L'ART MEME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2ème
TRIMESTRE
2017

72

72

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
Ivo Ghizzardi

GRAPHISME
Pam&Jenny

Pour nous informer de vos activités :
ivo.ghizzardi@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

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

ONT COLLABORÉ
Lotte Arndt
Raya Baudinet-Lindberg
Véronique Bergen
Sandra Caltagirone
Florence Cheval
Gilles Collard
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autreppe
Sandra Delacourt
Florent Delval
Isabelle de Visscher-Lemaître
Colette Dubois
Benoît Dusart
Laure Eggericx
Emmanuel Lambion
Anaël Lejeune
Eric Mangion
Maria Palacios-Cruz
Sébastien Pluot
Mélanie Rainville
Elisa Rigoulet
Mathilde Roman
Septembre Tiberghien
Tristan Trémeau
Eric Vandecasteele
Mathilde Villeneuve

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

EDITO

Considérant ses modes de production et de diffusion, sa valeur d'usage et d'échange, l'art ne peut se dessaisir d'un questionnement sur sa relation au travail et sur l'économie de vie de l'artiste, quelle que soit l'évolution de son statut et sa configuration.
Cette problématique traverse de manière récurrente l'histoire de l'art, moderne et contemporain en particulier, dont elle épouse nécessairement les contours, mouvants et infiniment complexes, du contexte socio-économique et politique qui est le sien.
De l'injonction situationniste *Ne travaillez jamais !* à l'arrêt temporaire de production posé comme un temps de silence actif et nécessaire à l'œuvre ou encore mis au profit, dans la foulée de Mai 68, d'une expérience, souvent brève, de travail en usine ou en ateliers de création intégrés en son sein, la question de l'art au travail, et de la conception même du travail artistique qu'elle sous-tend, engage inévitablement une pluralité d'approches et de perspectives à la croisée de ressorts ontologiques, historiques et contextuels.
Mais, au-delà de l'hétérogénéité inhérente aux pratiques de l'art et à leurs contextes, la question soulevée, problématisée et formalisée par l'artiste ou le collectif d'artistes engage dès l'abord un processus de résistance face à un capitalisme réifiant, aujourd'hui *fluide* et mondialisé.

Le dossier de cette 72ème livraison de *l'art même*, voué à développements, propose un premier panel de contributions sur un sujet qui le déborde ainsi largement. Faisant retour sur des productions conceptuelles nord-américaines qui, dès les années 60, posent les jalons dialectiques de la relation de l'artiste au travail et à ses moyens de subsistance ou sur Duchamp et le *refus du travail* envisagé, dans l'essai éponyme qui lui est consacré, comme un positionnement tant de nature socio-économique qu'esthétique face aux nouvelles formes d'aliénation du capitalisme, ce dossier propose l'analyse de productions audiovisuelles et performatives d'artistes contemporains qui interrogent les gestes du travail et en dégagent de nouveaux récits. Enfin, il se penche sur la pratique même et les enjeux du travail en commun au-travers de l'expérience en cours d'un pôle de recherche en École d'art consacré à l'étude de la représentation du travail et de celle, récente, de la production de l'exposition *RUN RUN RUN* à la Villa Arson conviant au sein de l'institution une vingtaine d'artist-run-spaces aux économies de vie et de travail bien spécifiques.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

L'ART AU TRAVAIL

ART ET LABEUR

THE IDEA THAT TODAY THERE IS NO AESTHETIC MOVEMENT RULING THE VISUAL ARTS IS INCORRECT. CAPITALISM RULES. IS THIS NECESSARY?

Christopher D'Arcangelo, encre au pochoir sur papier, non daté, non signé

Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash*, 1973, Ukeles washing floor inside, against backdrop of statue.

1.

Les critiques formulées dans l'art des années 1960 sur la valeur d'échange des objets d'art et l'attention portée sur la prise en compte d'une valeur d'usage des œuvres ont ouvert un questionnement implicite sur les conditions de subsistance matérielle de l'artiste dans les décennies suivantes. Une série d'œuvres engageant des processus d'objectivation des moyens de production permettent d'examiner certains des dilemmes qu'ont éprouvés différentes générations d'artistes confrontés à une économie capitaliste.

Alors qu'il est sollicité pour l'acquisition de son tableau *Les Poseuses,* Seurat calcule le coût horaire de son labeur : "une année à 7 francs par jour". L'addition étant bien supérieure à ses prix de vente habituels, Seurat écrit[1] "Ainsi voyez où cela mène. Pour me résumer, je vous dirai que la personnalité de l'amateur peut me payer la différence de son prix au mien".[2] Une telle opération de conversion entre la valeur d'une production artistique et le travail effectué avait également fait l'objet d'un calcul par Manet lorsque, recevant une somme supérieure d'un collectionneur pour la peinture d'une botte d'asperges, il lui peignit une asperge supplémentaire.[3]

En se situant dans le tournant des années 1960, les opérations ironiques d'Yves Klein[4] et Manzoni[5] se focalisaient sur les processus d'attribution des valeurs économiques sacralisées des œuvres d'art quand les approches d'Oldenburg avec *The Store* ou de Rauschenberg avec *Black Market* (1961) insistent sur les dimensions politiques de l'usage, de l'échange et de la conversion autant des objets que des signes. Mais ce n'est qu'à la fin des années 1960 aux USA, en réaction au contexte capitaliste le plus avancé, que sont prises en compte les réalités du labeur dans les productions artistiques. Des œuvres révélant explicitement les structures économiques de production et la réalité matérielle du travail se multiplient à mesure que les écarts deviennent irréconciliables entre les défenseurs des œuvres fétichisées des avant-gardes par des figures emblématiques du modernisme se revendiquant toujours du Marxisme (Greenberg, Meyer Shapiro, Picasso, Pollock…) et les spéculations du marché de l'art qui se portaient sur les mêmes objets. Les modèles modernistes idéalistes de l'autonomie de l'œuvre d'art impliquant un détachement à l'égard de toute prise en compte des réalités de la vie économique quotidienne se trouvent contestés par toute une génération d'artistes identifiant que le Musée est l'endroit prétendument neutre où convergent pourtant les intérêts des grandes corporations, de l'administration et du maintien conservateur d'un statu quo social et politique. Autant de pouvoirs qui ignorent les conditions de subsistance de l'artiste et de ceux qu'ils entendent représenter. Alors impliqué dans le Art Workers' Coalition, certains artistes comme Robert Morris se tournaient vers l'histoire des syndicats d'artistes des années 1930 qui militaient pour la reconnaissance d'un salaire d'artiste payé par les gouvernements fédéraux.[6] C'est à ce moment-là, en 1969, que Mierle Laderman Ukeles accomplissait, dans le musée, des travaux de maintenance publique[7]. Ces actions soulignaient le fait que s'ils sont dissimulés, ce sont pourtant ces gestes laborieux et peu valorisés, généralement assignés aux femmes, qui permettent de rendre les œuvres visibles.

Dans un contexte où résonnaient fortement les contestations formulées entre autres par l'AWC à l'égard des pouvoirs du musée et des intérêts qu'il partage avec les pouvoirs politiques et économiques, l'œuvre réalisée en 1970 par Sol LeWitt pour l'exposition *Information* au MoMA, s'organise à partir d'une transposition des permutations géométriques vers une équation indexée sur la valeur minimum du revenu syndical[8]. Il avait engagé 4 dessinateurs à exécuter 4 heures par jour, 4 jours durant, 4 dessins de 4 couleurs différentes, payés 4 $ de l'heure. En 1977, dans le centre d'art LAICA, Michael Asher rémunère 5 personnes 4 $ de l'heure avec pour seule consigne d'être simplement présentes quelques heures de la journée. C'est au même moment que le jeune artiste américain Christopher D'Arcangelo intervient dans le journal du même centre d'art, avec une proposition en résonnance avec celle d'Asher, qui remettait en cause le pouvoir curatorial de sélection des œuvres. Il offrait au lecteur une double page blanche qu'elle/il pouvait investir et insérer dans l'espace d'exposition. Cette œuvre répondait au thème du numéro spécial de ce journal, édité par la galeriste Claire Copley, dédié aux moyens de subsistance des artistes. Dans son texte d'introduction, Copley se demande si, compte tenu du fait que "La valeur dollar indique la valeur et le pouvoir d'une œuvre d'art […] Quel est le devenir d'une œuvre d'art qui ne s'adapte pas de manière traditionnelle aux galeries, au musées et aux collections ? Dans les faits, la structure détermine et dicte les œuvres d'art plutôt que l'inverse". L'artiste est ainsi dessaisi, non seulement de son travail, puisqu'il n'est que rarement rémunéré pour son labeur s'il ne résulte pas dans un objet commercialisable, mais lorsqu'une vente a lieu, il peut la voir fructifier dans des poches autres que les siennes.[9] L'objectivation du labeur est interrogée selon une autre perspective par Christopher D'Arcangelo et Peter Nadin entre 1977 et 1978 alors qu'ils entreprennent une série de travaux de maçonnerie pour des lofts ou des lieux d'exposition new-yorkais[10]. Comme pour beaucoup de jeunes artistes, cette pratique leur permettait d'obtenir un revenu minimum tout en continuant leur travail artistique. Une fois les travaux exécutés, ils rédigeaient un texte envoyé à un groupe de personnes qu'ils invitaient à venir visiter les travaux terminés. Le contenu de ces invitations présentait des formulations aussi précises qu'équivoques permettant de penser qu'il n'était pas seulement question d'inviter de futurs clients pour obtenir d'autres chantiers mais qu'ils avaient l'ambition d'interroger ce qu'un tel job pouvait signifier pour des artistes dont l'un des moyens de subsistance revenait à fabriquer des "boites blanches" pour d'autres artistes. D'un point de vue visuel, les paradigmes picturaux élémentaires sont renversés, puisque la réussite du travail est évaluée, non pas au regard de l'effet visuel mais, au contraire, de son invisibilité. "Une travail bien fait ne laisse pas de traces"[11] disait Peter Nadin. Par ailleurs, ces invitations déplaçaient les registres sémantiques des formulations administratives appropriées pour un travail contractuel d'ouvrier vers ceux en usage dans les champs de l'art. Par exemple, à l'endroit où un carton d'invitation aurait fait figurer un titre, D'Arcangelo et Nadin ont inscrit la durée des travaux : "Neuf jours de travail" ou "Cent dix-neuf heures de travail"[12]. L'identité du client est désignée non pas en tant que "commanditaire", mais en tant "qu'acquéreur", le terme utilisé par un collectionneur d'objets d'art. Puis, les matériaux de construction sont énumérés à la manière d'un cartel listant les médiums utilisés pour une œuvre. Des dates et des horaires sont indiqués pour visiter, non pas une œuvre mais ce qu'ils désignent comme "le produit de tant d'heures ou de jours de travail".[13] Une phrase particulièrement significative est associée par un * à ceux qui ont exécuté les travaux : "Nous nous sommes réunis pour exécuter des constructions fonctionnelles et modifier ou rénover des structures existantes comme un moyen de survivre dans une économie capitaliste". Selon Benjamin Buchloh, cette déclaration semble renouer avec l'un des principes du Constructivisme selon lequel "tout acte de production est un acte de production culturelle.

1 Lettre à Octave Maus.

2 Benjamin Buchloh évoque la lettre de Seurat dans un entretien filmé sur le travail de Christopher D'Arcangelo.

3 Sur un plan plus picturalement symbolique, *Les raboteurs de parquet* de Caillebotte avait déjà introduit la question du labeur, substituant à la réalisation de la toile, la présence allégorique d'ouvriers intervenant dans la matière picturale sur laquelle ils sont agenouillés.

4 Yves Klein, *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, Paris, 1959-1962

5 Piero Manzoni, *Merda d'Artista*, 1961.

6 Voir Julia Bryan-Wislon, *Art Workers, Radical practice in the Vientam war era*, University of California Press, 2009.

7 L'exposition *Work Ethics* de 2003 présentait notamment les œuvres de Ukeles et la documentation de l'action de David Hammons vendant des boules de neige dans la rue en 1983. Commissaire Helen Molesworth.

8 4$ de l'heure pour un ouvrier.

9 Ce numéro est publié au moment où une nouvelle loi "The California Resale Royalties Act" fait débat. Il est question d'appliquer le principe français du "droit de suite" à la Californie impliquant notamment une redistribution de 5% du prix des ventes d'une œuvre d'art à son auteur quelle que soit la situation. Copley publie également la formulation du contrat "The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" imaginé par Seth Siegelaub et Robert Projansky en 1971 dans le prolongement des mouvements contestataires de la fin des années 1960.

10 Ils ont effectué des travaux notamment dans le loft de Louise Lawler, Naomi Spector et Stephen Antonakos ou pour des expositions, entre autres à PS1.

11 Entretien avec Celine Condorelli en 2009 dans *Support Structure*, Sternberg Press, p.244.

12 En anglais, le terme "work" pouvant signifier aussi bien le "travail" qu'une "œuvre".

13 L'usage des contrats évoque l'esthétique administrative de la génération précédente d'artistes dont elles/ils étaient proches.

Daniel Buren, *Photo-souvenir : Kunst Bleibt Politik*, juillet 1974, travail in situ incluant le travail censuré de Hans Haacke —in Kunst Bleibt Politik, Kunsthalle, Cologne, Allemagne.
© Daniel Buren/Adagp, Paris. Détail.
Photo : Barbara Reise

Daniel Buren accrochant l'oeuvre de Hans Haacke sur son oeuvre suite à la censure exercée à l'encontre de *Manet-PROJEKT '74* dans lequel Haacke retraçait la liste des propriétaires du tableau *Une Botte d'asperges* dont certains étaient impliqués dans la montée du nazisme.

La production doit être reconnue non comme une forme privilégiée de représentation, mais uniquement comme une production culturelle".[14] Une conception qui, pour Buchloh, prolonge la cohérence des démarches de D'Arcangelo concernant la remise en cause des systèmes hiérarchiques des institutions culturelles. Le fait de refaire un mur ou un plafond dans un lieu dédié à l'art ou appartenant à un artiste, non pas pour des visées artistiques, mais pour gagner sa vie, brouillait les distinctions entre les valeurs critiques de l'art, les valeurs d'usage des réalisations et les valeurs économiques inhérentes au fait de fournir un service. Il n'était pas question pour ces artistes de transformer un labeur en œuvre d'art, il était d'ailleurs très précisément spécifié dans les contrats que les "acquéreur" ne pouvaient en aucun cas faire valoir les travaux comme une œuvre d'art. Ils maintenaient plutôt un régime d'indécidabilité entre une pratique artistique et ouvrière à une époque de basculement au cours de laquelle des pratiques critiques étaient réincorporées aux institutions et où des lieux alternatifs étaient reconvertis en espaces conventionnels. Le prolongement d'une approche critique à partir de l'art leur semblait certainement irrémédiablement voué à l'incorporation. En effet, D'Arcangelo et Nadin engagent leurs "travaux" moins de dix ans après qu'aient été initiées des pratiques dites "post minimales" dont certaines avaient lieu en dehors de lieux dédiés à l'art et d'autres consistant à élaborer différentes formes de critique des institutions en intervenant sur les formes architecturales des contextes de monstration. Le "White Cube" était alors considéré comme l'espace emblématique de l'institution artistique qu'il fallait éviter ou qui faisait l'objet de critiques, en particulier sur sa pseudo neutralité. Or, le milieu des années 1970 a vu ces approches partiellement récupérées par le marché de l'art et les lieux considérés comme alternatifs accrochent désormais tableaux et photographies. Il est significatif que le premier chantier de D'Arcangelo et Nadin en 1977 était le PS1, dans lequel ils ont construit des cimaises pour accrocher les tableaux de deux artistes[15] associés au Pop Art. Pourtant, l'année précédente, PS1 ouvrait avec l'exposition *Rooms* qui marquait l'apothéose et en définitive le déclin des interventions dans des lieux "bruts" par des artistes comme Michelle Stuart, Gordon Matta Clark, Lucio Pozzi, Patrick Ireland (aka Brian O'Doherty) ou Richard Nonas. L'année de l'ouverture de PS1 coïncide d'ailleurs avec la parution dans Artforum du texte de Brian O'Doherty, "Inside the White Cube" dans lequel l'artiste / critique, analyse la fonction idéologique du white cube comme ayant pour finalité la transcendance de l'objet en dehors du temps et de l'espace, donc des contingences matérielles. Selon lui, dans le white cube "le mur devient une membrane à travers laquelle les valeurs esthétiques et commerciales s'échangent par osmose" De ce point de vue, les actes de D'Arcangelo et Nadin interviennent précisément à l'endroit où se révèlent les conditions matérielles de production des spécificités architecturales qui soutiennent et confirment leur valeur aux objets d'art. Par ailleurs, les matériaux utilisés et les modes d'application des interventions de D'Arcangelo et Nadin sont similaires à ceux utilisés par un certain nombre d'artistes comme Robert Ryman, Michael Asher et Daniel Buren dont D'Arcangelo était d'ailleurs l'assistant. Or, leurs travaux ne prennent pas appui sur une critique du système de l'art depuis l'art mais depuis la production artistique comme labeur, c'est à dire, la condition élémentaire de la production non valorisée du travail.

Dans le sillage de ces approches, Peter Nadin avait fondé par la suite *The Office* avec Jenny Holzer, Peter Fend et Coleen Fitzgibbon, une parodie des activités libérales dont la carte de visite vantait les talents d'un employé du tertiaire ou d'un artiste servile correspondant parfaitement à l'esprit des années 1980 : "Des services esthétiques pratiques, applicables à la situation du client. Notre consultation inclut une expertise de vos besoins et des suggestions pour des actions réalistes".

Au cours de la décennie suivante, Andrea Fraser et Helmut Drexler font le constat selon lequel, si les pratiques associées à la critique institutionnelle ont été largement intégrées et valorisées symboliquement par le système, les artistes porteurs de ces projets ne sont toujours pas rémunérés pour leur travail. Ils entament leur projet *Services*[16] initié en 1993, dont l'ambition est de se substituer aux structures existantes pour *faire* institution.[17] Fraser prolongera ces questionnements à la fin des années 1990 au sein de *Parasite*[18], un collectif d'artistes envisagé comme un outil permettant le soutien et le développement des "projet based art works" dont les galeries et les institutions bénéficiaient mais ne défendaient pas les intérêts[19].

Suivant la logique d'Andrea Fraser selon laquelle l'artiste *est* l'institution, *Parasite* imagine pouvoir définir des situations de coopération entre artistes partageant un même type d'œuvres qui, à l'époque, n'était pas soutenu par le marché de l'art. En parasitant des structures institutionnelles existantes, ils ont l'ambition d'organiser des évènements discursifs et des expositions alternatives de *Project-based art* impliquant une attitude critique et n'engageant pas nécessairement une forme physique permanente.

En 1997, Ben Kinmont, l'un des fondateurs de *Parasite* avait déjà initié plusieurs projets artistiques impliquant la nécessité de considérer les spécificités des *Project Arts.*

14 Entretien avec Benjamin Buchloh par Dean Inkster et Sébastien Pluot.

15 Bob Stanley et Bard Wasserman, 1977

16 *Services* débute à Luneburg, puis se développe dans différentes villes d'Europe jusqu'en 2001.

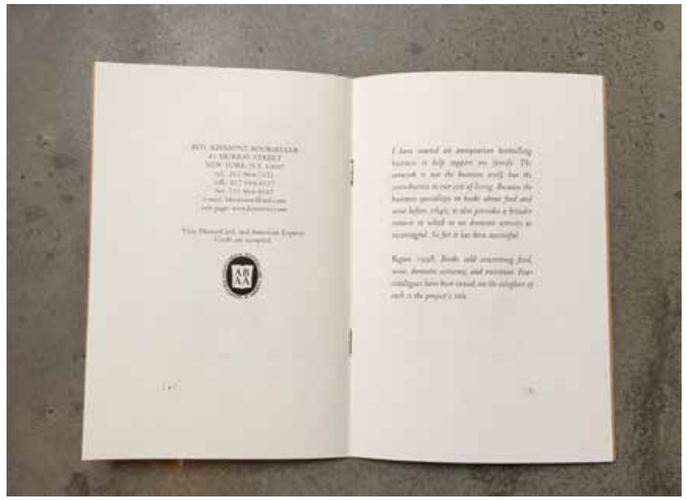
17 L'une de leurs activités consiste à rassembler une documentation sur les pratiques radicales et les contrats d'artistes des années 1960. Le collectif *Support Structures* initié en 2003 par Céline Condorelli et Gavin Wade éditera un ouvrage questionnant également ces enjeux.

18 Le groupe d'artistes new-yorkais *Parasite* s'est formé en 1997 pour "soutenir, supporter, présenter et documenter les *project-based art works*".

Entre autres, un projet intitulé *Agency* (1997) qui témoignait de sa volonté et de la difficulté de constituer une structure qui permettrait de supporter ces pratiques :

"J'ai eu envie d'essayer d'écrire un plan de développement pour la création d'une agence de projets artistiques qui soit le partenaire d'Antinomian Press. Un ou deux ans plus tard, Anne Pasternak de Creative Time accepta de me financer pour mener à bien cette étude et pour voir si le projet était viable. Malheureusement, la seule structure financière qui me semblait pouvoir répondre à mes besoins était celle avec laquelle je n'aurais jamais souhaité travailler. Le projet fut donc sans suite. C'est à partir de cette expérience que j'ai commencé à mesurer et envisager vraiment l'indépendance des projets d'artistes, leur marginalité (à la fois subie et recherchée) et cette nécessité de liberté avec leur pratique artistique. […]"[20]

Après avoir envisagé plusieurs hypothèses, Ben Kinmont a finalement choisi de mener sa pratique artistique en parallèle avec une activité de libraire spécialisé en livres anciens lui permettant d'éviter de faire porter sur son œuvre la nécessité de subvenir à ses besoins.



