de l'art et l'anthropologie culturelle sont logées à l'enseigne de la célèbre chouette de Minerve qui ne prend son envol qu'à la tombée de la nuit, quand l'événement a eu lieu. Le temps de la création et le temps méta-créateur de la réflexion ne sont pas contemporains. Comme Hegel le conceptualise dans *Principes de la philosophie du droit*, la chouette de Minerve ne peut venir qu'après coup, ne peut ressaisir la portée, l'importance des événements qu'au terme de leur inscription dans l'humus du temps. En ce sens, une mélancolie est inhérente à toute démarche méta-esthétique, méta-discursive qui réfléchit les explosions créatrices, lesquelles précisément ne thématisent pas ce qu'elles performent. En faisant du rock un objet d'exposition, *Rebel Rebel* prend soin de ne pas verser dans une théorisation de ce qui est déluge de décibels, crissements sauvages, distorsions de la perception, noces des amplis et des micros. Sans jamais anesthésier la force subversive dont le rock est porteur, sans jamais le muséifier dans une histoire antiquaire au sens de Nietzsche, l'exposition donne à percevoir les puissances de rébellion, les explorations de nouvelles grammaires esthétiques que le rock et son alliance avec les arts visuels soulèvent. Au travers d'œuvres d'artistes belges et étrangers, au travers de documents d'archives, une anthropologie du rock nous est proposée sous une forme qui privilégie l'immersion et non la distance.

Le parcours s'ouvre sur la pièce scénique et performative de l'artiste Joris Van de Moortel et choisit une progression rythmique qui, voyageant des lutrins de Christian Marclay, de l'Harley Davidson customisée de Johan Muyle jusqu'à un ensemble de trois installations vidéos muettes et ralenties dont le très beau *King* (*After Alfred Wertheimer's 1956 Picture Of A Young Man Named Elvis Presley*) (2015/16) de David Claerbout, en passant par les œuvres de Raymond Pettibon et d'Alan Vega, va du son au silence. Au centre du dispositif, trône l'installation de Dennis Oppenheim, *Back To The Mountains*, qui est montrée pour la première fois depuis sa création au milieu des années 1970. Le riche ouvrage qui complète l'exposition montre combien certaines interventions artistiques résonnent comme des mémoriaux aux oubliés de l'Histoire du rock (tel le joueur de banjo, Roscoe Holcomb), donnent à lire une cartographie spectrale. Dans le sillage de Greil Marcus (de ses généalogies bâtardes dans *Lisptick Traces*) qui mit en évidence la présence des spectres du dadaïsme, du situationnisme (au travers de Malcolm McLaren) dans l'explosion musicale, graphique, visuelle, existentielle du mouvement punk, l'artiste conceptuel Dan Graham interroge, notamment dans sa vidéo *Rock My Religion*, les fils arachnéens qui courent des Shakers (branche du protestantisme) au punk, d'Ann Lee, la leader du mouvement religieux des Shakers, à Patti Smith, la shaman de la poésie rock, ou encore les passerelles entre les danses des fantômes des Sioux et le pogo. Les travaux de David Askevold, de Fluxus, les films de Matthew Barney délivrent une autre histoire de l'Amérique, laquelle histoire surgit au travers des héros de la culture populaire, des dieux du rock, d'un travail sur l'inconscient collectif. Des pans de culture tenus pour séparés par une tradition qui

REBEL REBEL, art + rock.
Vue de l'exposition
© MAC's © Photo: Philippe De Gobert
Installation de Toni Oursler, *Sound Digressions in Seven Colors*, 2006

hiérarchise les productions culturelles entre arts majeurs et arts mineurs se retrouvent connectés, reliés par la perception de lames communes : la revendication d'une gestualité spontanée, d'une sauvagerie formelle, la contestation des normes sociétales et artistiques réunit l'action painting, la Beat generation, la folk music. *Rebel Rebel* donne à éprouver ces nappes souterraines qui relient des pratiques hétérogènes. Des très belles installations, sculptures électriques d'Alan Vega aux structures distordues de Steven Parrino, une même énergie du refus des valeurs dominantes circule. Une tectonique des plaques qui entend subvertir, jouer avec les codes de la création et de la réception, désenclaver les disciplines.

Les esthétiques du grotesque, de la parodie, de la dérision (Jacques Lizène, Jacques Charlier…) puisent dans la révolution punk : sa revendication dadaïste de la médiocrité, du rebut, sa promotion postmoderne des anti-valeurs, sa réhabilitation à visée provocatrice de l'informe, du brut, de l'anarchie, de l'amateurisme, toutes choses disqualifiées par le modernisme. De la musique (les Sex Pistols, les Ramones, Patti Smith, Richard Hell) à la mode (Vivienne Westwood) en passant par le cinéma (Derek Jarman) et les arts plastiques (Steven Parrino), le punk balaie de son nihilisme le devenir commercial d'un rock embaumé, dégriffé, riposte à la mort des hippies, à l'agonie du Flower Power. Après le paradigme de la folk music au sens large, après le virage glam du rock, face à des icônes formolisées tel Elvis The King, face aux anti-icônes de la Factory, face à des hippies devenus yuppies, face à Jerry Rubin (l'auteur du manifeste *Do it !*) devenu homme d'affaires, le punk hurle son "no future". Les stars du rock, les *guitar heroes* se voient déconstruits par des anti-idoles underground à leur tour déboulonnées. Comme possibles à frayer, ne reste que le kitsch, le parodique, les jeux sur les stéréotypes, le post-musical, l'après-pictural, la mise en œuvre du désœuvrement, l'accomplissement de la fin de la peinture avec Ad Reinhardt dont Alan Vega fut l'élève. Hegel, à nouveau, surgit dans notre dos. Voulant précipiter la fin de l'art en tant qu'art, visant une anti-esthétique reposant sur le dépouillement, la peinture pure se niant elle-même, Ad Reinhardt ranime la devise hégélienne de l'art qui est désormais chose passée au sens où il ne configure plus le sens d'une époque.

Denis Gielen donne à voir, à entendre aussi, les interférences, les rencontres entre ces deux cultures, leurs enjeux, leur manière de parler du monde, de refléter, de mettre en forme le socius, le parfum de scandale qu'ils distillent et cultivent. *"La musique cherche à changer la vie ; la vie continue ; laissant la musique derrière elle, et c'est ça qui est intéressant"* écrit Greil Marcus[1]. La montée sur la scène du rock de la voix des exclus, de la communauté noire, des premiers chanteurs de blues, des jazzmen résonne en sa dimension politique. Autant que véhiculer une dimension initiatique, un rite d'adolescence, une quête d'identité, le rock configure l'identité de l'époque contemporaine.
La dimension sonore est mise à l'honneur dans l'installation vidéo de Tony Oursler au fil d'une esthétique sauvage, du déchaînement, qui ne pactise pas avec le léché. Rejeter les conventions artistiques, c'est déclarer la guerre aux conventions de la vie sociale. La touche adolescente d'une attitude artistique qui élit le *noisy*, le *grunge*, le bruitisme, le dissonant, la revendication de la cacophonie, de la cacographie en tant que contestation des canons imposés par les aînés déplacent les frontières, les conventions de la création, brouillent la distinction entre "callipoièsis" et "cacopoièsis", entre poétique et anti-poétique. Une certaine idée de la dissolution des arts, voire de l'art, nourrit les deux sphères. Par la remise en question du corset des règles du goût, une proposition de destruction se double d'un geste de rénovation. Ce manifeste de la déconstruction, de la distorsion esthétique et son aura de catharsis sous-tend les créations des artistes transdisciplinaires comme Joris Van de Moortel, Steven Parrino.

REBEL REBEL ART+ROCK

SOUS COMMISSARIAT DE DENIS GIELEN AVEC JEAN-MICHEL ALBEROLA, DAVE ALLEN, JACQUES ANDRÉ, DAVID ASKEVOLD, CHARLOTTE BEAUDRY, QUENTIN DE BRIEY, DAVID CLAERBOUT, GILLES ÉLIE COHEN, DAMIEN DE LEPELEIRE, DOUGLAS GORDON, DAN GRAHAM, PATRICK GUNS, DANIEL JOHNSTON, CORITA KENT, DAVID LAMELAS, GAUTHIER LEROY, JACQUES LIZÈNE, CHRISTIAN MARCLAY, DIETER MEIER, ANGELICA MESITI, JONATHAN MONK, JOHAN MUYLE, DENNIS OPPENHEIM, TONY OURSLER, STEVEN PARRINO, RAYMOND PETTIBON, ALLEN RUPPERSBERG, CATHERINE SULLIVAN, DENNIS TYFUS, JORIS VAN DE MOORTEL, ALAN VEGA.
MAC'S, SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 22.01.17

9 DÉCEMBRE 2016 À 20H
DAVID CLAERBOUT, *KING*
CONFÉRENCE À PROPOS DE KING (AFTER ALFRED WERTHEIMER'S 1956 PICTURE OF A YOUNG MAN NAMED ELVIS PRESLEY), OEUVRE VIDÉO PRÉSENTÉE DANS L'EXPOSITION.
PRIX : 8 EUROS / RÉSERVATIONS SOUHAITÉES
13 JANVIER 2017 À 20H
CHRISTIAN MARCLAY *EPHEMERA*
INTERPRÉTATION PAR MUSIQUES NOUVELLES DE L'OEUVRE *EPHEMERA* DE CHRISTIAN MARCLAY, COLLAGE DE FRAGMENTS DE PARTITIONS MUSICALES (ÉDITION MFC-MICHÈLE DIDIER).
DIRECTION MUSICALE : JEAN-PAUL DESSY
PRIX : 10 EUROS / RÉSERVATIONS INDISPENSABLES
15 JANVIER 2017 À 14H
DENIS GIELEN, ART CONTEMPORAIN ET CULTURE ROCK
VISITE COMMENTÉE PAR DENIS GIELEN, DIRECTEUR DU MAC'S ET COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION. LES PARTICIPANTS AURONT ACCÈS À UNE FOIRE AUX VINYLES ORGANISÉE AU GRAND-HORNU PAR L'ASBL BEPOP.
GRATUIT / RÉSERVATIONS SOUHAITÉES.
21 JANVIER 2017 DE 16 À 20H
JEAN-PAUL LESPAGNARD, WORKSHOP
ATELIER POUR ADULTES AVEC LE STYLISTE BELGE JEAN-PAUL LESPAGNARD
PRIX : 10 EUROS / RÉSERVATIONS SOUHAITÉES.
21 JANVIER 2017 À 20H
MARK REEDER, *LUST & SOUND IN WEST-BERLIN 1979-1989*
PRIX : 10 EUROS / RÉSERVATIONS SOUHAITÉES.

EDITION
DENIS GIELEN, REBEL REBEL. ART + ROCK,
PUBLIÉ AU FONDS MERCATOR, 304 P., 39,95 EUROS.

1 Greil Marcus, *Lipstick traces*. Une histoire secrète du vingtième siècle, trad. Guillaume Godard, Paris, Allia, 1998, rééd. Gallimard, Folio actuel, p. 11.

Christian Marclay, Joris Van de Moortel, Allen Ruppersberg, Tony Oursler, David Askevold, Dieter Meier, Damien De Lepeleire, Jacques Lizène Jacques Charlier, Corita Kent, Gauthier Leroy, Catherine Sullivan, Raymond Pettibon, Johan Muyle, David Claerbout, Douglas Gordon, Dennis Oppenheim, Patrick Guns, Charlotte Beaudry et bien d'autres… Autant d'artistes convoqués, autant de phases d'une mise en récit de l'esprit de résistance qui innerva le cocktail art + rock, à l'écart de l'art rock aseptisé, récupéré dans l'entreprise du divertissement de masse, dans les mâchoires de l'ogre marketing. La part obscène au sens de Georges Bataille, la part iconoclaste, de potlatch, la part flamboyante, la théâtralité glam, l'appel d'oxygène de la culture rock traduisent une volonté rimbaldienne de changer la vie. Avec le rock, culture de l'instant présent, de l'éphémère, des situations au sens de Debord, avec les graffeurs, les scratcheurs, les expérimentateurs de nouveaux paysages sonores, visuels, d'environnements perceptifs inédits, l'art va plus vite que l'existence.

Insérée dans l'axe du folk dont elle dérive, l'éblouissante explosion créatrice des Sixties (la musique psychédélique, l'esthétique hippie révolutionnant le graphisme, les syntaxes visuelles, la mode, les lignes, les formes) aurait sans doute mérité une place à part. Peut-être sera-ce l'occasion d'une nouvelle exposition… *Rebel Rebel Art + Rock* illustre ce qu'Isidore Isou, le fondateur du lettrisme, de l'Internationale Lettriste a conceptualisé : la succession cyclique en art d'une phase amplique et d'une phase ciselante. Au cours de l'histoire de l'art, chaque discipline suivrait une courbe de Gauss, parcourant une évolution cyclique allant d'une phase amplique (conquête des ingrédients de la représentation, de la grammaire jusqu'à l'apogée, jusqu'à la stabilisation de la discipline) à une phase ciselante (atteinte d'un point de crise, désorganisation de l'héritage des formes, épuisement des règles, butée sur le rien…). Aux yeux d'Isou, l'art qui lui était contemporain se tenait à la croisée d'une phase ciselante qui, en passe de s'achever, appelait le lever d'une nouvelle phase amplique, phase à laquelle le lettrisme entendait contribuer. C'est ce battement entre impact dissolvant et construction, entre négation et proposition affirmative d'une nouvelle manière de sentir, de créer que *Rebel Rebel* capte. En ce sens, l'exposition augmentée de l'ouvrage réalise pleinement cette *"histoire secrète du vingtième siècle"* que Greil Marcus a réfléchie et qu'il appelait de ses vœux.

Véronique Bergen

REBEL REBEL, art + rock.
Vue de l'exposition
© MAC's © Photo: Philippe De Gobert
Installation de Joris Van de Moortel, *The 10 Commandments for the guitarist according to Captain Beefheart interpreted by*, 2016

***De Broodthaers à Braeckman*: fine allitération pour aborder, des années 60 aux années 90, *la photographie dans les arts plastiques en Belgique* à travers quelques tendances phares et une douzaine d'artistes représentatifs. Au M HKA, dans une mise en espace aérée, qui a le mérite de les rendre très clairs (et donc parfois trop propres), des jalons, des fils rouges, des traits récurrents apparaissent alors. Nous les glanons ici très librement, comme au marché – alors que la publication éponyme de Liesbeth Decan, qui accompagne et inspire le parcours, le fait beaucoup plus consciencieusement[1]…**

Jef Geys,
Zonder titel (Wielrenner), 1969
Collectie: Verzameling F. De Beir, photo M HKA

ENTRE LA POIRE ET LE FROMAGE (BELGE)

ART ET PHOTOGRAPHIE EN UN MENU "DIGEST"

Marcel Broodthaers,
La Soupe de Daguerre, 1975
Collectie: Privécollectie, photo M HKA

Carottes, poireaux, tomates, oignons… une dizaine de clichés sur divers fonds colorés unis, quadrillés sans prétention sur un fond blanc. En ouverture, ou presque, de l'exposition, *La Soupe de Daguerre* (1975), de Marcel Broodthaers, aura été parmi les premières œuvres à contester le statut iconique (ou ici ironique[2]) de la photographie – alors que très vite plus personne n'osera même y penser. Réchauffée, repassée, remixée, la recette continue de livrer les ingrédients de base des rapports entre art et photographie depuis une cinquantaine d'années. Et aussi de suggérer les épices qui peuvent joliment en relever le plat ou la platitude, le temps de cette belle exposition – goûteuse et copieuse, sans prétendre à l'exhaustivité…

Des femmes à poil. Une chose est certaine : on savait s'amuser au temps des avant-gardes. Ou inaugurer des brèches engagées et politiques dans la représentation du corps et de la nudité, ce qui revenait parfois un petit peu au même. Modèles avec ou sans chaussettes, chez Charlier ou Lizène… Scènes pimentées ponctuant les milliers d'images faussement aléatoires, compilées et archivées par Jef Geys… Regard sur sa propre nudité, hissée au rang d'idole, chez Lili Dujourie (existe en bleu, en rouge, projetée ou encadrée…). Spectacularisation et spécularisation dans les abords sobres du grotesque forain, chez Liliane Vertessen. Anti-érotisation ambiguë chez Ria Pacquée, épidermes sombres et comme enfouis chez Braeckman… Une constante semble sûre : l'enjeu, le support essentiel du passage du document à l'œuvre, de la reconnaissance de la trace photographique vers l'art *plastique*, à travers ces quelque quarante années, demeure bel et bien le corps des femmes[3].

Des messieurs en cravate[4]. Il faut donc, face à la nudité féminine, un vis-à-vis tranchant – leçon élémentaire, parmi d'autres, héritée du Surréalisme. Photos de vernissage par brouettes, bon chic (ou comment la photo est entrée dans les galeries en commençant par les… photographier, dans une mise en abîme pragmatique et quasi performative) ; respectabilité et anonymat comme alibi aux performances les plus barrées : contraignant son corps dans le cadre de la caméra, Lizène lui-même laisse pendouiller une trop propre cravate. Dans une préfiguration multi-média des reportages à la "Strip-tease", Lennep

pousse même à son apogée le souci du costume avec *Enzo Bucci, supporter* (1976-77) : comme il supporte Charleroi, on ne saura jamais s'il arbore du blanc zébré de noir, ou l'inverse. Qu'importe, l'élégance est sauve.

Loi des séries, manie de la collection. Ce travail compilatoire de Lennep, les tentatives à répétition de Lizène (de sourire, de contraindre le corps dans le cadre…), les innombrables photos de Jef Geys, mais encore les polaroids de Danny Matthys, les séquences en syntagme de Philippe Van Snick, les documents collectés ou produits par Charlier, les fables poétiques de Jacques Louis Nyst ou les mini récits de Ria Pacquée : tout, dans l'exposition, souligne l'importance de l'axe double, dans ce parcours belge entre photographie et art, de la *systématisation* et/ou de la *narration*. L'œuvre demeure ouverte, le récit à suivre, la phrase en suspens, la collecte à prolonger. Le désir de clôture, la formalisation progressive en une œuvre unique et aboutie, disponible à la possession et à la contemplation, pourraient-elles avoir été essentiellement et progressivement dictées par les nécessités du marché de l'art et de la valeur physique des œuvres[5] ?... On n'ose l'envisager.

Bords, débords et débordements. Bon sang, quelle simple et enivrante liberté ! Car ce qui se joue aussi dans ce jeu sur les supports physiques, sur les séries jamais commencées et toujours continuées, dans cette déclinaison des projets sous divers formats (y compris, très souvent, la vidéo), c'est le refus des étiquettes, des définitions et des bordures, la méfiance vis-à-vis des tentations ontologiques ou des tentatives classificatoires. Une photo *est aussi* un dessin qui *est aussi* du texte qui *est aussi* la voix off d'une bande vidéo, dont on extraira de nouvelles images, etc., dans un "marabout-bout d'ficelle" jamais achevé[6], ludique souvent, mais qui invite le spectateur, surtout, à une lecture dynamique de l'œuvre et de son propos, et distanciée vis-à-vis de sa forme et de ses apparences. Le livre d'artiste, bien vite et comme naturellement, s'en imposera alors comme la déclinaison maîtresse.

Des supports, des acteurs, des structures. Il faut d'ailleurs le souligner, l'expo fait la part belle aux institutions (alors fort peu instituées) qui ont soutenu et supporté ces émergences, ces énergies, ces expérimentations : éditeurs (Yellow Now, Yves Gevaert, Lebeer et autres), revues (*L'A*, *+/– zéro* ou encore – tout un programme – *La Bonne Parole liégeoise*), galeries et plateformes (Wide White Space en tête, Nadja Vilenne ou Isy Brachot ensuite, ICC Studio à Anvers pour la vidéo – nationale !), avec peu de moyens, souvent, au début, et parfois aussi à la fin… Ephémères ou pérennes, reliés ou détachés, tous portaient les artistes, incarnaient leur mouvement, nourrissaient leur pensée : époque – moins cruelle ? – de pionniers naïfs ou méritants, bien loin de la sphère de l'art qui allait se formaliser au seuil de l'an 2000, et se scinder trop souvent et douloureusement entre fonctionnaires fauchés et spéculateurs obscènes de la chose culturelle.

L'émulation, oui ; la concurrence, non. Dans la foulée de ce constat, on soulignera aussi l'esprit d'ouverture qui a accompagné cette (ou ces) trajectoire(s) au long de quarante années : des chapelles extraordinairement poreuses, une liberté et une capacité de mouvement jamais démenties. On enjambait les frontières, pas seulement linguistiques, sans même s'en rendre compte. La circulation des énergies et des idées se préoccupait assez peu des droits d'exclusivité ou des tyrannies de la propriété intellectuelle : les idées semblaient "dans l'air", et il y en avait dès lors souvent assez pour tout le monde. Les personnalités s'en saisissaient, les tempéraments s'en nourrissaient ; on semblait ne pas encore parler d'egos, ni se préoccuper de les mesurer (à part, peut-être… non, pas lui… ni lui… non, finalement, non).

Douce tyrannie du langage – ou la théorie par l'exemple. Autre fait frappant : le rapport au langage. Goût des formules, des tracts et des légendes (de Broodthaers à Vercruysse) ; apport et rapport du texte à l'œuvre ; jeux sur la calligraphie, l'écriture manuelle, la signature même ; soutien de la narration, que ce soit par une voix off ou sous la forme détournée du roman-photo. Bien loin de la légitimation théorique obligée qui alourdit à présent si souvent des propositions plastiques parfois inconsistantes, le mot était partout et nulle part, tout l'être semblait langage, le verbe demeurait le modèle non contraignant – et son incarnation plastique joue souvent, dans maintes œuvres de l'exposition, de ce va-et-vient, éminemment polysémique, entre assujettissement et émancipation, qui questionne en passant le statut même de l'œuvre. On parlait peu d'art, mais l'art même parlait. Un peu trop, parfois[7] ?

L'humour pour ne pas s'étrangler, la foi découpée en rondelles. Enfin, et ce n'est pas son moindre mérite, on rit beaucoup dans cette expo. De plus en plus jaune au fil des salles, ou de plus en plus noir, car la manière sombre des photos de Braeckman ou les fausses séductions de Vertessen ne cherchent nullement à singer les (parfois franches) pitreries de la "première génération". De même, les séries de Ria Pacquée, trimbalant *in situ* de vertigineuses vérités poétiques ou incarnant une si anonyme "madame" dans son illusoire quête d'ailleurs ou d'autrui, émeuvent, bouleversent par instants, par leur habile équilibre entre tragique et dérisoire… Mais enfin, de dérision en autodérision – illusion rétrospective, là aussi ? –, personne dans ce petit monde ne semblait trop se prendre au sérieux ; et ça, ça fait un bien fou.

L'impératif de modestie ou l'art de (ne pas) conclure. Un dernier point à souligner peut-être, sans prétendre avoir fait le tour du couvercle : l'absence à peu près totale, dans leurs formats et leurs factures – aux multiples sens du terme –, dans leurs intentions ou leurs ambitions, d'œuvres *surproduites*. Les photos sont dans leur jus, les documents dans leurs vitrines ; les courriers et gribouillis, en l'état ; les téléviseurs, d'époque ; les encadrements, à prendre ou à laisser. Et ce n'est pas snobisme, que de se réjouir de cette proximité et de cette fragilité des matières et des énoncés : elles ne les rendent que plus humains, peu prétentieux, moins péremptoires.
Certes, ce n'est pas là qu'on pourra déterminer avec certitude à quel point, et à grande échelle, l'art a depuis quarante ans contaminé la photographie, ou la photographie à peu près phagocyté le monde de l'art – à tort ou à raison, pour le meilleur et pour le pire. Mais chacune de ces trajectoires apporte d'intéressantes pièces au dossier et à la réflexion. Des pièces diverses. Contradictoires aussi, et c'est tant mieux.

Et Filliou, dans tout ça ? Immense promenade, merveilleuse redécouverte qui occupe tout le second niveau (étage 1) du M HKA. Car à ceux qui voudraient prolonger utilement celles amorcées dans *De Broodthaers à Braeckman*, on conseillera vivement soit de se rendre à La Louvière[8], soit de faire plus et mieux qu'un (dé)tour dans la belle rétrospective de l'irrattrapable Robert Filliou (1926-1987) : des dizaines d'œuvres originales, dans un accrochage serré, limite bordélique et plus vintage encore, invitent à une autre plongée dans le bouillon. Généreuse dans l'échange, riche d'idées et de fulgurances poétiques, de retournements et de questionnements sur l'art et ses systèmes. Alors, si proche et si lointain déjà : un âge d'or ? Une recette perdue, en tout cas ; une cuisine d'un autre temps… Mais ces beaux restes ont ici les grandes allures d'un festin, bien plus que d'une laborieuse démonstration.

Emmanuel d'Autreppe

DE BROODTHAERS À BRAECKMAN, LA PHOTOGRAPHIE DANS LES ARTS PLASTIQUES EN BELGIQUE

MARCEL BROODTHAERS, JACQUES CHARLIER, JEF GEYS, JACQUES LENNEP, JACQUES LOUIS NYST, JACQUES LIZÈNE, PHILIPPE VAN SNICK, DANNY MATTHYS, LILI DUJOURIE, JAN VERCRUYSSE, RIA PACQUÉE, LILIANE VERTESSEN ET DIRK BRAECKMAN.
JUSQU'AU 5.02.17

RÉTROSPECTIVE ROBERT FILLIOU *LE SECRET DE LA CRÉATION PERMANENTE*

M HKA, 32 LEUVENSTRAAT
2000 ANVERS - WWW.MUHKA.BE
JUSQU'AU 22.01.17

Liliane Vertessen, *Taboe*, 1983
Courtesy van de kunstenaar, photo M HKA

1 Liesbeth Decan, *Conceptual, Surrealist, Pictorial. Photo-based Art in Belgium (1960s – early 1990s)*, Leuven, Leuven University Press, collection Lieven Gevaert Series, 2016, 280 pp.

2 Iconique et même, selon la typologie peircienne, indexicale. Quant au statut de "symbole" de la photographie, il n'est que de mesurer les emberlificotements de Barthes dans son hypothèse de la photographie comme "langage" (un langage "sans code"), depuis "Le message photographique" et ses articles des années 60, en passant par les *Mythologies* et jusqu'à *La Chambre claire*, pour en mesurer le paradoxe et la difficulté.

3 Sur la couverture même du livre de Decan (photo Dirk Braeckman), une femme aux épaules nues nous tourne le dos et nous invite au mystère – ou au feuilletage, ou à la lecture – de sa chevelure…

4 Attention, tous ne s'appellent pas Jacques (mais beaucoup).

5 Le livre de Decan, plutôt construit sur une succession d'approches monographiques, ne nous a pas semblé prendre ce sujet, par exemple, à la fois de front et dans sa transversalité.

6 Voir à cet égard, notamment, les œuvres de Nyst.

7 Parlant de langue, on en profitera pour se demander, simplement se demander, quelle institution de renom en Fédération Wallonie-Bruxelles s'adonnerait, en miroir, à une gymnastique communautaire aussi souple et résolue, pour promouvoir un art si majoritairement, massivement et manifestement *pensé dans l'autre langue*…

8 Exposition "Daily Bul et Photographie" chez Daily Bul & Co, sous le commissariat de Georges Vercheval, jusqu'au 18 décembre. Débat le 17 : "L'art est-il soluble dans la photographie ?", en présence notamment de Jacques Charlier. Infos : www.dailybulandco.be.

De par sa formation psychanalytique, Stéphanie Jaax s'intéresse à la confrontation et au dialogue qui s'opèrent entre les artistes qu'elle réunit au sein de sa galerie et aux résultats, souvent aléatoires, générés par ces rencontres.

LE DEVENIR-TEXTILE DE LA PEINTURE

Hannah de Corte,
38 degrés, iso-Betadine sur gaze,
200 x 75 cm, 2016.
Réalisé avec le soutien du FRS-FNRS
Photo © H. de Corte

Céline Prestavoine, *317-318*, 253 cm x 288cm, coton, 2016
Photo © C. Prestavoine

Ainsi, conçoit-elle son espace d'exposition comme *denkräume* ou *espace de pensées*, à l'intérieur duquel les artistes invités en duo ou conviés seuls à exposer deux pièces, engagent dans cette polarité confrontante quelque chose de l'ordre d'une révélation.[1] Cette approche discursive correspond bien à la démarche de Céline Prestavoine et Hannah de Corte qui envisagent toutes deux la peinture en tant que phénomène plutôt que médium, à travers la relation à l'espace et la circulation du spectateur et non plus uniquement dans le rapport qui unit une surface plane et un support bidimensionnel. Mais il faut regarder au-delà d'une certaine parenté visuelle entre leurs travaux ainsi que d'une généalogie artistique pour voir se dégager les éléments qui les distinguent.

L'avènement de la couleur

Depuis une dizaine d'années, Céline Prestavoine (°1978; vit et travaille à Bruxelles) arpente la couleur et cherche à inscrire l'expérience et la connaissance qu'elle en a au cœur même de son œuvre.[2] Peintre de formation, l'artiste recourt à des matériaux et des techniques qui diffèrent de ceux habituellement employés dans la tradition picturale. C'est le cas de ces premiers travaux sur plaques de zinc ou de dibon, des formes géométriques recouvertes de taffetas qui, une fois déposées au sol, adoptent une autre tonalité à mesure que le spectateur évolue dans l'espace d'exposition. L'artiste exploite les propriétés de la matière textile, constituée de fils de trame et de fils de chaîne de teintes complémentaires pour mettre en exergue la nature instable, fuyante et impermanente de la couleur dans ses installations. Ainsi, l'œuvre n'est jamais fixée, puisqu'elle résulte d'un déplacement du corps et du regard, tandis que la couleur apparaît toujours en transition, à mi-chemin entre une nuance et une autre. Comme le suggère Bertrand Prévost : "*la couleur ne devient esthétique que quand elle se produit dans les choses mêmes et non quand elle leur est ajoutée comme une qualité extérieure*".[3] C'est cette volonté de ne pas intervenir sur les caractéristiques intrinsèques des matériaux qui prend le pas dans les recherches récentes de Céline Prestavoine. Elle choisit des tissus, comme ce grand pan de rideau bleu insolé telle une pellicule photosensible, qu'elle expose en l'aplanissant et en l'accrochant simplement au mur. S'il est moins question ici de circulation que de mise à l'épreuve du regard, dérouté par la décoloration partielle du textile marqué par ces plis qui donnent l'illusion de profondeur et de mouvement, c'est que le tissu incarne désormais la fusion entre l'événement-couleur et la surface de la toile, révélant des liens étroits avec l'histoire de la peinture moderne. L'artiste pourrait se réclamer de l'héritage du peintre américain Morris Louis, avec sa série des *Veils* (1958-59), dont le geste consistait à verser du pigment liquide sur de la toile non apprêtée, formant ainsi des coulures plus ou moins opaques pareilles à des voiles diaphanes.

Effet de contamination

Bien qu'il présente des caractéristiques formelles semblables, le travail d'Hannah de Corte (°1988; vit et travaille à Bruxelles) opère sur un registre plus symbolique. Si l'artiste s'empare également de vieux tissus ou de matelas trouvés, c'est pour mieux en révéler les restes intimes et tracer le portrait en creux de ses utilisateurs. Sueur, sang et autres fluides corporels ont sa faveur, tout ce qui représente aux yeux de la société des sujets tabous, associé au vieillissement, à la perte ou à l'absence de contrôle du corps. L'anthropologue Mary Douglas parle de la saleté comme d'une offense suscitant les plus vives réactions ainsi que des questionnements de nature métaphysique : *"la réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort."*[4] C'est bien cette mise en tension que l'artiste cherche à provoquer en utilisant des matières textiles imbibées de substances qu'on pourrait qualifier d'abjectes, surtout lorsqu'elles sont confrontées au champ de la peinture, médium historiquement noble s'il en est. Dans la lignée de Robert Rauschenberg, qui expose en 1955 son propre lit recouvert de peinture rabattu à la verticale comme un tableau, Hannah de Corte s'inscrit dans une vision expressionniste de la peinture, qui tend à déborder du cadre pour devenir de plus en plus sculpturale. Il en va de ce matelas comme momifié, déposé sur un socle et qui ploie sous son propre poids (*Regarding the bodies of others*, 2016) ou encore de ces bandes de gaze enduites de solution antiseptique jusqu'à l'obtention d'une matière rigide, cette fois suspendue au mur (*38 Degrees*, 2016). L'emploi d'un vocabulaire médical, qui renvoie au corps en tant qu'organisme vivant plutôt qu'individualité agissante et consciente, achève de nous renseigner sur le sens de cet effet de "présence-absence" que l'artiste cherche à donner à ces formes anthropomorphes. Chez Céline Prestavoine comme chez Hannah de Corte, il semble que la peinture se soit affranchie du châssis et de la contrainte du support plan pour s'ouvrir à d'autres potentiels de mise en espace et de significations, tout en évoluant à l'intérieur du champ pictural. D'ailleurs, il serait sans doute plus juste de parler de *teinture*, car plutôt que de rester en surface, le pigment pénètre et modifie en profondeur les propriétés de la matière. À l'instar d'Édith Dekyndt, qui procède par addition de différentes substances provoquant entre elles quelques réactions physiques ou chimiques, la démarche de ces deux artistes s'appuie sur une vision empirique et intuitive, favorisant l'émergence d'une œuvre dégagée de la notion d'auteur. C'est donc au résultat de cette approche à la fois complice et complémentaire que nous convie la galerie Stéphanie Jaax.

Septembre Tiberghien

HANNAH DE CORTE - CÉLINE PRESTAVOINE
GALERIE STÉPHANIE JAAX
4 RUE JOSEPH STALLAERT
1050 BRUXELLES
WWW.GALERIE-STEPHANIE-JAAX.COM
ME.-SA. DE 11H À 18H ET SUR RDV
DU 27.11.16 AU 28.01.17

1 Voir le site internet de la galerie : https://www.galerie-stephanie-jaax.com

2 Voir l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, sur le travail de l'artiste américain James Turrell.

3 Bertrand Prévost, "La couleur a lieu. Jalons pour une théorie de l'évènement coloré" communication au colloque *Pratiques contemporaines de la couleur*, Université Paris 8, ENSA Dijon, INHA, Paris, 30 mars 2010, p. 5.

4 Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Édition La Découverte, Paris, 2001, p. 27.