Ben Kinmont, *Sometimes A Nicer Sculpture Is To Be Able To Provide A Living For Your Family*, 2001, image du livret édité en 2002, 500 copies.

La crise économique de 2008 suscite un regain de réactivité à l'encontre du fonctionnement néo-libéral de l'art. Non seulement les communautés d'artistes subissent violemment les conséquences de la crise mais ils l'identifient au fait que le système de l'art soit partie prenante du système financier. C'est dans ce contexte que s'élabore le projet *W.A.G.E.*[21], un collectif d'artistes qui rédige une charte négociée avec les institutions à but non lucratif afin que celles-ci rémunèrent les artistes pour leur travail. *Art Work*, est aussi un collectif né en 2009 qui a édité une plateforme web consistant à "rassembler des textes et/ou des œuvres d'artistes, activistes, écrivains ou critiques sur la question du travail dans une économie déprimée et la manière dont cela peut avoir une incidence sur les processus artistiques, la rémunération et la propriété artistique".[22] Le mouvement Occupy Wall Street a généré un certain nombre de collectifs dont Occupy Museums, qui milite en faveur d'une reconnaissance par les musées des créations associées symboliquement aux 99% de la population et non seulement aux œuvres validées par le 1% des plus riches, c'est-à-dire par les valeurs de l'industrie du luxe ou les banques qui, par leurs financements, influencent les musées.

La profondeur de la scission entre les valeurs des 1% et celles des 99% semble démultipliée dans le champ de l'art et Marcel Broodthaers en analysait déjà les raisons en 1974 : "Qu'est-ce que l'art ? Depuis le XIXe siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit sérieux de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie".[23]

Sébastien Pluot

Sébastien Pluot est historien de l'art et curator.

Avec Maud Jacquin, ils dirigent Art by Translation, le programme international de recherche et d'exposition. www.artbytranslation.org

Il est directeur associé du CNEAI= et dirige le programme de recherche en traduction à l'ESBA TALM d'Angers. Il est commissaire de nombreuses expositions dont les dernières : *The House of Dust by Alison Knowles*, James Gallery et Emily Harvey Foundation, New York, CNEAI= de Pantin, Fonderie Darling, Montréal (2016-2018); *You may add or subtract from the work*: *On the work of Christopher D'Arcangelo and Michael Asher* au MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (2017) *Une lettre arrive toujours à destinations*, La Panacée, Montpellier. (2015-2016). Il est co-éditeur des ouvrages Art by *Telephone Recalled*, éd. MIX et de *Une traduction d'une langue vers une autre*, éd. Les presses du réel.

Le collectif Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) utilise le mur du Guggenheim pour envoyer un message au conseil d'administration du musée concernant les conditions de travail des ouvriers exploités pour la construction du Guggenheim d'Abu Dhabi. 27 avril 2016.

19 Selon Andrea Fraser, les questions pratiques de la rémunération des *Project Works* témoignent de décisions politiques qui peuvent avoir une incidence, non seulement sur les conditions de travail, mais aussi sur la fonction et la signification de leurs œuvres.

20 Description du projet *Agency* dans la publication *Prospectus* éditions Mix, Paris, 2011. Ben Kinmont précise le contexte de cette œuvre : "1997. Creative Time est une association à but non lucratif basée à New York qui présente au public des projets artistiques dans diverses disciplines. Le projet ne peut être repris. Archive incluse dans la collection de l'artiste."

21 Working Artists and the Greater Economy dont les initiales signifie "Salaire".

22 C'est à partir de cette édition que l'artiste Lize Mogel avait composé un diagramme résultant d'un sondage auprès de professionnels de l'art concernant, d'un côté, la part de temps et, de l'autre, la part de revenus respectivement consacrés à l'activité artistique et/ou à l'activité rémunératrice.

23 M. Broodthaers, "To be a straight thinker or not to be. To be blind", texte publié en anglais dans *Le privilège de l'art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Voir JdP, p. 268.

C'est la découverte d'un petit livre de Maurizio Lazzarato intitulé *Marcel Duchamp et le refus du travail* qui est à la base de la présente contribution[1]. Découverte, à nos yeux, renversante puisque l'essai actualise la charge subversive d'une œuvre dont la portée politique nous avait en réalité échappé, du fait peut-être de son enlisement sous une épaisse couche de sanctuarisations successives.

Marcel Duchamp,
3 Stoppages-Etalon
1913-14, réplique de 1964
Assemblage, 28 x 129 x 23 cm
Musée national d'art moderne, Paris
Extrait de : Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Editions Pierre Terrail, Paris 1997 p.90
© photo : Succession Marcel Duchamp/ADAGP

2i

Air de Paris 1919 (réplique de 1964)
Ready-made
Ampoule de verre de 50 cm³
Collection Louise et Walter Arenberg, Philadelphia Museum of Art
Extrait de : Marc Decimo *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, les presses du réel, Dijon, 2004, p. 36
© photo : Succession Marcel Duchamp/ADAGP

CONTRE LES LOIS D'AIRAIN
STOPPAGES ÉTALON

Marcel Duchamp et le refus du travail,
Maurizio Lazzarato,
© Éditions Les Prairies Ordinaires

Ce rafraîchissement est le fait d'un philosophe et sociologue appartenant à cette veine foisonnante d'intellectuels soucieux de refonder la critique du capitalisme en examinant ses modalités d'organisation sous la forme du néo-libéralisme. Gouvernance par l'inégalité et l'insécurité, éclatement du salariat et atomisation du monde du travail, extension des logiques de marché à tous les domaines de l'existence, technification fine des dispositifs de contrôle et de construction des sujets, enrôlement des sensibilités par la voie des industries du divertissement… Projet anthropologique et ontologique global qui nécessite, pour lui résister, d'associer les ressources des luttes sociales, des sciences sociales, des expériences politiques, de la philosophie, de l'art, de l'économie… La revue *Multitudes,* dont Lazzarato est l'un des fondateurs, se désigne comme *revue politique, artistique, philosophique*[2].

Je boirai de ton eau

C'est dans cet état d'esprit que l'auteur s'enthousiasme pour la lutte des intermittents du spectacle qui agite la France entre 2003 et 2005. Son intervention consiste notamment à agréger une équipe de chercheurs enquêtant sur les conditions de travail, d'emploi et de chômage des intermittents. Les résultats de cette enquête, avant tout d'ordre socio-économique, sont publiés dans un premier livre, en 2008[3].

Mais cette première synthèse, considérée comme indispensable, est aussi jugée insuffisante pour saisir la complexité des processus engagés. “Pour essayer de retenir ce que la grille socio-économique laisse échapper, indique Lazzarato, nous avons souhaité intégrer à l’analyse de ce conflit d’autres approches – élaborées au cours des années 1960 et 1970 par Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari –, approches dont la critique sociale n’a généralement pas encore bien mesuré et exploité toute la pertinence politique et toute la fécondité heuristique”. C’est l’objet d’un deuxième volume, paru en 2009, où apparaît la figure de Duchamp[4]. Celle-ci y est explorée non au titre de symbole fétichisé ou de miroir neutralisé du réel, mais bien au titre de source toujours potentiellement vive pour un renouvellement des formes et fondements des résistances au capitalisme contemporain.
Résistances appelées à conserver et élargir les droits sociaux hérités autant qu’à instituer de “nouveaux droits adaptés aux nouvelles modalités d’exploitation du temps”. A travailler et autoriser l’émergence de subjectivités authentiquement libres. A conquérir l’être autant que les conditions sociales et politiques qui l’autorisent et l’émancipent. Bref à articuler critique sociale et critique artiste.
Longue histoire à dire vrai, qui n’engage pas que les partis pris par Duchamp (loin s’en faut), mais convoque une multiplicité d’expériences et de positions dont l’inventaire et l’étude demeurent à produire. Dans cette optique précisément, il est de première importance de restituer à l’œuvre de Duchamp ses vertus subversives afin qu’elles ne demeurent pas lettre morte. Ce à quoi s’emploie Lazzarato. Voyons par quelles voies.

Volem rien foutre al païs

Pour Lazzarato, Duchamp oppose à l’intégration au capitalisme un double refus : de nature socio-économique et esthétique. C’est-à-dire que Duchamp refuse d’être un artiste au sens d’une catégorisation socio-professionnelle (absconse à ses yeux) autant qu’il refuse d’engager une production, de générer des “œuvres”, de mobiliser le goût… Au cœur de ce double refus se niche une constante : la paresse, le rejet du travail, le déni de production, l’action paresseuse.
Duchamp exècre le travail, qualifie d’infamie l’injonction au travail. Il rend hommage au *Droit à la paresse* de Paul Lafargue, s’effare du “travail forcé auquel est condamné chaque nouveau-né”[5]. De fait, il travaille peu, contourne l’intégration au marché de l’art, déroute toute attente, cogite longtemps en silence puis reprend sur une autre voie, s’éternise des siècles sur un *Grand Verre* hors de portée. Refuse la vitesse, le rythme de la production, autant que la routine et la répétition. Paresse, indolence, ralentie… A l’opposé de la mystification du démiurge hanté par le murmure des muses ou du sublime, Duchamp ne revendique rien d’autre que d’être un “respirateur”. Pas artiste, pas génie, pas créateur, respirateur… Qui envisage d’ailleurs pour un temps la création d’un Hospice pour paresseux “où, bien entendu, il serait interdit de travailler”.
Fort bien, dira-t-on à raison, voilà qui est aisé pour un fils de riche qui a vécu aux crochets de ses mécènes. En effet, “Marcel Duchamp peut être considéré comme un indicateur des transformations matérielles de l’existence des artistes, sa vie (1887-1968) ayant coïncidé avec ses grands bouleversements. Fils de notaire, il recevait régulièrement une petite rente de son père et a longtemps vécu du mécénat de ses amis riches. N’ayant pas voulu intégrer le marché de l’art qui était en train de naître et de se développer aux Etats-Unis dans les années 1920 […], il a mené une vie modeste. Il mourut en 1968, au moment précis où ce qu’il avait anticipé prenait un autre et important tournant […]”[6].
“Ce qu’il avait anticipé” : marchandisation et production ad hoc, professionnalisation et spectacularisation. Toutes choses auxquelles Duchamp n’a cessé de s’opposer, d’abord par la dérobade.

Etant donné

Il est assez facile d’indiquer pour quelles raisons (sociales, historiques, matérielles) un homme tel que Duchamp a pu se dérober à la nécessité de travail, mais il est bien plus utile de considérer ce que ces conditions libèrent, à savoir du temps et, plus encore, une manière de l’habiter. Cet apport est d’autant plus crucial que l’emprise sur le temps constitue l’un des leviers les plus décisifs de la domination capitaliste : “La régulation principale qui traverse à la fois l’Etat-providence et le monde de la culture et de l’art”, indique Lazzarato, “concerne le temps. Réguler le temps, pour uniformiser et homogénéiser, avec lui, la subjectivité. L’appauvrissement de la subjectivité est d’abord et surtout un appauvrissement du temps, une neutralisation du temps comme source de changement, de métamorphose, de création de possibles”. Or, “le conflit sur l’assurance-chômage des intermittents” – comme du reste quantité de conflits sociaux depuis l’aube du capitalisme – “était un conflit qui portait sur le temps”.
Temps libre, temps libéré : il n’est rien que le capitalisme exècre plus que cette disponibilité (à soi, aux autres, à la vie sociale, aux pensées, aux possibilités). C’est pourquoi il s’évertue à la stigmatiser, à la traquer ou à la coloniser. Temps improductif persécuté par le contremaître, le directeur, le manager ou le chef de plateau. Temps parasitaire de l’allocataire qu’il s’agit de mobiliser pour le marché de l’emploi. Temps mort du quidam qu’il s’agit d’investir par la consommation, le tourisme, le divertissement, la culture ou le sport.
Cependant, il est connu que ces temps qualifiés de “vides”, “ces temps de suspension et de rupture, d’hésitation, […] non finalisés, sont les conditions de toute production artistique, sociale ou politique”. Ils constituent des territoires d’invention, de connexion, de sédimentation.
A ce titre, ils intéressent également le capitalisme, en particulier sous sa forme “cognitive”, dans un contexte hyperconcurrentiel qui nécessite l’assignation de toutes les capacités d’invention, de créativité, d’adaptabilité… D’où l’intérêt porté par la sociologie du travail aux conditions de créativité, aux spécificités du travail créateur, supposées être réinvesties ensuite dans l’enceinte de l’entreprise par les diverses technologies de management[7].
D’où encore les multiples initiatives de rapprochement de l’art et de l’économie, sinon d’intégration des pratiques artistiques au sein des entreprises, dont la première édition de la biennale de Rennes offrait une modélisation paroxystique[8]. D’où, enfin, les sempiternelles injonctions à la créativité qui touchent autant le travail et l’employabilité que la décoration d’intérieur, le jardinage, la destination de vacances, les régimes amaigrissants ou les recettes de cuisine végane.

Finalement, l’être lui-même, enjoint de se “réinventer” continuellement au risque d’un déclassement fatal. “L’appel incessant à la créativité est un mot d’ordre obsessif”, explique déjà Félix Guattari à Olivier Zahm au début des années 1990, “car la créativité s’éteint partout […] de là l’appel désespéré à la créativité […]. Vous évoquez les cellules de créativité dans l’industrie : c’est que précisément le laminage de la subjectivité est tel dans la recherche, parmi les cadres, etc., que cela devient une sorte d’urgence vitale pour les entreprises de pointe de re-singulariser un minimum la subjectivité”[9].
Singularité refondée dans la perspective immédiate d’être convoquée à nouveau pour les besoins de l’entreprise ou de la reproduction sociale, de l’auto-entreprise, du renouvellement de la consommation, bref de l’intégration “créatrice” aux dispositifs d’assujettissement.

Zéro de conduite

C’est dans une toute autre perspective qu’il faut appréhender les modes de subjectivation ouverts par Duchamp et, plus largement sans doute, les expériences offertes par l’art en général, même dans des contextes d’ossification institutionnelle. Mais soit, à ce stade, abordons toujours Duchamp comme point nodal, comme foyer de constitution d’un contre-champ du sujet assujetti au et par le capitalisme.
“Pour refuser et résister à l’appauvrissement et à l’uniformisation de la subjectivité opérés par le “travail””, explique Lazzarato, “Duchamp nous

Why not sneeze Rrose Selavy ?
1921, ready-made - Cage à oiseaux, os de seiche et thermomètre 12 x 22 x 16 cm. Collection Louise et Walter Arenberg, Philadelphia Museum of Art
Extrait de : Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Editions Pierre Terrail, Paris 1997 p.126
© photo : Succession Marcel Duchamp/ADAGP

invite à penser le “processus créatif” comme un processus de subjectivation et l’artiste comme un médium. Le processus créatif ne relève pas exclusivement de la création artistique. Il est présent dans toute activité”.
Ce que Duchamp révèle donc, ce n’est pas la puissance démiurgique de l’acte créateur, ni la vigueur de l’habileté technique. Il n’érige pas, il accepte, il se tient à un état de disponibilité, de constante démobilisation de la volonté, “d’anesthésie complète” ramenant systématiquement à “ce point aveugle qui libère les possibles”. L’œuvre elle-même court-circuite invariablement l’autorité du goût, du langage, de la représentation, de la fonctionnalité, de l’émotion, de l’absorption contemplative pour nous maintenir au “point d’émergence de la subjectivité”. Elle n’institue pas un récit (ni même une durée), ne développe pas de propos, n’érige pas un mystère, elle nous tient à ce point d’émergence, “là où se déploie une processualité qui secrète de façon immanente ses règles, ses procédures, ses techniques, par lesquelles la subjectivité peut se métamorphoser”.
Ce n’est pas le temps du déploiement, de la vitesse, du mouvement ou celui de l’incommensurable, de l’impérissable, de l’éternel, mais celui de la découverte du possible, du sentiment de puissance d’agir. “Temps génératif”, ouvert à une “prolifération de possibles”. Et cette connaissance – cette expérience – demeure éminemment précieuse dans un contexte dominé par le sentiment d’impuissance, alors que les êtres sont déconnectés de leur puissance d’agir[10].

Selavy, même de loin

Car, il faut y insister, ce que Duchamp dispose n’est en rien l’exclusivité de l’activité artistique. On dira même que l’art –c’est là sa dimension médiumnique – instruit, révèle ou déploie une donnée anthropologique fondamentale qui est celle de l’activité, et singulièrement celle de l’action paresseuse, celle de l’*otium*. “Le mot “art””, explique Duchamp, “signifie étymologiquement “agir”, non pas faire, mais “agir”. A la minute même où vous agissez, vous êtes un artiste. […] En d’autres termes, art signifie action, activités de toutes sortes. Pour tout un chacun. Mais nous, dans notre société, nous avons décidé de distinguer un groupe appelé “artistes”, un groupe appelé “docteurs”, et ainsi de suite […]. L’art, au lieu d’être une entité singularisée dans une petite boîte, avec tant d’artistes sur tant de mètres carrés, il serait universel, ce serait un facteur humain dans la vie des gens, chacun serait un artiste, mais méconnu en tant qu’artiste”[11].
Outre qu’elle bat en brèche les tendances lourdes aux catégorisations et replis disciplinaires qui s’obstinent à fonder les institutionnalisations contemporaines, notamment dans le domaine artistique (spécialisations, titularisations, commissions, expertises, prix…), cette déclaration initie une trame de lecture des pratiques artistiques qui demeure à déployer. Ce que celles-ci auraient à offrir entre autres : rendre perceptible, remuer, exciter une part fondatrice de l’être, présente dans la vie réelle, mais déniée par les catégorisations ou pliée sous le boisseau des multiples dispositifs d’assujettissement et d’aliénation qui disciplinent le corps social. Et cette disposition vaut encore pour l’œuvre de Duchamp, même sanctifiée, muséifiée, institutionnalisée, re-présentée. Autant qu’elle vaut pour d’autres œuvres, aussi étrangères qu’elles soient aux prémisses de “l’anartisme” revendiqué par l’involontaire figure tutélaire de “l’art contemporain”. Cette sensation de “temps génératif”, on la ressentira tout aussi bien – quoique différemment – devant une *Anthropométrie* d’Yves Klein, une peinture de Cy Twombly, une vidéo de Bruce Nauman (bien que la puissance d’agir soit là manifestée conjointement à ce qui la contraint) ou, c’est plus évident, les “pistes de décollage pour la pensée” de Robert Filliou et les partitions lapidaires de George Brecht (citons *Word Event : Exit*, 1961. C’est là toute l’œuvre, très “duchampienne”).

Mille Vietnam

Ce que nous voulons dire, c’est que la force émancipatrice de l’œuvre de Duchamp ne se joue pas qu’en elle et en son temps, mais qu’elle opère au-delà d’elle et par-delà ses circonstances historiques. De la même manière d’ailleurs que les résistances sociales et les révolutions politiques ne se cantonnent pas à leur moment mais s’instituent comme matières à connaître et à préserver (comme héritages) en même temps qu’elles se renouvellent constamment dans l’expérience collective (les expériences collectives, devrait-on dire).
Ce que nous voulons dire encore, c’est qu’il n’est pas d’impératif d’action ou d’expérience immédiates. Que le regard sur une œuvre ou sur une épreuve historique participe déjà d’un agir : “L’émancipation”, propose Jacques Rancière, “commence quand on remet en question l’opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action […]. Le spectateur aussi agit […]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu’il voit à bien d’autres choses qu’il a vues sur d’autres scènes, en d’autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec des éléments du poème en face de lui”[12].
Lazzarato lui-même ne dit pas autre chose lorsqu’il recourt aux catégories de “molaire” et de “moléculaire” distinguées par Deleuze et Guattari[13], pour opposer aux dispositifs de contrôle, de catégorisation et de spectacularisation, les multiples formes de résistance qui se tressent en leur sein. Parmi celles-ci, la visite au musée, le dîner de fin d’année entre collègues de bureau, la partie de campagne, le film sous les couettes, le comité de quartier. Bientôt, instruit de ces possibles, la grève illimitée…

Laurent Courtens

Laurent Courtens est historien de l’art, critique d’art et curateur. Il est à l’ISELP (Bruxelles) chargé du Centre de la parole (iselp.be). Il s’intéresse particulièrement aux articulations entre art et mouvement social. À ce titre il a proposé plusieurs cycles de conférences au Cfs-ep (Collectif formation société / éducation permanente). C’est là qu’il dispense prochainement une formation intitulée *La fabrique de l’autre*, sur le thème de l’héritage colonial dans la représentation de “l’étranger” (http://ep.cfsasbl.be/).

1 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Suivi de *Misère de la sociologie*, Les Prairies Ordinaires, collection Essais, Paris 2014. La maison d’édition est en cessation d’activité mais le fonds des titres disponibles a été repris par les Editions Amsterdam (Paris). **2** http://www.multitudes.net/ **3** Antonella Corsani & Maurizio Lazzarato, *Intermittents et précaires*, Editions Amsterdam, Paris, 2008. **4** Maurizio Lazzarato, *Expérimentations politiques*, Editions Amsterdam, Paris, 2009. Duchamp y est abordé dans le troisième chapitre “Appauvrissement économique et appauvrissement subjectif dans le néolibéralisme”, pp. 145-197. Désormais, sauf mention contraire ou apport d’informations complémentaires, toutes les citations sont puisées à ce texte ou à celui précédemment cité (*Marcel Duchamp et le refus du travail*). **5** *Le Droit à la paresse* est un violent brûlot contre l’esclavage salarié, publié une première fois en 1881 dans *L’Egalité* par le gendre de Marx, Paul Lafargue. Ce que d’aucuns identifient comme fondateur dans ce texte, c’est l’idée qu’en exaltant les vertus du travail, l’esclave honore ses chaînes. Pour le traduire en termes actuels : revendiquer l’emploi, c’est demander des maîtres. Réédité aux Editions Allia, Paris, 1999, 2012. **6** Maurizio Lazzarato, *Expérimentations politiques*, op.cit., p. 148. Dans *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Lazzarato parle d’une “vie très sobre, parfois à la limite du dénuement”, p.21. Il nous est difficile de nous prononcer sur ces appréciations. On concèdera cependant sans difficulté qu’étant donné ses origines familiales (père notaire), son aura, sa renommée et son carnet d’adresses, Duchamp n’a fondamentalement œuvré ni à des fins carriéristes, ni dans une perspective d’enrichissement, ni dans le but d’épaissir le carnet de commandes. **7** Voir Pierre-Michel Menger, *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*, leçon inaugurale au Collège de France, 9 janvier 2014. En ligne: http://books.openedition.org/cdf/3614 **8** *Valeurs croisées / Crossing Values. Les Ateliers de Rennes – Biennale d’art contemporain*, les presses du réel, Dijon, 2008 **9** Félix Guattari, “Le vertige de l’immanence”, in *Chimères* n°23, Paris, 1994, p.55. Cité par Maurizio Lazzarato, dans *Misère de la sociologie*, in *Marcel Duchamp et le refus du travail*, op. cit.. **10** Voir Miguel Benasayag, *La fragilité*, La Découverte, Paris, 2004. **11** Cité par Maurizio Lazzarato, *Expérimentations politiques*, op. cit., p. 149. **12** Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 19. **13** Le molaire distribue strictement les rôles par des voies dichotomiques (emploi- travail, travail-loisir, intellectuel-manuel, masculin-féminin…). Le moléculaire désigne les capacités à dépasser ces assignations, cette “segmentarité dure”, au profit d’expériences hétérogènes. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

PUISQU'ON VOUS DIT QUE C'EST POSSIBLE

Tanger Med,
Alice Van den Berg,
Joseph Krommendijk et Paul Smith
vidéo réalisée dans le cadre
de la recherche

Des luttes ouvrières aux révoltes arabes, la production d'images et leur circulation passent souvent par des personnes dites 'non autorisées' parmi lesquelles l'artiste, dont le travail en soi le situe au centre du monde et de ses points de friction. Entre l'école d'art de Besançon, La Cambre à Bruxelles et la Cinémathèque de Tanger, *Puisqu'on vous dit que c'est possible* interroge la représentation du travail et de ses relais avec des étudiants, chercheurs, enseignants et artistes. Retour sur ce processus de travail avec l'un de ses initiateurs, Philippe Terrier-Hermann.

Tanger Med,
Alice Van den Berg,
Joseph Krommendijk et Paul Smith
vidéo réalisée dans le cadre
de la recherche

l'art même: *Entre Besançon et Tanger, des oeuvres d'artistes reconnus et le travail d'étudiant, comment est né le projet* Puisqu'on vous dit que c'est possible *qui s'est articulé autour d'une recherche pédagogique, d'un colloque, d'un numéro de revue et d'une exposition publique à la Saline royale d'Arc-et-Senans ? À quelle idée du travail et de sa représentation s'agissait-il d'oeuvrer ?*

PHILIPPE TERRIER-HERMANN: Nous avions déjà travaillé avec la cinémathèque de Tanger sur des questions de représentations du territoire. Avec Stéphanie Jamet et le pôle de recherche *Contrat social* que nous pilotons ensemble à l'Institut supérieur des Beaux-Arts de Besançon, l'idée était de trouver quelque part un terrain neutre, entre là-bas, le Maroc, et ici, la Franche-Comté, au riche passé industriel nourri par l'émigration. Au-delà des schémas postcoloniaux, il y a un même langage, à savoir une relation à la lutte et aux conflits sociaux, communs à tous les peuples au-delà des états-nations.

A Besançon, le groupe Medvedkine a été très actif avec des cinéastes comme Chris Marker, Jean-Luc Godard ou encore Bruno Muel, au moment de l'occupation des usines Rhodiaceta et Lipp. Il m'est apparu rapidement qu'une idée du travail transparaissait dans tous ces films réalisés avec les ouvriers eux-mêmes. Les mouvements sociaux et les grèves sont habituellement vus comme des actions à l'encontre du travail ou de l'asservissement qu'il produit. Or, certains films de l'époque et de ce groupe en particulier témoignent, au contraire, d'un attachement des ouvriers à leur travail, de l'attention aux gestes spécifiques de chacun d'eux et de la fierté qu'ils en retiraient.

Notre projet s'est articulé autour de ces deux axes : la représentation des luttes sociales et la représentation du travail.

A.M.: *Depuis ce qui est considéré comme le premier film,* La sortie de l'usine Lumière à Lyon, *le lien du cinéma au monde du travail est quasi séminal. Quelle fut la nature du travail avec les étudiants ? S'agissait-il de travailler d'anciennes archives ? De créer, au présent, de nouvelles traces d'interventions et de mémoires ? Ou de rejouer un geste qui connut son acmé au tournant des années 60 et 70, au moment où de nombreux intellectuels et artistes se sont interrogés sur leur fonction et, parfois, ont rejoint l'usine ?*

Ph. T.-H.: Il y eu plusieurs étapes. Nous avons invité des artistes et produit des textes. Nous encadrions les étudiants en leur donnant des pistes. Actuellement nous travaillons sur la question de l'auto-représentation d'enfants d'immigrés des usines Peugeot de Montbéliard qui, à l'époque, vivaient en micro société, la vie tournant alors autour de leur lieu de travail. Que reste-t-il de cette identité ? Nous demandions, par exemple, de réaliser des films en lien avec celui d'Armand Gatti, *Le Lion, sa cage et ses ailes*.

Pour moi, le lien à l'histoire de la représentation est essentiel. Jusqu'en 1920, l'on se rend compte que le travail est représenté par les gens qui ont le pouvoir, en raison du coût de la photographie et ensuite du cinéma. C'est la bourgeoisie qui représentait la classe laborieuse, tombant souvent dans le cliché de l'ouvrier modèle. Ce n'est qu'à partir des débuts de l'URSS, des Partis Communistes et des clubs de photos attenants qu'apparaissent les premiers exercices d'auto-représentation avec le mouvement de la photographie ouvrière. Puis il y eut, dès les années 60, la génération des documentaristes, des photographes engagés, impliqués dans une forme dogmatique de pensée de gauche qui indexait, souvent avec condescendance, le travail sur une valeur négative. Ces intellectuels regardaient les ouvriers avec les yeux de la compassion et de la critique sociale. En un certain sens, ils revenaient à une vision d'en haut, nourrie d'une autorité intellectuelle. Sans dogmatisme, nous essayons avec les étudiants de regarder cette histoire et de réfléchir aux différents positionnements de l'image du travail et de sa représentation car, de tout temps, le travail a pu être considéré comme un asservissement ou un facteur d'émancipation.

A. M.: *Quel est, dans le cadre de cette lecture pédagogique des modes de représentation du travail, le lien avec le monde arabe ?*

T.-H.: Sous la "dictature éclairée" du Général De Gaulle, il y avait un ministère de l'information qui était vraiment un organe de censure. La plupart des films de Chris Marker ou de Bruno Muel étaient d'ailleurs produits en Belgique pour contourner cette censure et c'est à partir de là qu'ils ont pu faire circuler leurs images dans le monde entier. De Gaulle essayait de faire taire les luttes sociales et c'est grâce aux images faites par les ouvriers, c'est-à-dire par des personnes non autorisées, que des révolutions ont pu être à l'ordre du jour. La société française a été transformée par ces quelques gouttes d'eau, instillées par trois, quatre personnes, jusqu'à Mai 68. Où l'on voit que l'influence de l'image est bien réelle.

Beaucoup de pays arabes d'avant les révolutions comportaient des similitudes avec la France de De Gaulle. Des médias aux mains du pouvoir, un contrôle de la circulation des images. Et là encore, c'est par la prise en charge de la production d'images par des personnes non autorisées, par le biais de la nouveauté du téléphone portable dans les mains de la classe moyenne et des réseaux sociaux, que les lignes ont bougé et que les soulèvements se sont produits. Ce qui m'intéresse, c'est la production et la diffusion d'images par des personnes non autorisées, les artistes faisant partie de cette catégorie.

En termes de recoupements historiques, il n'y a rien à soutenir scientifiquement. Mais la recherche en école d'art permet d'être dans une démarche empirique sur le travail des images, que l'on disposerait un peu à la manière de Warburg et qui ferait ressentir des choses, des liens formels, des hasards, des rencontres fertiles, une sérendipité.

A.M.: *De façon de plus étendue, en quoi cette démarche de recherche et d'exposition qui se prolongera l'année prochaine entre Dieppe et Newhaven, dans le cadre du festival* dieppe-haven, *a-t-elle permis d'exploiter la* fonction artiste, *ou son signifiant, comme lieu de cristallisation d'une idée du travail (de la recherche à l'oeuvre, en passant par l'enseignement)?*

T.-H.: Question essentielle, d'autant plus que l'on a toujours en tête cette idée, caricaturale, de l'artiste qui ne travaillerait pas. Or il a généralement le sentiment de travailler tout le temps. Ce qui m'intéresse, surtout dans le monde actuel où l'artiste et ses productions sont utilisés à des fins de spéculations financières dans un régime absolument sans équivalent dans l'histoire de l'art, c'est la position qu'il peut occuper au centre de la société. Y-a-t-il tant de métiers qui sont à ce point au centre de la société ? Je veux dire que lui seul parlera un matin avec un ministre pour rejoindre l'après-midi un ouvrier, le lendemain un philosophe et, le surlendemain, un migrant. L'artiste, occupant cette position centrale, ne sait jamais ce qu'il va produire, contrairement à des anthropologues ou des sociologues, par exemple, aux champs d'investigation beaucoup plus ciblés. Le travail de l'artiste est au centre du monde, ce qui veut dire qu'il n'est pas au-dessus du monde.

On a trop souvent opposé les artisans, les commerçants, les artistes et le monde ouvrier communiste, alors que même chez Marx il y a l'horizon d'une réalisation de soi à travers le choix d'un travail qu'on s'approprie, dans une forme d'autoproduction. Mais dans ce moment *d'uberisation* que nous vivons, il y a une profonde ambivalence qui crée une crispation dans la gauche, qui relève des paradoxes. En tant qu'artiste, on a toujours plutôt tendance à être du côté de la gauche radicale, alors que dans nos modes opératoires, on a toujours été libéraux. C'est pour cette raison que je suis heureux de m'échapper de l'obligation d'être sur le "marché". C'est une situation, quand j'ai été dans celle-ci, qui ne m'excitait pas du tout, car elle m'obligeait à jouer un jeu : si vous n'êtes pas du bon côté, vous n'êtes pas sur le marché, mais victime du marché qui exclut ou a exclu la grande majorité des artistes. Il n'y a plus qu'une scène mondiale qui ne renvoie plus aux cadres nationaux, ou à des lignes de partage qui ne soient pas globales, alors que, pour ma part, j'aime les niches, les curiosités. Pour toutes ces raisons, j'aime beaucoup aujourd'hui travailler en tant qu'enseignant et chercheur, avoir plusieurs activités, comme celles de commissaire ou de directeur de festival, qui me permettent d'échapper à l'obligation du marché et à sa vision en entonnoir de l'art.

Entretien mené par Gilles Collard

Photographe et cinéaste, Philippe Terrier-Hermann est fondateur du centre d'art autogéré La maison Grégoire à Bruxelles. Il est aussi enseignant chercheur à l'ISBA de Besançon et professeur dans le Master de photographie à l'ENSAV La Cambre à Bruxelles. Dans le cadre de la recherche, il a initié et développé le projet *Puisqu'on vous dit que c'est possible*, qui a conduit à une exposition à la Saline Royale d'Arc-et-Senans et une publication éponyme. Il a publié 6 ouvrages *Fascination & Romans, internationales, 106 beautés japonaises et 93 beautés hollandaises* avec les éditeurs néerlandais ARTIMO puis Veenman ainsi que *The American Tetralogy* et *La trilogie française* avec Blackjack.

Il est conseiller artistique pour la Thalie Art Foundation qui ouvrira son espace à Ixelles en octobre 2017.

INFILTRER, ORCHESTRER ET FICTIONNALISER LES GESTES DU TRAVAIL

Julien Prévieux, *What Shall We Do Next?* (Séquence #2), 2014
Vidéo HD, 16'47''Danseurs/ Performers: Rebecca Bruno, Kestrel Leah, Jos McKain, Samantha Mohr, Andrew Pearson, Anna Martine Whitehead
Courtesy galerie Jousse entreprise
Vue de l'exposition *Danse, Danse, Danse*, NMNM – Villa Paloma 23.09.16-08.01.17
© photo : NMNM/Sidney Guillemin, 2017

L'organisation fordienne du travail, optimisant le rendement par le morcellement des tâches et la répétition des mêmes gestes, a très vite été explorée dans des films comme *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ou *Les temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). Le cinéma est particulièrement à même de transformer une réalité physique et psychologique en expérience visuelle, grâce notamment aux outils du cadrage et du montage. A travers la vidéo et la performance, les trois artistes réunis ici infiltrent les réalités contemporaines des gestes du travail, les détournent et interrogent les rapports au corps et au monde qui les traversent.

Marie Reinert, *Faire*, 2008
© Marie Reinert

4.

Métropolis et *Les temps modernes* proposent des visions d'ensemble d'une nouvelle organisation sociétale d'où se dégage d'emblée la mise en cause de la gestion de l'individu réduit à un état machinique. Ces gestes nouveaux sont imaginés pour répondre au mieux à une optimisation de la production, mais sans en considérer les impacts physiologiques. Le rythme des mouvements du corps produit un état hypnotique appauvrissant les consciences, particulièrement visible dans les films à travers des scènes par ailleurs très chorégraphiques accentuant la perte d'individualité. Les déplacements des corps et des objets sont en effet orchestrés dans le temps et dans l'espace, produisant une mise en scène du travail. Cette mutation, qui a débuté à la fin du XIXème siècle et n'a cessé d'évoluer, donne une place importante aujourd'hui aux consultants spécialisés dans cette phase d'optimisation, mais aussi aux designers chargés d'inventer des gestes liés à des projections de développement. La création des interfaces numériques entre l'ouvrier et les machines de production a accentué encore l'importance de la précision de la définition du geste, et généré une porosité toujours plus grande entre les usages intimes du corps et ses fonctions au travail.

Dans sa série d'œuvres *What Shall We Do Next ? #1, 2, 3* (2006-), Julien Prévieux s'est intéressé aux brevets déposés par des agences américaines pour être propriétaires de gestes liés à des usages technologiques avant même qu'ils ne soient exploités. Avec humour et détachement, il mêle animation, vidéo et performance pour interroger les logiques de prospection industrielle en les mettant en dialogue avec la danse contemporaine qui, dès les années 1960, a exploré la dimension chorégraphique de la vie quotidienne. Grâce à une longue collaboration avec des danseurs, il a construit un vocabulaire de mouvements à partir de ces gestes brevetés, faisant résonner leur ancrage dans des rapports privés au corps tout en dégageant leur potentialité chorégraphique. L'œuvre articule des récits sur les manières dont les gestes sont inventés et intégrés par les corps, soulève des questions de propriété intellectuelle, et prend par moment des allures de science-fiction pour décrire des réalités pourtant bien de notre temps. Evoluant dans un espace neutre de galerie, les interprètes incarnent des corps abstractisés, perdus dans des environnements qui semblent bien loin des réalités intimes. Les mains animées des mouvements induits par les interfaces, dont certains nous sont très connus comme le "close-up" de l'écran tactile (effet de zoom), offrent un spectacle hypnotisant mais aussi déshumanisant. *What Shall We Do Next ? #1, 2, 3* interroge la manière dont ces gestes s'écrivent et s'inscrivent dans les corps intimes, entremêlant toujours plus finement la machine et l'humain. L'interprétation froide des danseurs produit une forme de rejet de cette évolution sociétale, bien que les moments les plus dansés de la partition explorent la fascination qui jaillit de la répétition de gestes déconnectés de leurs environnements et de leurs usages.

La vidéo *Faire* de Marie Reinert (2008) livre de nombreux échos avec l'œuvre de Julien Prévieux. Invitée en résidence aux Archives départementales de Rennes à l'occasion de la Biennale *Valeur ajoutée* montée par Raphaël Lejeune, l'artiste intéressée par l'infiltration du flux tendu du monde du travail a choisi dans ce contexte moins pressurisé de prendre le temps de la rencontre et de la fiction. La caméra montée sur rail opère une traversée sourde du bâtiment où les corps sont absents, les couloirs longs et sombres, les tables de recherche vides. L'avancée lente dans les lieux scanne les ambiances et les détails d'une architecture récente, peu familière encore, même à ceux qui y travaillent au quotidien. C'est dans une des nombreuses salles vides, conçue pour contenir les futures archives, que les employés sont présents, assistant à la projection d'une séquence filmée où ils interprètent hors contexte les mouvements de leurs tâches habituelles. Guidés par un ergonomiste et par l'artiste, ils ont appris à porter attention au détail des mouvements, créant par la répétition et la précision des maniements des doigts et du poignet, des petits déplacements des corps, une expérience visuelle proprement chorégraphique. Là encore, l'artiste reste en retrait et enchaîne des travellings latéraux, dans un mouvement très à distance du corps réel, accentuant la dimension fictionnalisante et angoissante portée par le choix d'une image en noir et blanc.

Réunies dans l'exposition *Danse, Danse, Danse*, qui interrogeait le chorégraphique des gestes à travers des œuvres vidéo installées[1], ces deux pièces mettaient en dialogue des approches très différentes des mouvements du travail et pourtant similaires dans leurs écritures des corps. L'archivage au sein d'un département comme celui de Rennes renvoie à une organisation ancienne, à distance des logiques économiques, même si les nouvelles technologies ont aussi beaucoup modifié les modalités de traitement des données. Si les questions abyssales de la mémoire et de l'accumulation, de l'échelle de l'individu et du monde, restent les mêmes que dans le magnifique film sur la Bibliothèque nationale d'Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956), la constitution de l'archive est issue de processus différents, avec notamment la numérisation. Les gestes de *What Shall We Do Next ? #1, 2, 3* et de *Faire* se faisaient ainsi largement écho, tout comme l'écriture chorégraphique et filmique proposée par les deux artistes. Les visages inexpressifs, souvent maintenus hors de l'image, et la froideur de l'environnement décrit par le récit ou par le regard sur l'architecture témoignent ainsi d'un regard très critique sur l'usage des corps. Infiltrés au sein des gestes quotidiens, ces œuvres interrogent les gestions du corps dans les rituels répétitifs du travail. L'observation attentive du réel aboutit à des propositions de détournement et de réappropriation permettant de rendre compte d'une nouvelle forme de déshumanisation des corps, bien différente du devenir homme-machine interprété par Charlie Chaplin. Le point de vue est celui de la caméra, dont les mouvements sont volontairement très déshumanisés, et qui ne cesse d'imposer une mise à distance par l'image. Les corps n'ont plus d'identité et la narration ne laisse aucune place à une subjectivité. Pourtant dans ces deux œuvres, un point de basculement permet de retrouver pied dans le réel : dans *Faire*, ce sont les regards des archivistes qui s'interrogent sur leurs propres mouvements au cours de la projection, réinstallant un point de vue humain. Dans *What Shall We Do Next ?*, c'est la séquence #3, performée, qui permet au spectateur de se réengager dans une réflexion à partir de corps vivants, débordant ainsi l'image cadrée et lissée de la vidéo. L'interrogation sur le devenir des corps et sur le poids du faire dans une logique du rendement propose une mise distance par la place du regard, de l'humour et de la performance. En s'appropriant des gestes, en s'infiltrant dans des sphères du travail méconnues, ces deux artistes produisent des œuvres qui infiltrent aussi les imaginaires des gestes individuels.