Commençât-elle par peindre des paysages, des fleurs ou pots de persil, EMMANUELLE QUERTAIN (°1987 ; vit et travaille à Bruxelles) n'a jamais dissocié réflexion picturale et pensée sur le monde. Pour sa nouvelle exposition, qui inaugure l'espace Krieg à Hasselt, elle articule trois séries, très différentes mais associées autour du thème de la guerre (en référence au nom donné au lieu).

LA FLEUR AU FUSIL

Face à l'entrée, un ensemble de sept peintures décline les caractéristiques psychologiques de l'homme de masse selon Hannah Arendt – que l'artiste relie au guerroyeur d'aujourd'hui. Les traits distinctifs sont repris un à un dans le bas des tableaux et chacun est corrélé à une image de presse, centrée, selon un processus de libre association : *"son abandon – et l'abandon n'est ni l'isolement ni la solitude – indépendant de sa faculté d'adaptation"* à la reproduction d'une photographie de combattantes de Daesh ; *"son excitabilité"* à une coupure avec le portrait de Donald Trump ; *"son manque de critères"* à une course hippique ; *"son aptitude à la consommation"* à un salon bourgeois ; *"son incapacité à juger ou même à distinguer"* à une silhouette devant un mur couvert d'écrans numériques ; *"son égocentrisme"* à des images d'un match de football ; *"cette destinale aliénation au monde qu'on prend depuis Rousseau pour une aliénation à soi"* à un intérieur cossu. La source journalistique est déclarée par l'irrégularité de la coupure ou par la légende. La littéralité, parfois, des combinaisons, ne manque ni de pertinence ni, à l'occasion, d'humour, mais elles peuvent déplier diverses lectures ou susciter des correspondances artistiques. Ainsi, pour exemple, la course hippique renvoie, dans l'idée de l'artiste, aux concours artistiques ou aux "écuries" des galeries, tandis que je l'associai de manière impromptue à l'œuvre *Notebook vol. 72 : Missing Lebanese Wars* de Walid Raad (un assemblage de photographies journalistiques de chevaux devant la ligne d'arrivée et de notes fictionnelles, relatives aux paris d'historiens libanais misant, non sur le vainqueur, mais sur le moment précis de la prise de vue, jamais tout à fait synchrone avec le franchissement de la corde, et donc sur l'inexactitude de la représentation). La dimension philosophique du texte, l'ouverture sémantique des relations, la référence discrète aux *Caprices* de Goya (tant par la disposition texte/image que par la thématique du portrait d'une société), l'écriture picturale affirmée, qui évite délibérément tout illusionnisme strict, révèlent la maturation exemplaire du projet. Sur trois cimaises, une autre série déploie des portraits d'enfants et d'adolescents, en deux rangées superposées de formats variés, carrés, rectangles horizontaux ou verticaux, mais tous d'une même largeur (18 cm). Le journal mis à disposition (l'invitation à l'exposition) permet de les relier à de tragiques événements de l'actualité au Kurdistan. Ces très jeunes personnes ont toutes été tuées en 2015 et 2016, le plus souvent d'une balle dans la tête par des militaires ou policiers turcs. Les photographies qui ont servi de support au travail pictural sont issues d'un rapport du KJA (Free Women's Congress) transmis à l'artiste par l'avocat Olivier Stein et accessible en ligne . Ces images amateurs ont subi, dans leur mise en page, un traitement particulier, le floutage généralisé du pourtour. Stupéfaite de cette esthétisation dans un document aussi dramatique, Emmanuelle Quertain a voulu restituer des bords définis, nets, sobres, aux portraits des victimes – quitte à recadrer l'original. La petite publication reprend, en liste et en guise de titres, tous les noms avec la date du décès, des extraits de la correspondance de l'artiste avec Olivier Stein, ceux encore d'un autre rapport écrit par le défenseur des droits de l'homme Tahir Elçi, assassiné en 2015. Le traitement pictural, aussi, affirme les sources iconographiques. Il accuse les déformations optiques, les surexpositions, la planéité ou l'absence de mise au point. Le tableau se revendique en tant qu'image et atteste du référent photographique. L'écriture picturale révèle pourtant une certaine inégalité, voire des aspérités. Ici et là, des simplifications, des accentuations un peu trop manifestes témoignent peut-être d'incertitudes pendant la réalisation de ce projet difficile, marqué par la violence. Ce doute pourrait aussi inspirer une lecture des tableautins monochromes, d'un blanc grisé, l'un interrompant la série, les autres en fin de dispositif, même si, de toute évidence, il s'agit de victimes signalées, mais non représentées dans le dossier et, probablement, s'inquiète-t-on de le penser, d'une absence de terme à cette longue énumération de morts innocents.

Relativement isolée dans l'espace, la troisième série conjoint deux diptyques de fleurs, comme un contrepoint à la violence, mais ils sont aussi empreints de l'idée de séparation. À deux peintures, finies et référentielles (mais elles-mêmes basées sur des images numériques), répondent deux agrandissements réalisés pour partie avec un *"faux pantographe"* : le maniement précis du pinceau, sur le côté gauche, permet le mouvement simultané, mais aléatoire, d'un second pinceau relié au premier par une barre, à droite. Les taches ne correspondent plus au dessin préparatoire, visible sur la surface laissée presque nue, et évoquent, très librement, un effet de surpixellisation. Le caractère expérimental du procédé est stipulé, dans les longs titres, par le mot *"recherche"*. L'absence volontaire de contrôle et la fragmentation pourraient exprimer le dessein d'Emmanuelle Quertain : *"penser les conflits à travers la peinture, la guerre, ceux de la société, ceux qui nous divisent nous-mêmes"*.

Catherine Mayeur

EMMANUELLE QUERTAIN
(...) L'ESPACE RESTE LIBRE

KRIEG
ELFDE-LINIESTRAAT 25
3500 HASSELT
WWW.KRIEG.PXL-MAD.BE
JUSQU'AU 08.01.17

Emmanuelle Quertain,
Son manque de critère, 2016,
48.5 x 39.5 cm, huile sur aluminium

Charlemagne Palestine,
GesammttkkunnsttMeshuggahhLaandtttt',
expo Witte de With Center
for Contemporary Art, 2016
© Aad Hoogendoorn

VAAST COLSON,
AND THE WINNER IS

JUSQU'AU 4.12.16

DIALOGIST KANTOR
LA GRANDE RÉTIFICATION

DU 15.12.16 AU 29.01.17
CENTRAL.BOX
44 PLACE SAINTE CATHERINE
1000 BRUXELLES

THE SOUR
VOYAGER MISSION – SPARKLES & EMPTINESS

JUSQU'AU 4.12.16

ELSA MAURY
BIEN MANGER, BIEN TUER, BIEN MANGER

DU 15.12.16 AU 29.01.17
CENTRAL.LAB
16 PLACE SAINTE CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRAL.BRUSSELS/EXPOS

LA CENTRALE OU L'ÉCLECTIQUE PROPOSITION

"DU BORD DE MER AUX ONDES RADIO"

La Centrale – le centre d'art fondé par la ville de Bruxelles dans une ancienne centrale électrique – fête cette année ses 10 ans. A cette occasion, elle présente *BXL UNIVERSEL*, un projet proposant une vision subjective, éclectique (et éclatée ?) de la scène artistique bruxelloise.

"BXL UNIVERSEL propose un portrait subjectif et inédit de la capitale belge à travers des documents d'archives, films, photographies et créations d'artistes qui y vivent et y travaillent. Ce projet original permet de croiser les regards sur Bruxelles à travers la création populaire et contemporaine". Portrait inédit, oui, parce que subjectif - réalisé par la commissaire d'exposition Carine Fol - mais surtout éclectique : Jacques Brel y rencontre Stromae et Marcel Broodthaers.
Des œuvres donc mais aussi des "évocations" comme nous l'apprend le communiqué de presse du projet rassemblant une quarantaine de propositions *"aussi différentes qu'une Weltmaschine (machine du monde) inspirée par l'Atomium (Franz Gsellmann), un Story Generator, machine à histoires (Ana Torfs), un effacement des frontières entre l'art et la vie (Kurt Ryslavy), une œuvre incarnant la prise de conscience écologique (Lise Duclaux), des vidéos explorant les qualités suggestives du paysage urbain (Pieter Geenen), des installations hors du commun (Charlemagne Palestine, Kendell Geers), des photographies tellement proches de nous qu'elles en deviennent universelles (Vincen Beeckmann), des nuages bruxellois (Ann Veronica Janssens)"*…
Une présentation un peu cacophonique à laquelle viennent se greffer pas moins d'une vingtaine d'événements annexes : performances, conférences, concerts, rencontres, projections…

The Sour,
X2016K1Sour_BananaMoon
satellite dish, black industrial coating,
nail polish, fake banana, electric wire,
pharmaceutical glass bottles,
homemade colored drinks, neon sign,
high voltage power supply
variable dimensions
2016

Choisissons dans cette grande constellation de nous focaliser sur quatre des projets parallèles et plus ou moins explicitement liés au projet principal tel *And the winner is…* de **Vaast Colson** présenté jusqu'au 4 décembre à la CENTRALE.box, espace intégré à la Centrale et consacré à la création émergente. Lauréat du Prix BCC (Brussels Cologne Contemporaries), l'artiste propose une réflexion sur la valeur économique de l'art et sur le statut de l'artiste comme entrepreneur. Répondant à la machine du monde de Franz Gsellmann, inspirée de l'Atomium et présente juste à côté dans l'exposition -assemblage gargantuesque de plus de 2000 pièces, une centaine d'ampoules électriques et 25 structures mobiles qui s'entraînent dans un mouvement permanent de lumières –, l'artiste introduit son projet par un poster encadré reproduisant un dessin du monument. Reprenant le caractère utopique du scénario, Vaast Colson annonce une exposition fictive des plus grands artistes minimalistes de l'histoire - Donald Judd, Frank Stella, Dan Flavin et Sol Lewitt - programmée du 01.01.2076 (date à laquelle s'achève le contrat sur les droits de reproduction de l'image de l'Atomium) au 25.03.2077 (centenaire de l'artiste).
Dans une pièce obscure, le récit se poursuit sur fond de cliquetis des pièces métalliques de Franz Gsellmann. Une petite taupe a libéré à la craie blanche sa parole : *"Being a mole, also referred to as 'dirt tosser'. Although one would rather think of them as byproducts of tunneling activity. One is often credited for the sculptural quality of one's molehills."* En bon *remueur de terre*, Vaast Colson déplace ici les champs du social, du juridique mais aussi de la nature pour les réévaluer – au sens propre du terme - dans le champ de l'art.

C'est aussi dans un appareil totalement fictionnel que le duo d'artistes **The Sour** nous offre leur diagnostic relativement pessimiste de la santé de notre planète à la CENTRALE.lab – l'espace laboratoire de la Centrale dédié aux artistes bruxellois de moins de 35 ans sélectionnés par un jury professionnel sur appel à projets.
Là, un silure albinos – bien vivant lui – tourne en rond dans son aquarium au milieu des restes du passage de l'homme, (du super héros ?) et de la machine sur Terre. Le duo The Sour formé par les artistes Alice Janne et Guillaume Baronnet, spécule avec humour sur nos futures stratégies de survie - ou que restera-t-il de l'espèce humaine ? – dans un monde post-apocalyptique désintégré par la pollution et l'épuisement des ressources naturelles. Les questions environnementales et sociétales trouvent dans *VOYAGER MISSION / Sparkles & Emptiness* une échappatoire dans la science-fiction.
Le récit, hybride, emprunte aux développements technologiques récents autant qu'aux stratégies marketing de communication, caricaturant aussi le progrès : matérialisée, la voûte céleste voit son antenne émettrice remplacée par une banane factice et alimentée par des bouteilles de boissons énergisantes inspirées d'un cocktail à base d'absinthe, tandis que l'électricité qui alimente le système bégaie un grand "ttzttttzttzzz…" en néon. En bas, gît la carcasse d'un vaisseau spatial abandonnée sur fond de "trou de ver" et un nuage modélisé en 3D tourne en boucle, chimère d'une source inépuisable d'énergie.

Que consomme-t-on et comment le consomme-t-on ? Ou plutôt que mange-t-on et comment le mange-t-on ? telle est la question posée par **Elsa Maury** dans sa recherche. *Bien manger, bien tuer, bien manger* est consacré aux conditions d'élevage et d'abattage des bêtes et interroge autant nos pratiques alimentaires que celles des animaux que nous élevons, abattons, mangeons. Le dispositif filmique présenté à partir du 15.12 à la CENTRALE.lab croise les disciplines, ethnographie, sociologie, esthétique et technologie, et les régimes affectif et économique dans une étude du processus d'ingurgitation et de mastication de l'animal. Une métaphore nue, *brutale*, et performative de notre rapport à la consommation et à son objet.

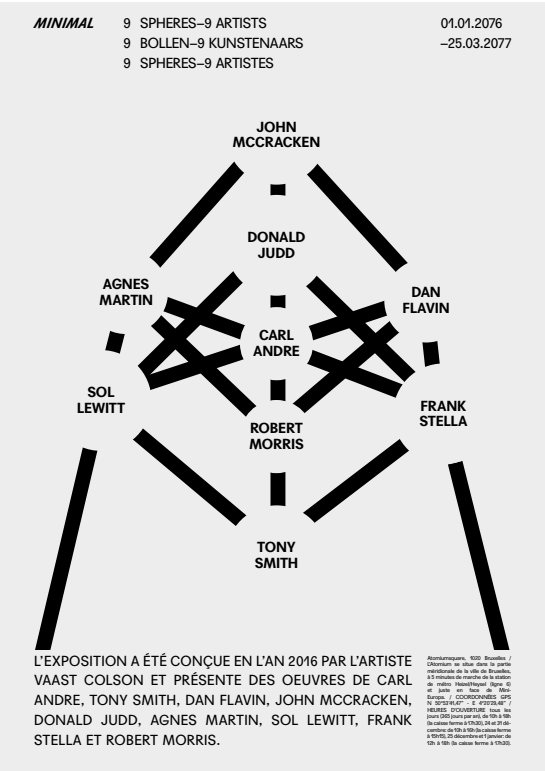
C'est aussi le processus, l'action, le faire qu'interroge **Dialogist Kantor** dans une conception directement inspirée de Fluxus qui oppose le développement au produit fini. Leur futur projet à la CENTRALE.box ouvre un nouveau LABORATOIRE PATACYCLISTE (LP), sur le modèle de ceux organisés dès 1992 par le duo d'artistes (Toni Geirlandt et Carlos Montalvo) : rencontres, réunions, performances créatrices de dialogue et édificatrices de pensée. Chaque fois, tracts, imprimés, affiches, journaux, vidéos constituent les ingrédients d'une matière évolutive, destinée à être manipulée, digérée, réactivée dans l'expérience sociale. *"Les laboratoires ne sont pas des mises en scène, mais plutôt des mises en doute, que D-K orchestre, avec auto-dérision : pauvres nous, on s'en fout. D-K accumule les modes opératoires autant que les pseudos. D-K et les laboratoires patacyclistes collectionnent les lieux de travail : du bord de mer aux ondes radio, ils bouleversent les usages habituels des échanges artistiques, artistes et publics sont émetteurs d'art. Leurs performances et les événements que D-K organise fluctuent entre l'art et la vie,"* écrit Marc Rossignol dans le catalogue de leur exposition *L'art du lendemain* (MAC's, 2009). Leur projet ici est la mutation d'une pièce de théâtre écrite lors d'un séjour à Retie en 2002. *La Grande Rétification* donc, est une installation dont les composants objets, actions et documents – comme le texte – prennent forme pour se dématérialiser aussitôt, échappant ainsi à l'empreinte, mais aussi à la dévoration. Bien manger, bien tuer, bien manger.
Elisa Rigoulet

BXL UNIVERSEL

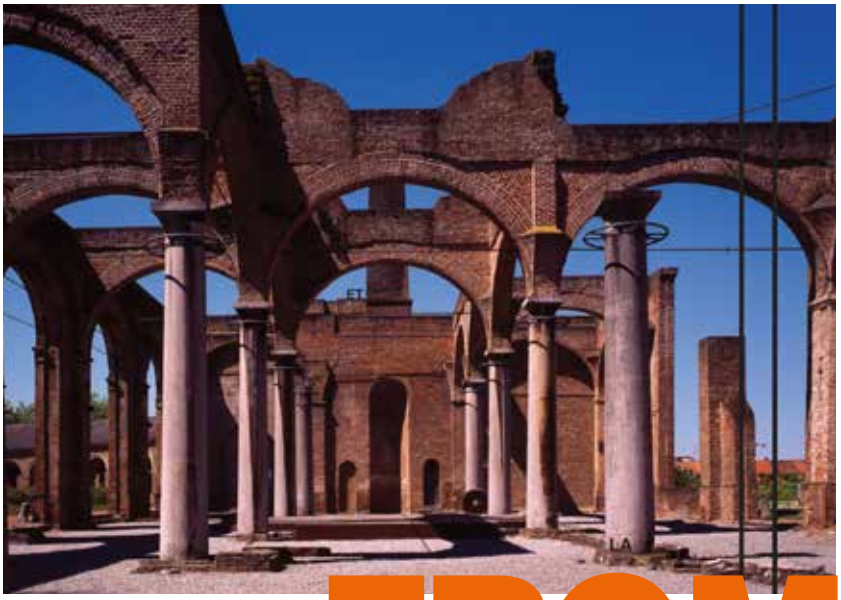
SOUS COMMISSARIAT DE CARINE FOL AVEC DES ŒUVRES ET DES ÉVOCATIONS DE :
J. LOUIS AGAIN, CÉCILE BERTRAND, VINCEN BEECKMAN, BERNARD BOCCARA, JACQUES BREL, MARCEL BROODTHAERS, BENOÎT DE PIERPONT, LUCIEN DE ROECK, MARC DIDDEN, DUBUS, LISE DUCLAUX, FRÉDÉRIC ETIENNE, EVER MEULEN, CHRISTOPH FINK, FRANKY D.C., GAL, PIETER GEENEN, KENDELL GEERS, FRANZ GSELLMANN, JEAN HARLEZ, FERNAND HELLINCKX, GILLIS HOUBEN, FRÉDÉRIC JANNIN & STEFAN LIBERSKI, ANN VERONICA JANSSENS, PIERRE KROLL, THOMAS LEROOY, MANNEKEN-PIS, MAREC, JOHAN MUYLE, CHARLEMAGNE PALESTINE, MARIE-FRANÇOISE PLISSART, ELVIS POMPILIO, JEAN-PIERRE ROSTENNE, KURT RYSLAVY, FRANÇOIS SCHUITEN, STIKSTOF, STROMAE, PASCAL TASSINI, TOOTS THIELEMANS, TOONE, ANA TORFS, GEERT VAN BRUAENE (LE PETIT GÉRARD), JOHAN VERMINNEN.

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES

ÉDITION D'UN LIVRE TRILINGUE DANS LA COLLECTION ESSAIS DE CFC ÉDITIONS DANS LEQUEL LES AUTEURS (ERIC CORIJN, MARC DIDDEN, CARINE FOL, PASCAL GOFFAUX, THOMAS GUNZIG, KHALED KHALIFA & CAROLINE LAMARCHE) Y ÉVOQUENT LEUR VISION DE BRUXELLES.



Vaast Colson,
MINIMAL
2016



Peter Downsbrough, Grand-Hornu, La Cathédrale, Postcard overprint, 2016.
© Photo : Georges Fessy/C.I.D.
Publiée à l'occasion de l'exposition FROM TO

FROM TO

L'exposition de PETER DOWNSBROUGH au MAC's, dans le cadre du cycle "Cabinet d'amateurs", est-elle minimale au point de justifier sa localisation en un lieu dont l'aspect évoque plus un open space post-fordiste qu'un véritable lieu de monstration ? N'était-il pas temps d'une rétrospective ou d'une proposition à la hauteur d'un lieu et surtout d'une architecture où Downsbrough ferait merveille ? Le travail proposé, livré parallèlement au S.M.A.K[1] et faisant l'objet d'une remarquable édition, n'en est pas moins ample et captivant, presque indifférent aux aléas spatiaux qui en constituent l'écrin.

Si sculpture en tube métallique et composition murale il y a, comme pour signifier à qui l'ignorerait, différents aspects de l'œuvre, l'essentiel n'est pas là. Depuis les années 80, l'artiste américain (°1940 ; vit et travaille à Bruxelles) utilise les cartes postales comme support. Point de mail-art ici, mais un changement d'échelle trouvant en cette sorte de réduction une reconfiguration qui n'altère en rien les enjeux conceptuels et plastiques explorés par l'artiste depuis la fin des années 60.
L'accrochage est classique, et il faut faire abstraction des reflets générés par les plaques de verre qui protègent les cartes. Détail finalement payant, car l'inconfort oblige le regard à faire face. Cette proximité peut dérouter au départ. Hormis les deux pièces suscitées, créées pour l'occasion, on n'est point dans un espace matériel. Au déplacement du corps et du regard s'opposent ici la fixité du vis-à-vis et la concentration qu'il exige. On baigne d'abord dans les images ; de celles dont les caractéristiques les catapulteraient presque au rang de motifs. Usé jusqu'à la corde et pourtant flamboyant de vérité, le paysage de carte postale offre à ses spectateurs une illusion panoptique : une vue d'oiseau, générale, et pourtant rivée aux règles de proportion photographique et à l'équilibre des lignes de fuite. La vue rêvée, architecturée au même titre que les espaces et monuments dont elle se fait l'étendard affété. La carte postale implique cette suffisance: la beauté y est évidente et définitive, institutionnellement cristallisée par les partis pris historiques, politiques, esthétiques et patrimoniaux qu'elle fait oublier en les naturalisant deux fois : à la surface du papier cartonné et dans la subjectivité des consciences. Consensuels au point de neutraliser toute résistance, ces paysages formatent l'expérience réelle qu'on peut en avoir et souvent lui survivent, sous forme de souvenirs ou d'images mentales aussi assurées que le sont le Parthénon ou la fontaine de Trevi.

Peter Downsbrough investit donc une surface des plus chargées, tant du point de vue esthétique que symbolique, avec des moyens inversement proportionnels aux contraintes visuelles et mentales induites par ce support. La majorité des images se voit marquée par deux lignes droites verticales transférées par la technique du Letrasec. Elles n'épousent aucunement la configuration des paysages, et s'étendent parfois hors des limites du carton. A ces droites noires dont l'écartement ne dépasse pas 5 ou 6 millimètres, s'ajoute(nt), telle une incise herméneutique, la ou les prépositions (and, as, here, there, or…) qui depuis toujours composent et recomposent la géographie conceptuelle à laquelle nous convie l'artiste. L'ensemble participe à la fois d'une mise à distance vis-à-vis des images ainsi que d'une invitation à les explorer selon des modalités nouvelles, en disjonction du confort visuel et de la praticabilité narrative auxquels elles aspirent. Ces interpositions graphiques et, disons, prépositionnelles, constituent les balises d'un atlas où le systématisme des moyens exclut pourtant toute redondance. On s'étonne du temps passé devant ces images, chacune accueillant le procédé de façon singulière. Il ne s'agit pas de variations, mais d'une véritable réécriture se refusant à faire système. Au spectateur de se projeter en ce trajet visuel et mental où la droite et le mot sont autant de seuils ou d'interstices à partir desquels s'invitent, à l'envi, dans l'espace qu'est l'image et à rebours de ses attendus, d'autres façons de penser et de voir.

Benoît Dusart

1 L'exposition s'est conclue le 23.10.16

PETER DOWNSBROUGH
FROM TO

CYCLE CABINET D'AMATEURS, N°11.
MAC'S
SITE DU GRAND HORNU,
82 RUE SAINTE LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 08.01.17

AND I TOLD YOU

NOW THAT I'M GONE

PATRICK CARPENTIER présente conjointement deux expositions. *And I told you*, visible chez Rossicontemporary et *Now that I'm gone*, concluant une résidence d'un an au Wiels. Deux lieux de monstration où se décline le travail actuel de l'artiste. Les pièces proposées participent d'une même réflexion sur le temps et la disparition. *Fatum* auquel semble résister, fragile, inquiet, l'ordonnancement de deux statuaires composant la scène d'un présent immobile, comme infiniment arraché à l'oubli.

Statues et non sculptures, moins pour la forme, moderne, que pour ce qu'elles attestent d'indicible et de sacré. Si, comme l'écrit Alain Badiou[1], la foi est *"fidélité à l'expérience"* - qu'elle soit de l'ordre d'une Vérité spirituelle, amoureuse, politique, esthétique, philosophique…- le travail de Patrick Carpentier (vit et travaille à Bruxelles) en serait la recomposition patiente, l'éprise recherche d'un *punctum* inlassablement éprouvé et jamais conquis. Ce terme latin, ressuscité par Barthes dans *La chambre claire*, désigne ce qui le poigne, ce qui le pointe… en d'autres mots ce qui l'expose. Vulnérabilité qui, chez l'artiste, cherche toujours à s'incarner. Très attaché à l'écriture de Barthes, passionné par l'œuvre de Brancusi et Morandi, l'artiste expose ce qu'on pourrait prendre, à tort, comme une récupération des motifs.

Le point de départ fut la découverte, dans plusieurs toiles de Morandi, d'une forme géométrique, qui, voisinant entre bouteilles, bols et fruits, semble échapper à toute utilité, hormis la composition et la fermeture du tableau. Une sorte de brique pleine offrant par le mystère de sa présence, une impénétrable force à l'ensemble. Cette abstraction qui, chez Morandi, se pose sur une table au même titre qu'un vase, s'incarne ici en une suite de céramiques reprenant la forme parallélépipédique présente dans les tableaux. On retrouve là les surfaces mates aux arrêtes presque chancelantes qui confèrent à la chose sa délicatesse et son aplomb. Mais cette réécriture tridimensionnelle ne peut se réduire en la transmutation d'une image devenue tangible. Ces blocs de terre cuite ne valent pas que pour eux-mêmes, l'ensemble constituant plus que les sommes de ses parties. Il y a dans ces volumes, des centaines de fois produits, une impossibilité latente. L'intérêt de l'installation tient à son rythme, alternant plein et vide. C'est en cet intervalle que s'affirme un désir irréductible à sa fétichisation, ce *punctum* échappant à toute emprise. Les briques ne sont rien si ce n'est fidélité à l'expérience, signes muets d'une promesse éperdument retenue… et en cela jamais vaine, la circularité tenant lieu d'horizon. Comme pour le dire encore, l'artiste présente au Wiels deux tubes d'acier disposés contre un mur. Côte à côte à leur sommet et l'un devant l'autre à leur base, ils s'épousent ou se disjoignent selon le déplacement du spectateur. Parallèles ou croisées, mais en tout point figées, ces deux droites exposent les limites mêmes du symbole[2]. Un polaroïd prolonge cette installation. L'amant étendu qui y est présenté constitue sans nul doute ce que Barthes considérait comme une image folle, de celle qui confronte à la mort ou à la disparition, à ce qui a été et ne sera jamais plus. *"La Photographie peut être sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révulsif, qui retourne le cours de la chose (…)"*[3].

Cette incarnation silencieuse, comme volée au temps et à la disparition, s'offre encore dans la verticalité des sculptures de grand format. Faites de pièces cylindriques associées les unes aux autres, elles évoquent le vocabulaire de Brancusi. Mais l'ensemble apparait plus fragile, presque vacillant. Ces formes, voluptueuses et sombres, n'évoquent que de loin un envol ou l'appel à l'infini. Plutôt l'état d'un désir ébloui mais inquiet, contre le temps tenu. *"Ces empilements géométriques et mats sont blottis dans leur solitude (…). Il y a chaque fois une sobre modulation. Et ces formes finissent par en devenir ordinaires, calmes variations dont on sent les possibilités inépuisées. Ces objets "statues" qui s'élèvent sont des prières. Ces assemblages révèlent une profonde inquiétude derrière un équilibre dépouillé. Une inquiétude qui nous rassure dans ce qu'elle a d'universel"*[4].

Benoît Dusart

Patrick Carpentier,
Stack Nr3, 2016
Ceramic, 30 cm

PATRICK CARPENTIER
AND I TOLD YOU
ROSSICONTEMPORARY
690 CHAUSSÉE DE WATERLOO
1180 BRUXELLES
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE
JUSQU'AU 7.01.17

NOW THAT I'M GONE
WIELS PROJECT ROOM
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 25.11 AU 4.12.16

1 Alain Badiou, *"L'étique. Essai sur la conscience du mal"* Optique Philosophie, Hatier, 1993.

2 A ce sujet, le carton d'invitation à ces deux expositions est aussi significatif. Il s'agit d'une reproduction d'un trompe-l'œil de Cornelius Gijsbrecht (1670), figurant le dos d'un tableau.

3 Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p183.

4 Note de Patrick Carpentier, 2016.

Durant les derniers mois, l'Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (L'iselp) a graduellement dévoilé une nouvelle image graphique annonçant la réorientation de ses activités. Une mue en centre de recherche est annoncée. Mais quelles sont les spécificités de la recherche en art? Quelles formes prend-elle et comment peut-elle être rendue publique? Nouvellement arrivée à la direction du centre d'art contemporain, Maïté Vissault et son équipe abordent ces questions par l'intermédiaire de *#Institut*, et profitent de l'occasion pour annoncer une nouvelle posture éditoriale et curatoriale.

Joséphine Kaeppelin, *Now it's the moment where the story can start again*, 2015
© Joséphine Kaeppelin

#INSTITUT : MONSTRATION, MÉDIATION ET PRODUCTION DE LA RECHERCHE

L'Institut présente sa programmation automnale sous l'intitulé *#Institut*. Signe typographique propre aux modes de communication actuels, le croisillon (*hashtag*) employé dans ce titre transforme le terme *institut* en étiquette et annonce le point convergeant de ses propositions artistiques : sa nouvelle orientation. La réflexion développée autour des œuvres prend la forme d'un flux continuel abordant sa définition, son mandat et ses méthodologies. Cette problématique globale est explorée par l'intermédiaire d'un ensemble d'activités complémentaires – statiques ou performatives[1] –, un examen expérimental se déploie dans le temps tel un projet de recherche autour d'une question persistante, jamais épuisée.[2] Ainsi, les programmes publics ne sont plus développés *autour*, mais *dans* le corps même des expositions.

Acte I: formuler des intentions

Première phase de la nouvelle ligne éditoriale et curatoriale de l'Institut, *Table of Content*[3] révèle plusieurs partis pris idéologiques et méthodologiques, tel un sommaire. Elle regroupe un ensemble d'œuvres entretenant un lien singulier avec le langage et propose d'examiner le texte et le paratexte qui les entourent. Ainsi interroge-t-elle la nature même de l'art et de l'exposition et, plus précisément, les conditions de monstration des œuvres.

Encensée ou décriée, la figure du curateur et son statut d'auteur demeurent au cœur des pratiques de l'exposition et rappellent la propriété intellectuelle liée aux conditions de monstration des œuvres. Le recours à l'expression *Table of Content*, empruntée à une liste de titres générés par l'artiste **Stefan Brüggeman** et rassemblés en qualité d'œuvre sous l'intitulé *Show Titles*, implique un tiers dans le choix d'un titre. Il questionne la distribution des responsabilités dans le contexte de l'Institut : qu'advient-il de la paternité des idées lorsque plusieurs curateurs développent un plan éditorial unique? Maïté Vissault maintient que *#Institut* a été élaboré collectivement, que les échanges générés par le travail d'équipe sont compatibles avec le droit d'auteur. Cette première phase a d'ailleurs été conçue par Catherine Henkinet (chargée des expositions).

L'Institut adopte une approche analytique et critique envers l'ensemble du champ de l'art et de l'exposition pour repositionner ses propres activités de mise en public. **Cristina Garrido** contribue à ce chantier avec la typologie des tics plastiques et muséologiques visible dans sa projection vidéo *#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?)*. Dans la même perspective analytique, **Sarah van Lamsweerde**, **Vermeir & Heiremans** et **Tristan Trémeau** dénoncent des aspects du marché de l'art. Poussant encore davantage la posture critique, **Mario Garcia Torres** affiche son refus de recourir à des stratagèmes de représentation artificiels devant des personnes influentes avec *Public Presentation (I Can't Speak in Art Galleries or Museums)*.

Un exercice visant à repenser et réinventer le format des expositions implique la révision des modalités et des enjeux de la médiation. À juste titre, **Helga Dejaegher** soulève la difficulté de parler de certaines œuvres avec *Explications*. Dénuée de cartels, *Table of Content* encourage la participation active du visiteur, invité à se confronter librement aux œuvres, sans clé d'interprétation.[4] Elle prolonge le questionnement initié par la *Collection particulière* de **Léa Mayer**, qui mène une réflexion sur les associations entre signifiés et signifiants en produisant des œuvres fictives qu'elle associe à des cartels réels. Récupérés via différents musées souhaitant s'en départir, ces cartels affichent les coordonnées d'œuvres et d'artistes connus qui nous permettent d'identifier son canular, mais sa démarche interroge néanmoins l'impact de telles identifications sur l'appréhension des œuvres. **Freek Wambacq** démontre néanmoins l'importance du paratexte entourant les œuvres avec *Twelve birds, five horses and a small fire*, où le titre offre des pistes d'interprétation considérables.

Empreintes d'une attitude autoréflexive et autocritique, les expérimentations curatoriales de l'Institut proposent un dialogue aux visiteurs. Elles favorisent les liens sociaux et fabriquent du vivre-ensemble, tout comme **Joséphine Kaeppelin** sollicitant des commentaires avec *We value your feedback*, et provoquant un échange intertextuel et intergénérationnel entre son œuvre temporaire *Now it's the moment where the story can start again* et l'œuvre permanente de **Joseph Kosuth**, *A Map with 13 Points*.

DE L'ASSEMBLÉE À L'IMPRIMANTE
EN COURS JUSQU'AU 1.12.16
ERG
DU 2 AU 24.12.16
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES

PROGRAMME COMPLET SUR LE SITE WEB DE L'INSTITUT : HTTP://ISELP.BE/

PATCH
UN BLOGUE ÉDITÉ PAR FLORENCE CHEVAL, FRANZ DRAKKAR ET YOANN VAN PARYS, FERA L'OBJET D'UNE ÉDITION IMPRIMÉE QUI SERA DISTRIBUÉE À COMPTER DU 17.12.16.

La performance *Assemblée (#Institut)*, conduite par **Agence** (Kobe Matthys) et impliquant un auditoire participatif, génère une discussion publique autour de *Thing 0022229 (Splendid Misery)* qui entraîne un décloisonnement hiérarchique et rappelle le mot-clé[5] *débattre* mis de l'avant par l'Institut.

Acte II: dévoiler une expérimentation
Alors que *Table of Content* dresse un portrait d'ensemble de l'investigation menée par *#Institut*, *De l'assemblée à l'imprimante* concentre l'attention du visiteur sur les modalités et les enjeux liés à l'acte de *médier*[6]. En collaboration avec Laurent Courtens (centre de la parole) et Pauline Hatzigeorgiou (médiation) qui sont à la tête de cette deuxième phase, l'artiste **Yoann Van Parys** est invité à profiter de son rapport au jeu pour modifier les pratiques conventionnelles de la médiation.

L'artiste disperse ses lithographies, sérigraphies et dessins dans l'espace, sans identification et sans médiation, soulignant leur statut interstitiel comme une trace fantomatique susceptible de disparaître aussi vite qu'elle est apparue. Regroupées dans un minimum de deux associations à faire ou défaire mentalement, ses œuvres graphiques créent des ensembles de référents souvent ludiques et humoristiques, intentionnels et accidentels, faisant partie intégrante du jeu proposé par Van Parys. Par l'intermédiaire de motifs, de supports et de considérations liés à l'architecture et à la vie urbaine, elles interrogent la notion de territoire tout comme notre position dans le monde. Découle de ces fortes préoccupations une conscience aigüe de la valeur des angles d'appréhension et des approches interprétatives multiples. Trois œuvres de la phase précédente ont été conservées pour leur caractère autoréférentiel. Le sens des créations de Freek Wambacq (référence au carton d'invitation), d'Agence[7] (référence au point de départ de cette deuxième phase) et de Joseph Kosuth (permanente), tout comme celui des traces d'œuvres retirées et de celle de Catharina van Eetvelde ajoutée, entre ainsi en dialogue avec le sens de ses propres interventions artistiques. Ces paliers de significations s'infléchissent mutuellement et ouvrent un espace polysémique dans l'imaginaire du visiteur.

Or, le champ d'action de l'artiste dépasse largement la mise en espace d'œuvres. Il propose également des stratégies de médiation radicales qui déstabilisent la zone de confort de l'Institut, et laissent deviner la négociation, le jeu de pouvoir qui lui a permis d'explorer la relation entre artiste, curateur et institution durant la conception d'une exposition. Sur le plan des communications, il superpose ses dessins à des photographies d'œuvres d'autres artistes sur les cartons d'invitation, puis ajoute des mots excédentaires dans le corps de textes de présentation. Sur le plan de la médiation, il altère une brochure et des textes informatifs en recouvrant certains passages de codes bien personnels, et ajoutant des retranscriptions de conversations entre les curateurs et lui. Autant d'astuces qui lui permettent d'affirmer sa pratique artistique tout en évitant d'élucider sa pensée.[8] La manifestation la plus explicite de sa procédure de contournement advient lors de sa performance Pour ceux qui restent (jusqu'à la fin du générique pour savoir qui a fait quoi et comment et pour combien et pour qui et pourquoi), une succession de visites guidées où il recourt à divers stratagèmes pour évacuer toute présentation directe des œuvres. Sa démarche se lit entre les lignes.

Acte III: altérer le système de l'exposition
Erg, œuvre-système de **Catharina van Eetvelde**, prête son nom à la troisième phase de la programmation signée par Maïté Vissault. Décrite comme un système établissant des relations entre un émetteur (artiste), une machine (imprimante) et un récepteur (Institut), elle est mise en parallèle avec un questionnement portant sur la production.

Cette entité produit une matière concrète. *Erg_doc*, sa résultante matérielle, constitue un ensemble de 83 dessins en format A4 réalisés et numérisés par l'artiste, reproduits à des heures irrégulières déterminées par l'artiste via l'imprimante de l'Institut déplacée des bureaux vers une salle d'exposition, puis mis en espace par l'équipe de l'Institut suivant un dispositif également proposé par l'artiste. Peu à peu, les composantes d'*Erg_doc* produites par *Erg* envahissent les murs suivant un axe vertical ascendant, rejoignant les œuvres de la première phase du projet curatorial réinstallées, pour la majorité, à leur emplacement initial. Superposées, les trois phases du projet imprégnées dans les salles créent un palimpseste d'expositions et rendent compte de l'expérimentation curatoriale imaginée par l'Institut. Elles reformulent les intentions institutionnelles liées à la réinvention du format des expositions et interrogent l'art à titre de système généré par le champ artistique.

Catharina van Eetvelde démontre la capacité d'adaptation de son système qui provoque des glissements de régimes sémiotiques et perturbe la routine de production de l'Institut : tous les documents imprimés doivent être récupérés au milieu d'une salle d'exposition. Le statut brouillé des documents artistiques et pragmatiques issus de l'imprimante déplace les frontières entre le public et le privé, tandis que celui des individus, employés professionnels et visiteurs, reconfigure les hiérarchies. En marge de sa production mécanique (connecter, dessiner, numériser, imprimer, installer), *Erg* véhicule un langage en continuelle évolution, tantôt poétique et esthétique, tantôt encodé et pragmatique. Ce langage traduit une pensée rhizomatique[9] où philosophie et méthodologie se conjuguent pour donner lieu à des dessins sensibles qui prennent tout leur sens dans l'accumulation : *"Calcul mental, balade, vecteur, chanson, une question, une ligne, un dessin. Je dessine. Les êtres vivants, les êtres autres qui m'entourent, je les accorde à un savoir qui m'est étranger. Je dessine pour établir contact, pour trouver une manière d'exister ensemble, par entente, par négociation."*[10] Par l'intermédiaire d'*Erg*, van Eetvelde livre son attachement au dessin. Elle en explore la nature et la composition, l'apport et les modalités, le producteur et le récepteur. L'ensemble des éléments concrets (ligne, forme, couleur, matière, langage, etc.) et abstraits (identité, temps, connexion, théorie, etc.) coordonnés par son principe oscillatoire devient tour à tour système nerveux et système philosophique.

Le médium de l'exposition comme mode de recherche
Polymorphe, la recherche perceptible dans le contexte de *#Institut* formule des questions liées aux pratiques de l'exposition qui exposent la recherche du centre d'art contemporain et encouragent le visiteur à aller à l'encontre de sa paresse intellectuelle, tout en réfléchissant à son propre rapport à l'art. Aussi se transforme-t-elle en études de cas lorsqu'elle fait l'objet d'expérimentations curatoriales. L'Institut n'est plus exclusivement promoteur de recherches orchestrées par des artistes, il s'engage dans l'exploration et la création de formats d'expositions alternatifs. Or, cette programmation automnale tissée étonnamment serrée met en parallèle des principes idéologiques et curatoriaux qui s'arriment si bien que les modes de reproduction d'une aussi grande cohérence dans les salles d'exposition de l'Institut durant les saisons à venir intrigue.

Mélanie Rainville

1 Un programme d'activités performatives composé de conférences et de performances – voire de conférences-performées –, de projections vidéo, de lectures et de visites d'exposition complète l'investigation des modes d'exposition et de médiation, et par extension de l'ensemble du milieu artistique, réalisée par l'Institut.

2 Les *vernissages* ont cédé la place aux *activations*, qui marquent davantage des moments charnières que des ruptures nettes dans la réflexion. Il en résulte une programmation interdisciplinaire cohérente, à l'image des œuvres contemporaines qui croisent souvent plusieurs disciplines.

3 *Stefan Brüggeman, *Show Titles #258*.

4 Cette première phase n'est toutefois pas dénuée d'un dispositif de médiation puisque les visiteurs peuvent lire des textes de médiation portant sur chacune des œuvres par l'intermédiaire d'une brochure ou d'affiches installées à l'un des murs.

5 Des mots-clés véhiculant des métadonnées subtiles et signifiantes définissent l'idéologie, les champs d'activités et les spécificités de l'Institut sous sa nouvelle direction : *Montrer, médier, produire, publier, débattre, voir, questionner, décloisonner, connecter, rhizomer.*

6 Néologisme qui souligne l'importance de la médiation dans les pratiques de l'exposition.

7 Agence a toutefois remplacé le cas à l'étude : *Thing 0022229* (*Splendid Misery*) a cédé la place à *Thing 002205* (Peggy Guggenheim Collection).

8 Le programme d'activités performatives proposé dans le contexte de cette phase de monstration révèle cependant plusieurs références de l'artiste, tels que Roland Barthes et Roger Caillois.

9 *Rhizomer* fait également partie des mots-clés diffusés par l'Institut. En référant à la théorie du rhizome (Félix Guattari, Gilles Deleuze), l'Institut dévoile sa sensibilité intellectuelle et se positionne du côté d'un champ artistique inhérent au savoir. Elle dévoile la nature de sa méthodologie en évoquant une pensée en constante mutation, de même que son rapport au monde social. À l'interne, chacun a redéfini son champ de compétence au profit d'une plus grande efficacité collective. À l'externe, Maïté Vissault souhaite renforcer la présence de son institution sur les scènes régionale, nationale, européenne et internationale. L'usage plus important de l'anglais, la provenance des artistes exposés et la reconnaissance du Conseil international des musées (ICOM) valident cet objectif.

10 Extrait de la performance *Avez-vous aussi une paire de jambes de secours?*, conçue et réalisée par Catharina van Eetvelde.

Michel Lorand, *Game Over*, Installation vidéo sur huit écrans suspendus (captures d'écrans), 2016.
Courtesy de l'artiste

LE VENT QUI CE SOIR JOUE ATTENTIF

Conjointement, ou presque, MICHEL LORAND (°1961 ; vit et travaille à Bruxelles) propose, à Bruxelles, deux agencements : à la CINEMATEK, *Faux-semblant, l'illusion de la guerre juste* ; à Été 78, *Unself*. Là, une charge, une urgence à défaire l'état d'urgence, une urgente distance ; ici, un étirement du temps, une réflexion sur l'identité et ses représentations, une écriture blanche, une distance malgré l'urgence. Là, le politique ; ici, le poétique. On tentera de dire où se nouent ces deux nécessités. Ne sachant pourtant pas précisément qui "elles" sont…

Ce dont on dispose : à la CINEMATEK, plein d'écrans. Au sol, un semis de télévisions ; au-dessus, une nuée d'écrans plats ; à gauche, des moniteurs ; au fond, une installation vidéo. C'est le magma audio-visuel qui est scénographié, son "cantum" disséqué. Cantum de guerre : au sol, des déclarations officielles instituent l'offensive. Thatcher contre les Malouines, Blair et Bush contre l'Irak, Johnson contre le Vietnam, Clinton contre la Yougoslavie, Milosevic contre le Kosovo, Netanyahu contre la flottille pour Gaza… : c'est toujours un "nous" offensé ("des terroristes étaient à bord", "nos bateaux ont été attaqués", "nos valeurs sont en danger"…), c'est toujours la paix menacée, c'est toujours un "nous" qui veut la paix mais doit guerroyer pour la défendre. C'est toujours *"La guerre, c'est la paix"* (George Orwell, *1984*). Or, il est chaque fois vérifié qu'il n'en est rien. Que la guerre, c'est la guerre : le feu, le sang, les larmes, les déportations, les chairs déchirées, la mort, la dévastation. De fallacieux prétextes pour de bien sordides visées : les intérêts, le territoire, l'influence.
Le dire est d'une platitude presque infantile (on dira "démagogique"). Pourtant, à chaque livrée, le sang monte aux lèvres : il fallait tuer Ceausescu (première exécution publique mondiale), il fallait l'Opération Turquoise (pour en réalité protéger la fuite des miliciens Hutus), il fallait exécuter "Saddam" (pendu sous l'objectif morbide de webcams anonymes), il fallait intervenir en Libye et éliminer Kadhafi (molesté sur un capot de jeep), etc., etc., etc. On a sans doute quelque remords à songer que la mort du Monstre n'engendre pas l'éveil de la Raison. Mais à la prochaine mise à prix, on demandera que la tête tombe. Et quand la tête sera tombée, on aura encore quelque remords à constater qu'on nous aura menti et que la victoire ne se nomme ni justice, ni démocratie. Mais chaos, pillages, gabegie, misère, oppression, massacres, "flux migratoires". Jusqu'à ce qu'une prochaine mise à prix sauve notre conscience justicière… Et nous fasse oublier sa sanglante vérité.

Crever l'écran

Sanglante vérité que nous n'avons jamais vue : des effets des "bombardements chirurgicaux", rien ; des agissements des meutes racistes lâchées en Libye, rien ; des viols protégés par les colonnes françaises au Rwanda, rien ; des meurtres massifs de Daesh en Irak, ah ben oui, plein, ce sont eux qui les montrent, tout fiers ! Mais on ne voit pas qui les arme…
Ce que montre le dispositif de Michel Lorand à la CINEMATEK, c'est précisément qu'il y a des choses qu'on ne voit pas, qu'on ne voit pas ce qui est essentiel et qui sans doute ne peut être vu d'un trait, mais doit être énoncé, expliqué, débattu, questionné. Des processus, des intérêts, des vies, du réel, de la complexité sous les couches épaisses et opaques de la propagande. La propagande, c'est une trame d'agencements, une construction lyrique (tragique) d'histoires et de faits (vrais ou faux) dont l'arrangement nous emporte dans une nécessité de justice. On veut porter le fer pour faire justice, on accepte de porter le fer pour le Bien (dont nous prétendons être dépositaires, sinon émissaires), on accepte les tapis de bombes, la mort en masse (qu'on ignore pourtant, suprêmement, c'est-à-dire du fait de la suprématie) pour débarrasser la planète d'un Monstre qui menace jusqu'à nos foyers, nos familles.
Derrière cette épaisse couche de propagande vient un gourou - appelé souvent Président, ou encore Conseiller ou Ministre – qui vient assurer que Justice sera faite, c'est-à-dire qu'on sera ferme, que l'ennemi sera écrasé, vaincu, éradiqué… Il s'exprime souvent face caméra, ou devant une assemblée. Derrière, il y a

MICHEL LORAND
FAUX-SEMBLANT, L'ILLUSION DE LA GUERRE JUSTE

EN PARALLÈLE, PROJECTIONS DE FILMS ET CONFÉRENCES
AVEC LE SOUTIEN D'ARGOS
CINEMATEK
9 RUE BARON HORTA
1000 BRUXELLES
WWW.CINEMATEK.BE
JUSQU'AU 18.12.16

UNSELF
ÉTÉ 78

78 RUE DE L'ÉTÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM
DU 10 AU 20.12.16

JEAN-CLAUDE ENCALADO, PHILOSOPHE ET PSYCHANALYSTE, NOUS ENTRETIENDRA DE *LA ROSE DE PERSONNE* (*DIE NIEMANDROSE*) DE PAUL CELAN.
IL METTRA L'EXPOSITION ELLE-MÊME EN PERSPECTIVE.
25 PLACES ASSISES MAXIMUM, RÉSERVATION SUR INFO@ETE78.COM
LE 13.12.13 À 20H

souvent un drapeau. Il dira “nous sommes en guerre, nous vaincrons”, “feu sur l’Irak”, “feu sur la Libye”, “feu sur l’ennemi intérieur”, feu !... Par exemple, ce discours de Colin Powell devant l’assemblée de l’ONU, en 2003. Le secrétaire d’Etat y assène les preuves “irréfutables” de la possession par “l’Etat voyou” - l’Irak donc - “d’armes de destruction massive”, concept créé pour l’heure par la première puissance militaire mondiale en vue de se défaire d’un importun obstacle à ses vues.
Que fait Michel Lorand de cette exemplaire démonstration ? Il la distribue sur plusieurs postes, la met à distance en indiquant qu’il la filme (ceci est un écran : en attestent minutages et contour), puis intercale des cartons de textes et des images de jeux vidéos ?. Texte : Ignacio Ramonet décompose le discours dans un article du *Monde Diplomatique*[1]. Jeu : c’est l’imagerie désuète d’Atari. Tellement parlante cependant : on joue à la guerre, on en éprouve pas les effets. On s’enivre de fictions mobilisant sens et affects plutôt que de solliciter la raison, d’assembler les données qui permettent la compréhension des faits et enjeux. Propagande : ivresse émotionnelle, activation des terreurs fondatrices. “Nous sommes menacés”, “le monstre est à nos portes”, “il faut agir, sauver la Civilisation”, “défendre le Bien, la Justice, par-delà et dans nos frontières”… : le fondement, c’est encore et toujours l’évangélisme colonial.

L’art du contrepoint

C’est pour, à l’inverse, “instruire le dossier” que Michel Lorand démultiplie les perspectives, ouvre une boîte à outils : livres et documents sur les tables, interviews de “concepteurs d’alertes” sur les moniteurs. Anne Morelli inscrit la propagande de guerre dans une durée historique[2], Edwy Plenel dans un contexte médiatique, Ludo de Brabander dans un tissu de relations économiques[3]. David Van Reybrouck, pour sa part, conteste l’antienne militariste qui, depuis les attentats de Paris, motive les variations sur l’état d’urgence : “nous sommes en guerre” assènent les édiles (d’aucuns la disent même “totale”), dès lors institués dans leur rôle de pères protecteurs de la Nation et de la Civilisation, dans leur rôle de chefs de guerre[4]…
Autre découpage, autre redistribution, cette fois condensée dans une installation vidéo : quatre projections se succèdent d’un mur à l’autre. Il y a chaque fois une image d’archive évoquant le souvenir plus ou moins précis d’un événement historique violent, suivie de l’insertion d’un texte énonçant – loin des mystifications officielles - le témoignage d’un acteur des faits, puis un plan fixe, filmé aujourd’hui, réanimant les lieux du spectre de l’histoire.
L’archive : le débarquement de Normandie, l’attentat de la gare de Bologne en août 1980, la répression sanglante de la manifestation organisée par le FLN, le 17 octobre 1961, à Paris[5] ; les massacres de Bosniaques dans l’école de Pilica, en juillet 1995. Les témoins : un ancien GI énonce la peur, le feu, le sang, la boucherie ; le juge Felice Casson révèle les agissements du réseau Gladio ; un député interpelle, à l’Assemblée Nationale, Maurice Papon, préfet de Paris, sur la traque de manifestants algériens conduite sous ses ordres ; l’enquêteur du Tribunal pénal international sur l’ex-Yougoslavie explique les conditions d’investigation. A savoir : mensonges, menaces, coups de feu même… Hors de l’image, une poussée du réel émerge par le texte. Et aujourd’hui ? La mer, le vent, la Seine, le mouvement pressé ou indolent des voyageurs, le village de Pilica : la paix, la vie. Mais dans ses trames, ses sonorités, ses lumières, le soupçon de l’histoire, des vibrations fantomatiques, des pâleurs de retour. *“Le vent qui se soir joue attentif,* écrit Eugenio Montale, – *il rappelle un fracas de tôle –”*[6].
On notera, au passage, comme plusieurs films de Michel Lorand font résonner, sous les auspices les plus contemplatifs, l’écho d’un vacarme enfoui. Ici, un crépuscule en mer du Nord se charge des bruissements d’une tempête : trente violons asphyxient une note, pendant que la caméra balaie l’horizon (*Twilight*, 2008). Là, c’est le vent qui chante une course lunaire. Mais, sous la pâleur de l’astre, éclatent les rumeurs du monde : images de guerre. Au terme de sa course, la lune vient confondre son périmètre avec l’impact d’une balle sur un corps (*Fool Moon Rising*, 2015).

Lait noir de l’aube

Sans doute est-ce là le point nodal : à creuser le monde pour y trouver (ou y créer) une immanence, on s’expose aux résonances de l’histoire. Elles habitent le langage, les images, les êtres. Plus encore : le temps, le vent, la lumière. C’est là, parmi d’autres, le timbre de la poésie de Paul Celan, toute entière hantée par la mémoire de la guerre, toute entière portée à la quête d’une lumière.
C’est à Celan que Michel Lorand emprunte le titre de l’installation proposée à la CINEMATEK : *Todesfuge*, “Fugue de mort”, 1945… C’est un poème de Celan qui conclut l’exposition à Été 78 : “Psaume”, du recueil *Die Niemandrose (La Rose de personne*, 1963). Ouverture : *“Personne ne nous repétrira de terre et de limon, personne ne bénira notre poussière. Personne. Loué sois-tu, Personne. Pour l’amour de toi nous voulons fleurir. (…)”*[7].
Ce “Personne”, c’est l’immanence élevée contre la hauteur, c’est l’affirmation de la continuité du monde et de notre prochaine dilution dans ses ressacs. Dilution à l’œuvre à tout instant. Ce à quoi fait écho le titre de l’exposition - *Unself* -, mais encore cette projection défilant au fond de l’espace : *Selfportraits* (2011). A la base, il y a trois visages : celui de l’artiste, celui de son fils et celui de son père. Par un procédé de morphing continu, les portraits s’illuminent progressivement des traits de la génération suivante, tandis qu’ils demeurent habités par celle de la génération précédente. Faces, profils, trois-quarts : de figure en figure, ce qui apparaît est toujours soi et un autre.
“Je est un Autre”, Personne, “Insoi” : l’exposition décline cette commune présence sur différents modes de représentations. Portraits photographiques, caryotypes, paysage. Portrait-paysage de Personne : ce sont des débris de crânes en céramique blanche jonchant une table. La surface assemble des vues marines. Mer agitée : linceul mouvant froissé par le bruit du monde…
On en dira pas plus, il faut l’éprouver. En revanche, on voudrait dire encore comment cet “insoi” résonne comme réponse possible à la guerre et à ses justifications. Le motif des offensives continuellement ressasse un “nous” clos et menacé, mobilise les fondements mythiques d’une identité étanche et exclusive. Dans une entrevue récente, Ignacio Ramonet avance la notion “d’autoritarisme identitaire” comme devenir politique des nations en proie aux vertiges (et aux désastres) de la mondialisation[8]. Si “Personne” était la réplique, l’Insoi, un nouvel universalisme. Le vent pourrait peut-être alors espérer taire ses fracas de tôle. Et, par les silences, on commencerait à voir *“en chaque ombre humaine qui s’éloigne quelque Divinité qu’on dérange”*[9].

Laurent Courtens

1 Ignacio Ramonet, “Mensonges d’Etat”, *Le Monde Diplomatique*, juillet 2003, http://www.monde-diplomatique.fr/2003/07/RAMONET/10193

2 Voir Anne Morelli, *Principes élémentaires de propagande de guerre. Utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède*, Aden Éditions, Bruxelles, 2001.

3 Ludo De Brabander, Oorlog zonder Grenzen, EPO, Anvers, 2016.

4 David Van Reybrouck, “Monsieur le Président, vous êtes tombé dans le piège !”, lettre ouverte au Président de la République, *Le Monde*, 16.11.2015, http://deredactie.be/cm/vrtnieuws.francais/Politique/1.2496898. Voir également la conférence d’Alain Badiou, “Penser les meurtres de masse”, 23.11.2015, https://la-bas.org/la-bas-magazine/entretiens/alain-badiou-penser-les-meurtres-de-masse

5 Voir, e.a., Benjamin Stora, “Mort et résurrection du 17 octobre 1961”, *Le Monde Diplomatique*, août 2005, http://www.monde-diplomatique.fr/mav/82/STORA/56309

6 “Cor anglais”, dans le recueil *Os de Seiche* (1925). Voir Eugenio Montale, *Poèmes choisis*, 1916-1980, nrf / Gallimard, collection Poésie, Paris, 1991.

7 Traduction de Martine Borda, Éditions José Corti, Paris, 2002.

8 “Trump énormément !”, *Là-bas si j’y suis*, 09.11.16, http://la-bas.org/les-emissions-258/les-emissions/2016-17/trump-enormement

9 Eugenio Montale, “Les citrons”, dans *Os de Seiche*, op.cit.

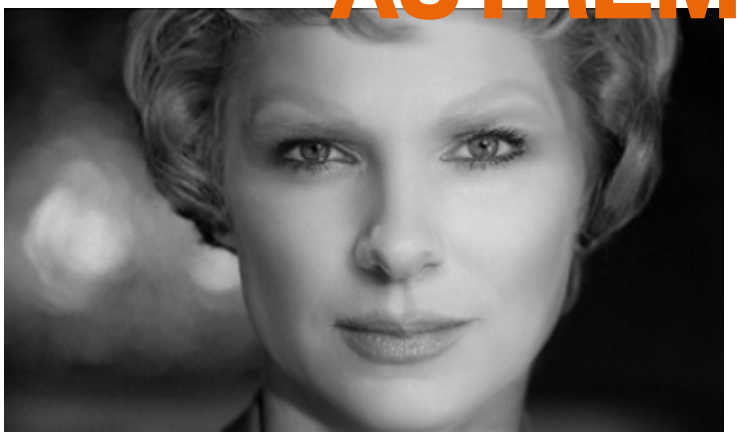
Michel Lorand, *Game Over*, Installation vidéo sur huit écrans suspendus (captures d’écrans), 2016.
Courtesy de l’artiste

FAIRE EXISTER AUTREMENT

DOMINIQUE CASTRONOVO et BERNARD SECONDINI sont à l'origine d'une démarche artistique d'allégeance post-conceptuelle entretenant un rapport singulier avec le langage. Leurs œuvres impliquent l'appropriation et la réénonciation – pratiques propres à la citation et à la traduction – de motifs existants empruntés à différentes disciplines telles le cinéma, la littérature et la signalétique. Avec humour et ludisme, elles interviennent au sein de différents systèmes de signification pour leur attribuer une valeur esthétique, les faisant souvent basculer de leur langage d'origine vers le langage plastique.

CELA A EXISTÉ, PEUT-ÊTRE
DOMINIQUE CASTRONOVO & BERNARD SECONDINI
accompagnés de Ronald Dagonnier, Emmanuel d'Autreppe, Guy Jungblut, Boris Lehman, Eva L'Hoest, Jacques Lizène, Jacques Louis et Danièle Nyst.
CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN "LA CHÂTAIGNERAIE"
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL
4400 FLÉMALLE - WWW.CWAC.BE
JUSQU'AU 9.12.16

Une édition intitulée *Ne pas savoir dans quel sens le prendre*, gracieusement distribuée par le CWAC "La Châtaigneraie", accompagne le projet curatorial du binôme Castronovo-Secondini.



Dominique Castronovo et Bernard Secondini, *Psychose : Détail de Être sans être (Psychose)*

Cela a existé, peut-être sème le doute et l'incertitude. Qui a produit les œuvres exposées dans le contexte de cette exposition collective présentée au Centre wallon d'art contemporain "La châtaigneraie" (CWAC)? Et en quelle année? L'information dispensée par les cartels est partielle, tout comme l'échantillon de créations produit et présenté par le duo Castronovo-Secondini ne représente qu'un détail[1] de l'ensemble de leur œuvre. Partant d'un processus de création en constante remise en question, les artistes usent de stratagèmes pour insinuer le doute et dévier les attentes du visiteur. À l'occasion de cette carte blanche, Castronovo et Secondini articulent une dizaine de leurs œuvres à celles d'artistes invités partageant leur communauté d'esprit ou quelque affinité affective de longue date. Ce projet rend compte d'un réseau social habilité à souligner l'humour (Jacques Lizène, *Style Best of*), le ludisme (Alain de Clerck, *Jump*), les subtils jeux de langage (Guy Jungblut, Sans titre), les questions existentielles (Boris Lehman, *La chute des heures)* et la notion de durée imprégnant les œuvres. Composée de fragments d'idées inscrits sur des cartons dispersés sur un mur, une installation (sans titre) de Jacques Louis et Danièle Nyst témoigne de l'héritage qu'ils ont laissé dans la production de Castronovo et Secondini. Ces parcelles de projets renvoient à des œuvres *inachevées* de l'exposition, dont les cartels projettent des durées ou des volumes beaucoup plus importants[2]. Souvent de très longue haleine[3], les ambitieuses œuvres du binôme sont inachevables par définition puisque les différents systèmes menant à leur réalisation peuvent être reproduits sur une pléthore de motifs. Forts de cet héritage, les artistes emploient la dimension narrative et poétique de la vidéo pour explorer la posture de spectateur à titre de percepteur sensoriel et de récepteur intellectuel. Pour ce faire, ils interrogent, décortiquent et contournent les codes du cinéma. À titre d'exemple, leur vidéo *Mettre "Fin" partout sur un film aussi* interroge la pertinence de terminer un film par le terme "fin", alors que *"[…] tout finit en permanence, à commencer par le plan."*[4] Par ailleurs, *Être sans être* annonce leurs pratiques récurrentes d'appropriation, de transformation et de réénonciation par la substitution de 77 visages d'actrices extraits de films par celui de Castronovo. Exemple probant, la réalisation de *Jamais il n'y aura assez d'images* implique l'extraction des images fixes les plus significatives de tous les plans de chacun des 1.500 films traités, ainsi que la superposition de ces 900.000 images dans un défilement rapide suivant la séquence originale des films. Commentaire sur la consommation d'images caractérisant notre culture, cette incroyable vidéo d'une durée totale indéfinie réinterprète et synthétise des films existants qui demeurent néanmoins dans le régime sémiotique de l'image, du visuel. Les manœuvres de Castronovo et Secondini sont également appliquées sur des œuvres littéraires et leur langage verbal. Qu'il s'agisse d'extraire tous les "a" de l'ouvrage *Le désert des tartares* de Dino Buzzati (*Écris ou et cris*) ou de traduire en code morse le contenu de *Textes pour rien* de Samuel Beckett (*À la recherche de quelque chose*), les artistes déplacent les sens en recourant à divers stratagèmes, parfois en écho à la poésie formaliste. Pour l'occasion, Guy Jungblut a créé une œuvre en résonnance avec ce type d'intervention. Il présente une liste des titres publiés par les éditions *Yellow Now* entre 1971 et 2016 sur laquelle sont tracées en rouge les lettres composant chacun des premiers mots de *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, un ouvrage d'Alfred Jarry exposé à proximité. *Mettre en écriture tombée* précise l'investigation du duo Castronovo-Secondini en démontrant le caractère arbitraire des mots et de leur signification. Dans ce contexte, les artistes ont traité 21 pages d'une nouvelle d'Alfred Döblin intitulée *L'assassinat d'une renoncule* d'une même manière, soit en concentrant les lettres de chacune des pages dans la partie inférieure, traduisant l'écriture verbale en aplats monochromes contrastés. Une valeur plastique renvoyant au noir et blanc photographique ou cinématographique émerge alors comme une donnée autoréférentielle soulignant la cohérence de la démarche artistique. Ces glissements intersémiotiques rappellent que les signes employés pour communiquer sa pensée à autrui sont infinis, mais encore faut-il qu'ils soient intelligibles. *À la recherche d'un mot à jamais perdu* constitue une lecture de tous les mots définis dans un dictionnaire allemand visant l'identification d'un mot indéchiffrable prononcé par Albert Einstein sur son lit de mort. Dans une autre optique, *De plus en plus de panneaux, de moins en moins de sens* rassemble des panneaux de circulation dont la fonction de signification a été annihilée par leur état de décomposition et leur installation dans une salle d'exposition. Un passage de la mobilité à la contemplation statique est suggéré, comme un temps d'arrêt offert au visiteur pour l'inviter à reconsidérer le regard qu'il pose sur le monde et les certitudes qui en découlent. Le dénominateur commun aux interventions artistiques de Dominique Castronovo et Bernard Secondini est sans doute la volonté de faire exister ce qui n'existe plus ou tend à disparaître, de faire exister autrement. En témoignent la volonté d'impliquer des amis et des pairs à présenter des œuvres en résonnance avec leur démarche alors qu'elle est amplement complexe et aboutie pour être autosuffisante, tout comme la reprise quasiment systématique de motifs existants. La modestie et la discrétion des artistes émanent de *Cela a existé, peut-être*. Une pudeur, une grande conscience du caractère arbitraire, voire absurde, de nombreux aspects de la vie humaine.

Mélanie Rainville

1 Le terme *détail* est emprunté au binôme Castronovo-Secondini, qui tient à l'emploi de ce terme. **2** À titre d'exemple, *"AC"… mais de quoi?* a une durée de 48 heures dans le contexte de l'exposition *Cela a existé, peut-être*, mais sa durée finale espérée est de 833 334 heures selon le cartel qui l'accompagne. **3** *"AC"… mais de quoi?*, d'une durée de 48 heures, est la vidéo la plus longue de l'exposition. **4** Extrait du texte imprimé sur le cartel accompagnant l'œuvre dans le contexte de l'exposition.

Dominique Castronovo & Bernard Secondini

A BUTTERFLY KISS OF GEOLOGICAL TIME

"Tout appelle à de nouveaux commencements. Nous avons besoin d'une nouvelle politique de l'art qui est capable de créer des alliances et des zones de contact inattendues entre soi-même et l'autre, l'humain et le non-humain, le terrestre et le cosmique. Ce qui est nécessaire est un changement de perspective qui nous permettra d'initier un processus général de réanimation. Notre perception du monde affecte notre façon d'agir dans et à travers lui."

C'est ainsi que débute le texte écrit par GAST BOUSCHET et NADINE HILBERT, véritable manifeste dédié en sous-titre *"Aux sorciers"* et mis à disposition du visiteur sous forme d'un poster dans l'espace d'exposition. Les artistes poursuivent: *"L'art ne naît pas du néant. Nos créations sont des collaborations avec la matière et des flux anonymes que nous véhiculons et dans lesquels nous prenons part."* De matière et de flux, c'est en effet de cela qu'il est question dans cette installation monumentale de ce duo d'artistes originaire du Luxembourg, basé en Belgique et actif depuis maintenant une vingtaine d'années.

Gast BOUSCHET & Nadine HILBERT, *Metamorphic Earth*, BPS22, 2016
© Gast BOUSCHET & Nadine HILBERT

Pour l'exposition au BPS22, la nouvelle salle Pierre Dupont complètement occultée accueille sept immenses projections vidéo qui couvrent les murs jusqu'à une hauteur de huit mètres ainsi que le sol, immergeant le spectateur dans un flot d'images animées. Chacun des sept films, d'une durée moyenne d'une vingtaine de minutes, propose un flux continu, entièrement en noir et blanc, de lave, de poussière, de glace, de détails géologiques, de lumières, de villes ou d'architectures captées dans des mégalopoles d'Europe ou d'Afrique. Le montage des plans s'articule dans un va-et-vient entre micro et macro, où tous les éléments – objets, éléments, figures humaines ou animales - se perçoivent en continuelle transformation de l'un en l'autre, immergeant le spectateur dans un univers en constante métamorphose, dans un présent infini et sans limites: panta rhei. À l'étage, un ensemble de photographies en noir et blanc et deux projections vidéo dans la lignée de l'installation principale complètent l'exposition.

Le point de départ de *Metamorphic Earth* repose sur la présence des deux artistes à Londres au moment de l'éruption du volcan islandais Eyjafjöll en 2010, qui avait alors immobilisé l'ensemble des aéroports durant plusieurs jours et porté ainsi un coup d'arrêt à une bonne partie des activités humaines. Cette éruption, à l'image d'autres événements susceptibles de "dépasser" l'homme ou son échelle nous rappelant à notre propre finitude et plus généralement à celle de notre monde.