Les qualités techniques de la vidéo permettent à la fois une précision de l'image et une invention de mises en scène du réel qui permettent d'explorer les mouvements des corps au travail et d'interroger leur ancrage dans des rythmes et des idéologies. Mika Rottenberg a depuis plusieurs années développé une œuvre jouant avec les capacités de production des corps individuels. Elle a ainsi construit des univers surréalistes à partir de sa rencontre avec des femmes exploitant économiquement des spécificités de leur organisme comme la sueur, le poids ou la chevelure. Dans le cadre de sa participation à la Biennale de Venise en 2015, questionnant le capitalisme, elle a réalisé *NoNoseKnows* où elle s'éloigne de son environnement immédiat, les Etats-Unis où elle réside, pour infiltrer un élevage de perles en Chine. Dans une installation jouant comme toujours d'une mise en abîme entre le dispositif exposé et l'image filmée, elle a construit une relation en chaîne entre des ouvrières chinoises et une Américaine douée d'un étrange don olfactif, prolongeant les délires de l'économie globalisée. Dans un bureau, l'actrice inspire l'odeur dégagée par des bouquets de fleur, diffusée grâce à une petite main ouvrière invisible, ce qui provoque picotements et allongement du nez. A chaque éternuement qui s'ensuit, une

Mika Rottenberg, *NoNoseKnows*
(Pearl Shop variant), 2015, installation
vidéo, dimensions variables, 22 minutes.
© Mika Rottenberg.
Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York

assiette pleine atterrit sur le bureau, qu'elle empile négligemment sur des plateaux. Les repas, aussi peu appétissants les uns que les autres, ressemblent à tous ceux proposés par les chaînes de restauration rapide.

Les gestes du travail sont au centre de la construction de *NoNoseKnows*. Du côté des ouvrières, c'est d'abord le coup précis et violent nécessaire pour ouvrir le coquillage, dans une pièce sombre, humide, où les perles sont extirpées de la chair dans un bruit écœurant. Balancés à la suite dans un coin de la pièce, les coquillages n'ont rien d'appétissant et contrastent violemment avec les "trésors" qu'ils ont pu contenir. Le dégoût envahit vite le spectateur face au mode de production d'un élément précieux largement sali ici par la révélation de sa provenance. Le film nous montre aussi des scènes collectives de travail où l'on suit des ouvriers maniant précisément des pinces pour opérer la greffe indispensable à la culture. Dans des allers-retours constants entre les différentes étapes de la production, les images se succèdent et contaminent l'imaginaire associé aux perles de culture. Les gestes sont chaque fois précis, répétitifs, et enchaînés dans un total isolement de l'ouvrier. Si l'habileté des doigts triant avec une rapidité impressionnante des amas de perles selon leur qualité de forme et de couleur est assez fascinante, leur traitement en masse dévalue aussi leur valeur habituelle. La magie de la formation naturelle de la perle se transforme en spectacle déprimant des logiques de production capitaliste et fait écho à tout un ensemble de manipulations génétiques.

La narration est à la fois simple - d'un côté, la récolte et le tri des perles, de l'autre une accumulation magique de nourriture plus proche des poubelles d'un fast-food que de l'atmosphère d'un conte- et à la fois très complexe dans le cheminement labyrinthique du sens. Les portes s'ouvrent et se referment sur différents niveaux de réalités, créant une porosité troublante entre des sphères lointaines qui ne se rencontrent habituellement pas et qui ici explosent dans un nuage de vapeur. Des bulles de savon flottent en effet dans les couloirs, isolées, jusqu'à ce que l'actrice les fasse exploser en introduisant son nez dans la cloison, dans une métaphore en écho à la théorie des sphères de Peter Sloterdijk.

Mika Rottenberg infiltre l'organisation du travail à la chaîne et insère des actions inattendues et saugrenues dans l'enchaînement prévu: une ouvrière dormant profondément les pieds nus dans une bassine de perles, une autre activant un petit ventilateur dans le bureau à travers la rotation d'un mécanisme de bois. La verticalité ouvre des brèches dans une organisation horizontale, produisant des ouvertures surréalistes qui créent des circulations entre différents niveaux. Du rêve et du sommeil surgissent des trous dans les murs et dans le sol qui tissent du lien entre des états séparés et peuplent d'un imaginaire fécond des environnements austères. En dépit des signes de magie disséminés, on est très loin d'une vision enchanteresse. On aimerait que les dérives du système capitaliste, du côté de la surproduction comme de celui de la surconsommation, soient à l'image d'un conte et de sa morale : si le nez de Pinocchio s'allonge, c'est pour lui rappeler sa promesse de ne pas se laisser aller aux pires penchants de la nature humaine. Le portrait que Mika Rottenberg nous fait de la société dans laquelle se poursuit une quête d'optimisation sans fin se résume dans la séquence du début, où l'actrice traverse un triste quartier résidentiel chinois assise dans un fauteuil roulant électrique qu'elle conduit du bout des doigts. C'est triste, absurde et très représentatif de la perte de sens de l'idée même d'évolution promue par la structure du capitalisme. L'humour grinçant, le rythme chorégraphique et la mise en abîme qui structurent *NoNoseKnows* intègrent le spectateur dans cette observation d'un lointain qui s'infiltre dans son quotidien. Comme face aux gestes brevetés, il est saisi par une évolution à laquelle chacun préfèrerait rester extérieur mais qui, par l'orchestration spatiale et fictionnelle des œuvres, s'inscrit clairement dans les structures de vie quotidienne.

En utilisant la vidéo comme mode d'action et de représentation, ces artistes s'emparent de sa capacité à s'approcher du réel, à l'interpréter et à en révéler certains rouages. L'attention portée aux gestes du travail et à leurs évolutions met en perspective une dimension intime et collective, engageant une réflexion cruciale sur l'emprise des développements économiques et des modes de production sur la définition des mouvements quotidiens. Immergés dans ces réalités, les artistes en orchestrent les qualités et forgent une œuvre portée par une acuité de regard et de réflexion autant que par une réelle émotion esthétique. Par le rythme de l'image filmée, par l'appropriation et la fictionnalisation, ces trois vidéos nous permettent d'observer des structures caractéristiques des sociétés contemporaines. A travers les nouvelles technologies, ce sont tous les niveaux du travail qui révèlent une orchestration gestuelle, avec ses impacts physiologiques et ses pressions psychologiques. En révéler la dimension chorégraphique n'est plus comme avec Fritz Lang ou Charlie Chaplin un moyen de rendre visible l'enchaînement de l'homme à la machine, mais au contraire offre aux gestes une nouvelle complexité visuelle, et le pouvoir de se soustraire aux actions. Un monde enchanté se dessine dans ces mouvements lorsqu'ils se dérobent à leurs fonctions, lorsque les corps habitent les salles vides, que les danseurs pénètrent dans les musées, que les ouvrières chinoises s'endorment et que s'immiscent les univers parallèles de la globalisation.
Dans ces déplacements, se jouent d'autres approches de l'action et du corps qui, tout en se frottant au monde économique du travail, en dégagent des récits et des possibles bien éloignés des logiques d'optimisation. L'énergie vitale qui résulte de ces traversées inattendues produit un imaginaire fécond.

Mathilde Roman

Mathilde Roman écrit, enseigne et mène des projets d'exposition. Ses champs de recherche se concentrent sur l'installation vidéo, la performance et la scénographie comme prolongement de l'œuvre.

1 Villa Paloma, Nouveau Musée National de Monaco, sept-janvier 2016-2017, commissariat Benjamin Laugier et Mathilde Roman.

ALL THE BEST FROM
LABOUR POWER PLANT
Une pièce audiovisuelle de Romana
Schmalisch et Robert Schlicht, 2017
La Commune, centre dramatique national,
Aubervilliers
Photo: Matthieu Gauchet

5 LABOUR POWER PLANT

"Ensemble nous marchons vers un avenir radieux". Ce slogan aux accents nazillons quand il est répété à l'envi pour décrire une émancipation qui procède du travail dans la pièce audiovisuelle de Romana Schmalisch et Robert Schlicht, présentée à La Commune en janvier dernier, pose les enjeux d'une recherche devant mener à la production d'un film et issue d'une résidence de deux ans aux Laboratoires d'Aubervilliers intitulée *La chorégraphie du travail*. Cette dernière s'appliquait à étudier sur le terrain et à en rendre compte publiquement via un certain nombre de performances et de publications de journaux, via l'étude du traitement du corps dans le travail et des stratégies d'efficacité et d'éducation mises en œuvre depuis la révolution industrielle à nos jours. Comment la chorégraphie, par exemple, par le biais du fameux notateur de danse Rudolph Laban, a été mise au service de l'amélioration de la rentabilité des ouvriers - en particulier des femmes qui pendant la seconde guerre mondiale ont dû assumer les lourdes tâches des hommes. Et combien le corps reste encore très impliqué au travail aujourd'hui, toute soit-disant "immatérielle" que serait notre ère.

LABOUR POWER PLANT.
Ecrit et réalisé par Romana Schmalisch
et Robert Schlicht, 2017
(en post-production)

Optimisation. Des corps et des âmes, au travail. Travailler plus, pour gagner plus. Le “monde du travail” a subi de façon accélérée les affres des dérives néolibérales. Celles de la marchandisation des corps, de l’accroissement de la compétition, de l’atomisation des collectifs et de l’explosion des dynamiques de solidarités, de l’endossement à l’échelle individuelle des responsabilités globales de l’activité du lieu de travail, de la confusion des espaces privés et publics, de la dépossession des savoirs acquis sous couvert d’octroyer à chacun le droit d’en apprendre de nouveaux, bref, des logiques de précarisation des subjectivités et de régulation des revendications des droits. La loi Travail récemment élaborée par le gouvernement constitue une preuve supplémentaire d’une politique capable de revenir sans complexe sur un grand nombre d’acquis sociaux arrachés par des années de luttes des travailleurs et des syndicalistes.
Ces questions, les artistes les ont posées depuis leur endroit, celui du champ de l’art, sans pour autant chercher à l’en préserver. La pratique artistique étant elle-même largement concernée par ces problématiques, voire se tenant sur son avant-scène. A certains égards, la connivence entre le champ de la création et le monde du travail est de taille. Les formes de vie et les vocabulaires se superposent, l’artiste, capable de mener de bout en bout un “projet”, semblant à maints égards revêtir de manière exemplaire les critères d’autonomie, de flexibilité et de mobilité promus par le capitalisme.

C’est en se tournant vers l’élaboration toute particulière d’une fiction, voire d’une science-fiction, documentaire, que Romana Schmalisch et Robert Schlicht entendent rendre compte des conditions et du fonctionnement du travail aujourd’hui. L’intitulé du film, *Labour Power Plant*, est un mot valise qui établit de fait un rapport entre le travail, le pouvoir et l’usine. Il désigne une machine ultra moderne spécialisée dans la production de travailleurs génériques, s’arrogeant le pouvoir de délivrer une autorisation à travailler pour les stagiaires et de la main-d’œuvre disponible pour les employeurs. Au programme pour les premiers, tests et entraînements, articulés autour de différents développements de capacités physiques, psychologiques et sociales.Pour les seconds, des fomentations de nouvelles stratégies convoquant toujours plus d’investissement et d’initiative de la part des employés.
Pour ce faire, les artistes ont choisi de se focaliser sur l’apprentissage conçu comme étant le plus adapté au décryptage des situations professionnelles puisque, contrairement à un espace de développement fluide et organique qui camoufle ses propres dynamiques en marche, il dévoile par nécessité de les transmettre et d’apprendre à y répondre, les “techniques” managériales usitées. Romana Schmalisch et Robert Schlicht sont donc rentrés en contact avec un grand nombre de lieux de formation, le CRP/ugecam, l’afp, biorythme, ingeus, le théâtre d’entreprise “un rôle à jouer” et plusieurs chercheurs dans le domaine des ressources humaines. Avec eux, ils ont mené des workshops axés sur des dynamiques de groupe, le développement de l’esprit d’équipe, la manipulation et le jeu de rôle, engageant les participants à la fois comme acteurs et spectateurs. Ce projet de film s’est donc fait “avec” les personnes concernées, au gré d’une confiance qui s’est installée sur plusieurs années ; elle fut riche d’échanges et de transformations des uns et des autres et des uns par les autres. Au final, le film, que les artistes aiment à nommer “dystopique”, est réalisé à partir de l’observation de situations réelles, transformées en collaboration avec les participants puis insérées de nouveau dans des situations réelles qu’ils filment de manière documentaire. La fiction, quant à elle, procède de l’intégration d’acteurs professionnels, du langage stylisé, des lumières additionnelles ou des sons extra diégétiques dans les scènes documentaires. Les artistes ont ainsi fini par construire un “lieu” qui, par le biais de la fiction, puisse rendre compte des structures qui façonnent le travail dans la société contemporaine. Sans dehors, ce lieu unique et clos de la fiction (il est le résultat en réalité d’une agglomération de plusieurs endroits) donne la sensation que les personnages sont pris dans l’espace de formatage autant qu’ils y participent. Des forces peu identifiables semblent y tirer les manettes. C’est le cas de cet homme qui, se faisant passer pour un stagiaire, manipule les employés cachément pour tenter de les “orienter”... Or, ces stratégies d’infiltration de lieux “informels” constituent une pratique courante de certaines entreprises pour infléchir les mentalités. Ainsi, comme le souligne Romana Schmalisch : “Les opérateurs de centres d’appels sont ainsi censés transmettre un sourire singulier par téléphone. Les pauses-café sont intégrées aux journées de travail comme moments catalyseurs de nouvelles idées. Au lieu d’avoir à accomplir des tâches bien définies, les travailleurs se voient confiés des projets qu’ils doivent réaliser en autonomie. Les activités de loisir sont supposées développer leur personnalité ou leur réseau professionnel. Chaque employé doit être gestionnaire de lui-même, et une carrière est avant tout un moyen de se réaliser.”

Si la majorité des évènements précédant le film eurent lieu aux Laboratoires d’Aubervilliers, l’artiste a présenté ses recherches en lien avec d’autres institutions et sous différentes formes : le Collège des Bernardins, le CND de Pantin, l’ESAAB (l’école d’art de Bretagne), l’Université de Paris 8, la Commune d’Aubervilliers, et c’est en partenariat avec la société de production Spectres que le projet de film se concrétise. De la pièce audiovisuelle à La Commune à la réalisation du film *Labour Power Plant*, une différence notoire apparaît, que note l’artiste : “Le film présente une réalité, si construite soit-elle, quand le théâtre présente une mise en scène, si réelle soit-elle. Un film, présenté dans le cadre d’une représentation théâtrale, devient un acteur à côté des acteurs humains présents sur scène, il représente la réalité qui est à l’extérieur de la scène de théâtre. La duplication des acteurs, qui apparaissent à la fois sur l’écran et sur la scène, relie ces deux modes de représentation tout en révélant leur opposition.”
La pièce inscrite dans un héritage brechtien, révélait sur scène ses propres procédés de fictionnalisation de la réalité et ses difficultés à extirper des désirs d’émancipation des griffes d’une industrie culturelle ayant tendance à emboiter le pas à l’économie de marché et à appliquer des systèmes d’évaluation quantitatif qui laissent de moins en moins de place au cheminement et à l’expérimentation, aux fictions sans intention, pourtant propres à l’art.

Mathilde Villeneuve

Mathilde Villeneuve est codirectrice des Laboratoires d’Aubervilliers depuis 2013. Diplômée de Littérature Moderne à La Sorbonne, Paris, et de Humanities and Cultural Studies Birbeck University, Londres. De 2006 à 2012, elle a programmé l’espace d’exposition parisien de L’Ecole d’arts de Cergy, La Vitrine et mené différentes missions à l’école. En tant que commissaire et critique d’art indépendante elle a organisé plusieurs expositions et résidences et écrit pour différents magazines français et catalogues d’artistes.

VOTRE OPINION COMPTE POUR NOUS

À plusieurs reprises au cours des derniers mois, l’occasion nous fut donnée de nous entretenir avec l’artiste Joséphine Kaeppelin (°1985; vit et travaille à Bruxelles) et d’expérimenter les dispositifs conçus et mis en place par ses soins.[1] Comme d’autres de ses contemporains, qui introduisent le geste artisanal dans leur pratique afin de compenser la perte de transmission d’un savoir-faire séculaire, l’artiste provoque des situations qui visent à faire circuler librement la parole. Mais à quoi donc tient l’efficacité d’une proposition artistique qui fait le pari de l’échange verbal plutôt que de la pure contemplation? Qu’est-ce qui fait que, dans l’appréhension que l’on a des œuvres de Joséphine Kaeppelin, notre conscience est réellement opérante et permet de se détacher de l’objet d’art pour migrer vers cet espace de dialogue et de mise en "partage du sensible"? [2]

Joséphine Kaeppelin,
étoffes à décor de circonstance, 1ère édition, produit en janvier 2017
Si tu parles, je parle, Tout le service dysfonctionne, Les trois marches légales
100 % twill de soie,
impression numérique,
laize de 140 cm
Vente au mètre
Production La BF15
© Joséphine Kaeppelin

JOSÉPHINE KAEPPELIN
ETOFFES À DÉCOR DE CIRCONSTANCE

LA BF15
11 QUAI DE LA PÊCHERIE
FR-69001 LYON
WWW.LABF15.ORG
WWW.JOSEPHINEKAEPPELIN.COM
JUSQU’AU 18.03.17

L’exposition *Étoffes à décor de circonstance* réalisée à la BF15 à Lyon condense plusieurs aspects de la démarche récente de Joséphine Kaeppelin. Inspirée par l’histoire des soieries lyonnaises – alternant épisodes florissants et périodes d’instabilité politique et financière, jusqu’à l’arrêt quasi complet de la production au milieu du XXe siècle –, l’artiste s’est réappropriée une tradition ancienne consistant à produire des textiles à l’effigie d’un personnage ou d’un évènement important. Ainsi, trois modèles d’“étoffes à décor de circonstance” ont été produits avec le concours d’artisans et de fournisseurs locaux et sont proposés à la vente au détail dans la galerie. Le public est invité à manipuler les tissus chatoyants dont les rouleaux sont fixés au mur, à l’instar d’un *show room* ordinaire. Les motifs et inscriptions qui les ornent proviennent, quant à eux, d’un audit réalisé par l’artiste au Magasin CNAC à Grenoble en août 2016.[3] L’un des modèles intitulé *Si tu parles, je parle* fait référence à l’usage de certains tissus wax africains portés par des femmes, dont la symbolique de l’oiseau à la cage ouverte signale à l’époux aventurier le sort qui l’attend en cas de tromperie. La gestuelle des mains évoque le langage des signes et souligne l’écart possible entre le discours rationnel et celui que le corps trahit.
De manière subtile, l’artiste nous invite à réfléchir sur le disfonctionnement d’un système qui a atteint ses limites, aussi bien d’un point de vue technique que légal. Placés astucieusement entre le *show room* et l’espace de consultation, dans un sas qui fait office de salle d’attente, la vidéo *Ce que j’en dis* et les trois textes rédigés par Mathilde Sauzet-Mattei, membre du collectif les commissaires anonymes, permettent l’articulation entre un geste ritualisé de démonstration-vente et une attitude plus introspective et réflexive. Ces scénarios ancrent de surcroît les étoffes dans une réalité certes fictive mais qui renvoie néanmoins aux débordements du système néolibéral. Pour compléter cet ensemble, l’arrière-boutique contient une série de dessins accrochés au mur – le spectateur étant invité à voter pour celui correspondant le mieux à son humeur du moment – ainsi qu’une table avec des questionnaires à compléter sur la valeur du travail. Autant d’occasions qui visent à rendre le spectateur actif et à lui redonner son pouvoir et sa force agissante.

Septembre Tiberghien

Septembre Tiberghien est critique d'art et curatrice indépendante. Elle enseigne à La Cambre et au sein du master en design et scénographie d'exposition à Arts2, Mons. Elle collabore régulièrement aux revues *l'art même*, *Flux News*, *H-art* et au journal *Hippocampe*.

Plusieurs choses, dont la mise en perspective d’un contexte socioéconomique lié à la notion de travail, au sens d’une activité professionnelle régulière et rémunérée, mais aussi de toute production et création humaine, quelle soit manuelle ou intellectuelle, à laquelle l’on attribue de la valeur. En effet, Joséphine Kaeppelin s’intéresse à la relation intime que nous entretenons avec notre environnement de travail et aux sentiments que nous éprouvons vis-à-vis des attentes et exigences des employeurs, du marché ou de nous-mêmes. Cette curiosité et cette attention à l’autre se manifestent à travers la mise en place de protocoles et de méthodes qui reposent sur la collaboration de personnes ou d’entités extérieures – artisan, critique d’art et commissaires, aussi bien qu’ordinateur et imprimante de bureau – lesquelles viendront valider ou invalider la proposition plastique finale. À la différence de l’enquête d’opinion ou du sondage, qui servent à fournir des données comptables à des fins statistiques sans prendre en compte la dimension qualitative, les dessins et questionnaires proposés par l’artiste sèment l’ambigüité. Volontairement flous et ouverts, ce sont avant tout des espaces de jeu et de projection mentale, destinés à stimuler l’imaginaire et dont l’interprétation importe peu. Ce qui compte n’est pas tant le résultat – généralement mesuré en termes de réussite ou d’échec – que l’expression d’une expérience individuelle, propre à chaque spectateur et qui convoque un savoir intuitif difficilement quantifiable et donc communicable.

1 À l’occasion de la foire de dessin *Art on Paper* à Bozar en septembre 2016, l’artiste avait présenté des questionnaires à compléter par le public ; lors de l’exposition collective *#Institut, Table of Content* à l’ISELP, c’est sous la forme d’un panneau d’affichage placé à l’extérieur du centre d’art, dans la ruelle menant au parc, que l’artiste cherchait à attirer l’attention du spectateur ; à Greylight projects, un artist-run space bruxellois où Joséphine Kaeppelin a mis au point le *Greymarket*, zone d’échange temporaire à mi-chemin entre une soirée de levée de fonds et un marché de compétences.