"L'art a un pouvoir transformatif. J'ai l'impression, peut-être naïve, qu'en transformant la perception d'un certain monde, nous transformons ce monde."[2] Mais l'installation *Metamorphic Earth* n'est pas seulement une expérience immersive visant à faire prendre conscience au spectateur qu'il vit dans un monde en perpétuelle évolution, en mutation, et que son existence n'est qu'un élément au cœur d'un ensemble plus vaste. *Metamorphic Earth* consiste à expérimenter véritablement la possibilité de filmer avec un regard non-humain, en soumettant la caméra elle-même à la matière et à ses états extrêmes, qu'il s'agisse de poussière volcanique ou de glace, captant par là-même une forme de temporalité supra-humaine. Il s'agit ici de placer le spectateur dans un espace-temps planétaire – *"at Earth magnitude"*[3], où les distinctions anthropocentriques ne sont plus les seules à faire sens; nous plongeant dans une inquiétante étrangeté où les éléments sont en constante corrélation. Au sein de cet ensemble, les nappes sonores, travaillées en étroite collaboration avec Stephen O'Malley, membre du groupe de drone doom *Sunn O)))*, ajoutent à cette sensation d'étirement, de ralentissement, de temps géologiques.

"Le prototype de l'artiste est le sorcier et le chaman"[4]. L'œuvre de Gast Bouschet et Nadine Hilbert nous transporte dans un ailleurs qui reste néanmoins bien réel, celui d'une perception immédiate, située dans un au-delà du jugement logique, nous amenant en quelque sorte à percevoir l'imperceptible, à nous plonger dans une actualité des choses au sein de laquelle les différents temps – présent, passé, futur – se rencontrent[5]. *"Nous, sorciers..."*, écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, affirmant que nous sommes entourés d'êtres *"qui viennent d'autres mondes" et que le "sorcier est dans un rapport d'alliance avec le démon comme puissance de l'anomal"*[6], c'est-à-dire de ce qui se trouve à la marge, en bordure, de ce qui est en quelque sorte diabolisé. Mais les sorciers pourraient tout autant ici renvoyer à ce que Philippe Pignarre et Isabelle Stengers appellent "la sorcellerie capitaliste"[7], si l'on pense, dans *Metamorphic Earth*, à ces images mouvantes prises dans le quartier financier de la City à Londres mais aussi aux images fixes exposées à l'étage figurant divers algorithmes de flux financiers.

Prônant une certaine forme d'ésotérisme, les artistes sont aussi marqués par les écrits du philosophe iranien Reza Negarestani et notamment son ouvrage *Cyclonopedia* dans lequel les particules de poussière sont décrites comme étant à l'origine de toutes les données du système solaire: *"Earth as a rebel disciple of the Sun is shelled with dust particles from within and without. (...) Dust particles originate from dark corners never trodden before, different territories (fields of narration) and domains of invisible hazards. Each particle carries crystallized waste matter and essences of different groups and particularities, hard to grasp but easy to commingle with fluid. (...) This fluid or wetness, essential for blending the dust particles in the Middle East into one narrative with multiple undertows, is petroleum, or napht (oil)."*[8]

Metamorphic Earth immerge le spectateur dans un univers quasi science-fictionnel dont les échos avec notre monde "réel", celui que nous pensons contenir et embrasser de manière tangible, sont sans doute bien plus étroits qu'on ne le pense.

Florence Cheval

GAST BOUSCHET & NADINE HILBERT *METAMORPHIC EARTH*

MUSIQUE DE STEPHEN O'MALLEY
SOUS COMMISSARIAT DE PIERRE-OLIVIER ROLLIN
BPS22
22 BOULEVARD SOLVAY
6000 CHARLEROI
WWW.BPS22.BE

JUSQU'AU 22.01.2017

PERFORMANCE DANSÉE DE ALKISTIS DIMECH AVEC LA MUSIQUE LIVE DE KEVIN MUHLEN + CONCERT DE STEPHEN O'MALLEY

LE 21.01.17 À 20H

GAST BOUSCHET & NADINE HILBERT *TEMPESTARII*

MUSIQUE DE STEPHEN O'MALLEY
SERRALVES MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
PORTO, PORTUGAL

LE 8.12.16 À 18H30

1 Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, 2016, p. 2.

2 Gast Bouschet et Nadine Hilbert, entretien avec Kevin Muhlen, 2013.

3 Timothy Morton, op. cit., p. 32.

4 Gast Bouschet et Nadine Hilbert, entretien avec Kevin Muhlen, 2013.

5 *"Art is thought from the future. Thought we cannot explicitly think at present. Thought we may not think or speak at all. If we want thought different from the present, then thought must veer toward art. To be a thing at all—a rock, a lizard, a human—is to be in a twist. How thought longs to twist and turn like the serpent poetry!"* Timothy Morton, op. cit., p. 1.

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 294, 296, 301.

7 Isabelle Stengers, Philippe Pignarre, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, 2007.

8 Reza Negarestani, *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, re.press, 2008, non paginé.

Depuis une dizaine d'années, LÉOPOLDINE ROUX s'attèle à reformuler les préceptes de la peinture en des interventions modestes mais enchanteresses. Actuellement, la plasticienne investit la Maison des Arts de Schaerbeek avec *From Brussels with love* : proposition colorée pensée à l'échelle de cette ancienne demeure patricienne néo-classique, comme une invitation à explorer les merveilles spatio-temporelles de la matière chromatique.

Pot(e)s d'atelier,
laque et acrylique sur verres, céramiques et faïences, dimensions variables, 2015-2016
Copyright Léopoldine Roux 2016

ÉCHAPPÉES BELLES

LÉOPOLDINE ROUX
FROM BRUSSELS WITH LOVE

MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK
147 CHAUSSÉE DE HAECHT
1030 BRUXELLES
WWW.1030CULTURE.BE
WWW.LEOPOLDINEROUX.COM
JUSQU'AU 10.12 2016

"La couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité".
Eugène Delacroix

Formée en peinture à l'École des Beaux-Arts de Rennes et à La Cambre, Léopoldine Roux (°1979, Lyon ; vit et travaille à Bruxelles) n'a de cesse de déjouer les figures imposées de sa pratique et d'en repousser les limites prescrites. Celles du signifiant comme celles du signifié. Matériellement, l'objet-tableau se voit gentiment malmené : compressé, sur roulettes, retourné… À la dichotomique question figuration/abstraction, Léopoldine Roux répond : autonomie picturale totale, avec la couleur (et donc la lumière) dans le rôle principal. La peinture est. Ce qu'elle est. Pigment, couleur, matière. Dans toute sa concrétude physique et sa sensualité. Quid du motif ? Il demeure, dans sa forme la plus élémentaire et sa manifestation la plus substantielle : tache, goutte, coulée… La peinture-couleur exulte, jubile, fait des bulles. Comme dans la chanson *Comic Strip* de Gainsbourg, elle fait SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ ! Avec une telle impétuosité, difficile de la contenir dans le cadre limité de la planéité, comme en atteste la série *The Big Escape*, où la couleur-matière fomente diverses tentatives d'évasion hors de l'espace bidimensionnel de la toile qui, soit dit en passant, se moque tout autant du protocole, puisqu'elle nous tourne impunément le dos, inversant les conventions de recto et de verso. Malgré leur velléité d'autonomie, ces peintures en "deux dimensions et demi" restent toutefois agrippées à leur châssis. C'est dans la série *Color Escaped* que la couleur se libère totalement de sa tutelle pour se greffer où bon lui semble, envahissant l'espace tridimensionnel. De tailles modestes et encore un peu timorées, ces œuvres sont d'humeur casanière, pas comme celles de la série *Overflow*, qui se font carrément la belle pour investir des sites urbains ou champêtres, publics ou privés, en d'imposants débordements de matière, pérennes ou éphémères.

Léopoldine Roux, camouflage 1921, vernis à ongles sur carte postale
©Léopoldine Roux 2016

Toute cette substance – pétulante, impétueuse, envahissante – pourrait sembler quelque peu inquiétante si ses formes n'étaient si avenantes et ses couleurs si appétissantes. De fait, les œuvres de Léopoldine Roux fleurent bon l'enfance et les friandises. Tantôt informes et élastiques, tantôt rigides et géométriques, elles ressemblent à des chewing-gums ou à des *liquorice*, les fameux bonbons anglais à la réglisse (*Candy Land*). Voici venir les Barbapapa (*Bubble Stones*), ces personnages en forme de poire qui ont la faculté de se transformer à volonté (courts, longs, ronds ou carrés). Bienvenue au pays des merveilles d'Alice… Il est à fort à parier que l'univers malicieux de Léopoldine Roux ne déplaise fortement aux esprits critiques, chagrins ou étriqués, qui le jugeront trop ingénu, séduisant ou dénué de contenu, sans comprendre que, comme le pays d'Alice, il est un lieu de contestation de l'ordre établi du monde réel. Non content de brouiller toutes les pistes catégorielles (peinture / objet / sculpture / installation), il est le règne du non-sens et des métamorphoses en tous genres (formelles, proportionnelles, spatio-temporelles). Avec une grande économie de moyens (un peu de mousse polyuréthane de-ci, quelques pigments de-là), l'artiste-magicienne donne vie à la matière, prend possession de ce corps imaginaire qu'est l'espace et intègre ce mouvement fictif qu'est le temps. Un temps suspendu, figé à tout jamais, dans les épaisses coulées de peinture solidifiées, à un instant T du processus transformatif de la matière colorée. Un temps révolu et revisité, dans la série des *Postcards* : cartes postales du siècle dernier, glanées aux puces et délicatement colorisées, afin de réactiver la mémoire d'histoires anciennes fantasmées ou de lieux disparus, dans une temporalité renouvelée[1]. Un temps réel et passager, dans *The Rose Fountains* : colorisations éphémères de fontaines dans différentes cités (Philadelphie, Bruxelles, Courtrai). Un temps et une matière stratifiés, dans les Pot(e)s d'atelier : récipients insignifiants, dédiés au mélange des couleurs qui, empilés au fil des mois, se transforment en sculptures, en présences attachantes, en garde rapprochée. Un temps longuement écoulé et fossilisé, dans *Promenades* : série inédite, récemment primée par la vénérable Académie royale de Belgique. Léopoldine Roux renoue ici avec une forme de pratique plus classique : une peinture rétinienne et pointilliste, en des paysages abstraits, bucoliques et contemplatifs. Ces tableaux de grandes dimensions sont conçus à l'horizontale (posés au sol, à hauteur de corps, progressivement rehaussés au fil du travail) ; un mode opératoire qui, contrairement à l'approche verticale, annihile la distance spatiale entre l'œil et la toile, transformant la peinture en territoire à explorer, à sillonner, en tous sens, sans orientation déterminée. À cette exploration de l'espace plane de la toile s'ajoute celle des profondeurs de la matière picturale, patiemment amoncelée, jour après jour, goutte après goutte (sur des toiles réutilisées, et donc, sur des couches antérieures), en autant de strates temporelles sédimentées. Aussi ces peintures invitent-elles à une déambulation au cœur de la couleur – pure, joyeuse, printanière – qui irradie, en vibrations lumineuses. De l'ingénuité et de la beauté comme modes de contestation du monde, pour le réenchanter. N'en déplaise aux esprits critiques, chagrins ou étriqués.

Sandra Caltagirone

1 Notons que dans cette série, comme dans celles des *Living Colors* (gravures et photos anciennes colorisées) ou des *Color Suicides*, la figuration s'immisce dans l'œuvre, l'air de ne pas y toucher, par la voie détournée du ready-made assisté… Avec les *Color Suicides*, parricides déguisés en suicides, Léopoldine Roux tue symboliquement ses pères spirituels (plasticiens, écrivains, cinéastes, musiciens) et leur rend méchamment hommage, annihilant leur tête dans une tache de matière informelle et colorée.

LISIBLE VISIBLE INVISIBLE

MARC BUCHY a débuté son travail artistique en recourant à la photo et la vidéo, non pour ajouter de nouvelles images à la masse de celles qui nous entourent mais pour s'intéresser à l'invisible et se tenir sur le fil entre œuvre matérielle et immatérielle. Ainsi, en 2012, produit-il "", une œuvre sonore qui consiste en de haut-parleurs cachés diffusant les notes qui attirent l'attention dans les aéroports, sans qu'aucun message ne soit délivré. Lors de sa performance *Syn*, un pianiste accompagnateur de films muets poursuit son travail en jouant en fonction des mouvements des visiteurs et lorsque le jeune artiste réalise 24 sérigraphies d'un soleil, c'est en écho aux propos du cinéaste français Abel Gance (1889-1981) qui prophétisait "*un soleil dans chaque image*".

Marc Buchy, *Fiducia*, monnaie, 2015.
Courtesy Marc Buchy

En 2015-2016, Marc Buchy (°1988) a suivi le post-master de l'Iheap à New York[1]. Les œuvres qu'il présente à la fondation Moonens résultent directement de ce cursus qui lui a permis de préciser son projet artistique. Il le définit comme un art "*post-visuel*" auquel il adjoint, pour cette exposition, le concept de "*circulation*". Il fait l'objet d'un texte qui déploie tous les sens qui peuvent s'attacher au mot et qui entend ouvrir l'ensemble des pièces de l'exposition à des horizons inédits. Le texte est imprimé dans une police de caractère qui semble tout aussi étrange que familière. Dénommée *Dervona*[2], elle résulte de la contraction des principales polices utilisées sur Internet - Tahoma, Verdana, Helvetica et Arial.

Dans l'exposition, la circulation est entendue en tant que mouvement circulaire, sans début et sans fin et elle prend forme dans les cinq sculptures posées le long des murs. Pour la première fois, Buchy s'attache à des œuvres en trois dimensions qui ont une forte présence physique. Il a intitulé ces cinq boucles en bois peint en noir *Asphalt*. Leurs formes pourraient provenir d'élastiques tombés sur le sol (un peu à la manière des mètres étalons de Duchamp), mais il s'agit en fait de plans de circuits automobiles de Formule 1. Le désir de travailler sans image a amené l'artiste à récupérer des formes existantes et s'il ne s'intéresse pas particulièrement aux sports mécaniques, il en apprécie *"la recherche du mouvement pur, de la circulation pour elle-même, qui ne sert à rien"*.

Sur une petite étagère, deux cadres contiennent chacun un texte. Il s'agit de deux certificats par lesquels l'artiste prend l'engagement de ne pas apprendre une discipline. Dans l'un, il s'engage à ne pas apprendre à danser, dans l'autre, à ne pas apprendre l'astronomie. Comme il l'explique *"j'ai choisi ces deux éléments parce que ce sont des choses que j'aime énormément faire - j'adore danser, j'adore regarder les étoiles. Ne pas apprendre ne veut pas dire ne pas faire et toute la question est là : à partir de quel moment apprend-on quelque chose ?"*. Si cette pièce résulte d'un engagement de l'artiste par rapport à lui-même, elle est potentiellement capable de résonner tout autant auprès de celui qui la regarde ou qui l'acquiert.

Sur le sol, à peine perceptibles, le visiteur trouve des pièces de monnaie tordues. La notion de circulation abandonne ici celle de circularité pour prendre des voies plus chaotiques : elles peuvent se trouver bloquées dans la vitrine d'un collectionneur ou se retrouver hors du monde de l'art chez un commerçant qui pourra les échanger contre des neuves.

Enfin, la dernière pièce de l'exposition est un texte théorique qui s'intitule *Post-visuel-La vie-matériel* écrit par Marc Buchy et diffusé via un site internet[3]. Mis en ligne le 3 octobre dernier, il est susceptible de modifications sans notification particulière de façon à adopter *"la forme, toujours mouvante, de la pensée"*. Le ton employé est celui du manifeste : il règle leur compte à certaines pratiques actuelles de l'art en égratignant au passage l'enseignement, le white cube, le marché de l'art et la confusion toute actuelle entre art, mode et divertissement. Il propose un programme de l'art post-visuel - *"recueillir les pratiques mutantes, souples, adaptables, déviantes, flexibles pouvant surgir où elles veulent sous l'aspect qu'elles veulent"*. Ses aspirations sont pourtant celles de bien des artistes, au moins depuis Courbet, puisqu'à la ligne suivante il aspire à *"frotter l'art à ce qui lui a été refusé car considéré comme lui étant extérieur : la vie et la réalité"*. Comme tout manifeste, il comporte des intentions intéressantes, des prises de position courageuses, mais aussi des contradictions et des approximations. Sa principale singularité tient dans son ouverture à des modifications et sa volonté d'être aussi mouvant que la pensée.

Gageons que *Space Out* - le titre de l'exposition est à lire mot à mot ou dans son sens figuré, rêvasser - contaminera cette dernière proposition et pourra la nourrir de la poétique présente dans les autres pièces que l'on trouve à la fondation Moonens et qui tient dans la relation entre les mots des textes (y compris leur graphie) et les formes ondulantes posées contre les murs.

Colette Dubois

MARC BUCHY
SPACE OUT

FONDATION MOONENS
50, RUE PHILIPPE DE CHAMPAGNE
1000 BRUXELLES.
WWW.MOONENS.COM
JUSQU'AU 10.12.16

Marc Buchy, *Instruction*, Certificats, impression jet d'encre, cadre, 2015.
Courtesy Marc Buchy

1 L'Iheap, Institut des hautes études en arts plastiques dirigé par Alexandre Gurita, a initié un post-master à New York.
2 Il est possible de la télécharger sur le site de l'artiste : www.marcbuchy.com
3 www.postvisuel.fr

D'UN VOYAGE À L'AUTRE, INVOLUTIONS LIBRES ET SUBJECTIVES DE NAVIGATIONS MULTIPLES

MIRA SANDERS AVEC GUDNÝ RÓSA INGMARSDÓTTIR, ERWAN MAHÉO, CÉDRIC NOËL, FILIP BERTE, JAN KOPP
INLAND VOYAGES IN AN INLAND VOYAGE
ARGOS
13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUXELLES
WWW.ARGOSARTS.ORG
JUSQU'AU 18.12.16

Inland Voyages in An Inland Voyage, 2016.
Vue de l'exposition chez Argos, Centre pour Art et Médias.
Photo: Dirk Pauwels. Copyright: Argos.

Le(s) voyage(s), la(es) navigation(s) sont au coeur de l'oeuvre polymorphe de MIRA SANDERS. C'est ce que le titre à charnières de sa dernière exposition à Argos, *Inland Voyages in An Inland Voyage*, convoque d'emblée. Et, de fait, s'il donne et révèle immédiatement le ton de la démarche suivie par Mira et ses compagnons de route, il n'en dévoile pas pour autant la subtilité des découvertes, des associations et des choix formels, esthétiques et scénographiques auxquels le projet a donné lieu.

Nous venons de le préciser : le travail tant plastique que théorique de Mira Sanders (°1973; vit et travaille à Bruxelles) se love en circonvolutions expansives et poreuses autour des idées mêmes de voyages, de déplacements et de dépassements, des frontières et autres *limines*. En tous genres, qu'ils ou elles soient physiques, imaginaires, esthétiques ou disciplinaires… et dans une appréhension de ceux-ci ou celles-ci à la fois comme un champ d'exploration et d'investigation, mais aussi comme une méthodologie et déontologie de travail et de statut.

Le point de départ du projet réside dans la découverte, sur les conseils d'un ami, d'un ouvrage peu connu de Robert Louis Stevenson, *An Inland Voyage*, 1878, récit romancé d'une aventure de jeunesse de l'auteur de *L'île au Trésor* (1886) ou de *Docteur Jekyll & Mister Hyde* (1883). Stevenson avait en effet entrepris avec son ami Walter Grindlay un périple qui l'amena, au départ du port d'Anvers, à traverser en canoë la Belgique et le Nord de la France en passant par l'Escaut, la canal de Willebroek, avant de rejoindre la Sambre et enfin l'Oise, sur les rives de laquelle la navigation s'acheva[1]. Ce travelogue d'un autre temps, mêlant rencontres incongrues, découvertes enjouées, mésaventures, apparut d'emblée à Mira Sanders comme le point de départ idéal et circonstancié[2] au voyage, aux voyages démultipliés et distincts qu'elle voulait convoquer et provoquer à l'occasion de son projet d'exposition à Argos.

Car cette exposition, et c'est là que le pluriel du titre trouve toute sa résonance, est aussi une aventure collective, qui se déploie d'emblée dans le générique cinématographique, la première oeuvre que l'on découvre à l'entrée de l'exposition.
Mira Sanders a pris en effet la décision d'inviter cinq amis plasticiens (les Français Erwan Mahéo et Cédric Noël, l'Islandaise

Inland Voyages in An Inland Voyage, 2016.
Vue de l'exposition chez Argos, Centre pour Art et Médias.
Photo: Dirk Pauwels. Copyright: Argos.

Gudny Rosa Ingmarsdottir, le Belge Filip Berte et l'Allemand Jan Kopp, dont elle connaissait les travaux de façon plus ou moins intime) afin de l'accompagner dans ce voyage imaginal de restitution plastique du récit de Stevenson.
En toute liberté d'approche, et dans une subjectivité et une hétérogénéité souhaitées des appréhensions formelles et de contenu du récit.
A chacun de ses compagnons de voyage elle a confié le soin de se confronter à deux des vingt-deux chapitres du texte original. Elle-même s'est réservé le droit d'interpréter à sa façon quelque douze chapitres.
Il va sans dire que toutes ces propositions, complémentaires par leur hétérogénéité stylistique et d'approche, forment un ensemble riche et diversifié. Si les dessins de Mira Sanders, judicieusement et à dessein entièrement réalisés au crayon et à l'aquarelle, constituent eux aussi un ensemble à la fois dense et aéré d'associations imaginales libres, reliées au support textuel de façon plus ou moins médiatisée (et n'excluant pas des incursions associatives dans la réalité et le monde contemporains), les propositions de Cédric Noël incorporent dans leur propre texture l'essence aquatique du récit, ayant été plongés dans l'eau du canal de Willebroek. Erwan Mahéo recourt, lui, à une scie sauteuse et à une machine à coudre pour dresser une cartographie textile stylisée et imaginaire.
Les dessins finement structurés et rehaussés de commentaires de Gudny Rosa Ingmarsdottir convoquent le voyage mental qu'elle a entrepris à la lecture des chapitres de Stevenson qui lui avaient été attribués. Jan Kopp opère une restitution synthétique, abstraite et colorée qui se rapproche, en moins figuratif, de la démarche de Mira Sanders, tandis que Filip Berte explore et s'approprie dans un camaïeu de bistres l'iconographie et le répertoire religieux évoqués au cours du récit.
L'ensemble forme *UNE* composition éclatée, certes, mais unique et singulière, savamment rythmée au gré de ces explorations et navigations subjectives et personnelles du récit, renforcée par le choix subtil et signifiant du support, un panneau se décrochant du mur dans un sens inverse à celui de la lecture et de la narration, mais aussi incliné dans sa troisième dimension. Cette inclinaison se voit d'ailleurs compensée par le décrochement des dessins qui y sont accrochés.
En quelque sorte, tout en évoquant la forme d'un esquif, le dispositif choisi par Mira Sanders métaphorise l'idée de navigation et rend tangible les vertus des écarts digressifs et subjectifs encouragés dans le protocole qu'elle a organisé dans l'exposition.

Il est aussi tout à fait intéressant que cette composition architecturale de dessins se découvre en fin de parcours. C'est que, à vrai dire, l'exposition se découvre en quelque sorte à contre-courant, en remontant le fil de son processus d'élaboration et de création.
On l'a vu, le visiteur est accueilli par le générique cinématographique de ce *compendium* de lectures et relectures collectives et individuelles stratifiées.
Deux maquettes réalisées par des étudiants de la faculté d'architecture Campus Sint-Lucas à Gand restituent l'apparence des canoës *Arethusa* et *Cigarette* utilisés par les héros du récit, comme à inviter les spectateurs à s'en emparer et à élaborer leur propre voyage au départ des éléments mis en place par Stevenson, d'une part, et par Mira Sanders et ses complices, d'autre part.

La pièce centrale de l'exposition est en réalité une installation vidéo judicieusement placée de biais et occultant en grande partie la perception immédiate du mur de dessins au fond de la salle principale.
La vidéo est structurée en chapitres, à la façon du récit et suit la lecture ou, plutôt la ré-interprétation faite par Roberta Miss d'un script subjectif composé d'éléments du texte soulignés au feutre par Mira Sanders au fil d'une première lecture.

Inland Voyages in An Inland Voyage, 2016. Vue de l'exposition chez Argos, Centre pour Art et Médias.
Photo: Dirk Pauwels. Copyright: Argos.

Ce script vocal se retrouve au dos de la projection, faisant ainsi face et répondant au panneau de dessins.

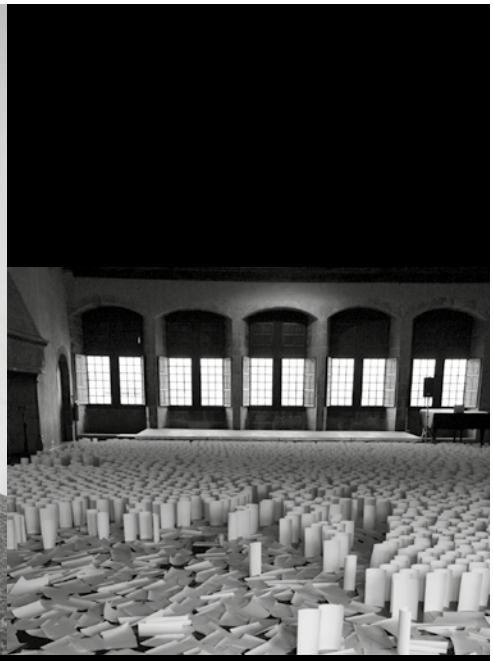
L'élément visuel épousant le séquençage narratif lu par Roberta Miss consiste en une exploration sensible et sensorielle, à fleur de peau, de la surface des voyages plastiques proposés par chacun des artistes participant à l'aventure. Filmées en caméra rapprochée par Mira, ces séquences amènent leur lot de mouvements incontrôlés, d'écarts sensibles et imprévus.
Qui plus est, l'image se structure dans un emboîtement de plans, avec une mise en abyme de séquences filmées correspondant à des endroits proches, mais néanmoins distincts, des compositions graphiques.
Le mouvement organique propre à la prise de vue corporelle crée donc une légère oscillation dissonante et centrifuge de chacun de ces plans filmés, ce qui déstabilise et provoque en quelque sorte une désorientation subtile et constante du regard du spectateur.
A dessein, sur dessins…
L'on se retrouve ainsi bercé par la voix de Roberta Miss, dans une lecture elliptique des passages de Stevenson choisis par Mira, happé par la corporéité haptique des surfaces filmées en plans emboîtés, déstabilisé par le dédoublement des plans et la vibration imperceptible et discordante de la caméra, en voyage constant, tous sens aux aguets, comme invité à recréer son propre travelogue subjectif et intérieur au sein du texte, de l'image, de la surface de ce que l'on perçoit, dans un balancement incessant et ondulatoire de stimuli sensoriels.

On comprend mieux dès lors la forme involutive et plurielle du titre: les voyages, les navigations auxquels cette exposition convie sont multiples. Navigation ou errance sélective dans le texte, voyages multiples et subjectifs d'interprétation plastique de ce dernier, ré-interprétation vocale d'une lecture sélective, exploration sensible, sensorielle et mouvante des traductions plastiques, c'est au visiteur *in fine* de naviguer entre ces différents éléments, de se forger sa propre navigation, quitte à effectuer le périple à contre-courant, à di-vaguer, à en sortir pour mieux y revenir, dans un éloge de la dérive et de l'écart séminal.
Emmanuel Lambion

1 Aux alentours de Conflans-Ste-Honorine, à l'endroit où l'Oise se jette dans la Seine.

2 Rappelons que le bâtiment d'Argos est sis rue du Chantier en réminiscence des chantiers navals qui devaient s'y trouver encore à l'époque de Stevenson, en bordure de ce canal de Willebroek et Charleroi parcouru par les deux aventuriers, rentrant alors dans le tissu urbain de la ville de Bruxelles à cet endroit précis.

Davide Balula
La machine à portrait (C. Jeffery), 2009
Metre ruban, élastique, bois
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Frank Elbaz, Paris



Linda Sanchez
La détente, 2006
Feuilles A4,
Vue de l'exposition « Plan sur ligne et point »
Musée-Château, Annecy, 2011.

Double page, *In octavo. Des formats de l'art*, les presses du réel Éditions de l'ESAAA, 2015

IN OCTAVO

DES FORMATS DE L'ART

La question du format n'est pas seulement ici l'objet du livre. Ou alors, le lecteur serait en réalité confronté à un objet qui aurait *contaminé* le regard posé sur lui – au sens positif de la contamination. En effet, le livre *In octavo* explore lui-même un format alternatif où se mêlent apports théoriques et expériences pratiques (pour autant que ce partage entre théorie et pratique ait un sens: il semble très concrètement discuté par certains contributeurs). Par son rapport à la fois engagé et ludique au format livre, par ses modalités d'organisation (l'allure qui sied à un ouvrage traditionnel se voit notamment entrecoupée par diverses "fenêtres" ouvrant sur des projets précis, par des "cahiers" illustrés couvrant des événements liés à la création contemporaine, ou par des expériences de montage comme celle de David-Olivier Lartigaud), *In octavo* invente un genre nouveau d'enquête. Que font les formats dans les domaines de l'art, de la science, du traitement de l'information, de la performance, de la muséologie, de la scène contemporaine ou de la musique?

Double page, *In octavo. Des formats de l'art*, les presses du réel Éditions de l'ESAAA, 2015

BASTIEN GALLET 130

enregistrés les premiers singles du jeune Elvis Presley chez Sun Records[10]. Des dix morceaux qui sortirent avant son départ pour RCA un an plus tard (soit cinq disques, Sun–209, –210, –215, –217, –223), la moitié était des blues et l'autre des chansons country. Mais dans sa bouche, les deux devenaient méconnaissables. Elvis chantait le blues comme aucun bluesman ne l'aurait fait, et il faisait finalement la même chose avec les morceaux country – il faut écouter « Blues Moon of Kentucky », la chanson qui occupe la face B se son premier single chez Sun. Il ne cherchait pas à imiter les chanteurs noirs mais il était d'une certaine manière, comme l'écrit si justement Greil Marcus, à la hauteur du blues[11]. Cette synthèse si improbable que réalisa un fils de fermiers blancs de Tupelo que la pauvreté poussa sur les routes de Memphis empruntait aux deux cultures et les transformait radicalement. Cette musique n'était ni blanche ni noire, car la question de l'origine n'avait soudain plus d'importance – ce qui la rendait si parfaite pour le disque. Le hasard a voulu que ces enregistrements, qui sortirent entre juillet 1954 et juillet 1955, connurent les derniers feux de la grande bataille du format. Ils furent tous pressés en 78 et en 45 tours (et pour certains disques, l'ancien format se vendit mieux que le nouveau) : le prix des nouvelles platines rendait leur acquisition difficile par les populations pauvres des villes du sud, qui devaient se résoudre à acheter des disques que leurs tourne-disques pouvaient lire. Mais le 45 tours finit évidemment par l'emporter. Écouter Elvis justifiait largement l'investissement nécessaire à l'achat d'une nouvelle platine.

La forme des chansons rock épousait parfaitement le format des 45 tours : entre deux et trois minutes d'aventures musicales qui racontent presque invariablement comment le héros surmonte les obstacles (le plus souvent amoureux) qui se dressent

10. Il va de soi que le rock en tant que style musical précède Elvis de plusieurs années. Le terme remonte aux années 1920. Mais c'est lui qui l'imposa, et l'inventa, dans sa forme définitive, ni blanche ni noire, ni blues ni country.
11. « C'est moins une musique de Blancs qui chantent le blues qu'une musique de Blancs qui essayent d'être à la hauteur du blues », écrit-il en citant Jimmie Rodgers, Dock Boggs, Elvis Presley et Bob Dylan, ces chanteurs blancs qui renouvelèrent le blues. « Leur musique a sa source dans un amour profond pour le blues, tout en aboutissant à quelque chose qui n'est pas du blues – pas formellement du moins. Mais on voit que c'est du blues qu'ils tirent leur force », *Mystery Train*, trad. de Héloïse Esquié et Justine Malle, Gallimard/Folio, Paris, 2003, p. 274.

Son House

Collective et transversale, l'opération assume la démultiplication des points de vue, favorisant les rebonds et les reprises, sans pour autant les appuyer outre mesure. Les échos se font naturellement ; les contrastes donnent à réfléchir. Le lecteur laissera donc le problème du format l'envahir à son tour, puisant ici et là les éléments utiles à sa propre analyse du phénomène. Le livre intéressera les curieux de l'art et de ses évolutions, les artistes eux-mêmes, ou les professionnels du milieu. Mais plus largement, il devrait attirer ceux qui cherchent à comprendre la création, y compris dans le champ de la pensée. La conférence fictive – mais néanmoins probable – de Christophe Bruno, sous le pseudonyme avoué de Jean-Yves Girard, avec son style mi-savant mi-délirant, semble d'autant plus sérieuse qu'elle s'assume comme un *fake*. Elle constitue l'un des points névralgiques de la rencontre entre art et science orchestrée par l'ouvrage. Car plus qu'une étude esthétique, *In octavo* engage une véritable poétique des savoirs. Comme le précise David Zerbib dans l'introduction, le format est à entendre comme *"construction médiatrice qui norme des modes d'inscription, de codage, de traduction, d'implémentation, d'exposition, de filtrage et d'usage de formes et d'informations"*.

Le collectif réuni autour de ce projet du LAAC (Laboratoire Acte Archive Concept) propose un concept *opératoire* de format, qui dépasse la seule question des dimensions et des échelles. Loin de concerner strictement la taille, et loin d'ailleurs de se résoudre au seul champ artistique, le format est ici envisagé en tant que "matrice", comme dispositif générateur, agencement et mise en scène de nouvelles opérations et de rapports inédits entre des gestes parfois hétérogènes. Poser la question du format revient à poser la question de nos manières de créer et de produire (des œuvres, des récits, des savoirs). Analysé par Elie During dans un article qui emprunte – entre autres références – ses intuitions à Claude Lévi-Strauss, le format de la maquette illustre parfaitement bien le croisement d'enjeux multiples, heuristiques autant que techniques. La maquette peut accompagner tout processus de recherche, de construction ou d'expérimentation. Elle sera artistique, théorique, architecturale, méthodologique, etc., avec des effets divers. Pour chacune de ces dimensions, elle fera levier et transformera les représentations.

En quoi ce problème du format est-il lié aux pratiques artistiques *contemporaines* ? N'a-t-on pas de tous temps dû composer avec les contraintes liées aux formats ? Le format constitue à n'en pas douter une condition dont on ne sort pas. Et pourtant, de plus en plus souvent, les formats sont explicitement mis en cause, détournés ou réinventés. Dans un esprit assez proche de celui qui anime le volume collectif, le philosophe J. Rancière a précisément décrit l'époque contemporaine dans son effort pour multiplier les possibles de la figuration, et pour créer sans complexe – ce serait à la fois sa force et sa spécificité – de nouveaux dispositifs et de nouveaux agencements. La poétique de cette époque nouvelle s'est développée au moment où s'effondrait le rapport unilatéral de la forme au sujet, caractéristique du régime des Beaux-Arts. On est loin aujourd'hui de l'idée qu'à chaque sujet correspond une forme d'expression idéale et incontournable. On pensait autrefois que la sculpture était mieux adaptée que la musique à tel ou tel sujet, ou que la peinture saisissait particulièrement bien certains types de scènes, alors que d'autres lui résistaient comme par nature. Il y avait toutes sortes de normes, de réglages, d'ajustements, de justes rapports, de distances à respecter, de limites à ne pas franchir, etc., qui conditionnaient de l'extérieur l'exercice de l'art. Ces convictions, ainsi que les codes qui en découlaient, permettaient de régler de manière très précise les rapports de ce qu'on peut dire et de ce qu'on peut montrer. Or, Rancière pense que l'on est sorti de ce régime, que l'on s'est éloigné de cette législation, sous l'effet du projet d'émancipation des artistes à l'égard de toutes ces normes (à partir de la littérature du XIXème siècle). Les artistes auraient permis qu'un état d'anarchie s'installe au milieu de toutes les hiérarchies qu'il fallait autrefois respecter sans les mettre en cause. Désormais (c'est en tout cas l'utopie à laquelle Rancière décide de croire), à chaque fois qu'un artiste s'exprime, il choisit lui-même – voire il invente – le format qui lui semble convenir au projet qu'il veut porter. Sortir du modèle ancien a permis aux réponses de se diversifier. On a alors observé la démultiplication des possibles figuratifs et la *"dé-subordination"* des figures à *"la hiérarchie des sujets et des dispositions"*.

L'ouvrage dirigé par David Zerbib n'est pas pour autant un éloge gratuit du format. Ne négligeant en rien les aspects critiques et politiques, les auteurs ne succombent pas à la tentation du formalisme naïf. Car le format entraîne avec lui le problème du formatage, le risque de l'académisme et la rigidification des élans créatifs. Si elle s'émancipe des anciennes classifications, la société d'aujourd'hui reste à n'en pas douter extrêmement codifiée. Le développement de l'ère numérique contribue probablement à la mise en cause de plus en plus franche des formats et, à travers eux, du formatage. Dans son article "Qu'appelle-t-on penser (avec un ordinateur) ?", Olivier Schefer propose une méditation personnelle sur ce que le format informatique change dans nos manières de penser et d'écrire nos pensées (rythme, déplacement, inachèvement, implication du corps, etc.). S'éloigner – ou en tout cas repenser – les normes industrielles et les standards culturels pour imaginer la possibilité d'expériences alternatives semble aujourd'hui une urgence. Christophe Bruno fait d'ailleurs dire à Jean-Yves Girard – ce vrai-faux logicien qui ajoute son grain de sel décalé à l'enquête : *"Le format apparaît dans tous les domaines d'activité, toujours comme un mal indispensable. Au point que le langage est un peu schizophrène : l'Ecole forme et formate à la fois. Le format, c'est la carapace de la tortue, à la fois protection et insupportable boulet. Tous les formats ne se valent pas ; certains, surtout dans le domaine politique, sont tout simplement odieux"*. L'ouvrage *In octavo* présente les œuvres d'artistes contemporains qui interrogent les cadres et expérimentent la transposition des formats (l'installation *La détente* de Linda Sanchez, les performances d'André Fortino, le travail photographique de Fabrice Pichat, par ex.). Plus encore, il propose un portrait de l'artiste en pirate : on lira pour s'en convaincre la contribution dessinée de D.-O. Lartigaud, qui suggère de penser "l'éthique hacker" comme un format (accès libre et illimité aux informations, promotion de la décentralisation, échange des moyens, etc.). Mais on lira surtout la recension originale de Barbara Formis, "Le piratage du sensible. À propos de ©*opirates* (2010), une pièce de Richard Siegal". Conversant entre les lignes avec Rancière – et son texte *Le partage du sensible* –, Formis décrit en plusieurs temps (ceux du spectateur, du performeur, du dramaturge et puis du philosophe) un spectacle déjanté où la multiplication des formats (happening, music-hall, danse du ventre, chant lyrique, patins à roulettes) déroute les participants autant qu'elle les rend fous. Et c'est la loi de la dérobade ou du piratage qui agite alors le tissu social, devenant une sorte de format collectif : *"Cette méthode ne peut qu'être le piratage, une méthode d'appropriation indécente. Le piratage permet de construire la pièce de façon inattendue et anormale, selon un dispositif ludique facile à utiliser : je te vole quelque chose, tu me voles quelque chose d'autre"*. Sans être rapportée au fantasme d'une émancipation par l'art (Formis a quelques mots sévères pour Rancière), ce format de spectacle total repose sur le *"piratage des singularités"*, l'épreuve provisoire et circonstanciée du talent de l'autre.

Maud Hagelstein

IN OCTAVO – DES FORMATS DE L'ART

LES PRESSES DU RÉEL – ÉDITIONS DE L'ESAAA
OUVRAGE DIRIGÉ PAR DAVID ZERBIB.
TEXTES DE CHRISTOPHE BRUNO, ALEXANDRE COSTANZO, ELIE DURING, PATRICIA FALGUIÈRES, BARBARA FORMIS, BASTIEN GALLET, JÉRÔME GAME, JEAN-YVES GIRARD, GÉRALDINE GOURBE, LAURENT JEANPIERRE, CHRISTOPHE KIHM, DAVID-OLIVIER LARTIGAUD, FRANCK LEIBOVICI, CHRISTOPHE LECLERC, ANNA LONGO, BOYAN MANCHEV, ERIC MANGION, JULIEN PRÉVIEUX, OLIVIER QUINTYN, RICHARD SHUSTERMAN, OLIVIER SCHEFER, DAVID ZERBIB.
PARU EN JUILLET 2015
ÉDITION FRANÇAISE
13 X 20,5 CM (BROCHÉ, COUV. À RABATS)
384 PAGES (ILL. N&B)
24.00 EUROS
ISBN : 978-2-84066-657-8
EAN : 9782840666578

Commençons par *Les premiers hautbois sont les mieux payés*, ambitieux projet. Le livre se compose d'une série de 24 pages sur lesquelles se déclinent les variations d'un même motif générique : quatre carrés empilés verticalement au centre de la page (à une exception près).

AUTOUR DU MOTIF DU CADRE

RAPHAËL VAN LERBERGHE
LES PREMIERS HAUT BOIS SONT LES MIEUX PAYÉS

2015
24 DESSINS ORIGINAUX AU CRAYON NOIR SUR PAPIER GUARDS AND BOUNDED
84.5 X 60.5 CM
RELIURE DE CLARA GEVAERT
ÉDITION SASKIA GEVAERT

Édition présentée sous forme de performance durant la Wiels Art Book Fair (du 9 au 11.09.16)

Les carrés sont distribués de part et d'autre d'une ligne médiane présumée suivant une alternance régulière ou irrégulière et selon un retrait plus ou moins prononcé par rapport au centre de la page. Fréquemment, des carrés empiètent légèrement les uns sur les autres. En certaines pages, parties des bords ou angles de l'un ou l'autre carré n'ont pas été tracés.
À feuilleter le livre page à page, la succession des diverses configurations des quadrangles libère un rythme entêtant d'autant plus pénétrant que les précautions nécessaires à la manipulation de ce livre, à la facture fragile et au format hors norme, imposent la lenteur.
À défaut d'avoir jamais été visible à ce point, cette histoire de carrés n'est pas inédite. Elle emprunte à une suite de planches de Charles Schulz, rassemblées en une série au titre éponyme, telles qu'elles figurent dans une édition française au format poche du recueil *Snoopy aime la musique* (1964). Des *comic strips*, **RAPHAËL VAN LERBERGHE** a débarrassé personnages et phylactères pour ne plus conserver que les cadres des vignettes, respectant leur disposition sur la page, leurs chevauchements, leurs éventuelles oblitérations partielles ou imperfections advenues lors de l'impression. Il n'est pas jusqu'à une double page finale suivie immédiatement d'un "post-scriptum", tenant lieu ici de colophon, qui ne soit respecté.
Quoi qu'on en pense, la suppression de tout élément figuratif et langagier n'évacue pour autant pas la narration (pouvoir du dispositif livresque sans doute inaliénable, du reste, dès lors que l'on feuillette successivement les pages en un sens ou en un autre) : à cette suite de configurations de carrés, dont l'enchaînement erratique interdit toute anticipation d'une page à l'autre, le spectateur cherche spontanément à donner un supplément d'ordre ou de raison, comme on donnerait un supplément d'âme, mû par quelque nécessité impérieuse de conjurer le hasard ou l'inconnu (sinon le moment de la mort).
Mais dire encore que la figure a, elle aussi, déserté n'est pas davantage correct. Si le cadre a, en art, fonction de séparer l'espace de représentation du monde simplement vécu, l'opération de soustraction des personnages et des dialogues orchestrée par Van Lerberghe conduit ici le bord quadrangulaire des vignettes, c'est-à-dire le cadre, à *faire* image.
La stratégie n'est pas contredite par deux autres éditions de l'artiste, dont le hasard a voulu qu'elles paraissent presque simultanément : un plié des éditions Lustre où figurent, sur l'une des faces d'un poster de 50 sur 70 cm, les reproductions photographiques de deux cadres en formica brun foncé ceignant deux arrière-fonds au motif pied-de-poule, cadres auxquels répondent, au dos, deux fragments textuels désignant justement les matériaux ; une édition de MOREpublishers, ensuite, qui consiste en un dos de cadre photo dont la patte permettant son maintien vertical a été légèrement déplacée de manière à évoquer les plastron et cravate d'un élégant.
Mais si le cadre devient ci et là image, il n'est pas que cela. Sitôt connaît-on par exemple l'origine des quadrangles de *Les premiers hautbois sont les mieux payés*, ceux-ci conservent quelque chose de leur fonction initiale : autonomiser l'œuvre dans l'espace visible en donnant la juste définition des conditions de sa réception visuelle : là, on voit le monde ; ici, on contemple l'œuvre d'art. C'est ce que Nicolas Poussin écrit élégamment en date du 28 avril 1639 dans une lettre adressée à son ami Chanteloup, à qui il vient d'envoyer un tableau : *"Quand vous aurez reçu le vôtre, je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour."*
Le cadre fait en effet entrer le regard dans le monde de la représentation en signalant la spécificité conventionnelle du spectacle qui s'y déploie – lorsqu'il n'indique pas tout bonnement le statut d'œuvre d'art d'un objet quotidien en garantissant une atmosphère du monde de l'art (Arthur Danto), comme ici dans le cadre de l'édition de Lustre. Autrement dit, le cadre montre : il est, comme l'écrit Louis Marin qui s'est fait fort savant sur toutes ces choses, le moyen par lequel la représentation *se présente* représentant quelque chose – ou l'objet comme art. Cependant qu'ici, les cadres de Raphaël Van Lerberghe ne bordent rien, ne présentent rien ou, plutôt, sont cadre de rien : du support papier, du fond décoratif fourni avec le cadre, du rabattement vertical du plan de l'image ; soit des conditions d'existence et d'apparition de cette dernière. Vieille antienne de la modernité en art…
Or le travail de Van Lerberghe, précisément, ne s'en tient pas à cette seule réflexivité qui, non contente de reprendre un vieux motif émoussé, reconduirait qui plus est le vain vœu (maintes fois contredit déjà) d'un art pleinement autonome aussi épuré soit-il. Car derrière l'abstraction sobre des carrés dessinés, du motif réticulaire pied-de-poule ou du panneau isorel se logent, tapis, autant de faits de culture populaire : le prosaïsme tout à la fois niais et profond avec lequel Charlie Brown et ses compagnons affrontent les événements les plus communs de l'existence et dont se divertissaient quotidiennement les lecteurs de la presse écrite ; la renégociation ou transformation par les gens du commun des codes esthétiques les plus sophistiqués dans leur effort de s'y conformer ; la plaisanterie qu'occasionne un détournement visuel facétieux. Façon donc, pour l'artiste, d'éparpiller subrepticement les rayons de l'œil au dehors de la corniche et de laisser les espèces des autres objets voisins y confondre le jour.

Anaël Lejeune

CRAVATE

HORS-SÉRIE # 63
DÉCEMBRE 2015
MDF MODIFIÉ, DOS DE CADRE PHOTO A4
21 X 42 X 0,7 CM
EDITÉ À 20 EXEMPLAIRES+ 3 ÉPREUVES D'ARTISTE
SIGNÉ ET NUMÉROTÉ PAR L'ARTISTE
ÉDITION MOREPUBLISHERS

PIED-DE-POULE ET FORMICA

PLIÉ #20
MAI 2016
IMPRESSION OFFSET QUADRI SOUS ENVELOPPE
ISBN: 978-2-930561-19-6
D/2016/11.833/3
EDITÉ À 200 EXEMPLAIRES
ÉDITION LUSTRE

L'ARTICULATION À L'ŒUVRE

C'est un nouvel exercice de méthode (initié par BERNARD VILLERS) qui est à l'œuvre dans le projet de catalogue raisonné des Éditions du Nouveau Remorqueur publié en 2016 par Incertain Sens. Sa chronologie s'étend de 2003 à 2015 et l'ouvrage serait déjà le résultat d'une première phase de mutation dans le projet "global" de l'artiste. Sa première maison d'édition, Le Remorqueur (1976-2003), voit ainsi son catalogue raisonné publié en 2003 par le Centre des livres d'artistes à Saint-Yrieix-la-Perche.

Exposition au Black Box. Livres des éditions Le Nouveau Remorqueur. Bruxelles 2010.
Photo Vincent Everarts.

BERNARD VILLERS
LES ÉDITIONS DU NOUVEAU REMORQUEUR – CATALOGUE RAISONNÉ

ÉDITION INCERTAIN SENS, 2016
COLLECTION GRISE
208 P., 18,5 X 22,5 CM
27 EUROS
ISBN : 9782914291637

Qu'y a-t-il entre le Remorqueur et le Nouveau Remorqueur ? Que se passe-t-il entre ces deux temps ? L'artiste à cette question invoque avec légèreté la raison de l'avènement de l'informatique, marquant un changement radical dans la matérialisation de l'objet livre mais également dans son processus de production. Les causes semblent en réalité plus liées à sa pratique et à l'évolution de ses intérêts plastiques et philosophiques. De premiers livres qualifiés souvent de "picturaux", l'artiste affirme avec le Nouveau Remorqueur son attention pour des enjeux plus conceptuels, historiques voire anthropologiques. Quoi qu'il en soit, le catalogue raisonné de cette première période d'édition a inauguré un changement, conclu et ouvert de nouvelles perspectives de recherche.

Nous pouvons donc d'ores et déjà imaginer qu'après l'ouvrage *Les Éditions du Nouveau Remorqueur : Catalogue raisonné*, la pratique de Bernard Villers mute à nouveau comme le confirme la citation en exergue sur la quatrième de couverture : *"Dix ans de Nouveau Remorqueur me semblent se clôturer par ce catalogue annoncé. Il donne sens, une unité à mon travail. C'est pour moi une étape importante. Dix années rassemblées dans un livre. Une fin et donc aussi le début de quelque chose. Cela m'encourage à faire du nouveau, à partir sur de nouvelles pistes. Lesquelles ? Je n'en ai aucune idée. Vrai !"*

L'articulation est au cœur du travail de l'artiste. Né en 1939, Bernard Villers vit et travaille à Bruxelles. Il se dit peintre, est éditeur, produit des peintures dès les années 60, mais les articule depuis 1976 sous diverses formes éditoriales : fascicules, brochures, dépliants, revues,... Car c'est bien sa rencontre avec le livre - plus précisément avec Ulises Carrión et sa librairie "Other Books and So" basée à Amsterdam – et la découverte de ses potentialités plastiques qui déterminent toute la pratique conceptuelle et éditoriale de l'artiste.

Rassemblant comme dans un dictionnaire les 65 publications - titrées, référencées, annotées, illustrées - du Nouveau Remorqueur, le catalogue raisonné est un nouvel exercice d'articulation des productions, synthèse et résumé d'un principe conceptuel minimaliste, d'un langage de l'invisible et d'un geste plastique de l'"inframince" chers à l'artiste.

Articulation donc. Une articulation qui se matérialise d'abord dans le pli, opération fondatrice dans la pratique de Bernard Villers. Ce sont les plis des pages constitutives de l'objet livre, le pli qui tient ensemble et ordonnance, mais aussi le pli comme dynamique double : masquer et divulguer, plier et déployer. Un pli encore une fois à l'honneur sur la couverture du catalogue raisonné et qui nous dissimule l'histoire de l'objet, presque sa confession, en écho au "langage invisible" manipulé sans cesse par l'artiste. Car si comme le dit Leszek Brogowski - auteur de la préface du catalogue - l'expérience du travail de Bernard Villers n'est pas à chercher là où on le croit, *"à savoir dans la macro-constitution des formes plastiques, mais dans des micro-perceptions"*, le pli serait ce geste sensiblement subtil qui flirterait avec une forme de discrétion, toujours à l'œuvre ici. Le minimalisme de Bernard Villers tient bien évidemment à son attachement pour les formes élémentaires et les réalisations simples. Sa curiosité artistique va d'ailleurs d'abord vers les travaux du groupe Support-Surface qui engage dès la fin des années 60 un projet de déconstruction de la peinture. Mais il s'agit également et peut-être par-dessous tout d'un engagement conceptuel autant qu'un choix esthétique des formes.

Le pli, c'est également préférer au simultané de la toile, qui donne tout à voir dans un même espace, le principe successif à l'œuvre dans le livre. *Simultané, Successif* est le titre de l'avant-dernier ouvrage publié par les Éditions du Remorqueur en 2003. Le livre permettrait ainsi de complexifier l'expérience picturale en y introduisant de nouveaux paramètres : le recto/le verso, la transparence, la chronologie, la succession.

Les Éditions du Nouveau Remorqueur : Catalogue raisonné est un document scientifique de l'œuvre de Bernard Villers. Mais malgré tous les efforts d'objectivité mis en œuvre – ordre chronologique, notices rédigées par Aurélie Noury de la manière la plus neutre possible proposant descriptions matérielles et informations sur les conditions de réalisation des ouvrages – ce catalogue est déjà une première interprétation du projet de l'artiste. Dans sa préface, Leszek Brogowski s'amuse ainsi à regrouper les livres par catégories : les livres méthodologiques, les livres politiques, les livres picturaux, les livres auto-thématiques ou tautologiques. L'ouvrage constitue également une mémoire en ce qu'il déploie ces 12 années de production et de publication. Certes, le principe de succession cher à l'artiste est à l'œuvre ici, mais le livre est également une mise à plat, un bilan, discret et réduit à minima – la poésie Haïku serait d'ailleurs une des clés de compréhension de l'identité artistique du Nouveau Remorqueur –, basé malgré lui sur un principe additionnel là où Bernard Villers privilégie peut-être la soustraction comme geste plastique.

Duel donc. Qu'est-ce que le livre alors pour Bernard Villers si ce n'est l'exaltation d'un territoire pluriel où *LIRE DIRE VOIR* – selon le titre du premier ouvrage publié en 2005 par les Éditions du Nouveau Remorqueur - s'exercent en "successif" comme en "simultané" ? La déconstruction d'une peinture, sa réduction ou son expérience complexifiée ?

Elisa Rigoulet

SAUVEGARDE, dépliant imprimé en sérigraphie, Bruxelles 2010.
Photo Daniel Dutrieux

DESSINER L'INVISIBLE ÉCRIRE L'INNOMMABLE

Cécile Massart,
Les rizières, 2015.
Gravure des paysages en mutation

Artiste polyvalente, CÉCILE MASSART s'intéresse au devenir du déchet radioactif depuis 1994. Après plusieurs voyages en Europe et dans le monde, de nombreux allers-retours entre les sites nucléarisés, sa connaissance sur le sujet ne cesse de croître. Soucieuse d'en assurer une diffusion la plus large possible, l'artiste l'exprime sous divers formats, mêlant littérature, photographie ou peinture. *La Couverture Immatérielle* est la dernière trace de ses explorations.

MASSART, CÉCILE,
LA COUVERTURE IMMATÉRIELLE

(INVISIBLE RADIATIONS), HENNUYÈRES : LA COMPAGNIE DU PHOENIX, 2016.

03.2016 _ Cécile Massart publie 350 exemplaires de *La couverture immatérielle*. Les livres sont empaquetés dans des sacs de plastique noir. Les reliures sont cousues à la main par une artiste japonaise. Les textes sont traduits en français, en anglais et en japonais. L'écriture est courte, les mots se dispersent à côté de clichés et gravures abstraites. Loin du scandale des photographies de presse, loin du didactisme des manuels scientifiques, le livre rassemble pêle-mêle des récits et impressions d'une artiste soufflée par le pouvoir destructeur d'un ennemi invisible. Entretenant une aura mystérieuse, le livre reste fermé à celui qui cherche à tout savoir en soixante pages, ou à celui qui ne veut pas savoir du tout. Sans dépeindre ni décrire son sujet, il entrouvre la porte d'un monde qui nous est inconnu, notre monde.

04.1994 _ une émission télévisée attire l'œil de Cécile. Sur l'écran, elle reconnait le travail qui l'occupe depuis plusieurs années. Manipulation du pixel pour l'artiste, la palette graphique s'avère une technique de classement du déchet radioactif pour le scientifique. Les carrés de couleur prennent soudainement sens. Dès lors, Cécile enchaine les contacts avec les autorités, les visites de sites radioactifs… et les incompréhensions, les barrages, les interdictions. Le travail est lent pour s'insérer dans ce monde fermé. Mais elle persiste. D'abord les pays européens, ensuite le Brésil, puis l'Inde et les Etats-Unis, Cécile construit sa propre cartographie du radioactif, au gré des opportunités et des rencontres. Rien n'est visible, tout est mémoire. De la pixellisation à la radiation, une même idée de l'immatériel.

Fukushima city, 2016.
Techniques mixtes sur papier

05.2015 _ Cécile pose les pieds sur la terre de Fukushima. Une impression étrange flotte tout autour d'elle. Elle marche dans les rues, traverse les routes, parcourt les lieux publics, ne voit rien d'autre que la banalité d'une ville de banlieue. Et puis remarque un objet curieux, un petit paquet coloré posé à même le sol. Et puis des milliers de petits paquets. Les bords de route, les cours de récréation, les jardins privés, la campagne environnante, tout Fukushima se couvre de plastiques colorés. Dans ces plastiques, des végétaux contaminés attendent un traitement qui n'existe pas. Empaqueté sur les trottoirs de Fukushima, le déchet radioactif vit et irradie dans les galeries souterraines de la centrale de Daiichi et de toutes les centrales du monde. Il chauffe et cuit l'argile, modelant les monuments invisibles du 21ème siècle.

06.2015 _ Cécile attaque le mur de sa maison-atelier. Une impression étrange pèse au fond d'elle. Le mur, symbole de protection, parait si fragile devant la menace immatérielle. L'artiste gratte le plâtre, plante une tige de métal, suspend une branche d'arbuste et un ruban rose, souvenirs de "là-bas". Au-dessus du mur une ampoule, derrière le mur une télévision, à travers le mur des câbles, l'électricité est partout dans la maison. Loin de Fukushima, où l'eau coule jour et nuit de la centrale jusqu'à l'océan, Cécile mange du poisson de la mer, observe les oiseaux dans le ciel, voyage de pays en pays, travaille chez elle, … vit avec la radiation. Aussi il ne s'agit pas de dire "on arrête tout", mais simplement de dire. Et écrire de manière sensible, pour ne pas fermer les yeux devant ce que personne ne voit.

07.1995 _ comment vivre et travailler avec la réalité nucléaire ? Comment révéler ce qui se cache sous nos pieds ? Cécile veut donner un visage au nucléaire. Alors elle construit tout un vocabulaire pour construire tout un monde. Dans ce monde, il y a les marqueurs : des constructions aériennes où l'immensité des structures immergées s'expose aux yeux de tous. Ensuite, il y a les laboratoires : des espaces de travail où les spécialistes (philosophes, sociologues ou artistes) travaillent à une culture du nucléaire. Enfin, il y a les shelter studios : des refuges où les profanes trouvent informations générales et consignes de sécurité. De l'une à l'autre icône, rien de ce que crée Cécile n'existe ni n'existera un jour. L'idée est de laisser aux suivants la possibilité de faire tout autre chose, en connaissance de cause.

08.2016 _ Cécile prépare une exposition à l'étranger[1]. Un déchet de plutonium émis ce jour verra sa radioactivité réduite de moitié en 26126[2]. Les pièces exposées auront disparu depuis longtemps. Les dessins sont d'ailleurs effectués à même le mur, de sorte qu'ils s'effacent à la fin de l'exposition. Les salles du musée, les pages du livre, les trous du mur, ce n'est pas ce qui importe pour Cécile. Ce qui importe est de parcourir, d'interroger et de semer des traces un peu partout. Son art a depuis longtemps dépassé l'œuvre. Alors à quoi bon, si rien ne se trouve au bout du chemin ? Une chose peut-être : l' "éthique" de l'"esthétique". En prenant ses responsabilités de praticienne de l'art, Cécile retrouve l'idée de Levinas[3], celle d'une nécessaire transgression des catégories pour bien penser. Où la réalité scientifique revêt une beauté silencieuse et réflexive.

Charlotte Lheureux

1 *Perpetual uncertainty - Contemporary Art in the Nuclear Anthropocene*, Bildmuseet, Umea (Suède), du 02.10.2016 au 16.04.2017.

2 Un radionucléide de plutonium possède une période de 24 110 ans. La période la plus courte est celle de l'iode : 8.02 jours; la période la plus longue est celle du thorium : 14.05 milliards d'années.

3 *Levinas, La réalité et son ombre* (1948), in *Les Imprévus de l'histoire*, Montpellier : Fata Morgana, 1994, pp123-148

Mettre la presse à l'égale d'une œuvre, disait Michel Butel de *L'Autre journal,* journal atypique et culte des années 80-90. Est-ce la volonté de la revue *Soldes* et de son rédacteur en chef MARC BORGERS ? Cela se pourrait, sinon que l'hybridité non élitiste dont relève ce support le rapproche plus d'une cuisine poétique, à la fois vénéneuse et sapide, plutôt que de la peinture de chevalet ou même du roman-fleuve. Fonder une "revue livre" expérimentale, sans publicité, relève de l'acte de résistance, et peut-être même, d'une certaine forme de dissidence à la médiasphère en général.

DERNIER NUMÉRO PARU : SOLDES ALMANACH #4 JANVIER 2016
A PARAÎTRE SOLDES ALMANACH #5 AU PREMIER TRIMESTRE 2017
LE THÈME EST "L'HOMME DE TERRE" AVEC UNE RENCONTRE ENTRE STIEGLER ET SLOTERDIJCK SUR L'ANTHROPOCÈNE,
UNE INTERVIEW DE BRUNO LATOUR, DES PAGES DE CLAUDE LEVÊQUE, CHARLES PENNEQUIN, DES BD ET DES ILLUSTRATIONS, DES REPORTAGES OU INTERVIEWS DE SAGES ET DE FOUS...

HTTP://WWW.ALMANACH-SOLDES.NET/
DISPONIBLE EN LIBRAIRIE

Interview de Jeremy Rifkin, double page, Soldes #4

SOLDES : REVUE LABORATOIRE

L'idée demeurant qu'avec *Soldes* la presse s'émanciperait du genre par la glorification de la sortie de route. En d'autres termes, une revue pour laquelle il s'agirait de privilégier l'alternative au monde tel qu'il s'impose à nous et nous détermine. Ce credo de base tire son origine du collectif artistique *Ruptz*, né à Namur à la fin des années 70, dont Marc Borgers fut l'un des moteurs.

"Après avoir vécu et éprouvé les limites d'un mode de vie intégré d'abord, et ensuite marginalisé, nous sommes arrivés à la conclusion qu'il fallait pour survivre simplement produire."[1] déclare Jean-Louis Sbille, autre membre actif de Ruptz.

Le collectif, pour ne pas étouffer sous le joug de l'art marchand, en appelle à Andreas Baader — ce qui ne manque pas de radicalité à l'époque—, au happening, à la vidéo, pour développer des expériences et des processus qui flirtent avec la disparition de l'œuvre d'art, et posent une possible régénération de la société détachée de son attirail consumériste. Militant et underground, *Ruptz* a fini par se dissoudre. L'esprit toutefois est resté, pour renaître sous la forme d'une revue à la couverture bariolée, où il serait possible de décloisonner les genres, les attitudes et les tribus.

La première mouture de *Soldes fins de séries* fait alors de Borgers un Parisien qui s'attache, en compagnie de Jean-Louis Sbille, à infuser au-delà des frontières septentrionales cet esprit belge qui, plus que tout autre, est apte à s'extraire de la grisaille ambiante par la loufoquerie.

L'aventure dure de 78 à 81, les numéros sont lancés selon un mixage radical entre le rock, la *New wave* de Joy Division et des lieux marginaux comme le *Plan K* à Bruxelles. Tout l'underground international se retrouve dans les pages de cette revue pétaradante, bilingue français-anglais et branchée avant l'heure, dont *Libération* fait la recension régulière, plébiscitant au passage la publication en faveur d'un Paris qui lutte pour les droits des homosexuels, et se retrouve la nuit au Palace. Sa diffusion internationale, d'ailleurs toujours opérante, va jusqu'à susciter l'intérêt d'un Andy Wahrol interviewé incognito dans ses pages sous le nom de Jean Dupond de New York City.

Évaporée en même temps que les décennies qui lui sont associées, la revue refait surface en version Almanach en 2010, grâce à l'intervention des éditions de bédé alternative la *Cinquième Couche.* Marc Borgers, qui n'est pas avare d'éditoriaux décapants, souligne, avec *Soldes*, une volonté d' *"aborder les tabous, impliquer autrement la pensée philosophique, défricher des connexions étranges et des contextes hirsutes. Libérer l'espace entre visible et lisible. Retrouver la matière du papier et son propre rythme."*

Avec, toujours, l'ambition avouée de créer un mille-feuille de rencontres, d'interviews, de goûts éclectiques qui mixent la philosophie, la bande dessinée, l'anthropologie, l'humour, l'érotisme, le rock, l'art, l'urbanisme et l'inconnu du petit café du coin de la rue. *Soldes* compose ainsi un happening nomade qui, par son absolu dandysme, rend compte d'un *revival* réussi de la punk attitude qui n'aurait pas retourné sa veste après qu'elle eut découvert que celle-ci était doublée de vison, pour paraphraser Gainsbourg.

Ce magazine, laboratoire d'écriture et d'image, souhaite avant tout donner la parole aux sages et aux fous, comme stipulé sur sa couverture géante et lavable — le format et le poids atypiques de la revue en font un objet impossible à perdre dans le métro —. Lieu d'expérimentation d'une pensée sauvage, *Soldes* réunit dès lors une équipe décloisonnée, bien que principalement venue de l'image, qui bricole et agence des univers que rien ne relie a priori. De sorte que se côtoient en rhizome, un reportage sur un parc rural expérimental planté en couverture de l'autoroute A14 à Nanterre, un Jean-Pierre Verheggen qu'inspire "le pet de nonne", les dessins diagrammes de l'artiste tchèque Art brut Zdenek Kosek, une interview inédite de Frank Zappa, un botaniste fugitif en communication télépathique avec son ficus — canular patenté, méticuleusement photographié par Hugues de Wurstemberger, planqué au ras des champignons—, une rencontre avec une collectionneuse de poupées *Reborn*, une bédé sur le Yéti, etc. On a là l'esprit de la revue qui concocte un patchwork plus qu'une unité d'ensemble, modelé par les bédés, les gravures, les encres, les dessins, les peintures, les esquisses, les illustrations, les photos, qui irriguent et traversent, en continu, les articles. Pour Borgers, il s'agit plus encore de travailler les contextes éditoriaux avec les auteurs par le biais de mises en page où la typographie vient vérifier que les textes fonctionnent aussi bien pour le lecteur que pour ceux qui les collectent et les rédigent.

Autrement dit, s'assurer que le regard accroche, pour faire que les textes soient vus autant que lus. Marc Borgers est graphiste et affichiste. La couleur, le lettrage, l'attention portée à l'impression et à la mise en page font que *Soldes* se présente, dès l'abord, comme visuel. Avec, pour parfaire l'ensemble, la volonté de rendre le savoir accessible, qu'il soit celui d'un philosophe, d'un scientifique ou d'un économiste. *"La pensée savante doit pouvoir sortir du gris"* dixit Borgers, afin d'intéresser le public de la bédé et des gadgets numériques, à la pensée actuelle. C'est ainsi que s'invitent dans la revue, le philosophe techniciste Bernard Stiegler, loquace sur la société de contribution, Jeremy Rifkin qui réinvente l'économie avec la notion de "Communaux" — et sur lequel Borgers a construit un workshop à l'ERG — ou encore l'ethnopsychiatre Tobie Nathan sur ces Esprits non humains qui envahissent la vie des hommes. Que faut-il alors retenir de *Soldes* ? Un espace de liberté dédié aux marges qui, contrairement à ce que l'on voudrait laisser croire, n'ont pas été absorbées par la massification culturelle. En réalité, il nous faut juste plus de temps pour les saisir.

Raya Baudinet-Lindberg

1 Document inédit, Ruptz, Dossier biographique, Bruxelles, Collection A. Frère, p.2, In Art Vidéo, Presse Universitaire de Namur.