2 L’expression est de Jacques Rancière, cité par Mickaël Roy dans un entretien réalisé avec Joséphine Kaeppelin en 2014, dans le cadre du projet [_] à l’espace international du CEAAC de Strasbourg.

3 Invitée à investir les espaces de bureaux du centre d’art par la nouvelle directrice, Béatrice Josse, Joséphine Kaeppelin a réalisé une enquête auprès des membres de l’équipe, à travers des formulaires et des entretiens enregistrés dans lesquels elle a puisé la matière pour réaliser ses étoffes.

RUN RUN RUN, CAN (Neuchâtel), Mathieu Schmitt, *Cadavres exquis suspendus*, 2015, Jean-Baptiste Ganne, *Banqueroute*, 2016
© Villa Arson et Loïc Thébaud

ARSON-RUN-SPACE

Lieu Commun - Zébra 3
Buy-Self (Bordeaux - Toulouse), *South Spirit*, 2016, *Un road trip artistique* Bordeaux-Toulouse - Nice
© Villa Arson et Loïc Thébaud

A l'occasion de ses 20 ans, La Station a été invitée par la Villa Arson à imaginer un projet d'envergure. De fil en aiguille, ce sont 21 autres artist-run-spaces et près de 120 artistes qui ont été convoqués pour l'exposition *RUN RUN RUN* [1]. Retour sur cette expérience plutôt singulière menée entre une institution et autant de lieux alternatifs.

Sophie Graniou, *Cortex préfrontal*, 2016
© Villa Arson et Loïc Thébaud

Les fondateurs et la majorité des résidents qui ont travaillé à La Station (Nice) sont des anciens étudiants de la Villa Arson. Cette relation très filiale a permis à de nombreux jeunes artistes d'entrer de plain-pied dans la vie professionnelle après avoir passé 5 ans dans une école connue pour être une somptueuse bulle perchée sur une colline ensoleillée. Mais les liens s'arrêtent ici. La Station développe sa propre programmation, en rien dictée par la Villa Arson. Elle est surtout un *artist-run-space*, un lieu fondé et géré par des artistes, alors que la Villa Arson est un établissement public d'état dont la gestion n'a rien d'artistique, paquebot où règne en maître le pouvoir administratif. D'ailleurs, le rôle de l'équipe du centre d'art dans ce projet fut non pas d'en assurer le commissariat, mais d'être un rouage entre l'hyper-machine qu'est la Villa Arson et l'esprit de fonctionnement *run-space*.

La première décision de La Station fut non pas d'organiser une exposition "hommage-rétrospective" à sa propre histoire, mais d'inviter une vingtaine d'autres *artist-run-spaces* avec qui elle avait collaboré ou envie de collaborer. Chacun de ses membres (passés ou présents) pouvait convier un autre lieu et agir en relais artistique et logistique. Une sorte de constellation s'est progressivement construite avec 21 *artist-run-spaces* et près de 120 artistes. Il était convenu au départ que les artistes de La Station allaient occuper une salle pour eux-mêmes, la prestigieuse Galerie carrée du centre d'art. Mais peu à peu, ils décidèrent de se disséminer dans tous les autres espaces en fonction des relations de complicité qu'ils allaient entretenir (ou pas) avec les autres structures. Il s'agissait pour eux de ne pas imposer leur autorité invitante et de jouer la carte de la proximité et des interactions.

Nous disposions d'un budget de 30000 euros pour 1200 m² de surface d'exposition. Cette somme fut divisée en 21 parts équitables, comprenant la production et le transport des biens et des personnes. La Villa Arson s'est néanmoins engagée à prendre en charge le logement des artistes sur son site ou en Auberge de Jeunesse. Plutôt que déterminer le choix des salles au préalable, La Station décida de constituer l'exposition à partir des projets envoyés par les structures invitées. Ce choix résolument empirique a créé au départ de petites tensions et, de fait, une négociation quotidienne qui a duré quasiment jusqu'à la veille de l'inauguration. Soixante artistes sont venus sur place durant les six semaines de montage, chaque jour apportant son lot de nouvelles têtes et donc de surprises à l'instar du collectif allemand MAIKE Alles Gute rencontré pendant l'été à l'occasion d'un mariage organisé clandestinement dans une belle demeure inoccupée de Vence.

Afin de gérer cette schizophrénie collective, la Station eut alors l'idée de mettre en place une cantine. Cette dernière (une petite cuisine aménagée pour l'occasion sur une terrasse de la Villa Arson) fut entièrement gérée par une artiste (elle-même co-fondatrice de la Zonmé, un *artist-run-space* basé à Nice) qui venait de créer une société-traiteur. Au-delà de la convivialité, cette cantine a joué un rôle majeur car elle a permis de nous retrouver au quotidien afin de faire avancer le plan d'installation de l'exposition.

La majorité des œuvres a été produite à la Villa Arson, profitant de la possibilité d'utiliser les ateliers de l'école avant la rentrée des étudiants. Wonder (Paris) a ainsi réalisé un véritable sauna doté d'une programmation musicale *indoor* et *outdoor,* tandis que La BF15 (Lyon) a totalement restructuré son espace avec une immense toile flottante. Les pièces transportées de l'extérieur l'ont souvent été dans un cadre spécifique. Lieu Commun (Toulouse), Zebra3 et BUY SELF (Bordeaux) ont par exemple acquis un camping-car avec leur budget, collectant eux-mêmes les œuvres sur leur route entre Bordeaux, Toulouse, Sète, Montpellier, Marseille et Nice. Ils ont présenté le véhicule et les œuvres au sein d'un dispositif mis en scène tel un bivouac, un campement.

Nous avions également convenu de baser une grande partie de la médiation de l'exposition sur l'identité des structures tout autant que sur les contenus artistiques. C'est ainsi que nous avons co-édité avec *La Strada* (magazine culturel bimensuel diffusé gratuitement sur la Côte d'Azur) un encart de 8 pages dans lequel chaque *artist-run-space* racontait l'histoire qui l'a fait naître, son récit fondateur. De même, les équipes de *DUUU Radio (http://www.duuuradio.fr/) et Droguistes (http://www.droguistes.fr/) ont passé plusieurs jours pendant le temps de montage afin de restituer l'esprit qui animait ce vaste chantier, ainsi que de témoigner de l'aventure de chacun. Cette somme d'informations a notamment permis d'affirmer que la vie de ces lieux n'est pas linéaire, qu'elle est certes faite de débrouille, mais aussi d'engagements amicaux, amoureux, sociaux ou politiques, au même titre que de crises internes, de découragements, de rebonds et d'échecs. In extenso (Clermont-Ferrand) raconte comment à ses débuts il a dû "emprunter" l'électricité au Monoprix le plus proche. Le Palais des Paris (Tokyo) évoque quant à lui la difficulté pour un artiste d'exister au Japon, tandis que L'Espace d'en Bas (Paris) a répondu à sa manière par un film reprenant des extraits de communiqués de presse de ses expositions passées en les mixant à des images d'archives documentaires sur des artistes singuliers, inconnus de l'histoire. CAN (Neuchâtel) a même conçu une partie de son accrochage sur la mémoire de la Cédille qui Sourit, légendaire *artist-run-space,* créé par Georges Brecht et Robert Filliou à Villefranche-sur-Mer entre 1965 et 1968. Ce lieu totalement expérimental cessa toute activité avec cette emblématique sentence : "Il y a toujours quelqu'un qui fait fortune, quelqu'un qui fait banqueroute (nous en particulier)."

L'exposition s'est néanmoins révélée parfaitement produite. Le critique d'art Cédric Aurèle (http://www.lequotidiendelart.com/ N°1178) a dénoncé un "art de salon", loin de l'esprit *run space*. Même si la remarque apparaît un peu trop sévère, elle n'est pas dénuée de vérité. L'accrochage semblait parfois trop maîtrisé, comme si certains *artist-run-spaces* allaient à contre-sens de leur univers, peut-être impressionnés par le prestige de l'institution qui les accueillait. Mais il aurait été tout aussi paradoxal de créer un maniérisme contraire en singeant une exposition trop désordonnée, voulant à tout prix affirmer un esprit alternatif au détriment de la singularité des propositions. Car ce qu'il ressort au fond de l'exposition, n'est pas tant une cohérence artistique, mais une disparité. Elle était faite de ruptures incessantes, d'univers disjoints. Il était impossible de la définir par un style ou une conceptualisation quelconque. De même, aucun des lieux n'a souhaité inventer un discours idéologique sur l'état du monde, comme on en trouve quasi systématiquement dans les grandes manifestations de type biennale. L'installation qui incarnait certainement le mieux cette ambiance disruptive était celle proposée par Numéro 13 (Bruxelles). Un carrousel offrait la possibilité au visiteur de choisir sur un plateau tournant trois œuvres fort distinctes : un monstre camouflé dans une végétation synthétique et luxuriante, un film d'anticipation quasi abstrait et un stock d'objets gothiques entourés de peinture jaune et noire dédiées aux zones irradiées. Le tout était installé dans un espace confiné où la circulation était réduite au strict minimum.

Notre grande surprise fut de constater peu à peu que si le caractère empirique de la proposition de La Station avait au départ semé des doutes, il n'en fut rien pendant le montage. Chacun a su se montrer réactif. Et finalement, l'exposition a créé plus d'échanges que de tensions. Au-delà de la disparité esthétique, la plupart des artistes présents se sont montrés polyvalents, ne se cantonnant pas au simple rôle de créateur obnubilé par son oeuvre. Cette polyvalence change du monde traditionnel du travail qui a tendance à imposer une division profonde des fonctions et donc des rôles sociaux. Cette propension à l'adaptation est ce qui caractérise peut-être le mieux l'esprit *run-space*. Dans un milieu de l'art partagé par des forces contraires, entre un marché exubérant qui perd le sens des réalités et les contraintes souvent asphyxiantes des institutions publiques, ces structures légères peuvent en effet créer un lien essentiel entre les artistes et le monde. Leur précarité s'avère bien sûr une pesanteur quotidienne, mais leur plasticité en fait un atout majeur.

RUN RUN RUN révélait ainsi le pouvoir de l'intelligence collective. "On ne fait rien de radicalement nouveau. Probablement à Lascaux, il y avait des gens qui bossaient ensemble et d'autres qui bossaient de leur côté […]. Il suffit d'une très légère différence pour que les autres aient leur place. Rien que le fait d'essayer de vous démarquer des utopies communautaires tout en gardant un certain nombre de vertus, ça peut certainement produire quelque chose de très bien […]." Tels sont les propos tenus par Clovis XV (Bruxelles) dans leur texte fondateur. Il en va d'une conception subtile de leur activité. Les *artist-run-spaces* ne sont pas forcément des lieux rebelles ou romantiques, ni des structures stéréotypées. Ils évoluent en permanence en fonction de la sociologie de leur temps tout en conservant leur esprit d'indépendance. Tel en a décidé Wonder qui, depuis l'exposition *RUN RUN RUN*, a quitté St Ouen pour fonder à Bagnolet un nouveau collectif (Wonder Liebert). De même, une partie des récents résidents de La Station est désormais implantée à Bruxelles après avoir loué et aménagé un immeuble en plein cœur de Koekelberg.

Eric Mangion

Eric Mangion est directeur du centre d'art de la Villa Arson et critique d'art.

1 *RUN RUN RUN*, Villa Arson, Nice, du 2.10 au 31.12.16

URBAN MATTERS

L'exposition d'ADRIEN TIRTIAUX (°1980 ; vit et travaille à Anvers) à artconnexion s'inscrit dans le prolongement d'une démarche qui n'a de cesse de modifier nos usages de l'espace. Jouant sur les dichotomies qui en structurent quotidiennement l'appréhension (le dedans et le dehors, le privé et le public, l'individuel et le collectif, la mobilité ou la halte, les vues prescrites ou soustraites…), l'enjeu relève tant d'une utopie pratique que d'une esthétique où l'architecture se conjugue à la sculpture et à l'installation. Point d'images ici ou presque[1], mais une multitude de paradoxes générés par des installations impliquant systématiquement le mouvement et la décentration. *Urban Matters*, bien que logée dans un espace relativement modeste, tient d'un magnifique parcours et invite à plus d'un cheminement.

Vue de l'exposition Adrien Tirtiaux / *Urban Matters* – artconnexion, Lille : *Espaces privlics*, bois enduit, peinture, 2017
Photo : Maxime Dufour, 2017

Les locaux d'artconnexion sont situés dans une petite maison mitoyenne au centre de Lille. Le parti pris, d'une grande lisibilité, ne tient pas d'un accrochage classique, réunissant une série d'œuvres importées de l'atelier. Pour l'essentiel, la lettre est ici l'enveloppe : le 9, rue du Cirque devient l'objet même de monstration et d'expérimentation. La façade, les murs, la cage d'escalier et les ouvertures existantes constituent ainsi les "matériaux" à partir desquels l'artiste a travaillé. Il s'agit de creuser ou de modeler l'espace, d'en assembler des éléments, voire de les dupliquer. En d'autres termes, sculpter. Quatre maquettes témoignent de la démarche et de l'enjeu programmatique. Reprenant la volumétrie du bâtiment, ces blocs de béton, de pierre, d'argile ou de bois constituent en quelque sorte la réduction des interventions réalisées dans l'espace. Au-delà, ces sculptures incarnent aussi la virtualité des possibles en termes d'actions sur celui-ci. Autonomes mais à lire en échos des dispositifs engagés, ces pièces sont les seuls objets pérennes de l'exposition.

Le creusement de la pierre bleue fait directement référence aux ouvertures créées par l'artiste. Les portes ouvragées, délimitant les différents espaces et fonctions, ont systématiquement été enlevées pour être relogées dès l'entrée. Disposées côte à côte verticalement, à quelques centimètres l'une de l'autre, elles ferment le vestibule qui mène habituellement à l'espace d'exposition. Dans cette configuration, elles donnent surtout à voir: les interstices laissent deviner un enchevêtrement plutôt chaotique dont, à ce stade du parcours, on ignore encore la véritable nature. C'est donc vers la gauche que se tournent le corps et le regard. La relocalisation des portes permet un accès direct à ce qui devait être un salon. Cet espace se voit complètement transformé par deux interventions recomposant la relation de l'architecture à son contexte urbain. Deux structures parallélépipédiques sont enchâssées dans les fenêtres donnant sur la rue. La première, s'appuyant depuis l'intérieur du bâtiment, se prolonge par-delà les ouvrants pour déborder jusqu'au trottoir. L'autre volume, fixé à l'accotement, s'incline selon un angle opposé pour reposer contre la vitre de la fenêtre voisine. Ces blocs sont recouverts d'un enduit dont la teinte est celle de la façade. La deuxième intervention concerne le puit de lumière. Adrien Tirtiaux y a démonté la verrière. Les vitraux qui la composent ont été remplacés par des miroirs. Disposée au sol obliquement, la chose suggère une forme de passerelle. Le ciel et les architectures de l'îlot s'y reflètent en une inclinaison qui invite virtuellement au passage. Pour tout dire, l'effet est proprement saisissant. Au-delà, les limites spatiale et sociale du lieu sont joyeusement inversées : l'exposition est en partie au-dehors et le contexte convoqué au-dedans (et pas que virtuellement, via l'effet miroir. L'un des parallélépipèdes implique l'ouverture d'une fenêtre. En conséquence, le vent, le froid et le bruit de la rue s'invitent en permanence dans l'exposition).

Le deuxième espace investi est la cage d'escalier. Sinusoïdale et très étroite, son parcours est d'autant plus malaisé que l'artiste y a rangé la totalité des livres composant la bibliothèque. D'aspect bancal et désordonné, les étagères recouvrent la plupart des murs disponibles ou sont fixées entre ceux-ci. Aussi, le désordre aperçu depuis l'entrée se dévoile : un amas fait d'un grand canapé, d'une table basse et de chaises sature le vestibule du sol au plafond.

La bibliothèque, ayant perdu sa fonction, accueille trois des sculptures/maquettes évoquées plus haut (la première, en pierre, est placée au rez-de-chaussée). L'une est réalisée en bois, assemblée à partir d'éléments d'un parquet. On peut y voir, de façon détaillée, la cage d'escalier. L'autre, a priori plus abstraite, est faite d'argile. La base est striée par ce qui semble être la pression de doigts. Elle renvoie à l'intervention effectuée sur la façade et à la fluctuation de la frontière privé-public. Creusée d'un côté, la matière déborde de l'autre. Le troisième bloc est le seul élément échappant à une intervention spatiale effective. Réalisée en béton, l'une de ses faces est l'empreinte de la maquette en bois. Il faut savoir que la maison a, non loin d'elle, une sœur jumelle. Un ancien magasin dont la façade est en tout point identique à celle d'artconnexion. La sculpture devait y être placée, l'intention étant d'explorer un territoire à la fois inconnu et déjà-vu. Une fermeture définitive à malheureusement rendu ce projet irréalisable. On peut néanmoins scruter les alentours et découvrir la maison.

En marge de ces interventions, une petite salle est dédiée à la diffusion de films relatant, toujours de façon très fine et sensible, d'anciens travaux. Ceux-ci témoignent encore d'une démarche dont on n'épuisera pas la force poétique, sociale et politique. Outre Vienne ou Leuven, que je n'ai pu physiquement expérimenter, tout le monde connait à Charleroi *le mur d'Adrien*, une trouée menant vers un terril. Chaque jour les gens l'emprunte, ignorant peut-être l'artiste et ses raisons. Mais bien conscients d'une échappée à prendre, d'une aventure qui fait sens et lien.

Benoît Dusart

Vue de l'exposition Adrien Tirtiaux / *Urban Matters* – artconnexion, Lille : *Ciel de Lille*, boiserie, miroirs, polycarbonate, 2009/2017
Photo : Maxime Dufour, 2017

Vue de l'exposition Adrien Tirtiaux / *Urban Matters* – artconnexion, Lille : *Urban Matters (Modelled)*, argile rouge, 2017 *Urban Matters (Assembled)*, bois de parquet, 2017 *Urban Matters (Cast)*, béton blanc, 2017
Photo : Maxime Dufour, 2017

ADRIEN TIRTIAUX
URBAN MATTERS
[ARTCONNEXION]
9 RUE DU CIRQUE,
FR-59000 LILLE
WWW.ARTCONNEXION.ORG
HTTP://ADRIENTIRTIAUX.EU/

1 Les cartons d'invitation d'Adrien Tirtiaux, mais aussi ses catalogues, font systématiquement référence à la bande dessinée. Celui d'*Urban Matters*, représente un avatar de Pikachu (on en reconnaîtra la forme, en lien avec l'exposition) à l'avant plan d'une ville en ruine tirée d'Akira. L'image convoque deux phénomènes urbains paradoxaux propres à l'année 2016 : la crainte des espaces publics après les attentats et la réappropriation sauvage dont ils ont fait l'objet par les chasseurs de Pokémons.