UN MUSÉE IMAGINAIRE LACANIEN

mounir fatmi, *Sound architecture,* speakers, sound system, soundtrack, light and shadow, 500 x 250 x 100 cm. 52ème Biennale de Venise, 2007. Collection Hessel Foundation for Bard Museum, USA.
Courtesy StudioFatmi et Keitelman Gallery

YVES DEPELSENAIRE
UN MUSÉE IMAGINAIRE LACANIEN

COLLECTION "ESSAIS"
RÉÉDITION AUGMENTÉE D'UN CHAPITRE CONSACRÉ À MARCEL BROODTHAERS DE CE TITRE PARU EN 2009 ET ÉPUISÉ DEPUIS.
22 AVRIL 2016
128 PAGES
15 X 21 CM
14 ILLUSTRATIONS N/B
BROCHÉ, TEXTE FRANÇAIS
ISBN 978-2-87317-469-9
18 EUROS

1. Un musée "imaginaire" est un musée fictif qui rassemble des œuvres d'art, ici principalement picturales, selon un critère subjectif, par exemple le tableau que l'auteur préfère (il s'agira de *La Tempête de Giorgione*) ou que l'auteur tient en horreur (il s'agira du *Jugement de Cambyse* de Gérard David). Subjectif, car l'auteur interroge les œuvres qui l'émeuvent, et se laisse enseigner par elles.
L'auteur se réfère à un éminent prédécesseur : Aby Warburg, et à son *Atlas Mnémosyne*. Aby Warburg avait, en effet, inventé un dispositif de planches photographiques faisant apparaître les jalons d'une mémoire impensée de l'histoire. Une espèce d'autoportrait, une tentative symptomale de rassemblement des éléments épars de son être même, élaborée suite à un effondrement psychotique de plusieurs années. Yves Depelsenaire s'inspire ainsi de Warburg pour créer son propre musée imaginaire. De sorte que, selon ce principe warburgien, l'auteur passera en revue une série d'œuvres et d'artistes : *La Tempête* de Giorgone, *The Swing* de Yinka Shonibare, *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, *La roue de bicyclette* de Duchamp, *Histoire(s) de cinéma* de Godard, *La fin du 20ème siècle* de Joseph Beuys, *L'objet invisible* de Giacometti, *Melancholia* d'Anish Kapoor, *Un enterrement à Ornans* de Courbet, *Les Ménines* de Velasquez, les peintures du Seagram building de Mark Rothko, la performance du *Saut dans le vide* d' Yves Klein, Save *Manhattan 03* de mounir fatmi, *Which Mike would you like to be like* de David Hammons, Musée d'Art moderne, *Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, et d'autres encore.
Bien que l'auteur se laisse enseigner par ces œuvres, et est attentif à ce qu'il éprouve singulièrement dans le corps, il s'appuie cependant, pour mettre en forme son expérience, sur d'autres théoriciens, particulièrement sur ce que Lacan dit du beau, du fantasme, du trou dans l'Autre, sur la conception de la fenêtre dans deux traités d'Alberti - l'un sur la peinture, l'autre sur l'architecture -, et sur deux livres de Gérard Wajcman, *L'objet du siècle* et *Fenêtre*. Qui montrent quoi ? Que l'objet du siècle, au-delà de la pluie d'objets de la techno-science, au-delà de tous ces tableaux non-figuratifs, est la Shoah. Derrière le beau, le trou, l'horreur. En effet, l'élaboration théorique principale de ce livre repose sur la définition lacanienne du fantasme, de la pulsion en ce qu'ils viennent à traiter le rapport sexuel (qu'il n'y a pas) et le trou dans l'Autre (d'où surgit l'horreur). Le fantasme est un scénario de jouissance que le sujet se raconte, d'où il soutire une certaine satisfaction. Il se centre sur quatre objets libidinaux : l'objet oral, anal, scopique et invocant. Ces objets sont dits, par Freud, objets perdus et l'opération du fantasme est une façon de récupérer une satisfaction de la mise en scène de cette perte. Mais, au-delà du scénario fantasmatique, il y a la dynamique de la pulsion qui opère un circuit autour de cet objet libidinal perdu. Ce circuit, vécu subjectivement, va au-delà du principe de plaisir, fait retour sur le corps et produit une satisfaction, fût-elle déplaisante. Plus fondamentalement encore, fantasme et pulsion viennent couvrir un trou, le trou du non rapport sexuel, le trou dans l'Autre et, par là, mettent à distance ce réel insupportable. La traversée du fantasme, la désactivation de la satisfaction liée à l'objet pulsionnel conduisent le sujet à l'exil, à la solitude, à l'horreur que des artistes, de leur côté, et sans l'expérience de l'analyse, semblent avoir éprouvés, et que leur création artistique vient à traiter. Revenons aux deux tableaux qui émeuvent le plus Yves Depelsenaire, l'un qu'il préfère, l'autre qu'il a en horreur.

2. Qu'a-t-il éprouvé en voyant *La Tempête* de Giorgione ? Il le dit : il en fut comme foudroyé ! *"L'effet considérable que peut produire en nous une œuvre d'art, les sensations bouleversantes qu'elle peut éveiller,* La Tempête*, plus qu'aucune autre, les incarne pour moi d'aussi loin à vrai dire que j'aime la peinture, c'est-à-dire de ma prime adolescence, quand j'ai découvert la visite des musées et des églises [...]. Mais* La Tempête*, que je ne vis longtemps que dans des livres, j'en rêvai un jour, bien avant d'avoir tenu une femme entre mes bras, et elle fut la source du rêve érotique le plus voluptueux dont je me souvienne."* Qu'a-t-il vu là ? Une énigme, la mise en forme picturale d'une énigme qui a déposé dans son âme d'adolescent une *"indélébile et jouissive impression"*. Fondamentalement, le tableau, piège libidinal, sorte de cadre du fantasme, capteur de jouissance, voile un trou, une absence, l'absence du rapport sexuel. *"Si je lui ai attribué un sens sexuel, celui-ci n'est à vrai dire que le chiffrage d'une énigme, celui que le fantasme opère, afin de faire pièce au trou creusé par la sexualité pour le parlêtre, comme Lacan le formule dans sa préface à* L'Éveil du printemps*."* L'émotion ressentie par ce tableau anime la verve poétique de l'auteur : *"Cet horizon [la sensation d'horreur au-delà du beau, thèse que Lacan développe dans son séminaire, L'Éthique de la psychanalyse] fait le lit de l'émotion érotique si présente dans ce tableau, que la précieuse fugitivité du beau irradie d'un doux mélange de deuil languide et de bonheur inespéré."*

3. Mais Yves Depelsenaire n'a pas seulement éprouvé une émotion érotique devant un tableau. Il a aussi éprouvé une sensation d'horreur. Notamment devant le Jugement de Cambyse de Gérard David : *"Sous les yeux d'impassibles docteurs de la loi, quatre bourreaux dépiautent avec application un condamné lié sur une table, le visage grimaçant d'horreur et d'effroi. L'enfant que j'étais pouvait certainement comprendre des images de combat, de maladie, de sacrifice, mais cette scène de pur sadisme l'épouvanta. J. K. Huysmans, lui, n'y voyait rien de répugnant. Il lui trouvait même beaucoup de noblesse ! J'ai retenu pour ma part du* Jugement de Cambyse *que voir malgré tout est un plaisir très ambigu."* Ah bon ? Un plaisir peut se nouer à de l'horreur ? Plaisir très ambigu, assurément. C'est l'autre face de la pulsion. Elle ne fait pas lien avec l'autre sexe. Elle ne vient pas de l'Autre. Elle est chevillée au corps du sujet, destructrice. Freud la baptisa : pulsion de mort, et Lacan la retraduisit dans ses termes : jouissance au-delà du plaisir.

4. La peinture moderne peut se définir comme une traversée d'un fantasme qu'encadre une fenêtre. A ce sujet, Yves Depelsenaire écrit de très belles pages sur Alberti. Mais qu'en est-il lorsque le peintre s'appelle Mark Rothko et que celui-ci est confronté à l'horreur ? Ses peintures, à partir de 1946-1948, dès après la Shoah, ne représentent plus rien. Car, de fait, il n'y a plus rien à représenter : le réel sans figure défigure. Le réel a crevé la toile. Et il nous semble que sa peinture est une façon de traiter le réel auquel il est confronté. Plusieurs témoignages rassemblés par son biographe James Breslin vont dans ce sens, celui d'un traitement du réel par une mystique religieuse non dogmatique. Fort sensible à l'effet de ses tableaux sur les spectateurs, lorsque l'un d'eux, Américain, Allemand, ou Japonais, en était affecté au point d'en pleurer, Rothko considérait alors qu'il avait touché à l'essence même de l'humanité. Cette émotion d'un spectateur quelconque lui permettait alors de sortir de sa solitude. Le livre de Depelsenaire nous rend sensible à cette horreur et à son traitement.

Jean-Claude Encalado

ELLE ADORE LE NOIR

PARIS, PRISME D'AFRIQUES

Collection scientifique basée à Trier, LuKA Series publie la thèse de LOTTE ARNDT intitulée *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*[1]. Ou comment se jouent, dans cinq revues publiées à Paris dans la période historique visée, les débats politiques et culturels cherchant à résoudre l'héritage colonial.

Comment s'y formulent, comment y émergent, les conflits douloureux relatifs à la définition de l'espace postcolonial, aux expériences dévoyées (ou agressées) de l'Indépendance. Indépendance : dans la foulée de cette déflagration, se définissent les territoires et les usages. Continent ? Couleur ? Nations ? Cultures ? En horizons : Panafricanisme ? Négritude ? Nationalismes ? Africanité ? Horizons opposés, coalisés, débattus, éprouvés, redéfinis, anéantis. Dense nasse d'idées, d'expériences et de formes.
Une "polysémie" indique Lotte Arndt, une hybridité fondamentale où des chœurs multiples tentent d'entonner le chant d'une réalité postcoloniale dont il faut – encore aujourd'hui – creuser la partition.

Quintette

Polyphonie dont voici les instruments : Cinq revues, toutes publiées à Paris.
Présence Africaine est la doyenne. Fondée en 1947 par Alioune Diop, elle mobilise, au sortir de la guerre et au seuil des indépendances, l'intelligentsia africaine formée en France. La publication institue au cœur de la Métropole une "présence" qui, à l'opposé du déni colonial, affirme l'étendue et les spécificités culturelles du "Continent Noir" dans le concert universel de l'histoire humaine. *"Haut-lieu de l'histoire de la décolonisation intellectuelle de l'Afrique"*[2], *Présence Africaine* jouit également de la complicité auratique de personnalités françaises très en vue dont Théodore Monod, Jean-Paul Sartre ou Michel Leiris.
Peuples noirs, peuples africains est publiée entre 1978 et 1991. L'écrivain camerounais Mongo Beti et sa compagne Odile Tobner en sont les animateurs. L'impulsion est donnée par le brulot publié par Beti chez François Maspero en 1972 : *Main basse sur le Cameroun* découd les mécanismes brutaux du néocolonialisme, fard qui amène l'auteur à se demander *"si l'indépendance n'est pas la simple poursuite de la colonisation par d'autres moyens"*[3]. La censure du livre dès sa sortie en France, conduit l'auteur à relayer dans un périodique les *"analyses des intellectuel-le-s qui critiquent les structures néocoloniales"*[4].
C'est dans un contexte différent qu'émergent les trois autres revues étudiées par Lotte Arndt : celui d'un monde unipolaire où la France réinvestit l'Afrique en passant par la coopération et le développement culturel portés par la Fondation de France, institution favorisant la *"présence de la création contemporaine sur les marchés culturels français et européens"*[5]. Luxueux magazine créé en 1991 par les architectes parisiens Jean-Loup Pivin et Pascal Martin Saint Léon, de même que par l'écrivain et commissaire d'expositions d'origine camerounaise Simon Njami, *Revue Noire* œuvre d'évidence à cette intégration.

Diversités, diversions

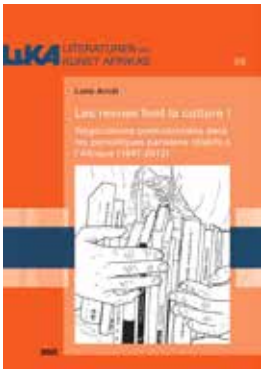
Consacrée aux arts contemporains et aux arts vivants, *Revue Noire* se propose de désenclaver l'Afrique de ses poncifs traditionnalistes pour l'engager dans la "contemporanéité". Voyages, visites d'ateliers, rencontres : la rédaction explore "l'Afrique fantôme" en quête de talents insoupçonnés tapis dans l'effervescence des townships. Ce sont des individualités qui sont recherchées, des œuvres révélées, des biennales et des foires alimentées. L'Afrique est au monde, elle est au marché. Pour l'assimiler, l'argumentaire ne se prive d'aucun poncif primitiviste : lascive, sacrée, brûlante, première au sens noble, voici les extases alors libératrices du film *Les statues meurent aussi* reconduites au statut d'arguments commerciaux coiffés des apories d'une patente "mélancolie coloniale".
Les deux autres revues étudiées par Lotte Arndt s'inscrivent dans un contexte similaire, mais de manière plus hésitante. La *Lettre des musiques et des arts africains* – fondée en 1992 par le journaliste algérien Fayçal Chehat – et, à sa suite, le périodique *Africultures* – créé en 1997 par le critique de cinéma Olivier Barlet – entendent également rendre visible la profusion culturelle africaine. Mais il est ici question de l'éclairer en terme de réservoir d'inventions politiques (notamment sur la question du genre) et de l'inscrire dans une conception globale du monde qui est celle de la diversité. Le concept d'africanité en est le véhicule. Africanité pour africanisme adouci, à savoir un horizon qui s'est plié au monde et à ses dominations. Mais résiste par la persistance de ses empreintes et par ses perméabilités au multiple.

Enfrances

D'énoncer si laconiquement la matière du livre commenté, on mesure son étendue : la table des matières ne dit rien encore des fleuves qui l'irriguent, des incisions et incendies d'écritures tentant d'élever les peuples d'Afrique au rang de l'existence. Non, tentant de rendre compte de l'existence des peuples d'Afrique. Peuples d'Afrique, laquelle ? Noire, continentale, unique ou multiple ? Aux Antilles, aux Amériques : dispersée, écartelée, multipliée ou amplifiée ? Et à Paris ? Mais oui, quoi, Paris ? Nous pensions, nous, sur le rail anticolonial lambda : "l'emprise de l'ancienne métropole". L'auteure du livre nous a répondu : c'est en France même que se joue la redéfinition postcoloniale et la France ne le voit pas. C'est pourquoi, nous dit-elle, *"encore aujourd'hui, pour parler de leur identité de Noirs en France, bien des jeunes passent par les Etats-Unis, faute d'une histoire connue et transmise"*[6]. Cette histoire bien sûr enténèbre encore les eaux de la Seine[7], mais elle avive aussi les pages qui demeurent à épeler. Qu'une étude scientifique s'emploie à cette lecture n'est sans doute qu'une prémisse à d'autres déploiements.

Laurent Courtens

LOTTE ARNDT
LES REVUES FONT LA CULTURE! NÉGOCIATIONS POSTCOLONIALES DANS LES PÉRIODIQUES PARISIENS RELATIFS À L'AFRIQUE (1947-2012)
WVT WISSENSCHAFTLICHER VERLAG TRIER
TRIER, 2016



Dessin de couverture, Dean Inkster d'après une photographie réalisée par Florence Lazare avec les élèves du collège Aimé Césaire à Paris, 2014-2015. Design de couverture, de Brigitta Disseldorf.
Copyright: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

1 Thèse défendue en 2013 dans le cadre d'une co-tutelle entre l'université Paris Diderot – Paris VII (Economies, espaces, sociétés, civilisation, pensée critique, politique et pratiques sociales) et la Humboldt-Universität zu Berlin, Faculté philosophique III, Institut des études asiatiques et africaines
2 Lotte Arndt, *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Literaturen und Kunst Afrikas, Band 8, Trier, 2016, p.43
3 Op. cit., pp 56-57
4 Op. cit., p.56
5 Op. cit., p.65
6 Mail de l'auteure, 02.11.16
7 Allusion à la répression sanglante de manifestants algériens par la police française (sous les ordres de Maurice Papon, alors préfet de police de Paris), le 17 octobre 1961.

CARNET DE LIÈGE

Carnet de Liège, couverture de l'édition, impression Risographie, 23 x 15,5 cm, 64 pages
© Jérôme Giller 2016

***Chez les Inuits, il suffit qu'une personne se mette en mouvement pour qu'elle devienne une ligne.*[1]**

La couverture de l'ouvrage se présente comme une carte bleue qui peut se déplier pour laisser s'étendre quatre zones comprenant la ville de Liège et sa périphérie. La Meuse y est dessinée en noir. Une manière de détourner les codes de la cartographie pour se réapproprier l'espace qu'elle représente. Ce choix graphique vient appuyer la relation que l'artiste entretient avec la carte. Elle l'accompagne tout au long de son travail. En amont, pour étudier le contexte géographique d'un lieu et y tracer ses parcours. Pendant les marches-performances qu'il organise, en les annotant et, pas à pas, faire de la carte un territoire. JÉRÔME GILLER pratique la marche comme un art de *dépayser le quotidien*, terme qu'il hérite des Situationnistes dont il se sent plus proche que *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau.

Si l'errance fait partie des intentions de l'artiste, il s'agit surtout d'une pratique collective. Les protocoles de Jérôme Giller sont conçus pour marcher ensemble. L'artiste se garde d'aller sur le terrain pour préparer la marche. Il tient à découvrir la trajectoire préparée sur la carte avec les performeurs-marcheurs présents sur place le jour J. De la sorte, on comprend mieux l'importance que revêt la carte dans son travail dont elle devient presqu'une relique au sens incarné.
Le Carnet de Liège est un objet souple dans lequel on découvre dessins, photographies et notes qui reflètent les recherches, marches et errances réalisées lors de la Résidence-Ateliers Vivegnis International (RAVI) durant l'été 2014. Le premier de ces documents que l'on découvre est une sorte de haïku racontant le salut à la Meuse que l'artiste réalise pour sa compagne. Elle lui avait dit de ce fleuve qu'il permettait de "*se vider la tête*". Jérôme Giller, quant à lui, travaillera sur la mémoire des lieux. En suivant les traces de la sidérurgie et des charbonnages, c'est la *Route du Feu* qui se dessine. Une marche-performance longeant le fleuve. Ainsi, l'artiste invoque Léthé et Mnémosine, l'oubli et la mémoire, pourrait-on dire. Dans ce paysage reconstruit par ces archives se dessine une autre ligne : un dialogue entre l'historienne de l'art Anne-Esther Henao et l'artiste lui-même. Leurs échanges permettent d'ouvrir la carte affichée en couverture à d'autres territoires cartographiés lors de marches précédentes et encore à venir. Par moment, la mise en page donne l'impression que ce sont les images qui se faufilent entre le texte et, à d'autres moments, l'inverse. On peut penser alors que la conversation entre Jérôme Giller et Anne-Esther Henao se construit au rythme d'une marche, comme en arpentant les expériences de chacun à propos des notions de paysages, voyages, dépaysement, nomadisme… Durant cet échange épistolaire qui dure plus d'un mois, les réponses de chacun viennent emboîter le pas de l'autre. Cette conversation qui se trouve dans *Carnet de Liège* s'est réalisée deux années après la résidence artistique au RAVI. L'artiste apprécie particulièrement ce type d'échange, car il donne du temps au temps, une donnée importante dans son travail. La raison même, peut-être, de marcher. Ralentir pour mieux voir.

Sans doute que la contemplation fait partie du regard porté sur le paysage, mais l'expérience que propose l'artiste par la marche s'articule comme un "corps-à-corps"où les sens olfactifs, le politique, l'esthétique, l'économique s'attirent, s'attrapent, se repoussent, se lient… Au milieu du carnet est dessinée une carte qui reprend l'ensemble des terrils et leurs noms. Leurs formes semblent empruntées à un alphabet dont la langue nous révélerait les gestes anciens des mineurs, des chevaux tirant les chariots de minerais, d'un labeur exposé aux regards de tous. "*L'économie, comme la guerre, transforme la géographie*", titre aussi l'artiste. Anne-Esther Henao et Jérôme Giller s'entretiennent sur ce que les marches performatives entraînent. Le paysage nous est rendu présent pour susciter une réflexion sur l'état de notre monde. La pratique artistique est intrinsèquement liée à une manière d'être au monde : le nomadisme. La boîte à outils conceptuelle créée par Deleuze et Guattari aide le duo à affiner sa pensée. Il existe un nomadisme contemporain qui "est associé à une réussite économique et sociale instituant une relation d'interconnectivité avec le monde entier", pour reprendre les mots d'Anne-Esther Henao, nomadisme auquel elle associe le monde de l'art actuel et ses foires disséminées aux quatre coins du monde. Cette donne, elle la met en perspective avec une pratique artistique autre, favorisant *"une posture critique, un mode d'opposition au monde consumériste et néo-libéral"*. A cela, Jérôme Giller répond que ce nomadisme contemporain se réduit aux seuls termes de mobilité et de flexibilité et qu'il ne s'agit donc pas véritablement de nomadisme. *"Contrairement au discours véhiculé par la pensée dominante, le nomade n'est pas un homme déraciné. Au contraire c'est un homme de territoire, enraciné dans une géographie qu'il connaît parfaitement"*, précise-t-il. Son travail d'artiste vise à déterritorialiser l'espace et l'individu des signifiants produits par cette société néo-libérale en dépaysant le quotidien pour, de la sorte, rendre possible une réappropriation du territoire.

Pour une altérité du proche, Jérôme Giller nous convie à pratiquer la marche tel que les femmes Batek en Malaisie la conçoivent : elles disent des racines qu'elles marchent. Nous ne sommes plus des corps véhiculant l'être d'un endroit à un autre, mais traçons un chemin à l'instar de ces racines progressant dans un territoire sous forme de rhizome. Une pensée nomade.

Ludovic Demarche

CARNET DE LIÈGE
UN DIALOGUE ENTRE JÉRÔME GILLER ET ANNE-ESTHER HENAO,
ILLUSTRÉ PAR DES ŒUVRES PRODUITES PAR JÉRÔME GILLER LORS DE SA RÉSIDENCE ARTISTIQUE AUX RAVI DE LIÈGE (2014).
58 PAGES INTÉRIEURS N&B / COUVERTURE 4 PAGES, 2 COULEURS.
IMPRESSION EN RISOGRAPHIE, CHEZ ROSI BRUXELLES.
FORMAT : 24 X 16 CM FERMÉ / 24 X 32 CM OUVERT.
LE LIVRE EST ÉDITÉ À 150 EXEMPLAIRES.
ISBN : 978-2-9601929-0-2
20 EUROS.

La route du Feu, marche urbaine le long de la Meuse liégeoise, 6 juillet 2014, photographie d'archives
© Jérôme Giller 2014

1 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2011, p.100

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

L'ORANGERIE ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

PARC ELISABETH
6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 45 39
INFO@LORANGERIE-BASTOGNE.BE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

- **Déjà 20 ans !**
"Exposition anniversaire retraçant 20 ans d'expositions. Une publication, relatant cette aventure et reprenant les "cartes postales" qui auront été envoyées par les artistes à cette occasion sera éditée à 300 exemplaires et présentée le dimanche 4.12.16 à 14h30."
Jusqu'au 4.12.16

ART)&(MARGES MUSÉE

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

- **Sauver le monde**
"Créer des machines pour guérir des maladies incurables, proclamer et envahir la ville de messages de paix, créer des œuvres pour ordonnancer l'univers, construire des refuges pour abriter la population en cas de catastrophe planétaire... Ces artistes se sentent investis d'une mission extraordinaire intrinsèquement liée à leur création. Qu'ils aient été bouleversés par un évènement tragique ou appelés par une force supérieure, tous s'appliquent, à leur manière, à réparer ou à sauver le monde."
Jusqu'au 29.01.17

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

- **L'Art de la Couverture**
Sous commissariat de Valérie Constant
"Chaque lecteur de BD a un jour été marqué par une couverture d'album au point que son contenu s'entremêle, dans son esprit, avec l'illustration de celle-ci. Quand cela arrive, c'est pour la vie. L'art de la couverture repose sur un équilibre difficile à atteindre, entre les souhaits de l'auteur et ceux de l'éditeur, directeur artistique et marketing-man en tête. Faut-il d'abord accrocher le regard du candidat acheteur ou privilégier un travail artistique rendant justice au récit en images ? Ce dilemme, auteurs et éditeurs le connaissent bien. Les visiteurs de l'exposition y seront à leur tour confrontés… dans cette exposition interactive dont les échos occuperont longtemps les réseaux sociaux."
Jusqu'au 5.03.17

CENTRE DU FILM SUR L'ART

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

- ***L'orchidoclaste* de Laetitia Masson (2015-52')**
Un film produit par la Cité de l'Architecture & du Patrimoine dans le cadre de l'exposition *Ricciotti architecte* (11.04 au 8.09.13)
Le 13.12.16, à 12h30, La Vénerie et le 21.12.16, à 12h30 et 18h, Grand Curtius

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

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

- **Arnaud de Wolf, *Heim***
"Dans ces images, la lumière singulière de la neige (la neige diffuse plus la lumière qu'elle ne la réfléchit) fabrique ce *Heim*—la maison, le foyer—, un univers qui peut nous sembler inhospitalier mais qui, pour Arnaud de Wolf, est protecteur et familier. La neige en tant que matière rejoint aussi une autre caractéristique de son travail : l'importance que l'artiste accorde à la matière, ses propriétés, sa plasticité. S'il aborde le paysage dans sa globalité, il s'intéresse aussi à ses structures. Ainsi, les particularités de la neige et de la glace sont au centre de l'installation vidéo *Ice Cube*—la projection d'une image fixe sur le coin d'une pièce qui produit l'effet d'un cube—et plus encore de *Crystal* : la projection zénithale de la désagrégation de cristaux de givre sur une vitre qui forme des dessins aussi oniriques qu'insaisissables." (Lauréat de l'appel à projets "*Propositions d'artistes 2015*")

Solal Israël,
série *"Lagune"*,
2015

- **Solal Israël, *série "Lagune"***
"L'intemporalité de mes images est fondamentale pour moi. Je veux qu'aucun élément ne puisse certifier une décennie précise. Le milieu urbain ne m'inspire pas, j'ai besoin d'avoir des éléments naturels dans mes photos. La force de la nature est primordiale dans mon travail, passant par l'eau, le feu ou le vent, ces éléments viennent ponctuer mon projet comme des métaphores d'émotions. L'ensemble de mon travail est essentiellement poétique et propose une vision mélancolique du monde, paradoxalement pleine d'espoir." Solal Israël (Dossier remarqué par le jury des "*Propositions d'artistes*")

- **Benjamin Leveaux, *This is not America***
"La série présentée offre une représentation parmi d'autres, née de la rencontre des fantasmes de son auteur et de ceux qui la font vivre—les sujets photographiés à travers la Belgique. Chaque prise de vue trouve son origine sur le territoire belge et, pour la grande majorité, dans la seule province de Liège. L'intention avouée est bien de jouer sur les illusions, celles-là mêmes qui permettront peut-être de transporter le spectateur sur un autre continent—s'il y consent. C'est du moins le voyage auquel il est invité par l'auteur, lorsque celui-ci en appelle à ses propres rêveries, tirées de cette poignée d'années qui l'ont vu grandir dans les grands espaces canadiens. Le titre de la série *This is not America* s'offre au spectateur telle une piste, voire une forme d'avertissement supposé susciter, devant ces images, questionnements et interpellations sur leur nature propre." (Dossier remarqué par le jury des "*Propositions d'artistes*")

- **Nagib Chtaïb, *Through nowhere***
"Prenant pour motif l'indéfini qui se déploie autour de l'absent, ce travail s'est construit au départ du mystère, effectuant va-et-vient entre codes picturaux et expérimentations proprement photographiques. S'y déploie un univers éclectique et électrique, où règnent intrigues et fascination. Une enquête sur le magnétisme des énigmes, essence d'une obsession pour l'image. Distribués ça et là, les indices d'un spectacle inévitable, dont le destin infini semble scellé par les dispositifs plastique et narratif, comme enfermé dans le monde étourdissant des images et des hors-champs sans limites proposent l'expérience d'un malaise visuel qui s'attaque à la logique. Des images qui harcèlent. L'irrévérence et la quête d'identité, thématiques centrales, sont les moteurs des attitudes rebelles, des extravagances, des expérimentations, des troubles et des passions propres aux créatures désaxées représentées. Conséquences dramatiques, spectaculaires, équivoques. Des créatures qui ont le goût du risque. Rythmée par des mécanismes de mises en abîme et de manipulations psychologiques, cette aventure explosive et éclatée tente l'exploration du monde délicat des affects, et, peut-être, l'éveil de pulsions complexes insoupçonnées." (Dossier remarqué par le jury des "*Propositions d'artistes*")
Jusqu'au 15.01.17

- **Chantal Vey, *Over Hill and dale***
"La route est toujours synonyme de liberté mais aussi d'angoisse, d'inquiétude, liées au départ, à l'éloignement, à la séparation… rien à faire c'est ainsi, lié à mon histoire." (extrait de mon journal de voyage *"contro-corrente #1"*, p. 9). C'est elle effectivement, *la route,* qui structure l'entièreté de mon travail, mes questionnements relatifs à l'itinérance, l'appartenance à un territoire, le déplacement, le mouvement, le passage, l'impermanence, la présence, l'absence… Cette exposition révèle les dernières explorations au fil des routes qui m'ont guidée depuis la frontière belge, sillonnant les 1400 kilomètres des bords du territoire, jusqu'à *"la longue route de sable"*, cet itinéraire longeant les côtes italiennes que décrit Pier Paolo Pasolini en 1959. Tels des extraits de mes journaux de voyages, les diverses formes d'images et de récits que je donne à voir, sont à lire et regarder dans un ensemble, où chaque fragment est une partie pour le tout… une pensée intime, qui dans sa proximité peut devenir familière, et que chacun peut s'approprier." Chantal Vey
Du 25.01 au 19.03.17

- **Félix Colardelle, *Sur le fil du rasoir***
Du 25.01 au 19.03.17 (vernissage 24.01)

IMAL CENTER FOR DIGITAL CULTURES AND TECHNOLOGY

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

- **Werktank & Overtoon, *The State of Things***
Jusqu'au 18.12.16

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

- **Connectif/Lauréat 2016: MESSIDOR**
"Lancé par L'iselp a l'attention d'un collectif pour la réalisation d'une œuvre *in situ*, évolutive, dans ses espaces sur une durée de trois mois. #*CONNECTIF* accueille cette année Messidor, un collectif de quatre artistes issus de différents horizons **Meggy Rustamova**, **Pieter Geenen**, **Sirah Foighel Brutmann** et **Eitan Efrat**. Messidor conçoit la résidence comme la construction d'un espace de travail collectif en vue d'explorer la question : *"Comment créer ensemble un dialogue et un échange conceptuel ?"* Par ailleurs, se tiendront à L'iselp, une série d'événements en lien avec la question des collectifs, avec notamment une conférence de Véronique Goudinoux, *Œuvrer à plusieurs* (ve. 16.12, de 18h à 19h30), une table ronde *Collective Rules* avec Véronique Goudinoux, Adrien Tirtiaux et Maïte Vissault suivie du lancement de la revue *Facettes*, intitulée *ENSEMBLE !* (sa. 17.12, à 17h).
Jusqu'à décembre 2016

#3 INSTITUT ZONE D'ALTÉRATION TEMPORAIRE

- **Catharina van Eetvelde, *erg***
Du 2 au 24.12.16 (voir "intramuros")

- ***Aesthetics and Systems Theory* par Luke Skrebowski**
Conférence
Le 2.12.16, de 18h30 à 20h

- ***L'esthétique des systèmes* (1968) de Jack Burnham par Pauline Hatzigeorgiou**
  Lecture
  Le 3.12.16, de 14h à 15h
- ***Croiser les arts, un horizon du siècle* par Pierre Arese**
  Cycle de conférences
  Les 30.11, 7, 14 et 21.12, de 18h à 19h30
- ***Collective Rules* par Véronique Goudinoux, Adrien Tirtiaux et Maïté Vissault**
  Discussion introduite par la projection du film de Karina Beumer *Boven de Muur* (2016)
  Le 17.12.16 à 17h

JAP/JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES

23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
INFO@JAP.BE
WWW.JAP.BE

- ***Soleil noir. Notes sur l'art contemporain japonais (et occidental) à l'expo '70 d'Osaka* par Benoît Buquet**
  Le 6.12.16 à 20h, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles
- ***"You don't need a gallery to show ideas": Les ficelles méthodologiques* de Seth Siegelaub**
  par Sara Martinetti
  Le 24.01.17, 20h, Bozar

KOMPLOT

90 CHAUSSÉE DE FOREST
1060 BRUXELLES
WWW.KMPLT.BE

- **Francesco Piarulli, Flavio D'Amico, Guiseppe D'Amico, Mao Nakagawa, *Eyjafjallajökull***
  Sous commissariat de Melissa Destino
  Jusqu'au 24.12.16
- **The School Of Curating Series of Lectures I**
  Toke Lykkeberg (curateur, critique et consultant basé à Copenhagen), *Art of the Biotechnosphere*
  Le 1.12.16, Wiels, 354 avenue Van Volxem, 1190 Bruxelles

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

Erik van Lieshout,
Untitled,
2014. Hort Family Collection, courtesy the artist and Anton Kern Gallery, New York

- **William Klein**
  "Considéré comme l'un des pères de la *Street Photography*, William Klein a révolutionné le médium avec ses cadrages énergiques, son usage spécifique du grain et du flou. Son esthétique brute et spontanée a influencé des générations de photographes. Auteur de clichés iconiques, il s'est également démarqué par le traitement pictural de ses images dans ses contacts peints. Le Botanique présentera les séries aujourd'hui cultes des villes de New York, Moscou, Tokyo, Rome et Paris."
  Du 8.12.16 au 5.02.17
- **Sébastien Van Malleghem, *North road***
  "Son écriture visuelle incisive et sombre, qu'accompagnent un engagement et une détermination à toute épreuve, font du photographe l'un des jeunes talents les plus convaincants de ces dernières années."
  Du 8.12.16 au 8.01.17

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

- **Anna Raimondo (Lauréate de la Bourse COCOF 2017)**
  Sous commissariat de Nancy Suárez et Nancy Casielles
  Du 25.11 au 17.12.16
- **Robert Quint et Nina Lassila**
  Du 27.01 au 25.02.17

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

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

- **Patrick Guaffi, *Fragments autour d'un portrait***
  Christine Aventin, Alain Dantinne, Rony Demaeseneer, Paul Gonze, Patrick Guaffi, Jacqueline L'Heveder, Françoise Lison-Leroy, Rachid Madanis, Colette Nys-Mazure, Yvan Peeters, Milady Renoir, Jean-Marie Stroobants
  "Douze artistes, poète-écrivain-plasticien-photographe-performeur, se retrouvent autour d'un projet mettant en filiation travail plastique et écriture. Ce projet a comme regard porteur la réalisation d'un "roman-photo-roman aléatoire".
  Jusqu'au 10.12.16

WIELS

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

- **Helena Almeida, *Corpus***
  Sous commissariat de João Ribas, Marta Almeida et Devrim Bayar
  Jusqu'au 11.12.16
- **Erik van Lieshout, *The Show Must Ego On***
  Sous commissariat de Zoë Gray
  "Erik van Lieshout acquiert sa renommée au début des années 2000 pour ses vidéos viscérales, dans lesquelles il joue souvent un rôle central, et qu'il présente dans des décors qu'il réalise lui-même : des installations bien plus sophistiquées que ne laissent paraître leurs formes brutes et leur aspect bricolé. Alors que son travail paraît souvent directement influencé par le contexte politique et social des Pays-Bas, van Lieshout soulève, non sans provocation, des questions qui s'avèrent pertinentes à travers l'Europe et au-delà : l'immigration et l'intégration, les différences de classes et le phénomène de gentrification. Malgré le sérieux de ces sujets, l'œuvre peut être excessivement drôle, utilisant la satire pour révéler les points névralgiques de notre société. C'est avec le même regard mordant qu'il explore ses propres limites ou défauts, à la fois en tant qu'être humain et artiste. Dans ses œuvres récentes, van Lieshout interroge tout particulièrement l'impact social de l'art et son potentiel émancipateur. L'exposition de van Lieshout au WIELS est sa première présentation individuelle institutionnelle en Belgique. Elle inclut des œuvres réalisées depuis 2009 : des vidéos, des installations et leurs maquettes, ainsi que des œuvres sur papier. Dans la sélection des œuvres et dans leur articulation à travers les espaces du WIELS, l'exposition incarne les tentatives de van Lieshout de s'écarter du centre de la scène, de se retirer, de disparaître."
  Jusqu'au 08.01.17
- **Sven 't Jolle, *The Age of Entitlement, or Affordable Tooth Extraction***
  Sous commissariat de Zoë Gray
  "WIELS présente la plus grande exposition individuelle à ce jour de l'artiste belge Sven 't Jolle. L'œuvre de Sven 't Jolle peut se lire comme une critique humoristique et passionnée du capitalisme. Cette exposition au WIELS, qui présente des sculptures, des installations et des œuvres sur papier, offre une vue d'ensemble de sa pratique récente. Elle et révèle la façon dont l'artiste réunit des références historiques et des évocations du quotidien afin de créer d'éloquentes constellations d'images, de formes et d'idées. Son œuvre explore les valeurs de la société contemporaine, abordant ses inégalités avec un humour engagé. Le titre de cette exposition, par exemple, est tiré d'un discours de 2012 de l'ancien ministre australien des Finances, Joe Hockey. Qualifiant l'État-providence de système non viable, Hockey a proclamé : "L'époque des droits acquis est révolu." 't Jolle aborde la phrase à la fois de manière critique et étendue, l'utilisant pour explorer la question des droits acquis dans un plus vaste contexte. Qui a acquis des droits à quoi ? Qui décide de ces droits ? Le jeu de mots en anglais (*Age of Entitlement / Age of Enlightenment* ou siècle des Lumières) est loin d'être fortuit. Les Lumières, le mouvement philosophique dominant dans l'Europe du XVIIème siècle, fondait ses idéaux sur la raison, la tolérance et la liberté. Aujourd'hui, alors que les mêmes termes sont souvent appliqués à la société néo-libérale dans laquelle nous vivons, leur signification—ou la compréhension que nous en avons—a changé de façon spectaculaire, comme 't Jolle le souligne de son œuvre. En donnant un sous-titre à l'exposition — *Affordable Tooth Extraction* (extraction de dent à prix abordable)—'t Jolle sape toute forme de grandiloquence par une juxtaposition verbale absurde qui fait néanmoins référence au démantèlement de l'État-providence et des services de santé publics."
  Du 13.01 au 19.03.17
- **Duncan Campbell**
  Sous commissariat de Dirk Snauwaert
  WIELS présente la première grande exposition en Belgique de Duncan Campbell (né en 1972). Cet artiste d'origine irlandaise installé à Glasgow est surtout connu pour ses films documentaires. Son film novateur It for Others, originellement réalisé pour le pavillon écossais de la Biennale de Venise (2013), lui a permis de remporter le Prix Turner en 2014. Ce travail occupera une place centrale

Patrick Guaffi,
Fragments autour d'un portrait

Vue de l'exposition Panorama,
BPS22, 2016

dans l'exposition.Campbell se sert de matériel d'archives, de biographies, d'histoires, afin de questionner différents sujets, mais également pour appréhender la notion de "vérité" et de preuve tangible de l'information. En associant des séquences d'archives et du nouveau matériel documentaire avec des images fictionnelles, il remet en question le statut de la forme documentaire en tant que représentation de la réalité historique.