***Du Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes au degré zéro des images, il n'y a qu'un pas que PATRICK CORILLON franchit allègrement en célébrant une sorte de retour à l'innocence des images, c'est-à-dire détachée de l'ordre du temps et du style. Et cela selon un parcours qui, de leur naissance à leur disparition, emmène le visiteur à la rencontre des images.**

L'INNOCENCE DES IMAGES

Patrick Corillon
Notre mémoire des lieux, 2016
Encre sur papier
© Raoul Lhermitte

Au gré d'un jeu de piste généalogique, Corillon établit ainsi la genèse d'une contamination entre les hommes et les œuvres — il est question des particules colorées émanant des tableaux que les amateurs d'art transportent sur leur corps malgré eux, ainsi que d'endoparasites présents dans les poussières des musées qui colonisent l'organisme des visiteurs.
En effet, qu'en est-il de la transmission d'un projet plastique qui, en même temps qu'il recréé une forme d'histoire des images à l'aide de ses propres fabulations, offre une perspective sur le travail d'un artiste ?
Autrement dit, comment l'histoire de ses images est-elle racontée par celui qui les produit ?
On découvre entre autres dans cette nouvelle exposition que les Vilgas, corporation de peintres lapons dont la tradition ancestrale était au service de la vérité absolue de la blancheur, s'étaient retrouvés à peindre, à l'invitation de Pontus Hulten, les cimaises d'expositions minimalistes et conceptuelles. Et qu'au XIXème siècle, les poètes notionnistes, exigeant que leurs poèmes ne soient jamais illustrés, avaient conçu de petits théâtres de papier coloré qui, regardés préalablement, permettaient par un subtil jeu d'additions et de soustractions visuelles de lire leurs poèmes la tête vide et le regard vierge de toute image.
Comme il en a habitude, Corillon construit des narrations fictives d'inspiration historiographique qui procèdent de l'enquête autant que du récit mythique, à partir d'un "pourquoi cela a été". Et les pièces présentées et exposées apparaissent comme autant de preuves documentaires de ces narrations. À plus forte raison, si l'histoire qui se raconte s'articule autour d'une image absente. L'imbrication nécessaire entre une image perçue et une image imaginée, fabrique alors un récit historique qui trouve son équilibre grâce à la réalité de ses traces.
Corillon fait donc retour sur les "images" de l'histoire des images, et interroge la relation entre histoire écrite et histoire orale. A fortiori quand l'image est moins vue que racontée, le passé apparaît alors comme une "fiction du présent" pour reprendre la formulation de Michel de Certeau dans *L'écriture de L'histoire*.
Chez Corillon, "être contemporain" pose question, et l'élaboration d'un passé créé de toute pièce ouvre peut-être la possibilité d'étendre son champ d'action à l'inactuel de l'art contemporain.
Comme le rappelle Gorgio Agamben, le contemporain est "celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité"[1]. Il est donc à même de rendre compte des oublis du présent comme autant de trous noirs de la mémoire.
Or, il est certain que Corillon en arrive paradoxalement à préférer l'oubli à la remémoration, si celui-ci permet de créer de nouvelles images.
L'historien de l'imaginaire qu'est l'artiste signifie que retrouver l'innocence de l'image pourrait s'articuler selon que l'on sort de l'histoire, ou qu'on la retrouve. "Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire: […], elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné. […] la littérature devient l'utopie du langage" écrivait Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Est-ce parce que Corillon cherche lui-même un lieu neutre, blanc, qui dépasserait le conflit entre ce qui est ou n'est pas de l'art, qui irait au-delà de tous les paradigmes de l'image ?
Le film d'animation visible dans l'exposition propose un éclairage qui vient compléter métaphoriquement cette interrogation. Il est question d'un poisson qui saute de son bocal pour partir à la recherche des couleurs qu'il a perdues. Ce conte figure comment des infimes particules disséminées font et défont un corps, en l'occurrence celui d'un animal qui de blanc se colore, qui de vivant meurt pour finalement renaître sous une autre forme. Le poisson retrouve effectivement ses couleurs à la faveur d'une contamination par des endoparasites tombés d'un arbre. Flamboyant de microparticules multicolores qui désormais l'habitent, le poisson se transforme en être humain, son organisme ayant muté sous l'action des minuscules organismes. Cette nouvelle détermination cellulaire va donner lieu à une superposition d'états : mort et vivant ; la bête flottante devenue un homme, se présentant alors sous ces deux modes à la fois. Seule la physique quantique pourrait nous expliquer cette troublante conclusion.
À ce stade, le projet de Patrick Corillon semble appartenir à cette coexistence entre le réel et son image, dans cette position mouvante et sans doute atemporelle d'une image faite de particules de matières dispersées.

Raya Baudinet-Lindberg

PATRICK CORILLON
LE DEGRÉ ZÉRO DES IMAGES
MICRO ONDE,
CENTRE D'ART DE L'ONDE
8 BIS, AVENUE LOUIS BREGUET
FR-78140 VÉLIZY-VILLACOUBLAY
WWW.LONDE.FR
JUSQU'AU 18.03.17

1 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot - Rivages, 2008.

Désormais installée à Bruxelles, l'artiste BIANCA BALDI (née en 1985 en Afrique du Sud) interroge la circulation du pouvoir à travers les technologies, notamment en contexte impérial. Son travail suit l'attraction que peuvent générer les innovations techniques et questionne simultanément les effets de pouvoir que ces mêmes formes agencent.

L'IMAGE DANS LE TAILLIS DE L'ILLUSION IMPÉRIALE

25 pure breaths swimming pool copy Livro de Todo o Universo, 2015.
Two-channel video installation,
HD Video from 4K, colour,sound,
04:00 (looped)
Copyright: The artist and Swimming Pool.
© Yana Lozeva.

Ainsi, son plus récent projet, *Livro de Todo o Universo* (2015), emprunte-t-il son titre à l'Atlas de Lázaro Luís, publié en 1563, que l'artiste découvre à l'Académie des Sciences de Lisbonne. En un premier volet sous forme d'installation vidéo, Baldi met en scène un court passage de *Hamlet*, dans la traduction assurée au XIXème siècle par le roi portugais Luís I. Sur deux écrans, la caméra esquisse un mouvement circulaire épousant la forme d'un sofa trônant au milieu d'un salon richement meublé. Il s'agit d'un intérieur inspiré de la Société de géographie de Lisbonne, lieu où fut dessinée la fameuse carte rose par laquelle le Portugal affirme ses ambitions territoriales, reliant la partie occidentale et orientale de l'Afrique. Alors que l'Empire portugais se trouve en déclin, le roi qui occupe le poste de président d'honneur de la Société de géographie, science intimement liée à l'entreprise impériale, se dédie à la littérature. L'installation fait résonner l'ambigüité de cette situation, sans l'évoquer directement : sur le premier écran, tantôt en portugais, tantôt en anglais, deux acteurs jouent en boucle le même extrait de scène, une conversation amoureuse entre Ophélie et Hamlet, lui conférant à chaque répétition des intonations différentes. La caméra dessine à l'infini le même mouvement, scrute le canapé duquel acteurs et texte ont disparu sur le second écran de l'installation. L'imaginaire de la conquête coloniale ressurgit en creux dans ce mouvement visuel presque obsessionnel, qui parcourt sans cesse la même partie de la pièce.
Le second volet, une installation sonore homonyme, se base sur un poème du XVIIème siècle (imprimé par la dynastie d'éditeurs belge Plantin Moretus) qui consiste en 1022 variations des huit mots de la phrase latine "Tot tibi sunt dotes Virgo quot sidera caelo" ("Vierge, tu as autant de vertus qu'il y a étoiles dans le ciel"). Poème à ambition universelle, le nombre possible de variations correspond à celui des étoiles dans l'univers décrit par Ptolémée. À travers cet extrait enregistré dans la salle des corrections des manuscrits au Museum Plantin Moretus à Anvers, Baldi oppose à l'aspect désincarné du texte imprimé, le corps, la parole et le souffle. Les variations du poème lues par la performeuse Cecilia Eliceche, sont transmises par un système de huit haut-parleurs, chacun correspondant à un mot. Le souffle rythme la lecture répétitive par le truchement de laquelle s'opèrent des déplacements minimaux, tout comme les intonations du texte shakespearien changent dans les interprétations continues de la vidéo. À l'endroit où la presse moderne sépare le texte de la voix, Baldi reconsidère de façon presque fétichiste les lettres de plomb, le papier Tengu (trop fin pour être imprimé mais utilisé pour restaurer les pages des anciens manuscrits), les plaques de cuivre et les presse-papiers. Simultanément, elle met en acte l'énonciation du texte par des corps et des voix qui, dans la répétition rythmée, introduisent de multiples décalages et permettent de questionner l'autorité du texte écrit.
L'idée deleuzienne de la différence surgissant dans la répétition se retrouve dans l'installation multimédia *Zéro Latitude* (2014). Son titre cite le philosophe à propos de l'extension zéro dans la conquête coloniale, qui imposerait un temps où il n'y aurait pas de tradition, pas de précédent, mais uniquement l'impulsion du moment[1].
En deux longs plans séquence, la vidéo montre sur un fond blanc parfaitement abstrait le déploiement d'un lit pliable, commandé en 1905 à Louis Vuitton pour la seconde expédition du voyageur impérial Pierre Savorgnan de Brazza. Alors que le premier plan envisage la scène en plongée, aplatissant les corps, le second suit les mouvements en les filmant de côté. La caméra mouvante, placée à hauteur des objets déployés, les laisse apparaître dans leur extension matérielle. La mise en scène fait ressurgir la fascination pour le design au service de l'Empire, en l'étudiant systématiquement, changeant de perspective pour mieux rendre compte de ses effets.
Le commentaire sur la mise en scène est tout aussi présent dans le travail textile qui accompagne la vidéo : dans cette pièce, Baldi transforme l'un des portraits que le photographe parisien Félix Nadar réalise de Brazza en 1882 dans son studio. Elle découpe les images manuellement, enlève le portrait pour ne garder que les arrière-plans, les paysages peints du studio, les superpose en collage et les réunit en les photographiant. L'image imprimée sur du tissu tendu garde les traces de son découpage, tout en se présentant comme une surface lisse et unifiée. L'artiste se sert autant de l'illusion optique et de la séduction par l'image qu'elle ne cesse de les interroger.
Dans son prochain solo au Kunstverein Harburger à Hambourg, Baldi s'intéressera à l'infrastructure et la communication comme outils de la domination impériale mais aussi de son contournement.

Lotte Arndt

BIANCA BALDI
EYES IN THE BACK OF YOUR HEAD
KUNSTVEREIN HARBURGER BAHNHOF
HANNOVERSCHE STRASSE 85
D-21079 HAMBURG
WWW.KVHHBF.DE
DU 24.03 AU 4.06.17

1 Gilles Deleuze : Cours du 16 février 1982, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=144

ROBERT DEVRIENDT
THE BLIND SEDUCTION,

PREMIÈRE PARTIE DU CYCLE D'EXPOSITIONS THE MISSING SCRIPT
GALERIE ALBERT BARONIAN
WWW.ALBERTBARONIAN.COM
DU 13.01 AU 04.03.17

SECONDE PARTIE
MARLBOROUGH GALLERY
6 ALBEMARLE ST, MAYFAIR
UK-LONDON W1S 4BY
WWW.MARLBOROUGHLONDON.COM
PRINTEMPS 2018

PARTICIPATION À
DRAWING NOW PARIS
11ème ÉDITION
LE CARREAU DU TEMPLE
4 RUE EUGÈNE SPULLER
PARIS 75003
WWW.DRAWINGNOWPARIS.COM
DU 23 AU 26.03.17

L'art contemporain constitue un terrain fertile pour explorer les problématiques liées au récit et à la narration. Maintes recherches plastiques ou médiatiques traduisent des régimes d'expression novateurs, confondant souvent le réel et la fiction ainsi que le personnel et l'historique, au profit d'un bouleversement et d'une réactualisation des codes traditionnels du récit.

ENCHAÎNEMENTS PICTURAUX ET RUPTURES NARRATIVES

Robert Devriendt (°1955; vit et travaille à Bruges) est l'un de ces artistes développant une démarche artistique où le récit occupe une place prépondérante. En constituant de petites séries de tableaux reliés entre eux tantôt par un détail esthétique tantôt par un motif iconographique, puis en les accrochant suivant un axe horizontal, le peintre produit les effets d'une cohérence narrative. Ces effets disparaissent cependant sous un regard attentif qui repère la discontinuité des représentations et, conséquemment, l'effritement du principe de linéarité narrative. Le mécanisme a été largement éprouvé dans l'œuvre de l'artiste : l'introduction volontaire de ruptures dans de fausses histoires sollicite la capacité d'interprétation du regardant, invité à reconstruire un récit logique entre les tableaux. Ainsi les trames historiques ouvertes sont-elles conçues pour démontrer que nous n'existons qu'à travers le regard des autres.[1]

The Missing Script, le tout dernier cycle d'expositions initié par l'artiste, inscrit directement ses séries de tableaux dans une relation au récit puisque l'usage du terme "script" renvoie au rassemblement de toutes les composantes d'une histoire prédéterminée. Or, en mettant l'accent sur l'absence de script, ce titre annonce de nouvelles dislocations de schémas narratifs et rappelle le croisement interdisciplinaire entre les arts plastiques et le cinéma que Devriendt souhaite provoquer dans son œuvre pictural. Ce titre lui donne l'occasion de rapprocher ses ensembles de tableaux du storyboard, autre document technique utilisé en préproduction cinématographique afin de planifier les plans d'un film. Indépendamment des analogies utilisées, les fabuleuses mises en scène valident la rencontre disciplinaire et les séries d'images constituent une étape préliminaire dans la production de l'artiste qui s'en remet au regardant pour assurer leur complétude.

Intéressé par les mécanismes identitaires et mémoriels qui orientent le regard porté sur un environnement physique, Devriendt se réfère à la "vue primitive" théorisée par Claude Lévi-Strauss pour nommer le système de références personnelles qui dirige l'attention du regardant vers certains détails intrinsèquement liés à son individualité. Système de référence qui permet à tout un chacun de produire sa propre sélection visuelle, son propre récit. Allusion narquoise à l'industrie cinématographique hollywoodienne, le titre d'exposition *Blind Seduction* évoque simultanément cette sélection visuelle inconsciente liée à la "vue primitive", l'aveuglement provoqué par l'invisibilité d'un objet interstitiel à interpréter, ou le rendu quasi-photographique des tableaux, indice d'une admirable habileté technique et d'une terrible obsession des détails. La manifestation matérielle des œuvres se veut aussi séduisante que certains motifs iconographiques qu'elles dépeignent, où des emblèmes de la féminité et de la sensualité côtoient des zones urbaines ou campagnardes corrompues et des suggestions de fuite. Une imagerie issue d'un imaginaire collectif occidental rappelant les caractéristiques du film policier. À juste titre, la juxtaposition d'images sensuelles et de lieux intrigants induit une atmosphère fictionnelle qui évoque des événements sombres, puis maintient une paradoxale mais persistante ambiguïté entre l'attrayant et le rebutant.[2] En outre, des motifs récurrents entre les séries de tableaux minimalement distribuées dans les salles de la galerie invitent à les relier entre elles[3]. Cette allusion ludique à la figure du détective, additionnée à une iconographie caractéristique de même qu'à une voix hors champ de narrateur surimposée aux images – qu'il s'agisse de celle de l'artiste ou du regardant –, boucle ainsi la référence au courant cinématographique du film noir.

Aimant séduire, l'artiste qui peint selon modèles réveille le passé romantique de la peinture pour souligner son pouvoir auratique. En décortiquant et reproduisant ce qui capte son attention par l'intermédiaire de ce médium historique, il affine son sens de l'observation dans la durée et brise la cadence des stimulations sensorielles propres à la vie contemporaine qu'il estime trop rapide. Par l'intermédiaire de son travail pictural, Devriendt propose des histoires à reformuler et un appel à être plus conscient de ce qui retient notre attention, mais surtout une opportunité de ralentir le temps. Il semble alors opérer un 360° qui crée une discordance entre le mécanisme de son œuvre et les liens qu'il tente d'élaborer avec le cinéma, où les raccourcis et les plans se succèdent de plus en plus rapidement. Les notions interdisciplinaires se trouvent alors mises de côté au bénéfice de l'imagerie et de la relation au récit dépliées dans *Blind Seduction*, qui représentent sans aucun doute de grandes forces de l'œuvre de Robert Devriendt.

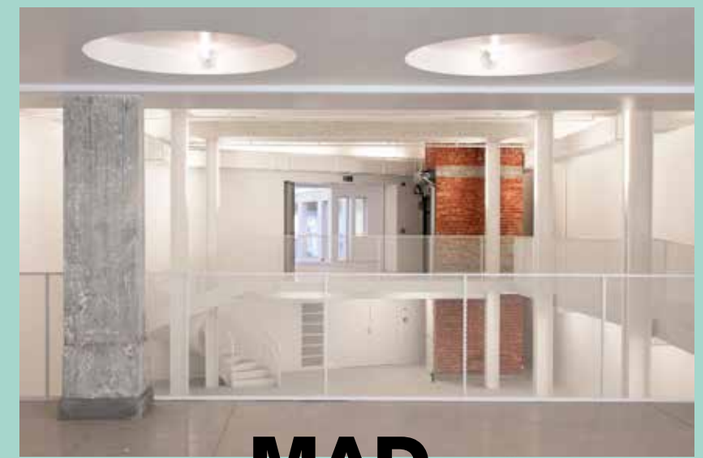
Mélanie Rainville

Robert Devriendt
The Missing Script: Paintings n° 17, 18, 19 et 20
© Photo : Isabelle Arthuis
Courtesy Galerie Albert Baronian

1 Il est intéressant de noter que l'artiste est sensible aux récits que ses œuvres génèrent dans l'imaginaire des regardants. Le Musée Groeninge (Bruges) a présenté une exposition individuelle du travail de Robert Devriendt intitulée *Making Connections*, en 2015. Dans ce contexte, il a proposé à ses publics une soirée d'interprétation créative de ses œuvres, et plus de 70 participants ont réalisé des interventions interprétatives sous formes musicales, plastiques ou vidéographiques, au grand plaisir de l'artiste.

2 À titre d'exemple, un dessin sans titre exposé seul, représentant une délicate jeune femme qui tient dans sa main aux ongles peints en rose un bel oiseau blanc qu'elle paraît embrasser tendrement. Or, une tension palpable dans la composition mène à imaginer une trop forte emprise sur la bête, susceptible de la faire souffrir.

3 Le visiteur peut ainsi repérer ces réitérations iconographiques tels que des verres fumés aux contours rose et jaune répétés dans les séries *The Missing Script: Paintings n° 17, 18, 19* et *20* et *The Missing Script: Paintings n° 12, 13* et *14*.



MAD Brussels, vue d'intérieur
© photo : Maxime Delvaux

MAD BRUSSELS

Implanté en plein centre-ville, le MAD Brussels – pour mode and design center - réunit dans une même structure, et aujourd'hui dans un même lieu, ces deux disciplines liées au corps. Son architecture singulière fait le lien entre deux quartiers et différents bâtiments existants dans un esprit opportuniste, volontiers ironique et économe en moyens.

MAD Brussels, terrasse
© photo : Maxime Delvaux

MAD BRUSSELS
10 PLACE DU NOUVEAU MARCHÉ AUX GRAINS
1000 BRUXELLES
WWW.MAD.BRUSSELS
PREMIÈRE EXPOSITION CONSACRÉE AU DESIGN DANS TOUTES SES DIMENSIONS, SES INSPIRATIONS, SES RECHERCHES, SES INFLUENCES, SON HISTOIRE ET SON FUTUR.
SOUS COMMISSARIAT DE DAMNATION
DU 21.04. AU 20.08.17

Créée en 2010, cette plateforme d'expertise dans la mode et le design est la seule en Europe à présenter une telle diversité. Son activité se développe autour de quatre grands axes : la recherche et le développement appliqué, l'éducation, la promotion et l'entreprenariat. Depuis sa création, le MAD n'a cessé de se développer au point d'être devenu l'emblème d'un quartier (Dansaert), d'une ville (Bruxelles) et d'incarner le dynamisme créatif du pays. Autant d'éléments qui sont couronnés par l'ouverture d'un bâtiment unique après des années d'occupations temporaires dans différents lieux. Ce projet, rendu possible par les financements du FEDER, de la Ville de Bruxelles et de la Région de Bruxelles-Capitale, a été conçu par les architectes de V+ (Vers plus de bien-être) et les designers de Rotor. Le contexte dans lequel il s'implante est celui d'un îlot dense au bâti hétéroclite. La portion qui revient au MAD est composée d'un agglomérat de trois constructions d'époques et de styles différents se déployant de la place du Nouveau Marché aux Grains vers le Rempart des Moines. Plutôt que de choisir la *tabula rasa*, les architectes ont opté pour la conservation des volumes existants avec l'exploitation de leurs qualités et un réaménagement de leurs points faibles. Leur geste architectural se résume à quelques interventions ciblées. Ce choix de faire à partir de l'existant résonne avec le contexte urbain bruxellois, lui-même composé d'une mosaïque de transformations et d'adjonctions apportées au gré des besoins. C'est dans cet esprit que les différentes parties du programme du MAD (bureaux, expositions, défilés et événements) ont logiquement trouvé leur place dans les zones consacrées antérieurement à des affectations similaires avec une accentuation des zones hybrides.

Sis à la charnière entre deux quartiers, le MAD articule ce passage par la mise en place d'une nouvelle circulation basée sur une relation traversante matérialisée par une double entrée de part et d'autre de l'îlot et par l'exploitation des espaces interstitiels (sous-sols, toitures, vides entre les bâtiments). A l'intérieur, le lien s'exprime par la fluidité, la transparence, la lumière et la porosité des espaces qui culmine au rez-de-chaussée avec une grande salle en double hauteur aménagée dans le bâtiment central. Un jeu de passerelles et d'escaliers permet de déambuler dans ce vaste espace et de relier les diverses entités du projet.

Annoncé par une façade largement vitrée – à l'image d'une grande vitrine à l'échelle urbaine-, l'ensemble concentre au rez-de-chaussée l'accueil tandis que les étages regroupent espaces de travail polyvalents, bureaux et salles de réunions. L'une d'entre elles se loge dans le volume neuf posé sur le bâtiment du Marché aux Grains. Ce nouvel espace permet d'accroître les vues et les échanges avec le bâtiment à l'arrière, lui-même amputé de sa toiture en pente au profit d'une terrasse.

Cette continuité s'établit dans la diversité d'espaces singuliers qui laissent apparaître les strates liées à leur histoire. Certains éléments évoquent le passé (les colonnes en fonte), d'autres sont utilisés de façon totémique (l'ascenseur en brique) ou sculpturale, comme le nouvel escalier de secours qui arbore fièrement son hélice blanche. Car la totalité du projet a été revêtu d'un habillage blanc décliné dans une infinité de nuances, de matières, de motifs et de finitions. En jouant la carte du blanc, l'idée de Rotor n'était pas de miser sur sa neutralité mais de créer une harmonie à partir d'une accumulation d'éléments blancs hétérogènes. Ce catalogue de blancs vogue du Pirelli style métro au marbre de Carrare façon Palazzo en passant par le bois décoré au pochoir ou le granito. Ce camaïeu blanc donne une saveur inédite à cet écrin fonctionnel ouvert à la création. La première exposition concoctée par DAMnation inaugure le nouveau MAD, meublé par la Fabrika qui a sélectionné des créateurs belges. Dernière mention pour Pam&Jenny qui signe la signalétique.

Laure Eggericx

Questionner ce qui anime les collectifs d'artistes et motive leur formation, croissante au plan international et particulièrement à Bruxelles, telle est l'ambition de *SYNC!*, exposition-forum dont l'intitulé acronyme renvoie à la synchronisation des énergies dans un temps commun. Sa forme exclamative entend renchérir sur l'invitation lancée aux visiteurs à partager la charge additionnelle d'énergie déployée à œuvrer de concert dans un display modulable et à activer d'Adrien Tirtiaux. Rencontre avec Catherine Henkinet, commissaire de l'événement.

Visuel de l'exposition SYNC!, ISELP, 2017
© Sébastien Lenouvel, ISELP.
Police de caractère: Sporting Grotesque
© Lucas Le Bihan

AM: *D'où s'origine ce projet d'exposition et de débats consacré aux collectifs bruxellois ?*
CH: Il s'inscrit dans la thématique annuelle de L'ISELP qui entend partir de la question du collectif pour avancer vers celle des communautés dès l'année prochaine. Dans ce cadre et cette perspective, je souhaitais proposer un espace-temps où l'on puisse mettre en lumière les différents types de collectifs présents à Bruxelles qui constituent aujourd'hui un véritable réseau parallèle à l'institutionnel.

AM: *Parallèle, mais pas pour autant marginal. L'on ne peut ignorer la pléthore de collectifs bruxellois et leur programmation soutenue dont la communication est fortement présente sur les réseaux sociaux.*
CH: Effectivement, ce n'est plus un phénomène marginal, ni même en réaction aux structures institutionnelles ou au marché de l'art. Il y a une certaine porosité entre ces différents milieux et des collectifs dits historiques – et de plus jeunes aussi- exposent désormais en centres d'art. De même, POPPOSITIONS qui est une foire alternative à Artbrussels labellisée création émergente et espaces 'non profit', les représente largement. Dans la mixité même des réseaux et partenaires publics et privés qui composent toute scène artistique, tous se côtoient mais ces collectifs préservent toutefois des modes de production et de monstration bien spécifiques qui font leur force.

AM: *N'y-a-t-il pas un ressort générationnel dans cet incroyable essor d'artist-run-spaces créés par ces jeunes* digital natives *selon un mode organisationnel horizontal?*
CH: La création de collectif n'est pas récente (un cycle de cours à l'ISELP en redonnera les balises) mais l'explosion de ce type de socialité interrelationnelle à l'horizontale, rhizomique, est effectivement à l'image d'une société interconnectée où les moyens de communication se sont démultipliés, favorisant des échanges à grande échelle avec toujours plus d'intervenants qui peuvent être situés n'importe où dans le monde (de Skype à Facebook en passant par les Cloud ou autres Dropbox permettant l'usage de documents en commun...). L'interrelation devient une valeur, une nouvelle manière d'être au monde, sans hiérarchie, en réaction aux prises de pouvoir individuelles néanmoins toujours existantes. C'est une nouvelle forme d'intelligence collective qui se diffuse de manière virale et qui vient en réponse aux complexités croissantes d'une société hyper connectée. Le singulier se fond dans le collectif mais néanmoins ne s'oublie pas car la plupart des artistes à l'origine de ces artist-run-spaces continuent à avoir une pratique personnelle en lien ou à côté de leur pratique collective.

AM: *Tu as cartographié un nombre impressionnant de collectifs bruxellois, près de quatre-vingt, dont les adn varient toutefois considérablement. Sur quelles bases s'est opérée la sélection des collectifs? Des commissaires anonymes à PEZCORP, en passant par Clovis XV ou encore par VOID, FRICHE, Muesli, Misssouri, Enough Room for Space et le BUKTAPAKTOP, cette sélection a ceci d'intéressant qu'elle semble privilégier une mise en lumière de collectifs, certains connus, d'autres beaucoup moins, qui, mis à part Clovis XV, ne sont pas repris dans* The Walk*, journal de diffusion d'un certain nombre de collectifs mieux identifiés parce qu'inscrits sur le territoire depuis un certain temps et communiquant de concert.*
CH: Il y a eu un appel à projets lancé auprès d'une sélection de structures dont certaines sont reprises dans le circuit de *The Walk*. Toutes n'ont pas répondu. L'appel était orienté afin que les projets retenus puissent par contre engager une réflexion, par le biais de l'exposition mais aussi de rencontres et de débats, sur ce que peut être un collectif d'artistes à l'heure actuelle. Le choix était aussi de présenter des collectifs aux structures assez différentes qui, par exemple, vont du projet nomade comme celui du duo composant Les commissaires anonymes (Cécile Roche Boutin et Mathilde Sauzet Mattei) à l'espace autogéré de Clovis XV en passant par un collectif à géométrie variable comme PEZCORP. Les projets de ces trois collectifs forment le cœur de la programmation autour de laquelle nombre d'autres collectifs vont rayonner. Il s'agit d'une programmation qui se veut riche et éclectique afin d'aborder un maximum de questions qui sous-tendent ce phénomène croissant du travail artistique en commun. Une sorte d'échantillon, certes non exhaustif, mais qui représente différentes manières de faire et d'être, tous les collectifs ayant en commun la gestion d'économies de vie et de travail sur un mode qui leur est néanmoins à chaque fois spécifique.

AM: *Quel est précisément le propos curatorial qui sous-tend chacune de ces trois séquences-temps ?*
CH: L'option est de donner à chacun des collectifs une carte blanche dans le cadre d'une exposition-forum à activer sous la forme de rencontres, débats, performances. Au titre de commissaire, je n'interviens pas sur leurs choix artistiques mais sur le développement du projet de manière globale. Les délais étaient très courts et le budget très serré, mais de belles énergies se sont de suite créées entre les collectifs sélectionnés. Du coup, le programme s'est scindé en trois parties distinctes dont la sélection s'est faite sur base des projets valorisant l'approche discursive et autoréflexive autour de la notion de collectif. Les commissaires anonymes, qui définissent volontiers le collectif comme une 'bande passante', initieront cette série d'événements en abordant la notion de *métalangue*, en mettant en forme les moyens de communications utilisés par ces groupes d'artistes (notes, textes, post-it, croquis, tweets, emails, …) afin de questionner cette communication comme espace créatif à part entière. Lors d'un *Slow and Speed dating* (le 31.03, de 10h à 17h), journée de rencontre invitant d'autres artistes et commissaires, des historiens de l'art et le public bien évidemment, Les commissaires anonymes susciteront au départ des œuvres ainsi créées une réflexion sur la manière dont ces moyens de communication définissent le collectif. VOID fera résonance à cette réflexion sous la forme d'installations sonores ou Herman Byrd avec ses éditions *Wave IX*.
Le second volet mené par Clovis XV poursuit, quant à lui, cette idée de métalangue, mais sous une forme très différente puisque son édition *Hannah Hoffman /Fiction Pop* (sur une conception d'Anastasia Bay et Clément Delhomme) prendra vie de manière performative. Hannah Hoffman, icône fictive de la pop culture, y est envisagée dans ce qu'elle peut générer de réflexion sur la musique, la transe, le féminisme, le fanatisme, les psychotropes, etc… d'où l'idée de Clovis XV, outre celle de proposer des performances d'artistes présents dans l'édition qui la prolongeraient ainsi, d'inviter d'autres types de communautés qui se focalisent elles aussi sur une figure emblématique (communautés d'archers, de jeux de rôles,…). On quitte le registre du singulier pour entrer de plain-pied dans celui du collectif et la question des communautés, Clovis XV ne souhaitant pas mettre ses travaux en avant mais bien convier d'autres collectifs ou collectivités à dialoguer.
Si une forme artistique a pris corps dans l'édition, pour *SYNC !*, Clovis XV repart de celle-ci pour inverser la proposition classique.

AM: *Et faire ainsi de l'édition un véritable script. Cette inversion me semble riche de perspectives. Les membres de PEZCORP, quant à eux, insistent sur la définition du collectif comme un dispositif de groupe leur permettant d'y intervenir individuellement mais de manière coordonnée. Qu'en sera-t-il du troisième volet conçu par ce collectif ?*
CH: PEZCORP aborde l'univers du virtuel. Faisant suite à une réflexion entamée lors d'un colloque au ZKM à Karlsruhe sur l'archivage d'œuvres numériques - dont les technologies sont vite obsolètes -, ce collectif souhaite réactiver physiquement d'anciennes créations en les ré-agençant pour le lieu tout en les faisant évoluer sous une autre forme plus pérenne vers leur site internet. Son projet *Le dispensaire* est une somme d'histoires passées, présentes et futures à recomposer. Un réseau aux multiples ramifications à l'image de leur collectif.

AM: *De nombreux collectifs se présentent sous une identité fictionnelle qui soit désigne un projet collectif au long cours, soit incarne littéralement le collectif.*
CH: La fiction est une donnée importante pour le collectif car la première étape de sa construction est le nom à lui donner, son intention résumée en somme. Un pseudonyme permettant de dissimuler tous les individus qui composent le groupe. Ce terme choisi peut recouvrir des modes d'organisation comme par exemple avec Les commissaires anonymes dont *anonyme* ne signifie pas caché mais bien ouvert à des collaborations possible, sans limites closes ou PEZCORP reprenant à la fois le nom d'une friandise avec un système dispensateur à l'unité mais dont le dispositif est commun. Avec Clovis XV ou encore Buktapaktop, les noms désignent une adresse, un lieu de rassemblement où les artistes ouvrent leur programmation à d'autres artistes et au public.
VOID évoque la notion d'immatérialité chère à ce collectif lié à l'art sonore tout comme l'évoque aussi Saout Radio, Saout pour une allusion au son et la voix en arabe (*saout*) et au sud (*south*). Les exemples sont nombreux et évocateurs à chaque fois d'un univers de sens propre à chacun d'entre eux.
Certains empruntent aussi des noms de personnes fictives ou existantes, un procédé utilisé depuis longtemps dans la littérature et largement en usage à l'heure actuelle sur internet avec l'utilisation de pseudos voire d'avatars qui permettent aussi de falsifier une ou plusieurs identités derrière un personnage. Herman Byrd est l'éditeur fictif d'une édition bien réelle, celle de *Wave IX* et Hannah Hoffman est le personnage fictif d'une publication dans laquelle divers artistes lui ont donné vie. Document(aire)-fiction, … un principe journalistique devenant artistique.
Des frontières poreuses entre réalité et virtualité, entre éléments construits et existants et une histoire montée de toute pièce. La narration se fait trait d'union entre diverses subjectivités, un espace ouvert où se rencontrent divers points de vue.
Ces collectifs inventent un nouveau rapport au monde où l'imaginaire n'a plus de limites et où la fiction prend tous ses droits. Ils inventent un nom ou un langage à déchiffrer, une sorte de *métalogue* dirait G.Bateson qui leur permet de définir sur un mode narratif, leurs propres réflexions ou interactions avec leur environnement. L'important n'est pas de comprendre in fine qui est derrière un nom ou une histoire mais bien de comprendre que cette histoire révèle les modes de fonctionnement lié à tout collectif, à toute communauté.

AM: *Misssouri Super School à l'erg, Muesli, issu de La Cambre, et bien d'autres en d'autres Ecoles supérieures d'art, ce qui est frappant est la constitution de ces collectifs de plus en plus tôt et déjà au sein même de l'école.*
CH: Deux collectifs d'étudiants sont représentés dans *SYNC!*. La question de la formation de collectifs au sein même des ESA (ou juste après) est symptomatique de la volonté de l'enseignement ou de certains enseignants à induire au sein même de leur cours, des activités en commun comme par exemple ici les étudiants de MULTI-Master en pratiques éditoriales de l'Académie Royale des Beaux-arts dirigé par Ismael Bennani avec Tabbert 4500 ou des étudiants de l'erg avec le collectif Misssouri guidé par les artistes et enseignants David Evrard, Béatrice Delcorde et Nicolas Valkenaere.

AM: *Quels sont les ressorts singuliers de ces formations en ESA ?*
CH: Outre ce qui est communément partagé par quasi tout type de collectif, une plus grande force créatrice relevant de la mutualisation des compétences et du croisement des points de vue mis à profit dans un projet commun, ces formations, dès l'école, d'art s'inscrivent dans un véritable projet pédagogique. L'école peut être vue comme un vecteur de transmission avec comme émetteur l'artiste/enseignant qui active ses connaissances, sa créativité, son savoir-faire et un mode organisationnel bien rôdé (contact, lien avec des institutions, production de nouvelles formes de travail, …) pour et avec ces étudiants-récepteurs qui vont acquérir progressivement dans leur cursus scolaire les outils afin de devenir autonomes. Certains vont prolonger l'expérience du collectif comme c'est le cas avec PEZCORP (anciens étudiants de l'ESA de Strasbourg) et Muesli ou d'autres non représentés dans *SYNC !* comme After Howl (constitué d'anciens étudiants de l'erg) qui possède désormais un lieu collectif à Molenbeek.

Propos recueillis par Christine Jamart

SYNC!
#COLLECTIF
Curatrice : Catherine Henkinet - Exposition - forum, rencontres, débats, autour des collectifs d'artistes à Bruxelles
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
DU 31.03 AU 11.06.17

PART. 1 MÉTALANGUE - PAR LES COMMISSAIRES ANONYMES + VOID
OPENING / ACTIVATION : JE. 30.03 - 18H30 JUSQU'À 21H
DU 31.03 AU 30.04

PART. 2 HANNAH HOFFMAN PAR CLOVIS XV
OPENING / ACTIVATION : VE. 05.05 - 18H30 JUSQU'À 21H
DU 02.05 AU 22.05

PART. 3 LE DISPENSAIRE - PAR PEZCORP
OPENING / ACTIVATION : MA. 30.05 - 18H30 JUSQU'À 21H
DU 23.05 AU 11.06

FINISSAGE :
DI.11.06 - 15H JUSQU'À 18H
Avec : Adrien Tirtiaux, Buktapaktop, Clovis XV, Enough Room, for Space, FRICHE, Herman Byrd, Lecture à domicile, Les commissaires, anonymes, Misssouri, Muesli, Overtoon, PEZCORP, Postindustrial Animism, Saout Radio, Tabbert 4500, VOID…

Il existe divers collectifs, répondant à des nécessités spécifiques: entreprise, politique, recherche… Aussi différents soient-ils, ces agencements d'individualités visent tous le même but: gagner en efficience. Si les termes "collectif" et "artistique" s'associent à l'envi, ils n'évoquent pourtant pas le même sous-texte: l'interaction dans un groupe d'artistes ne peut viser la seule amélioration du rendement ou l'assignation raisonnée d'un nombre limité de tâches. Son "efficience" pourrait aussi sous-entendre "expansion du champ d'action" puisque le potentiel d'action y est mieux canalisé. Or, l'accroissement *symbolique* d'un territoire pourrait tout de même être du ressort de l'art.

MESSIDOR
SOME ARGUMENTS LATER
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
JUSQU'AU 19.03.17

SOME ARGUMENTS LATER

Pieter Geenen, *Mirador*, 2016, 25'46", vidéo 16:9, couleur, stéréo, HD

Jean Oury, qui a soufflé l'idée de territoire à Guattari et Deleuze, pensait qu'un collectif trop efficace circonvenait un territoire trop parfait, donc trop hermétique. Si "art contemporain" signifie "distance critique", ceci implique alors une relation de porosité, un lâcher prise sur ce qui entre et qui sort; une partie du contrôle est ainsi déléguée (au visiteur, à l'institution, au hasard...?).
Dès lors, *Some Arguments Later* qui titre l'exposition de fin de résidence de Messidor à l'ISELP prend tout son sens. Le groupe ne parle pas d'une voix homogène, le quatuor s'accorde sur la dissonance.
Pieter Geenen et Meggy Rustamova ont chacun leur propre pratique, Sirah Foighel Bruttman et Eitan Efrat travaillent en duo. Leurs pratiques se développent hors du groupe et se retrouvent transitoirement dans cet agencement appelé Messidor.
Œuvres signées individuellement, elles sont nées dans d'autres contextes et s'inscrivent prioritairement dans un rapport à la production de leur auteur. Dans un contexte collectif, c'est alors un autre niveau d'interaction qui se superpose au premier.

Un collectif n'est pas juste un groupe. Un collectif est une "machine", terme qui fera florès dans la littérature deleuzienne. Une machine produit. Une machine transforme. Les éléments qui la constituent fonctionnent de concert, s'entraînent mutuellement. Ainsi, qu'on le veuille ou non, les associations d'idées et les échos formels s'activent lorsque le visiteur passe d'une œuvre à l'autre.
L'un des échos les plus frappants est le renvoi pictural auquel se prêtent trois vidéos issues de contextes fort différents: *Mirador* de Pieter Geenen, *Orientation* de Sirah Foighel Bruttman et Eitan Efrat et enfin *Green Black-Out* de Meggy Rustamova. Dans ces objets explicitement documentaires, la peinture resurgit immanquablement à l'écran. Dès lors, se pose la question: comment la peinture peut-elle documenter le monde? Cette question n'est explicite dans aucune de ces œuvres, bien que la dimension picturale en soit partie intégrante. Dans *Green Black-Out*, il est clairement fait référence à un mélange de pigments, à une réaction chimique. Il s'agit d'une vidéo qui "parle" de peinture et la réitération de cette occurrence dans l'œuvre vidéo de chaque artiste définit un territoire commun insoupçonné.
Dans *Orientation*, la surface vierge de la Place Blanche de Tel-Aviv (*"Elle est blanche et nous ne l'avons jamais peinte"* dit la voix-off) est altérée par la présence de rayures puis de traces rouges qui entachent un garde-fou en plexi. Quant aux paysages étirés dans le temps de *Mirador*, ils ne sont pas sans rappeler les expériences les plus radicales de Soukourov (*Spiritual Voices*, 1995), grand connaisseur de la peinture classique.
Telle une variante de la paréidolie, le visiteur tente de constituer du lien dans l'épars et le disséminé. Son processus de lecture tend à effacer les dissemblances et l'expérience consécutive de ces trois pièces et amène à préciser la question: "Que peut apporter le pictural au documentaire?". La peinture n'est plus objet mais moteur de la recherche documentaire. C'est sans doute ici que réside la réussite principale de cette exposition collective.
Pris séparément les travaux utilisent la forme documentaire telle qu'on la rencontre dans un contexte d'art contemporain. On y retrouve les tropes d'un genre que l'on pourrait appeler post-documentaire; l'archive y est mise en valeur, "dépliée", plus que de "commentée": *Printed Matter* de Brutmann/Efrat qui liste vingt ans de couvertures photographiques prises en Israël et en Palestine, *Untilted (The Sort)* de Pieter Geenen qui retrace le trajet d'immigrés flamands partis dans la "ceinture du tabac canadienne" au travers d'une archive botanique….
Tout comme le cadrage d'un film ou d'une photo n'est jamais neutre, l'archive brute est toujours chargée de sens. Disons que l'on se situe dans le passage de relai entre Jean Rouch et Frederick Wiseman: la voix off a laissé place aux images sans commentaires. Et sans doute tire-t-on vers Johan Van Der Keuken: le montage et le cadrage comme reconstruction de la partie manquante du réel.
Les "arguments" sont maîtrisés et leur contenu est profond mais, prise séparément, la rhétorique est connue; c'est précisément dans la synergie que se crée une dialectique inédite. Il devient alors évident qu'une œuvre n'est pas un énoncé ponctuel et clos mais qu'elle renferme une dimension inchoative qu'énonce déjà le titre de l'exposition.

Florent Delval

Au Wiels, SVEN 'T JOLLE (Anvers, °1966) dresse un portrait du monde en ses déconfitures et décompositions. Une humanité claudicante et rapiécée, barbotant sous la haute protection de grillages, implorant travail ou papiers, dérivant sur les eaux grises de l'entreprenariat. Ses meubles: un radeau de fortune, un panneau de basket brinquebalant, un sapin de Noël déplumé, une grosse tomate hébétée.

Il ne s'agit cependant pas d'ajouter des larmes aux pleurs, des pleurs aux lamentations. Ni simplement d'illustrer la violence grandissante du capitalisme. S'il ne s'agissait que de cela, nous n'aurions nul besoin de Sven 't Jolle, ni d'aucun artiste, ni d'aucune autre configuration que celles nécessaires à une transformation sociale permettant de nous défaire de cette emprise. "The medium is the message": ce seraient les multiples formes de résistance actives dans le corps social. Elles sont légions.
Mais il est un autre enjeu, tenace et persistant, qui est celui des représentations. Où et comment les "petits, les sans grade" prennent-ils corps et voix dans le territoire des images? Et tout particulièrement, dans le champ artistique? C'est en somme l'enjeu des *Casseurs de pierres* de Courbet qui appelle à être prolongé et actualisé. Et, à partir de cette source, cette question complexe et centrale – brutalement offensée depuis la Guerre Froide – qui est celle du réalisme. Ce que nous trouvons chez Sven 't Jolle, c'est une réaffirmation de cette nécessité. Active, concrète et vivante, sans autre appel que l'évidence des œuvres.