Du 26.01 au 26.03.17

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

- ***Panorama.* Collection de la Province de Hainaut et du BPS22**
  Marcel Berlanger, Jacques Charlier, Michel Couturier, Michael Dans, Edith Dekyndt, Michel François, Gérard Fromanger, Hell'O Monsters, Sébastien Lacomblez, Jacques Lizène, Jean-Marie Mahieu, Xavier Mary, Benoit Platéus, Eric Poitevin, Beat Streuli, Pascale Marthine Tayou, Massimo Vitali, etc.
  "En parallèle à *Metamorphic Earth, Panorama* offre une expérience sensible de l'individu en relation avec son environnement. Panorama présente une sélection d'œuvres de la collection de la Province de Hainaut qui font écho à la notion de paysage et, de manière plus large, à l'environnement, au cadre, au décor, au panorama, qu'ils soient réels ou imaginaires."
  Jusqu'au 22.01.17
- **Nadine Hilbert & Gast Bouschet, *Methamorphic Earth***
  Jusqu'au 22.01.17 (voir "Intramuros")
- **Papier carbone**
  Festival de l'image imprimée et de l'auto/micro-édition
  Les 17 et 18.12.16 de 11h à 19h
- **Goûter Philo avec Maud Hagelstein**
  Quatre séances pour approcher: *l'énergie chez Nietzsche* (27.11.16 à 14h30), *le style chez Deleuze* (26.02.17 à 14h30), *l'émancipation chez Rancière* (26.03.17 à 14h30), *l'émotion chez Didi-Huberman* (23.04.17 à 14h30).

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

- ***Weegee by Weegee* (Collection Jean Pigozzi)**
  "Usher Fellig (1899-1968), alias Weegee, est une figure légendaire du photojournalisme. En sillonnant New York de nuit et son cortège de crimes, de faits divers, de boîtes de strip-tease et de bars, Weegee, toujours le premier sur les lieux grâce à la radio de sa Chevrolet branchée sur les fréquences de la police, saisit l'envers du rêve américain. L'ensemble de ses images, à la fois choquantes et divertissantes, brosse un extraordinaire portrait de la métropole moderne."
- **Christine Plenus, *Sur les plateaux des Dardenne***
  "Œil silencieux et attentif, le photographe de plateau doit autant témoigner du film qui s'élabore devant son objectif, que de ceux qui le font, des acteurs à l'équipe de tournage. Un travail qui ne peut que s'inscrire dans celui d'un autre avec ses limites et ses contraintes préétablies que sont l'éclairage, le cadrage, les vêtements des acteurs, le décor de la scène."
- ***Marcinelle 1956, Bois du Cazier***
  "Soixante ans après la catastrophe restée dans les mémoires, au-delà même de nos frontières, le Musée de la Photographie, à la suite des Archives de Wallonie, rend hommage aux victimes par cette exposition."
- **Nikon Press Photo Awards**
  "Les Nikon Press Photo Awards constituent la plus importante compétition belge réservée aux photographes de presse. Via ce concours, Nikon souhaite mettre en exergue les plus belles photos de presse réalisées par des photographes de presse belges ou résidant en Belgique."
- **Erika Vancouver, *Les petites filles de Salvatore***
  "Travaillant beaucoup sur les notions de famille, de communauté et d'identité, elle a réalisé des séries sur sa propre famille, sur les gitans sédentarisés. Dans le cadre d'une commande autour de l'immigration sud-nord en Europe, elle décide de se lancer dans un travail sur la communauté italienne de Belgique. (…) elle découvre l'univers de Miss Italia Belgio…."
- **Martine Wijckaert & Jacques André, *Inventaire avant disparition***
  "*Inventaire avant disparition* est la reconstitution partielle d'un film n'ayant jamais existé. Sa matière est faite de photographies d'objets hérités, mis en dépôt dans un atelier et explorés dans leur réunion éphémère."
  Jusqu'au 4.12.16
- **Jeanloup Sieff**
  "Elégance et légèreté, classicisme et sensualité sont quelques qualificatifs pour évoquer les photographies de Jeanloup Sieff (1933–2000). Réalisées principalement pour de prestigieuses revues de mode telles *Harper's Bazaar, Elle, Réalités ou British Mode*, elles s'émancipent pourtant de la commande par l'originalité des cadrages, la densité des impressions et le choix du grand angle qui les rend immédiatement reconnaissables. Depuis les années cinquante, en une étroite connivence avec le cinéma, au travers la mode, le nu, le paysage et les portraits d'acteurs, de chanteurs ou de cinéastes, c'est tout le parfum d'une époque qu'a su traduire Jeanloup Sieff par ses images. Le Musée de la photographie à Charleroi présentera une sélection des photographies les plus emblématiques de Jeanloup Sieff, mélange de ses collections et des archives du photographe."
  Du 10.12.16 au 7.05.17

IKOB/MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

12 B ROTENBERG
4700 EUPEN
T/F+32 (0) 87 56 01 10
INFO@IKOB.BE
WWW.IKOB.BE

- **Exposition autour du thème du ressentiment**
- **Christoph Gielen**
  Dès la mi-janvier

Lorette Sagouis,
ensemble d'éléments dans l'atelier, dessins, peintures, teintures, 2015. Tannée, photographie argentique, 2016.

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN LA CHÂTAIGNERAIE

19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL
4400 FLÉMALLE
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET
WWW.CWAC.BE

- **Dominique Castronovo et Bernard Secondini, *Cela a existé, peut-être***
  Jusqu'au 9.12.16 (voir "Intramuros")

GALERIE DÉTOUR

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

- **Thibaut Claessens**
  Du 30.11 au 30.12.16
- **Emmanuel Kervyn**
  Du 11.01 au 11.02.17

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

- **Peter Downsbrough, *FROM TO* - cycle Cabinet d'amateurs, n°11**
  Jusqu'au 8.01.17 (voir "intramuros")
- ***Rebel Rebel art + rock***
  Jusqu'au 22.01.17 (voir "intramuros")

CENTRE KERAMIS

1 PLACE DES FOURS-BOUTEILLES
7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0)64 23 60 70
WWW.KERAMIS.BE

- ***CeramItalia.* Mise à l'honneur de céramistes italiens dans le cadre du 70ème anniversaire des accords entre la Belgique et l'Italie**
  Jusqu'au 26.02
- **Exposition du prix du Hainaut des arts plastiques**
  Jusqu'au 26.02.17 (vernissage le 25.11)

© Julien Ferir

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

10 RUE DES AMOURS
7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0) 64 27 87 27
ACCUEIL@CENTREDELAGRAVURE.BE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

- ***Shakespeare à la folie – Mythe, théâtre, affiche***
  "Œdipe, Antigone, Médée, Carmen, Tartuffe, Dom Juan, Faust, Macbeth, Hamlet, Othello, César... tous seront de cette parade extraordinaire où mythe, théâtre et affiches se rencontrent. La force d'expression et l'émotion qu'elles dégagent procèdent de ce même intérêt esthétique et expressif qui les imposent dans la rue : on les contemple un moment parce qu'il se passe quelque chose en nous, on les trouve belles, mystérieuses... la curiosité est le premier émoi de la connaissance."

- ***Que sont-ils devenus ? 24 ans de Prix de la Gravure***
  Œuvres de **Kikie Crévecoeur**, **Thierry Lenoir**, **Sylvie Canonne**, **Jean-Pierre Scouflaire**, **Lukasz Kurzatkowski**, **Chris Delville**, **Anne Leloup**, **Claude Celli**, **Lionel Lesire**, **Philippe De Kemmeter**, **Isabelle Happart**, **Marie-France Bonmariage**, **Isabelle Pauly** et **Christèle Simonart**, **Laurence Léonard**, **Frédéric Penelle**, **Muriel Moreau**, **Bruno Hellenbosch**, **Thomas Amerlynck**, **Michel Kotschoubey**, **Anne-Françoise Quoitin**, **Eric Delayen**, **Sylvain Bureau**, **Annabelle Milon**, **Frederik Langendries**, **Kevin Britte**.

- **Exposition des artistes sélectionnés à l'occasion de la 25ème édition du Prix de la Gravure et de l'Image imprimée**
  Jusqu'au 8.01.17

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN

4 PLACE DE GRAND-MARCHIN
4570 MARCHIN
T +32 (0) 85 41 35 38
WWW.HUY.BE

- **Anne Herbauts (illustrations de livres pour enfants)**
  Jusqu'au 1.01.17

- **Juliette Rousseff**
  Du 29.01 au 26.02.17

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

- **Triennale de la Céramique et du Verre**
  Présentation des œuvres de créateurs belges aux côtés cette année de celles de créateurs hollandais et polonais autour d'un matériau commun, la céramique et le verre.
  Jusqu'au 15.01.17 (Grande-Halle)

- **Nuages**
  Gisèle Buthod-Garçon, **Daphné Corregan**, **Haguiko**, **Bente Skjoettgaard**, **Anne-Marie Laureys**, **Nathalie Doyen**, **Claire Lindner**
  "Il peut sembler difficile de vouloir attraper dans le filet de la terre, un élément si radicalement versatile. Alors qu'ils se dissolvent en l'air, le céramiste nous livre les nuages palpables. Après tout, terre et feu ne s'unissent-ils pas dans le nuage de la cuisson ?" Pascale Nobécourt
  Jusqu'au 15.01.17 (Galerie)

LES DRAPIERS

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

- **Petitpain, *L'homme ne trouve plus son sommeil***
  Jusqu'au 23.12.16

ESPACE GALERIE FLUX

60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
WWW.FLUX-NEWS.BE

- **Alain Janssens**
  Jusqu'au 26.11.16

- **Jean-Pascal Février, *AVERTISSEURS***
  "Jean-Pascal Février réalise un travail plastique qui oscille entre références (Picasso, Mondrian), et dérives formelle et sémantique. Il s'agit là, d'une méthode de travail qui permet de penser l'héritage et son affranchissement, à l'heure où le monde et son imaginaire distribuent les cartes d'une donne nouvelle. Le mot "Avertisseurs" au pluriel, ne représente ni les œuvres en référence, ni les peintures. Les "Avertisseurs", mot emprunté à Paul Valéry, sont les figures de la mémoire qui fondent l'actualité de l'expérience."
  Du 13.01 au 17.02.16

LES CHIROUX

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

- **Julien Ferir**
  "La Wallonie a vu naître au cours des deux derniers siècles des empires industriels prospères avant de sombrer dans le déclin économique. Les mutations permanentes du paysage, forgé par l'hyper industrialisation, se sont accélérées depuis le début du 20ème siècle. Nature et industrie ont fusionné ; cette union prenant la forme d'un duel."
  Du 16.11 au 29.01.16, Galerie Satellite (Cinéma Churchill), 20 rue du Mouton blanc, 4000 Liège

GALERIE KOMA

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

- **Thomas Brenner, *Letzte Inszenierung***
  Jusqu'au 24.12.16

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
Dans le cadre de *Art dans la Ville*

- **Jean-François Urbain**
  Jusqu'à fin décembre 2016, Restaurant l'Escaudoir, 3 rue de la Triperie, 7500 Tournai

- ***Small is beautifull #8***
  En décembre, Non-Lieu (en collaboration avec la Maison de la culture de Tournai) sélectionne une cinquantaine d'artistes plasticiens et exposent une sélection de petits formats.
  Les 9, 10 et 11.12.16, Le Non-Lieu – Usine Cavrois-Mahieu, 117 rue Mongolfier, F-59100 Roubaix

- ***Miniature, bijou d'art et micro-édition : art contemporain de petit format à emporter***
  Jusqu'au 24.12.16 (les sa. et di.), le magasin de maman, 49 rue de Tournai, 7620 Hollain-Brunehaut

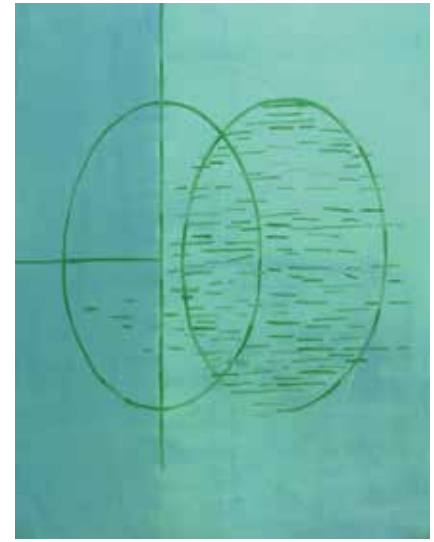
- **Benoît Dochy, *Conjuguons les images***
  "Benoît Dochy peut juxtaposer dans une mise en page deux prises de vue et créer ainsi une image poétique à lire, comme le font les poètes avec les mots."
  Du 12.01 au 18.03.17, Restaurant l'Escaudoir, 3 rue de la Triperie, 7500 Tournai

- **Olivier Despicht**
  "Photographe depuis 1990, il travaille le portrait photographique. Axe essentiel de son travail, l'artiste y poursuit une quête de l'esthétique et de la lumière naturelle qu'on pourrait parfois rapprocher, dans sa qualité et sa rigueur, de l'œuvre du peintre Johannes Vermeer."
  Du 20.01 au 19.02.17, Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, 14 rue de l'Hôpital Notre-Dame, 7500 Tournai

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

- **30 ans de conservation textile**
  "L'atelier de conservation-restauration revient sur les plus belles œuvres traitées avec une exposition qui couvrira cinq siècles d'histoire textile. Une occasion unique de mettre en valeur la patience et la minutie des restaurateurs face à des pièces dont il faut préserver la fibre et transmettre l'histoire."
  Du 3.12.16 au 30.01.17



Jean-Pascal Février, *AVERTISSEURS*

PRIX & APPEL

Prix Godecharle
Trois bourses de voyages d'un montant de 5.000 euros seront attribuées à un peintre, un sculpteur et à un architecte. Le concours est ouvert aux artistes et architectes de moins de 35 ans au 1.01.17 de nationalité belge ou ressortissants d'un pays de l'UE et domiciliés en Belgique depuis au moins cinq ans.

> La date limite pour le dépôt des candidatures a été fixée au **7.03.17**. L'exposition des œuvres sélectionnées est prévue du 11 au 20.05.17. Les informations complémentaires sont consultables sur le site : www.godecharle.be

Prix Médiatine '17
Le Prix Médiatine est un concours pour jeunes artistes plasticiens belges ou résidant en Belgique depuis au moins un an, toutes disciplines confondues. À l'issue de la sélection du jury orchestré par le Centre culturel Wolubilis, une dizaine d'artistes seront retenus parmi lesquels 6 d'entre eux seront primés. Véritable laboratoire de recherches plastiques, le Prix Médiatine se veut un tremplin pour ces jeunes artistes, par le biais notamment d'une exposition à La Médiatine et de la publication d'un catalogue.

> L'inscription s'effectue jusqu'au **8.01.17** sur le site : www.wolubilis.be. De même, le règlement est téléchargeable sur ce même site. Infos : T +32 (0) 2 761 60 15 mediatine@gmail.com

11ème Prix Européen d'architecture Philippe Rotthier
Sur le thème de l'eau, l'architecture et la ville, ce concours doté d'un montant de 30.000 euros récompensera des architectures, des projets urbains, des aménagements intimement liés à l'eau et à ses usages, réalisés au cours des cinq dernières années.

> Les dossiers de candidature doivent être envoyés avant le **30.04.17** à la Fondation CIVA, à l'attention de Lauréline Tissot, 55 rue de l'Ermitage, 1050 Bruxelles. Informations et inscription : www.rottierprize.be. Contact : Laureline Tissot : T +32 (0) 2 642 24 80 – rotthierprize@civa.brussels

Appel à projets dans les Ecoles Supérieures des Arts a/r
Tout artiste ou collectif artistique de toutes nationalités peut, en collaboration avec une ou plusieurs Ecoles Supérieures des Arts de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique, répondre à cet appel et introduire un projet de recherche artistique. Tout projet doit être déposé conjointement par l'Auteur et le Porteur. Le Porteur est une ou plusieurs Ecoles supérieures des Arts de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique quel que soit leur domaine : arts plastiques, visuels et de l'espace, théâtre et arts de la parole, musique, arts du spectacle et technique de diffusion et de communication. L'Auteur est un artiste ou un collectif artistique. Le comité artistique sera particulièrement attentif aux collaborations, à la transversalité, à la transdisciplinarité et à la transmédialité, à la qualité de l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur, à la pertinence artistique du projet de recherche, aux conditions de faisabilité et de réalisation de la recherche proposée, à l'adéquation du budget et du plan de financement prévisionnels, à la contribution aux progrès sociétaux, scientifiques, techniques, artistiques ou éthiques dans une société du savoir et du sensible.

> Un dossier est à remettre via la plateforme web art-recherche.be ou par envoi postal sur clé USB. Pour toute question : info@art-recherche.be

Appel aux artistes Bruxellois/4ème édition de *Carte de Visite/ ARTopenKUNST*
Dès aujourd'hui, la Ville de Bruxelles lance un appel aux artistes plasticiens bruxellois en vue de la 4ème édition de *Carte de Visite | ARTopenKUNST* qui se déroulera du 10 au 12.02.17 dans les anciens établissements Vanderborght. Cet appel s'adresse à tous les artistes plasticiens d'au moins 18 ans, professionnels ou amateurs, habitant sur le territoire de la Ville de Bruxelles ou y ayant leur atelier. Chaque artiste pourra s'inscrire via le formulaire en ligne, disponible sur *www.cartedevisite.brussels*. Ce formulaire restera actif jusqu'au **11.12.16**, date de clôture des inscriptions. Chaque artiste pourra présenter 3 œuvres. La technique utilisée est libre : peinture, dessin, sculpture, travail du bois, du métal, photographie, vidéo, arts numériques, installation ou autre. Il est, en outre, demandé aux artistes d'être disponibles tout le week-end ou la majeure partie. Entièrement organisé par le Service de la Culture de la Ville sur les 6.000 m^2 des anciens magasins Vanderborght, 50 rue de l'Ecuyer, l'événement prend la forme d'une exposition collective gratuite et ouverte à tous, tant pour les artistes que pour le public. Il rassemblera et révèlera le foisonnement artistique et créatif des artistes de la capitale.

> Infos: T +32 (0) 2 279 64 32 - culture@brucity.be / cultuur@brucity.be www.cartedevisite.brussels

Appel à contribution/*Revue Bâtarde #4: le compromis*
Est-il plus facile de rester soi-même en ne faisant rien ? Est-ce que le bonheur est l'arbre qui cache la forêt de compromis ? La société néolibérale nous compromet-elle immanquablement en nous plaçant dans un état permanent de danger ? Nous oblige-t-elle constamment à plus de concessions - que nous percevons de moins en moins comme réciproques ? Participez à cette réflexion ou envoyez un coup de pied dans la fourmilière en envoyant votre contribution : toute forme est la bienvenue (article, pamphlet, poésie, performance, photo, dessin, essai, danse, nouvelle, collage, peinture, caricature, slogan, vidéo, maxime…). La structure veillera à leur trouver une traduction/interprétation graphique appropriée. Toute perspective est également encouragée : locale, globale, politique, esthétique, personnelle, etc.

> En pratique, il convient d'envoyer vos propositions avant le **6.12.16** à l'adresse : edition@indekeuken.org. Info : www.indekeuken.org (Indekeuken est un collectif d'édition qui travaille bénévolement. Les contributeurs sélectionnés recevront un exemplaire de la revue.)

Prix découverte de Rouge-Cloître
Ce prix résolument orienté vers l'art contemporain, a pour objectifs la découverte et la promotion de talents artistiques qui n'ont pas encore la place qu'ils méritent sur la scène culturelle. Ce concours a pour vocation de découvrir des artistes prometteurs et de les soutenir en leur offrant l'espace et les moyens de présenter leur travail au public. Le concours s'étale sur deux ans : la première année, chaque candidat présente deux oeuvres accompagnées d'un dossier explicitant sa démarche artistique. Un jury, composé de personnalités du monde des arts plastiques, sélectionne plusieurs candidats parmi l'ensemble des participants. Une exposition collective est alors organisée. Afin de ne pas se confiner dans une approche sommaire du travail des artistes sélectionnés, tous les membres du jury rencontrent les artistes et visitent leur atelier afin d'approfondir la connaissance de leur parcours et de l'ensemble de leur production et d'être ainsi à même de sélectionner le lauréat final. Celui-ci se voit offrir, outre un prix d'un montant de 3.000 euros, l'organisation d'une exposition de ses oeuvres au Centre d'Art de Rouge-Cloître, ainsi que la rédaction par un spécialiste d'un cahier illustré sur son travail.

> La date de dépôt des œuvres est fixée au **13.02.17** de 9h30 à 18h30 au "penthouse" de l'Administration communale d'Auderghem, 12 rue Idiers, 1160 Bruxelles. Infos : www.rouge-cloitre.be

Appel à projets : 6ème Triennale "Photographie et Architecture"
Sur le thème *Paradis Infernaux/Enfers paradisiaques*, l'appel à candidatures a pour objectif de sélectionner les exposants qui, sur dossier, participeront à la cinquième édition de la triennale de "Photographie et Architecture", organisée par la Faculté d'Architecture de l'ULB "La Cambre/Horta" (Bruxelles), en collaboration avec le Musée de la Photographie de Charleroi de mars 2018 à mai 2018 (dates à préciser) dans l'espace d'exposition "l'Espace Architecture La Cambre, 19bis Place Flagey (angle Boondael) à 1050 Bruxelles.

> L'appel à candidatures est ouvert à toute personne utilisant le mode d'expression photographique, sans limite d'âge, de nationalité, de pays ou de profession. Le projet ne sera pas antérieur à 2000. Le dossier de candidature comprendra :
• une fiche d'identification reprenant les coordonnées complètes du ou des candidats (nom, prénom, date et lieu de naissance, adresse, n° de téléphone, fax, adresse courriel). Dans le cas d'une candidature collective, une personne de contact sera proposée afin de simplifier les échanges ultérieurs ;
• un curriculum vitae reprenant les parcours du ou des candidats, idéalement illustré ;
• une impression papier des images proposées pour l'exposition, format A4, illustrant le projet ;
• une description précisant le format définitif proposé et le mode de présentation et d'accrochage.
Le dossier sera déposé ou envoyé sous enveloppe scellée avant le **28.04.17** à l'adresse suivante : Faculté d'Architecture de l'ULB La Cambre Horta, Triennale "Photographie et Architecture", à l'attention de Monsieur Marc Mawet, commissaire, 19, Place Flagey ,1050 Bruxelles. Pour toute information, il convient de prendre contact avec le commissaire de la Biennale : Marc Mawet m.mawet@matador.be

Appel à Projet Biennale d'art contemporain de Mulhouse 2017
La Ville de Mulhouse organise, en partenariat avec la Délégation aux Arts Plastiques, une biennale d'art contemporain *Mulhouse 017* regroupant les écoles d'Art européennes. La douzième édition de cette manifestation aura lieu au parc des Expositions du 10 au 13.06.17 en marge d'une des plus prestigieuses manifestations d'Europe, la Foire d'Art Contemporain de Bâle. Cette exposition est articulée sous la forme d'un concours ouvert aux jeunes artistes issus des Ecoles Supérieures d'Art. La sélection des candidats est effectuée sur proposition des directeurs d'écoles d'art ou sur proposition spontanée de postulants libres, répondant aux mêmes critères d'étude.

> Le candidat proposé par une école d'art, est retenu dans la limite des places disponibles fixées par l'organisateur, et dans l'ordre d'arrivée chronologique des candidatures. Chaque candidat retenu n'est admis à participer qu'à une seule édition de la manifestation. Sont concernés par le jury de pré-sélection :
• Les postulants libres (sous réserve de places restantes)
• Les propositions d'écoles supérieures à un candidat (sous réserve de places restantes).
• La sélection des postulants libres s'opère par le jury de pré-sélection au prorata des places restantes.
• Pour les participations européennes : les modalités de participation sont identiques aux Français.

Un jury, composé de personnalités du monde de l'art, se réunira, afin de désigner un lauréat auquel sera attribué, par la Ville de Mulhouse, une bourse d'un montant de 15.000 euros répartie comme suit :
• 4.500 euros pour soutenir un projet d'exposition à Mulhouse.
• 4.500 euros afin de produire une publication accompagnant l'exposition
• 6.000 euros en aide à la création.

Le dossier devra comprendre :
• Un C.V de l'artiste participant ainsi qu'une copie du diplôme de fin d'étude.
• Une sélection de travaux documentés sous forme de tirages photographiques papier (maximum 15). Un descriptif sommaire des travaux par écrit est possible si nécessaire. (Si le candidat présente des vidéos, il est obligatoire d'ajouter un synopsis voire un résumé court.) Il sera retourné à la Ville de Mulhouse, au plus tard le **31.01.17** et sera adressé à : Monsieur Michel SAMUEL-WEIS - Adjoint au Maire Chargé de la Culture : 2, rue Pierre et Marie Curie, BP 10020, F-68948 MULHOUSE Cedex 9. Le formulaire d'inscription et des renseignements

François Goffin,
série *"Muss es sein? Es Muss Sein!"*,
2010-2016. Lauréat des "Propositions d'artistes" 2016. (légende idem pour les 2 photos).
Son expo sera présentée chez Contretype du 29/03 au 28/05/2017

Fabien Mathieu,
série *"Je ne t'aime plus"*,
2014-2016 . Mention "Propositions d'artistes" 2016. (légende idem pour les 2 photos).
Son expo sera présentée chez Contretype du 07/06 au 03/09/2017 (fermeture du 19/07 au 13/08/17).

complémentaires pourront être obtenu auprès de M. Eric VINCENT ou Mme Elodie MOSNIER - Service Développement culturel de la Ville de Mulhouse Cour des Chaînes: 15 rue des franciscains, F-68100 MULHOUSE.
T +33 (0) 3 69 77 77 50
eric.vincent@mulhouse-alsace.fr
elodie.mosnier@mulhouse-alsace.fr

Résidence d'artiste: Villa Kujoyama 2018

L'Institut français lance un appel à candidatures pour une résidence de créateurs à la Villa Kujoyama, en 2018. Les lauréats sont appelés à bénéficier d'un séjour entre 2 et 6 mois, dans l'unique résidence française de recherche et de création que la France possède en Asie. Chaque année, ce programme accueille en moyenne 12 projets. La Villa Kujoyama accueille en résidence des créateurs français et japonais dans toutes les disciplines artistiques à travers un double programme: **Villa Kujoyama**: Accueil en résidence d'un seul créateur français ou résidant en France depuis au moins 5 ans, ou accueil d'un tandem constitué de deux créateurs français ou résidant en France depuis au moins 5 ans autour d'un projet commun; **Kujoyama duo**: Accueil en résidence d'un tandem constitué d'un seul créateur japonais et d'un créateur français autour d'un projet commun. Les résidents sont incités à nouer des relations de travail avec les milieux artistiques, universitaires, et culturels de la région du Kansaï et de l'ensemble de l'archipel.

> Les conditions d'éligibilité sont:
- Avoir achevé ses études
- Être un créateur souhaitant effectuer une recherche pour un projet spécifique à Kyoto
- Posséder la nationalité française ou résider en France depuis au moins 5 ans
- Posséder la nationalité japonaise et résider au Japon
- Être inscrit(e) dans une démarche professionnelle conséquente
- Être libéré(e) de son activité professionnelle durant tout le séjour

Infos: www.institutfrancais.com/fr/residences/villa-kujoyama

Appel à projets/Baby March/Wiels

En mars 2017 se tiendra au WIELS la 5ème édition de ses journées bébés. Durant 2 week-ends (12-12 mars, 18-19 mars), les petits (6 mois à max 2 ans) sont invités à venir découvrir des œuvres spécifiques, des installations à explorer, des ateliers artistiques parents/bébés, projections, musique etc. Vous êtes artiste et vous avez un projet?

> Envoyez vos propositions avant le **09.01.17** comprenant un descriptif (avec visuels ou croquis), une fiche technique et un budget prévisionnel. Info & contact: WIELS Frédérique VERSAEN / Nadia ESSOUAYAH, 353 av. Van Volxem, 1190 Bruxelles, T +32 (0) 2 340 00 52, kids@wiels.org

Appel à projets/ Les ateliers d'art contemporain été 2017

Les ateliers d'art contemporain de Bruxelles travaillent avec des jeunes artistes et des artistes professionnels. Le projet de stage est élaboré par les artistes et doit être en lien étroit avec leur démarche personnelle et la création contemporaine. Son public peut ainsi rencontrer directement les artistes et travailler avec eux, telle est la particularité de la démarche de la structure.

> Si vous souhaitez soumettre un projet de stage pour l'édition 2017 des ateliers d'été, vous devez transmettre votre dossier au plus tard le **14.12.16**. Info: T +32 (0) 2 513 26 66 (le jeudi de 10h à 13h) – info@aacb.be

Massao Mascaro,
Jardin,
© Massao Mascaro

RÉSULTATS

La bourse de recherche en reliure de création de l'Atelier du Livre de Mariemont a été décernée à **Julie Auzillon** (F).

Les lauréats du concours Tremplin sont **Clémentine Corezzola** (Prix du Ministre - Président de la Fédération Wallonie-Bruxelles), **Chloé Kowalka** (Prix de la Ministre de la Culture et de l'Enfance), **Lou Sautreau** (Prix du Ministre-Président du Gouvernement Wallon), **Philippine Harb** (Prix du Ministre de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et des Médias), **Emmanuelle Musset** (Prix du Ministre de la Promotion sociale, de la Jeunesse, des Droits des Femmes et de l'Egalité des chances), **Charlotte Liénard** (Prix de la Maison du Design).

Le Prix Découverte du Centre de Rouge-Cloître a été attribué à **Monica Gallab** et **Julien Brunet**.

Massao Mascaro est le lauréat du BOZAR-NIKON Monography Series. Award #4

Les 3 lauréats des Prix Coup de cœur 2016 des amis de la Cambre sont **Ani Bedrossian** (Design textile), **Diane Levasseur** (Design textile) et **Marine Serre** (Stylisme et création de mode).

Le lauréat de **Propositions d'artistes 2016** (Contretype) est **François Goffin**. Le jury a également tenu à attribuer une mention spéciale à **Fabien Mathieu**. Les autres photographes retenus pour une exposition prochaine sont **Félix Colardelle**, **Sébastien Capouet**, **Paul Hennebelle**, **Camille Laurent** et **Pierre Toussaint**.

Les quatre artistes nominés pour la troisième édition du Salomon Foundation Residency Award 2017 (La Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon) sont:
- **David Brognon et Stéphanie Rollin** (Brognon - Rollin), *www.brognon-rollin.com*, parrainés par M. Enrico Lunghi, directeur du Musée d'art moderne du Grand-Duc Jean (MUDAM), Luxembourg;
- **Rebecca Digne**, *www.rebeccadigne.com* parrainée par Mme Elisabeth Couturier, journaliste, auteur et critique d'art, France;
- **Lise Duclaux**, *www.liseduclaux.be/blog*, parrainée par M. Laurent Busine, écrivain, directeur honoraire du Musée des arts contemporains du Grand-Hornu, Belgique;
- **Charles Le Hyaric**, *www.charleslehyaric.com*, parrainé Mme Ann Hindry, historienne de l'art et critique d'art, conservateur de la Collection d'Art moderne de Renault, France;

Salomon Foundation Residency Award est un prix annuel qui récompense chaque année un(e) artiste issue d'un des pays et états membres de la francophonie, travaillant dans le domaine des arts plastiques et visuels, sans limite d'âge. L'artiste lauréat bénéficie d'une résidence de six mois de janvier à juin 2018, dans le cadre de l'"International Studio & Curatorial Program" à Brooklyn, NY.

Alessandro De Francesco, **Catharina Dhaen**, **Denitsa Todorova**, **Laure Cottin**, **Lydia Debeer**, **Marion Charlet**, **Olivia Hernaiz**, **Sarah De Wilde**, **Sirah Foighel Brutmann**, **Tamara Van San** sont les artistes retenus pour l'édition 2016 du concours ArtContest dont l'exposition prendra place du 25.11.16 au 9.01.17 au ADAM Museum (place de Belgique 1, 1020 Bruxelles).

Pierre-Jean Giloux remporte le prix Art Video du Festival de Pantin.

BIBLIO

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

- **Helena Belzer et Véronique Bergen, *Tomber vers le haut,***
144 p., 60 illustrations couleur, 16 x 22 cm,
ISBN : 9782873174675, 22 euros

"Helena Belzer nous donne à voir des paysages mentaux au fil d'une connexion entre le spirituel et le cosmique. Il faut oublier activement les lois du réel, sa mise en perspective afin de laisser être un autre peuplement de l'espace, un nouveau phrasé du monde. Il n'y a pas de recomposition du visible sans sa décomposition préalable. Solliciter, se mettre à l'écoute de conditions de possibilité du visible inédites, c'est le franger d'absence, de retrait, le laisser ouvert sur l'indéterminé, sur le devenir. Ne pas le bâillonner dans le clos, ne pas saturer les phénomènes. Qui garde les formes dans l'ouvert, qui les branche sur les forces ne s'érige pas *ipso facto* en sentinelle de l'infigurable, d'un invisible, d'un irreprésentable dont l'énigme se doit d'être jalousement gardée. Ce qui se montre s'estompe, se voile, se déporte dans des métamorphoses sans qu'il y ait un point d'imprésentable à sauvegarder. Pas de Saint des Saints, de Graal interdit, pas de théologie picturale négative butant sur un invisible en soi. La peinture ou comment trouver un lieu où habiter."

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

- **Thierry Roche et Guy Jungblut, *ANTONIONI & FERRARE une hypothèse plausible*, texte de Thierry Roche, photos de Guy Jungblut,**
coll. "Côté cinéma", 232 p., 21 x 16,5 cm,
ISBN : 9782873403904, 25 euros

"Que la ville de Ferrare ait construit le regard d'Antonioni est une hypothèse plausible, mais comment prouver l'intuition ? L'auteur choisit le modèle de la fiction documentaire pour tenter une réponse. On lit d'abord une promenade solitaire dans la ville. Il n'y est question ni de cinéma, ni d'Antonioni. Puis une conversation s'engage, avec un personnage rencontré par hasard, spécialiste d'Antonioni. C'est lui qui va quasiment monopoliser la parole, sous le prétexte de vérifier ses hypothèses avant de les présenter en colloque. Deux soirées, deux repas, deux longs monologues plus tard, les lignes ont bougé. Le récit se termine par une nouvelle balade solitaire, en direction de la mer cette fois. En parallèle, un travail photographique "illustre" les propos, mais pas seulement. Il s'agit aussi d'un regard particulier sur Ferrare. Et là encore, la ville finit par dicter sa loi : certaines photos s'imposent comme résolument antonioniennes."

- **Collection Véronique Marit, *La Réconciliation. Avoir un bon copain/2*, avant-propos de Christine Aventin,**
coll. "Les carnets # 9", 160 p., 17 x 12 cm, illu. quadrichromie, en coédition avec Un quai sur Meuse,
ISBN : 9782873404017, 16 euros

"Après *Avoir un bon copain*, publié en 2013, *La réconciliation. Avoir un bon copain / 2* dévoile une nouvelle sélection de photographies de l'impressionnante collection privée de Véronique Marit. Parmi ces images "de l'ordinaire", figure une galerie de portraits d'hommes et de femmes, de jeunes et de moins jeunes, campés dans des scènes plutôt familières et attestant d'un moment fort, d'un instant complice : celui d'être ensemble, bras dessus, bras dessous, sur la photo. "Portée par un vent favorable, la photographie "anonyme" n'a pas fini de révéler ses infimes trésors : sourires dérobés, flous énigmatiques, burlesque involontaire, familles et amis qui se dévoilent à demi-mot, petits ou grands moments, tragédies muettes, silences complices. Mais surtout, son statut léger mais non négligeable de document, son absence à peu près totale d'ambition et de prétention en font, dans le panorama complexe de la photographie actuelle, une source d'oxygène appréciable, salutaire, incongrue. Et à peu près inépuisable..." (Emmanuel d'Autreppe, dans *Avoir un bon copain*, Yellow Now, 2013)

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

- ***La Part de l'Œil n° 30* / 2016-2017, Dossiers: "Arts plastiques/cinéma" et "Mikhaïl Bakhtine et les arts",**
format 21 x 29,7 cm, ill. en n./b. et en couleur,
ISBN : 9782930174488, 36 euros

"Le cinéma d'exposition qui se montre dans le champ de l'art contemporain depuis le début des années 1990 nous a amené, comme l'écrit dans ce volume Jean-Christophe Royoux, *"à accepter l'existence d'un autre espace de représentation, ayant d'autres règles, d'autres objectifs et une autre histoire"*. C'est à l'analyse de cet espace, de ses règles, de ses objectifs et de cette histoire qu'est consacré ce dossier. Cette question ne fut pas épuisée par ce que Raymond Bellour a appelé en 2012 *La querelle des dispositifs* car le cinéma se caractérise non seulement par *"son pouvoir de transformation de l'art contemporain"*, comme l'écrit Luc Vancheri, dans sa collaboration, mais

Ed. Frémok/FRMK

aussi parce qu'il est *"à entendre comme un art des possibles dont il reste à faire l'histoire"*. Est-ce parce que nous croyons connaître sa naissance et que nous l'avons vu grandir, que nous nous inquiétons tellement, aujourd'hui, de l'avenir du cinéma ? Est-ce parce que nous jugeons sa mort possible, qu'il ne faudrait surtout pas en manquer le spectacle ? Entre la mort de l'art et l'avenir d'une illusion, cette question semble hanter toute réflexion actuelle sur le cinéma au point de rendre la salle où il se projette, plus crépusculaire qu'obscure. Si, du fait des logiques commerciales de plus en plus pressantes, le cinéma semble aujourd'hui largement réduit au divertissement, son entrée dans les lieux d'exposition est venu lui rendre la radicalité et le caractère expérimental qui le caractérisait à ses débuts. Paradoxalement donc, cette pratique qui, à sa naissance, était venue bousculer les arts plastiques, retrouve sa force d'art en les rejoignant dans les lieux et les conditions de leur monstration. Le passage de la salle de cinéma au musée vient battre en brèche la linéarité de la vision du film. Le hasard de l'arrivée du visiteur l'institue en spectateur et détermine le début de sa vision. Comparaison, coexistence, reconfiguration continuelle des récits, action du corps du spectateur, de ses déplacements sur la réception, temps qui se construit autant qu'il se subit constituent une expérience du cinéma qui interroge notre rapport au monde partagé. Prenant appui sur les œuvres d'artistes contemporain comme Tacita Dean, Bruce Nauman, Melik Ohanian ou Agnès Varda par exemple, les études réunies dans ce volume explorent les conséquences de ce déplacement et en dégagent les enjeux poétiques, historiques, esthétiques et politiques."

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

- ***Traces de (pré)histoire. Abris sous roche. Bifaces,***
coll. "Histoire(s) en images", images de Bernadette Maréchal, 14 p. dont 9 en impression en creux, 13 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tiré à 30 exemplaires.

- ***N°86*, Jeff Kowatch – Paul Emond,**
coll. "Conversation avec…", 112 p., 12 ill. en couleurs, F/A, 18 x 11,5 cm, ISBN : 9782873491253

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

- ***DoubleBob, Base/Zone* –, coll. "Florette",**
296 p., 10 × 13 cm, impression quadri, jaquette imprimée R/V, ISBN : 9782390220008, 19 euros

"Guide de survie et encyclopédie hantée, manuel de bricolage et récit d'aventure, *Base / Zone* se situe à la croisée de la bande dessinée, du dessin contemporain et de la poésie. Au fil de presque 300 pages tracées au crayon sur du papier carbone, DoubleBob compose un ouvrage-monde, un grimoire intime qui mêle questions, inventaires et solutions. Si vous voulez survivre à la vie plus encore qu'à la mort, si vous voulez sauver l'enfant meurtri qui sommeille en vous, si vous voulez libérer votre âme prisonnière, ce livre est pour vous."

- **Eric Lambé & Philippe de Pierpont, *Paysage après la bataille*,**
432 p., 17 x 23, en co-édition avec Actes Sud,
ISBN : 9782330069988, 28 euros

"L'auto-radio passe *Blackbird*, Fanny roule vers son ultime refuge, un camping/caravaning sous la neige. Là, avec l'aide des derniers habitants du lieu, elle tentera de chasser ses oiseaux noirs et de soigner ses blessures."

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN*
105 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM

- **Sld. de Patrick Guaffi, *"Fragments autour d'un portrait" ou La recherche d'un roman-photo-ouvert*,**
intérieur : 92 p. 4/4 Quadri sur Lessebo Natural, 115 g, couverture : QUADRI recto - sur Lessebo Natural - 300 g, tirage 175 exemplaires, 16 x 16 cm, 96 p., 16 euros

"Douze artistes, poètes, écrivains, plasticiens, photographes, performeurs, se retrouvent autour d'un projet mettant en filiation travail plastique et écriture. Ce projet a comme regard porteur la réalisation d'un "roman-photo-roman aléatoire". Lier écrits, travail plastique, corps et portraits dans la plastique et le verbe, dans un travail global ne pouvant être finitude : un livre ouvert. Aussi, il évoluera au gré des expositions."

WIELS*
354 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

- **Yto Barrada, *The Animal spring. Jeu de mots*,**
40 cartes de format A5, 25 euros

"C'est le multilinguisme de Bruxelles et sa composante multiculturelle qui a inspiré à l'artiste Yto Barrada le projet pour enfants *The Animal spring (Le Printemps des animaux),* en 2011. Elle était alors à Bruxelles, à l'occasion de son exposition personnelle *Riffs* présentée au Wiels. Il s'agit d'une série de 40 cartes sur lesquelles figurent au recto des noms d'animaux et adjectifs

en anglais, arabe, français et néerlandais et au verso, des illustrations en collages de papiers et tissus. Le graphisme et les motifs, réalisés par la graphiste Julie Klear au départ de vieux papiers peints et tissus glanés dans les souks de Tanger, font de chaque carte un objet artistique. Allitérations, absurdités cocasses et jeux de mots naissent au gré des différents assemblages de cartes. La poésie et l'humour sont au cœur de chaque mot. Le but est de donner aux enfants le goût de jouer avec les mots et les langues et d'appréhender de manière ludique toute la richesse d'un environnement plurilingue. Un tel projet n'est pas sans lien avec l'imaginaire d'un Bruno Munari (1907–1998) qui consacra une partie de son œuvre aux livres pour enfants et créa de véritables livre-objets qui suscitent toujours l'étonnement, la surprise et la joie. *Animal spring* d'Yto Barrada est de même à considérer comme un objet mixte, à la fois jeu, livre, œuvre d'art. Plusieurs centaines d'exemplaires du jeu seront distribués gratuitement dans les écoles, les associations, les cours d'alphabétisation... de Bruxelles et de Tanger.""

CULTURE ET DÉMOCRATIE*

70 RUE EMILE FÉRON, 1060 BRUXELLES
INFO@CULTUREETDEMOCRATIE.BE

- ***Archipels #1, Tourmentes et Migrations*,**
  108 p., 21 x 29,7 cm, 12 euros, ISBN: 9791091391085, en co-édition avec Cassandre/Horschamp.
  "Au rythme d'analyses, d'entretiens, de témoignages et d'images fortes nourris par le réel, cette revue nous fait entrer dans l'univers des migrants et des artistes. Elle nous fait ressentir et comprendre ce qui s'échange entre eux, hors de nos "zones de confort". Elle construit des *archipels*."

CELLULE ARCHITECTURE* FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

44 BOULEVARD LÉOPOLD II, 1080 BRUXELLES
WWW.ARCHITECTURE.CFWB.BE

- ***Architectures Wallonie-Bruxelles. Inventaires #2*, 2013-2016, Sld de Xavier Lelion et Anne-Sophie Nottebaert,**
  274 p., 21 x 28 cm, F/A, 25 euros, ISBN: 9782930705224
  "Initiée en 2010, la collection *Architectures Wallonie-Bruxelles Inventaires # Inventories* a pour objectif de dresser tous les trois ans un portrait de l'architecture récente en Wallonie et à Bruxelles et d'illustrer l'engagement des pouvoirs publics et des maîtres d'ouvrages privés dans la recherche d'une architecture en phase avec son temps et qui participe à l'amélioration du cadre de vie. Placé sous la direction de Xavier Lelion et Anne Sophie Nottebaert, *Inventaires #2 Inventories 2013-2016* est une publication qui relève, évalue et rend compte de la création architecturale des auteurs de projet de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) à travers 152 projets dont 28 ont été plus largement développés. L'inventaire est orchestré par la pluralité des sources documentaires, des témoignages récoltés, mais aussi par des regards d'auteurs de différents médias que sont l'écriture, le dessin, la bande dessinée, la photographie. Cet ouvrage bilingue (Fr-En) prend le risque de sortir des codes de la représentation classique de la discipline, pour nous obliger à une nouvelle acuité, en rafraîchissant notre regard sur la production architecturale. Ces auteurs sont un peu les utilisateurs néophytes, ils décrivent une architecture habitée en la découvrant. Cela crée une connivence sensible et intellectuelle entre architectes et auteurs de multiples disciplines, constituant un travail de "bureau élargi". Parallèlement à la publication, le projet *Inventaires #2 Inventories 2013-2016* se décline également via une exposition itinérante. Elle se veut un bilan des recensements, investigations et travaux d'écriture réalisés et propose, par une lecture transversale des projets, des analyses thématiques, reflets des spécificités de l'architecture belge francophone."

TRIANGLE BOOKS

30 RUE LAMBERT CRICKX, 1070 BRUXELLES
WWW.TRIANGLEBOOKS.BE

- **Harold Ancart, *There is no there there*, texte de David Breslin,**
  64 p., 24,6 x 18,8 cm, édité à 500 exemplaires + édition limitée à 27 ex., 35 euros + frais d'envoi
- **Harold Ancart, *Driving is awesome*, texte de Harold Ancart,**
  120 p., 24,6 x 18,8 cm, édité à 500 exemplaires + édition limitée à 54 ex., 35 euros + frais d'envoi
  "En 2014, l'artiste belge Harold Ancart a acheté une voiture et la conduite de New York à Los Angeles et vice et versa. Il transforme alors le coffre de la voiture en studio mobile où il peut dessiner. Il prend également des photos."

ACCATTONE MAGAZINE

52 RUE D'ARTOIS, 1000 BRUXELLES
WWW.ACCATTONE.BE

- ***Accatone #4*, contributions de Frida Escobedo, Kristien Daem, Philippe Braquenier et Stefano Graziani, retour sur une installation de Ištvan Išt Huzjan par Sam Steverlynck, Franck Tuytschaever et Jurgen Vergotte, visite du Musée des erreurs de Pierre Leguillon et de la maison de Peter Märkli, interview avec 51N4E, photos de l'installation *The pale Fox* de Camille Henrot, essai de Cédric Libert et Freek Persyn, modèles et maquettes de Bruther, XDGA, CAB, Barthélémy-Griño, Michel Desvigne,**
  148 p., 20 euros
  "*Accattone #4* se fonde sur l'idée de la collecte pour explorer des méthodes mythiques et des ethnographies visuelles dans les pratiques contemporaines. Un intérêt pour la compression, en un seul artefact, de longues périodes d'histoire, les relations de pouvoir, les souvenirs et l'expérience quotidienne."

Ed. Ludion

LUDION

23 LEGUIT, 2000 ANVERS
WWW.LUDION.BE

- **Lara Gasparotto, *Ask the Dusk*,**
  160 pp., 32 x 24,5 cm, anglais, ISBN: 9789491819681
  "Le livre *Ask the Dusk*, publié par Ludion, regroupe le nouveau travail des deux dernières années de la photographe belge Lara Gasparotto (°1989, Liège). Cette monographie a été publiée à l'occasion de son exposition à la galerie Stieglitz19 à Anvers (Du 18.09 au 29.10.16). Par sa photographie, Lara Gasparotto se révèle être une personnalité aux facettes multiples, cultivant les contrastes. Cet ouvrage présente un aperçu de sa vie. Lara Gasparotto pratique la photographie sous une forme chamanique. Certes, les vues qu'elle conserve de ses voyages et de son quotidien ont le caractère brut d'une expérience vécue, mais loin de tout naturalisme elles contiennent les traces d'un sacré. C'est ainsi que Lara Gasparoto semble douter du monde et croire aux extases. Mais les extases concernent les régimes d'images avant même les corps convulsifs, et pour parvenir à ces tensions la photographe pratique un art de la mise en présence de types de photographies différents voire opposés."

EDITION À COMPTE D'AUTEUR/ VINCENT DELBROUCK

VD@VINCENTDELBROUCK.BE

- **Vincent Delbrouck, *Catalogue*, texte d'Anne Immelé,**
  248 p., 116 ill., 21 x 29,7 cm, imprimé sur offset brillant 125 gr + 1 photocopie n/b sur papier rose, édition tirée à 480 exemplaires + 30 exemplaires de collection (publié avec le soutien du centre d'art contemporain de Mulhouse), chaque copie est unique, 50 euros.

EDITION À COMPTE D'AUTEUR/ FRED MICHIELS

ANOTHER.USEFUL.LOOKING.USELESS@GMAIL.COM

- **Fred Michiels, *Bozar de l'Abattoir*,**
  88 p., n/b, 20 x 15 cm, tiré à 33 exemplaires signés et numérotés

EDITION À COMPTE D'AUTEUR/ ALEX BEAURAIN*

PUNCTUM.PROD12@GMAIL.COM

- **Alex Beaurain, *Illusive prosody*,**
  96 p., 46 reproductions, 26 x 21 cm, 38 euros
  "Depuis 2011, Alex Beaurain observe les points communs de diverses parties du globe plutôt que leurs différences, afin de créer et construire son propre univers. *Illusive prosody* nous plonge dans des espaces et des lieux où le temps semble suspendu pour quelques minutes ou pour l'éternité. Des scènes énigmatiques s'entrecroisent et un personnage évolue dans un monde où tout semble à la fois réel et fantastique. Cette série nous amène ici ou là; nous lâche au milieu de paysages singuliers dans une bulle intemporelle."

EDITIONS ITINÉRANCES/BELKA

34 BOULEVARD ERNEST SOLVAY, 1050 BRUXELLES
MAT_PAT1@HOTMAIL.COM

- ***129 artistes belges*, photographies de Patricia Mathieu, préface de Jacques Charlier, illustration de Jean-Luc Moerman,**
  18 x 23,5 cm, 19,95 euros
  "Depuis une quinzaine d'années, la photographe est allée à la rencontre d'artistes belges ou travaillant en Belgique, dans leurs ateliers, leurs studios ou lors de performances. Plasticiens, peintres, sculpteurs et musiciens se sont prêtés au jeu des séances de photos, orchestrées au fil des échanges, du hasard et des opportunités."

MOREPUBLISHERS

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

- **Nathalie Czech, *A poem by repetition by Barry Scwabsky*,**
  suite de 3 impressions en deux couches de sérigraphie sur offset CMYK, (3x) 39,7 x 32,7 cm, tiré à 30 exemplaires + 10 EA, signés et numérotés, 280 euros
- **Olaf Nicolai, *Planetarium/Observatory*,**
  film de black out perforé à la main (23 trous), 100 x 70 cm, chaque copie est unique + C-print, 20 x 27 cm, tiré à 20 exemplaires signés et numérotés, 300 euros
- **Rob Pruit, *Summer '16*,**
  5 sérigraphies couleurs sur C-mat, 150 gr, 68 x 94 cm, tiré à 25 exemplaires + 5 EA, 180 euros

Ed. MOREpublishers,
Yann Sérandour,
Distorted (essay of Daniel Buren for John Knight's exhibition catalog 'Leetsoii') - black set

- **Yann Sérandour, *Distorted (essay of Daniel Buren for John Knight's exhibition catalog 'Leetsoii') - black set*,**
  chaise de plage pliable, sérigraphie sur coton 320 gr, structure en bois produite à Bruxelles et à Marseille, 4 design différents, chaque chaise est éditée en 2 exemplaires + 1 EA, signées et numérotées (l'édition 2/2 est seulement disponible sous forme du set complet de 4 chaises).

- **Katinka Bock, *Between arrival and departure*,**
  impression double face sur multi-offset, 120 gr, A1 (84,1 x 59,4 cm) plié en A4 (29,7 x 21 cm), tiré à 100 exemplaires + 7 EA, signés et numérotés, 70 euros

- **Haim Steinbach, *Your castle in the sky*,**
  texte trouvé, sérigraphie noire sur C-MAT 150 gr, 68 x 94 cm, tiré à 25 exemplaires + 5 EA, signés et numérotés, 180 euros

- **Heimo Zobernig, *Untitled*,**
  impression deux couches de sérigraphie noir sur noir sur C-MAT, 150 gr, 68 x 94 cm, tiré à 25 exemplaires + 5 EA, signés et numérotés, 240 euros

- **Joseph Grigely, *Conversations with Ellen*,**
  8 impressions offset sur multi-offset 120 gr, chaque impression, 20,4 x 29,1 cm, tiré à 40 exemplaires + 7 EA, signés et numérotés, 120 euros

- **Stefan Bruggemann, *This work is destroyed when you stop looking at it and restored when you look at it*,**
  sérigraphie imprimée sur C-MAT, 150 gr, 68 x 94 cm, signé et numéroté, édité à 25 exemplaires (+ 5 EA), 180 euros

BUREAU DES RÉALITÉS
327 CHAUSSÉE DE NEERSTALLE, 1190 BRUXELLES
WWW.BUREAUDESREALITES.ORG

- **Guy Mees, sld de Lilou Vidal,**
  36 p., A4, design graphique de Joris Kritis & Bureau des réalités, tiré à 200 exemplaires, en co-édition avec la Galerie Micheline Szwajcer.

  "Mutabilité, fragilité et impermanence des choses ont toujours été tangibles dans chaque étape de la pratique de Guy Mees. De son travail structuraliste à son processus conceptuel spécifique parodiant tous les systèmes hiérarchiques en passant par ses premières œuvres sur papier avec des rayures horizontales de couleur et à l'expansion sans motif dans l'espace (y compris la série des *Ballets imaginaires*) à travers ses derniers découpages de papier de couleur, la spécificité et la complexité de son travail réside dans la relation de sous-titres entre la construction et l'aléatoire, la durabilité et l'éphémère." Lilou Vidal

LA MUETTE ÉDITIONS
12 AVENUE D'UCCLE, 1190 BRUXELLES
WWW.LAMUETTE.BE

- **Paul Ardenne, *Heureux, Les Créateurs*,**
  272 p., 17 x 23 cm, 25 euros, ISBN : 97823556874849

  "Qui est à ce jour l'artiste, et comment travaille-t-il ? Que fait la critique d'art, et de quelle façon ? Qu'est-ce qu'une exposition, une collection ? Quels sont les territoires de l'art, ses "champs", son ou ses peuples, ses appareils, son futur ? Comment le pouvoir de décision se distribue-t-il ? L'art contemporain se porte bien. On ne serait pourtant pas mécontent qu'il mène sa barque autrement. La bonne norme serait que l'artiste ait le pouvoir, et non d'abord ceux qui gravitent autour de lui. L'artiste contemporain n'a que des amis : critiques d'art, commissaires d'exposition, marchands, collectionneurs—tout ce beau monde le requiert, efficace et conciliant. Chacun de ces acteurs, dans le "système" de l'art, à sa place. Certains orientent le goût quand d'autres le construisent, le consacrent, le monnayent ou le confisquent à leur profit. Faut-il le rappeler : la création artistique n'est en rien un "pour soi". Le simple fait qu'elle s'offre au regard d'autrui la définit d'office comme une pratique publique."

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

- **Camille de Toledo, *Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, Les potentiels du temps*,**
  296 p., 60 reproductions noir et blanc, 14 x 21,5 cm, ISBN : 972917217801, 19 euros

  "Les régimes existants de savoir et de pouvoir au nom desquels nous sommes gouvernés sont, essentiellement, des régimes de contraintes, de dettes, de finitudes ; des régimes où prospèrent l'obsession apocalyptique, la disqualification systématique de ce qui pourrait être, de ce qui devrait être, de ce qui serait... Il manque à ce monde, un principe d'expansion. C'est ce "principe d'expansion" que les auteurs cherchent à établir à toutes les échelles des existences, individuelles comme collectives. En ce sens, la "pensée potentielle" répond aux temps obscurs, à ce long hiver des premières années du vingt-et-unième siècle. La "proposition potentielle" peut se comprendre comme un effort pour structurer l'espoir, lui donner des raisons, des formes, des forces. Quels temps, quelles relations aux mondes, aux devenirs, une "pensée potentielle" permet-elle d'établir ? Quelles éthiques, quelles lois, quels modes d'existence, sont déjà à l'œuvre, potentiellement, dans notre présent ? Transformer notre rapport à ce qui nous est présenté comme réel, transformer notre rapport au temps, redéfinir la transmission, autant de pistes évoquées et développées ici et enrichies d'un index des mots et des notions qui structurent cette pensée potentielle. En travaillant à définir cette proposition, en en rendant compte par des voix à la fois artistiques, théoriques, poétiques, ce livre contribue à l'effort commun pour affirmer des possibles, des avenirs possibles, pour transformer nos modes d'existence, d'habitation, de gouvernement. Ce livre s'inscrit dans un mouvement de reconstruction des avenirs, dont différentes pratiques au cœur des mondes de l'art autant que de la pensée contemporaine témoignent, pour reprendre en main la politique et reprendre possession de la vie et de l'avenir. Ce sont ces répertoires multiples de l'art et de la théorie que le potentiel cherche à mettre en mouvement."

EDITIONS ROUGE
18 RUE GRANET, F-13100 AIX-EN-PROVENCE
WWW.ROUGEPROFOND.COM

- **Alice Laguarda, *Des films et des maisons, La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*,**
  coll. "Raccords", 288 p., 570 images couleurs, 23 euros, ISBN : 9782915083903

  "L'ouvrage est consacré à des films dans lesquels les maisons occupent des fonctions symboliques mettant en avant des dimensions existentielles liées à la valeur de l'habiter et à l'idée d'humanité. "Dans sa quête d'humanité, l'homme fait l'expérience d'une trajectoire existentielle qui le conduit à désirer, inventer et habiter des maisons. Demeure de la subjectivité et de l'intimité de l'être, image de la totalité close sur elle-même, la maison est également le lieu de l'apprentissage de l'ouverture au monde et aux autres. Elle est un objet équivoque : espace de la concentration, de la domestication de l'homme par l'homme, la maison est un vecteur d'aliénation, de dislocation, le lieu où vient se loger, aussi, l'inhumain. Or, un "récit" particulier traverse le cinéma, celui des trajectoires corporelles, spatiales et émotionnelles des personnages aux prises avec cette ambiguïté fondamentale de la maison. Le cinéma recèle ainsi une histoire des évolutions de la maison en tant que forme matérielle, symbolique, mentale. Il nous interroge sur la valeur de l'habiter, des représentations qui en idéalisent les fonctions d'humanisation jusqu'aux figurations d'une obsolescence de la maison, d'une disparition des croyances et des imaginaires qui l'accompagnent."

OPTICAL SOUND
WWW.OPTICALSOUNDBLOG.WORDPRESS.COM

- ***OpticalSound n°4*,**
  256 p., 17 x 24 cm, édité par P. Nicolas Ledoux et Pierre Beloüin, 15 euros, ISBN : 9791096749003 (diffusé par les presses du réel)

  "Au sommaire du quatrième numéro de la revue annuelle *OpticalSound*, entre musique expérimentale et art contemporain : une relecture de Walter Benjamin par François Coadou, la suite de la collaboration entre François Deck et Raphaële Jeune, un abécédaire nécrologique du rock par Pierre Beloüin, le calendrier des révoltes 2016 par Matthieu Saladin, la déprogrammation hypnotique de Genesis P-Orridge et Timothy Leary, *La jetée* de Chris Marker, Salvage Art Institute, Arnaud Labelle-Rojoux, le label Crammed Discs, de nombreux entretiens avec Jean-Luc Verna, Jill Gasparina, Ange Leccia, Carole Douillard et Dora García..."

CONTRETYPE (DIFFUSION)
4A CITÉ FONTAINAS, 1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG

- **Arnaud De Wolf, *Heim*, texte en anglais de Steven Humblet,**
  28 p., 29,7 x 21,5 cm, 27 euros, ISBN : 9789082493108. Edité à compte d'auteur

PRISME EDITIONS
45/2 AVENUE WIELEMANS CEUPPENS, 1190 BRUXELLES
WWW.PRISME-EDITIONS.BE

- **Arne Quinze, *Reclaming Cities*,**
  352 p., 24 x 30 cm, 59 euros, ISBN : 9782930451190

  "Persuadé de l'influence positive de l'Art sur l'humanité, Arne Quinze poursuit à chaque instant sa quête de la société idéale, où chaque individu communique et interagit en équilibre avec son environnement. Ses multiples œuvres, qui mêlent formes et matériaux différents, créent la rencontre du monde et de l'Art, et nous aident à chercher, nous aussi, la voie d'une cohésion sociale réussie et durable. Des schémas à la construction, de la maquette aux études architecturales, plongez dans le puissant processus créatif de cet artiste international investissant l'espace public, à New York, à Shanghai, à Londres, à São Paulo, à Bruxelles et récemment à Liège, devant l'Hôtel de Bocholtz, où nous interpelle *Natural Chaos*."

- ***Belgium New architecture*,**
  288 p., 24 x 30 cm, 49,50 euros, ISBN : 9782930451213

  "*Belgium New Architecture* est le 6ème volume d'une collection qui passe en revue les réalisations significatives en architecture contemporaine. Un ouvrage incontournable, actuel et intemporel sur les plus belles réalisations de ces dernières années. [...] En introduction, Pierre Loze, écrivain, rencontre Christian Kieckens, architecte, pour une conversation à bâtons rompus à propos de l'architecture actuelle et de son devenir. Steven Beckers, architecte, nous présente ses recherches : Le changement de paradigme vers la production alimentaire urbaine. Victor Lévy, architecte, aborde quant à lui la révolution numérique dans l'architecture."

* Édition soutenue par la FWB

L'ART MÊME
Trimestriel
#71
Décembre 2016 - Février 2017
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 SOULÈVEMENTS: PENSER (PAR) L'IMAGE

3
Soulèvements des images et images des soulèvements
7
Scénographie du re-voir : pour une reconnaissance de l'histoire
10
Champ de bataille
12
L'insistance des luttes
15
Nuage, bulle et étincelle
Politiques visuelles et déréalisation du réel

EXTRA MUROS

18
Incorpored ! (I Can't Get No) Satisfaction
20
Marc Rossignol
Gerbe et paysage
21
Pierre Toby
A propos de *films*
22
Images et mots depuis Magritte
Trafics d'influence

IN SITU

24
SLRB : 101%
De l'absolue nécessité du superflu

INTRA MUROS

26
Rebel Rebel
De la rencontre de l'art contemporain et du rock
28
Entre la poire et le fromage (belge)
Art et photographie en un menu "digest"
30
Hannah de Corte et Céline Prestavoine
Le devenir textile de la peinture
31
Emmanuelle Quertain
La fleur au fusil
32
La Centrale ou l'éclectique proposition
34
Peter Downsbrough
From to
35
Patrick Carpentier
And I told you
Now that I am gone
36
#institut:
monstration, médiation et production de la recherche
38
Michel Lorand
Le vent qui ce soir joue attentif
40
Dominique Castronovo et Bernard Secondini
Faire exister autrement
41
Gast Bouschet & Nadine Hilbert
A butterfly kiss of geological time
42
Léopoldine Roux
Echappées belles
43
Marc Buchy
Lisible visible invisible
44
Mira Sanders
D'un voyage à l'autre, involutions libres et subjectives de navigations multiples

ÉDITIONS

46
In octavo
Des formats de l'art
48
Raphaël Van Lerberghe
Autour du motif du cadre
49
Bernard Villers
L'articulation à l'œuvre
50
Cécile Massart
Dessiner l'invisible écrire l'innommable
51
Soldes
Revue laboratoire
52
Yves Depelsenaire
Un musée imaginaire lacanien
53
Lotte Arndt
Paris, prisme d'Afriques
Elle adore le noir
54
Jérôme Giller
Carnet de Liège