Homo habilis

Ces œuvres, comment fonctionnent-elles? Elles opèrent dans le réel des coupes nettes et franches, y repèrent des éloquences, puis leur donnent forme et corps, instituent des présences. Ce sont des volumes, des installations. Fabriquées, rafistolées, clouées, modelées. Les gestes du fabriquant, les fibres qu'il tresse, attestent d'un besoin et d'une possibilité d'action, en même temps qu'ils établissent une proximité, édifient des existences tangibles. Prélèvements, incisions: ces choix ne sont pas subits. Ils se mûrissent au fil d'un travail constant d'observation et d'interprétation élaboré dans des carnets de dessins, sorte de lame de fond que l'exposition donne à voir à travers les *100 sketchbooks*, projet de mise en ligne de plus de deux décennies de croquis. C'est dans cette antichambre que se modulent les associations trouvant à s'amplifier à l'appui d'un fait marquant, d'une histoire ou de mots édifiants.
Le langage est le déclic, en particulier son usage par les puissants, ses violences et ses détournements. Si le pouvoir s'exerce aussi par le langage, ses supériorités supposées, ses ellipses, ses omissions, ses glissements[1], alors il faut s'y arrêter, donner corps à ces mutations pour révéler ce qu'elles entendent camoufler. L'exposition elle-même doit son intitulé – *The Age of Entitlement* – à un discours du conservateur australien Joe Hockey qui, en 2012, apporta sa voix au concert des oracles du marché vouant aux gémonies les "abus" de droits appartenant à l'ère révolue de la prospérité[2]. On connaît la chanson:

Sven 't Jolle, *Entrepreneurship*, 2017.
Plaster and pigment, wood, metal.
Wooden barrel: 77 x 60 x 60cm.
Monkey: 54 x 40 x 48cm.
Easel: 66 x 227 x 70
Copyright photo: Benjamin Hugard.

"The age of entitlement is over", cela veut dire fin de "l'Etat providence", des "privilèges", des "excès"[3]…
Fatras doctrinal qui n'a d'autres fins que de plier l'opinion à la fatalité de l'austérité. Avec des conséquences très tangibles: une enquête conduite en Australie, en 2009, par le magazine britannique *Which?* a révélé que 12 % des personnes sondées avaient tenté de s'extraire une dent par elles-mêmes, en la liant à une porte puis en claquant celle-ci d'un coup sec[4]. Information un rien burlesque que Sven 't Jolle élève en sculpture: *Affordable Tooth Extraction* (2017). Produite pour l'occasion, cette pièce offre aussi à l'exposition son sous-titre.

Brocante des signes

C'est donc une donnée à priori futile qui arrête l'attention, une anecdote. Ce qui mobilise Sven 't Jolle, ce sont les vertus d'éloquence de cette historiette, sa "concrétude", son potentiel visuel. Et nous reconnaissons là les dispositions d'esprit qui sont celles de l'illustration, de la caricature, ou encore la fibre narrative habitant l'histoire de la peinture flamande, depuis les *Proverbes* de Brueghel jusqu'aux scènes de genre de Teniers[5].
N'est-il pas éloquent ce bonhomme pathétiquement affaissé sur sa caisse attendant le couperet du claquement de porte? N'est-il pas imparable au titre de monument de cette humanité "nouvelle" réalisée *hic et nunc* sous l'ère dite inéluctable du "réalisme économique"?
Dans les plis de la figure, on reconnaîtra les souvenirs de vieux rêves: son corps en plâtre dentaire agence des plans nets, tremblante réminiscence des clartés modernistes convoquant la raison géométrique pour configurer l'homme lui-même[6]. Ce rêve est lui aussi englué dans la désuétude violente du capitalisme, comme ailleurs d'autres héritages: les Orants sumériens (*Sans- papiers*, 2003-2006), le Picsou de Disney (*Casse-toi alors. Pauvre canard*, 2009) ou *Le Radeau de la Méduse* de Géricault (*Schoon Schip / Tabula Rasa*, 2010).
Mais ces signes à la dérive, tout comme les êtres, sont également disponibles pour un renouvellement du monde. Disponibles et disposés…

Laurent Courtens

SVEN 'T JOLLE
THE AGE OF ENTITLEMENT, OR AFFORDABLE TOOTH EXTRACTION
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 19.03.17

1 Voir e.a. Eric Hazan, LQR. *La propagande du quotidien*, Raisons d'agir, Paris, 2006

2 Discours prononcé à l'Institut des affaires économiques, à Londres, le 17 avril 2012. Disponible en ligne: http://www.smh.com.au/national/the-end-of-the-age-of-entitlement-20120419-1x8vj.html

3 Le terme "entitlement" en anglais est chargé de cette double connotation, de droit, mais aussi, de possible abus.

4 Zoé Gray, "Dare to know!", *Sven 't Jolle. The Age of Entitlement, or Affordable Tooth Extraction*, catalogue d'exposition, Wiels, Bruxelles, 2017 (à paraître).

5 Auquel Sven 't Jolle se réfère explicitement lorsqu'il grime un artiste en singe, c'est-à-dire en pâle imitateur (*Entrepreneurship*, 2017).

6 Sven 't Jolle cite explicitement le peintre australien Sydney Nolan (1917-1992) pour son usage, dans les années 1930-40, d'un vocabulaire moderne appliqué à des récits folkloriques, dont la légende vivante du hors-la-loi Ned Kelly. In "Proposer une autre histoire, une interview de Sven 't Jolle par Koen Kleijn", *Sven 't Jolle. The Age of Entitlement, or Affordable Tooth Extraction*, catalogue d'exposition, Wiels, Bruxelles, 2017 (à paraître). Notons au passage que Sven 't Jolle vit en Australie depuis plusieurs années.

SÉBASTIEN BONIN (° 1977; vit et travaille à Bruxelles) développe une pratique de l'image presque formaliste, liée d'abord et traditionnellement à la forme et à la couleur. Du photogramme à la peinture, l'artiste transforme un rapport de technicité pure à une picturalité éprouvée. La mécanique mise en œuvre alors participe d'un processus de création de l'image déconstruite par une série d'opérations et repensée par une série de filtres de fiction.

Supernature-08, 2014,
c-print, plexiglas,
32cm x 40cm

"JE PENSE FAIRE PARTIE D'UNE GÉNÉRATION TRANSITOIRE, CELLE DU DISQUE LASER"

l'art même: *Tu es photographe. Mais n'y-a-t-il pas pour toi déjà dans ce terme l'idée de manipuler une matière avant de générer une image ? La maîtrise de la technique et de l'instrument d'abord ?*
Sébastien Bonin: La maîtrise de la technique est essentielle à toute pratique. Avant de vouloir déconstruire une chose, il faut d'abord en connaître les moindres recoins. C'est ce que j'ai tenté de faire avec la photographie. Ma pratique consiste à déconstruire tout ce que j'ai appris de la photographie classique pour me réapproprier ses codes et en construire mon propre modèle. La photographie possède cette dimension d'instantanéité mais aussi de fantasme qui puise sa nourriture dans le souvenir de la prise de vue. Je parle de la photographie argentique où il faut attendre avant d'obtenir un résultat. C'est très important pour comprendre comment par la suite je me suis construit mon univers. A chaque fois que je découvrais mes clichés sur planches contact, j'étais déçu, excepté quelques cas très rares où j'étais surpris par un accident ou une maladresse. Et ensuite, je ne pouvais plus développer l'image en série pour la simple et bonne raison que je ne pouvais pas répéter l'erreur. Donc, j'ai commencé à tout créer depuis le début. J'ai composé d'abord ma propre lumière en utilisant des moyens physico-chimiques et mes propres négatifs - à partir d'un motif, d'une photo existante ou d'une peinture - soit en les façonnant moi-même, soit en les modifiant. Toujours en acceptant la moindre faille, le hasard aussi. Je pourrais parler au contraire d'une non-maîtrise volontaire, d'un dilettantisme dans toutes les opérations techniques inhérentes à la photographie.

AM: *Ainsi, tu es quasiment autonome dans ta production. Tu puises tes références, composes tes images, développes tes tirages, et soudes même tes cadres. Ta pratique embrasse le manuel. C'est aussi pour cette raison que tu te passes du numérique ?*
SB: Je n'utilise pas le numérique tout simplement parce que cette technologie ne m'offre pas les moyens nécessaires à ma pratique, un peu comme la peinture à l'huile offre un temps plus long de séchage contrairement à l'acrylique. Il y un parallèle à faire avec la peinture. Pour moi, le numérique est à la photo ce que le tube d'acrylique est à la peinture. Le point commun entre les deux est l'immédiateté. La peinture acrylique sèche très vite, il faut l'appliquer assez rapidement et une fois qu'elle a séché, on ne peut que la recouvrir. A l'instar du numérique, on a le résultat tout de suite, on appuie sur le bouton et on voit immédiatement l'image apparaître sur son écran. Bien sûr, tu peux ensuite appliquer des filtres, recouvrir l'image par diverses manipulations… Mais la photographie numérique devrait presque être considérée comme un autre médium…

AM: *Parce qu'il y a trop de maîtrise dans l'instrument ?*
SB: Exactement.

AM: *Tu as longtemps pratiqué la photographie en extérieur avant de t'intéresser aux photogrammes, aux collages, et maintenant à la peinture. Il y a quelque chose dans ton travail qui glisse progressivement de la représentation du réel vers son abstraction ?*
SB: J'ai pratiqué la photographie en extérieur pour plusieurs raisons. D'abord parce que le médium photo était approprié à ma manière de vivre - à l'époque je voyageais beaucoup - mais aussi à cause de mon caractère impétueux… Je voulais capturer tous les paysages que je rencontrais. Ce qui me plaisait dans le paysage, c'était le fait qu'il ne bougeait pas mais qu'il changeait tout le temps. Quand on rentre chez soi et qu'on pose son appareil, on reste avec les souvenirs de ces paysages dont il ne reste que des impressions. C'est à partir de toutes ces traces accumulées que j'ai tenté de recréer - par le simulacre - un réel.

AM: *Il y a donc également un mouvement du dehors vers l'espace de l'atelier, la chambre noire ?*
SB: La chambre noire est un espace hors du temps malgré le fait que l'on soit entouré de minuteurs. Dans la pratique de l'argentique, elle est la dernière des étapes, celle du tirage. Révélateur, fixateur, la chambre est remplie de "-eur". On se rend vite compte du champ des possibles dans une chambre noire parce qu'il y a la rencontre de la lumière avec la couleur. C'est cela que j'ai découvert et expérimenté. Je dois avoir des milliers de tirages qui témoignent de ces expériences.

AM: *Jean-Claude Biette définissait le cinéaste comme* "celui qui exprime un point de vue sur le monde et sur le cinéma […] avec toujours un tant soit peu plus de monde que de cinéma". *Qu'est-ce qui est du monde et qu'est-ce qui est de la photographie dans ton travail ?*
SB: En mettant en place des éléments fictionnels, le cinéma nous parle de notre réalité. Peu importe le genre, les thèmes abordés, on parle toujours du monde. C'est comme ça que je comprends cette phrase de Jean-Claude Biette. Ma photographie fonctionne à l'inverse. Je vais chercher dans le réel quelque chose qui est de l'ordre de la fiction. Si je photographie la nature, je vais la photographier dans des jardins botaniques. Trouver une base déjà imbibée de fiction pour accompagner l'image dans une histoire.

AM: *La technique est classique, l'outil aussi, mais les références sont populaires, urbaines parfois, allant des peintures de carrosserie de voitures américaines aux motifs de couvertures Navajo.*
SB: J'ai choisi la photographie pour ce qu'elle comportait de nostalgique mais aussi de fantasmagorique. La projection mentale des désirs puise sa source dans ce que l'on pense être inaccessible. J'étais enfant unique et pour m'occuper, j'ai lu des bandes dessinées, regardé énormément la télévision, vu un nombre incommensurable de films hollywoodiens, et cela jusqu'à la fin de mon adolescence. Cela a été pour moi capital, j'ai organisé mon monde à partir de tout cela. Dans les années 80, pour la plupart des enfants, les références étaient américaines, qu'on le veuille ou non. Pratiquement tout venait d'Outre-Atlantique : les jouets, le cinéma, les modes. Je parle aussi de fantasme parce que l'on a nourri un désir consumériste à travers toutes ces références populaires. Quand j'ai décidé de réaliser ce travail sur les carrosseries de voiture, je ne voulais plus attendre de pouvoir m'en offrir une, j'ai pris les devants et je me les suis toutes offertes en même temps !

AM: *Tu m'as écrit une fois dans un mail :* "J'ai toujours puisé dans ma biographie le matériel nécessaire à ma pratique". *Quelle est la part autobiographique à l'œuvre dans ton travail ?*
SB: Chaque pratique est traversée par une partie de la biographie de son auteur, qu'il s'en inspire pleinement ou qu'il y puise seulement des fragments. Je suis chaque fois renvoyé à mon histoire dès que je commence un projet, que ce soit dans le médium utilisé, dans le sujet ou dans les sources d'inspiration. Dans mon esprit, un peu comme chez Joseph Beuys, où ses événements biographiques ont complètement influencé sa pratique jusque dans les matériaux utilisés. Je me suis rendu compte que tout était lié, même inconsciemment, sans réfléchir. Quasiment à chaque fois, on peut retracer une généalogie, une nomenclature des événements de notre vie. Parfois, les influences sont liées directement à tel ou tel souvenir mais la plupart du temps, c'est la somme de plusieurs réminiscences qui compose le travail.

AM: *On en a déjà parlé, les productions dites post-internet utilisent énormément les nouvelles technologies, le digital, l'animation, la 3D. Et même si ce n'est pas formel, elles appartiennent quand même à une génération empreinte de la machine, des flux d'informations massifs, des jeux vidéo, de la pornographie de l'image, de la culture YouTube,… Comment est-ce que tu te situes par rapport à cette production (cette génération) ?*
SB: Je pense faire partie d'une génération transitoire, celle du disque laser. Nous avons connu d'énormes changements en très peu de temps. On a dû s'adapter très rapidement à chaque bouleversement, avec une vision du futur plutôt floue… Aujourd'hui, malgré une course toujours effrénée à la technologie et au progrès, on commence un peu à voir vers où l'homme veut aller et ce qu'il veut faire de tous ces outils. Tout est devenu possible grâce à un système de communication ultra sophistiqué. L'homme a toujours tenté de communiquer à l'aide d'une multitude d'outils, en commençant par le totem avec les esprits ou le parchemin avec ses congénères. Maintenant il le fait devant un écran. Le "voyager sans bouger" est de mise, mais il a ses défauts et ses qualités. Pour revenir à ta question, je ne suis pas totalement désintéressé par cette production. J'ai déjà moi-même travaillé avec la 3D et j'ai énormément joué aux jeux vidéo. Je n'utilise pas explicitement cet outil mais il a influencé ma pratique dans toutes ses couches. J'ai connu l'explosion du pixel pauvre. Les créateurs de jeux vidéo arrivaient alors à créer un univers avec une économie de moyens fascinante ! Je pense que cela a énormément influencé ma façon de procéder. Les sons et les images étaient basiques, les scénarios pauvres et pourtant l'empathie était partout.

AM: *Qu'est-ce qui est 2017 alors dans ton travail ?*
SB: Philip Guston disait: "La liberté de faire quoi que ce soit que l'artiste ait dans la tête". Le moteur principal de mon envie de faire les choses - peu importe le médium utilisé - est de poser des actes de rébellion, aussi infimes soient-ils. Que ce soit dans la mise en danger du médium, du modèle d'exposition ou du sujet. Mes réactions sont influencées par un quotidien et donc par un 2017.

Entretien mené par Elisa Rigoulet

Indianchief, 2017,
127cm x 131cm, c-print, laiton

À la Verrière Hermès à Bruxelles, le curateur Guillaume Désanges ouvre un nouveau chapitre de son cycle *Poésie balistique* en invitant deux artistes; l'un français, l'autre britannique, tous deux bruxellois: ERWAN MAHÉO et DOUGLAS EYNON.

NOVELTY LTD.

Vues de l'exposition *Novelty Ltd. Douglas Eynon & Erwan Mahéo,*
La Verrière, Bruxelles
crédit photo : Isabelle Arthuis

Chacun possède un univers propre, "total" disent les artistes – à tel point que les échos et va-et-vient entre ces deux mondes ne semblent pas de prime abord évidents. Mais à y regarder de plus près, et au fil du parcours de l'exposition, des connivences émergent au-delà des formes propres à chacun.

Première connivence de fait : si l'un a été élève de l'autre, la relation des deux artistes a néanmoins rapidement évolué vers une relation d'amitié associée à une pratique collaborative. En groupe ou en duo, les deux artistes ont déjà mis en regard leurs pratiques respectives à plusieurs reprises, comme à l'automne 2015 au BAD en compagnie de Sébastien Reuzé, Nicolas Bourthoumieux et Gijs Milius.

Sous la Verrière dégagée de toute occultation et désormais ouverte vers le ciel, cohabitent deux espaces qui renvoient à un univers à la fois intime et familier. Divers éléments évoquent chez l'un comme chez l'autre artiste l'idée d'un espace domestique : une table, un banc, une étagère, un couloir, une ampoule, un tabouret, une sorte de cabane… Un immense rideau de tissu conçu par Erwan Mahéo traverse l'espace de part et d'autre, faisant fonction de séparation (mais aussi de lien) entre les deux univers. Ce rideau qui semble, dans un premier temps, fermer l'espace a été néanmoins percé de quelques ouvertures telles des fenêtres ou des cadres permettant de jeter un regard au-delà en direction du "monde" de Douglas Eynon. Une autre ouverture, plus large, à son extrémité, libère un long corridor moquetté de blanc qui mène à l'espace dédié plus spécifiquement aux œuvres de ce dernier - espace depuis lequel il est aussi possible, par les ouvertures et par les surpiqûres apparentes au verso du rideau, de percevoir l'univers de Mahéo.
Chez les deux artistes se révèle une attention particulière pour l'ouvrage : chez l'un, notamment par un travail minutieux d'assemblage et de couture, et une attention portée au design, chez l'autre par une attention portée à l'usure, à la vie et la forme des objets et des matières. Des échos se créent également au gré de diverses évocations d'espaces naturels : mer, feu, nuages, plantes… dont chacun explore les formes d'une manière très spécifique.

Mais l'exposition dévoile surtout deux espaces mentaux, deux espaces projectifs différents, deux cartes mentales où le temps joue une part importante, voire essentielle. Il est aussi ici question de paysages ou de territoires fictionnels, de fragments qui renvoient à une mémoire réelle ou supposée. Chacune des pièces révèle en quelque sorte des strates, comme ce plan cousu par Erwan Mahéo sur son immense rideau, qui dessine les différents projets d'exposition pour la Verrière élaborés au fil du temps par les artistes ; ou une mise en abyme de l'espace et du temps par le biais d'une série de plans ou de répétitions et reprises d'éléments (un escalier, un nuage en néon…) ; ou encore une trame verbale retraçant une sorte d'historique imaginaire, étapes par étapes, de l'exposition en partant de poésie balistique pour aboutir à *Novelty Ltd* … La vie des formes et des objets se fige ou s'étire, tandis que d'autres procèdent par écoulement, imprégnation ou sédimentation : une photographie de la mer divisée en une série de lamelles, dont chacune illustre des vagues de taille à peu près identiques, contredisant par là-même la perspective qui découlerait d'une seule et unique image ; les gouttes d'eau qui glissent lentement et tombent une à une le long d'un câble électrique terminé par une ampoule suspendue ; une immense bougie se consumant au fil du temps ; la surface d'un banc qui se polit au contact des visiteurs ; des nuages peints et repeints sur la toile qui finissent par la traverser et imprégner le mur…

Au terme d'une immersion en ces deux univers parallèles qui néanmoins se font écho, l'on se voit confronté à un clin d'œil au pur présent, celui de la nouveauté infinie mais à responsabilité limitée : *Novelty Ltd*.

Florence Cheval

ERWAN MAHÉO & DOUGLAS EYNON
NOVELTY LTD.
SOUS COMMISSARIAT DE GUILLAUME DÉSANGES
LA VERRIÈRE
50 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
JUSQU'AU 25.03.17
UNE EXPOSITION PRODUITE PAR LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

DOUGLAS EYNON
TOTAL REEL
GALERIE RODOLPHE JANSSEN
35 & 32 RUE DE LIVOURNE
1050 BRUXELLES
JUSQU'AU 01.04.17

EXPOSITION #PARISQUE
AVEC NICOLAS BOURTHOUMIEUX, DOUGLAS EYNON, ERWAN MAHÉO, CAROLINE MESQUITA, GIJS MILIUS, SÉBASTIEN REUZÉ ET ALICIA ZATON.
SUR UNE PROPOSITION DE MARIE DE GAULEJAC
DOC!
26 RUE DU DR POTAIN
FR-75019 PARIS
JUSQU'AU 19.03.17

Instruit au début des années 1970 à l'école du conceptualisme (par John Baldessari notamment), le travail de JAMES WELLING restera longtemps associé à la critique de la représentation telle qu'elle se trouve mise en œuvre par les représentants dits de la Picture Generation comme Barbara Kruger, Louise Lawler ou Richard Prince, avec lesquels il expose au début des années 1980.

JAMES WELLING
METAMORPHOSIS
EXPOSITION ORGANISÉE EN COLLABORATION AVEC LE KUNSTFORUM DE VIENNE SOUS COMMISSARIAT DE MARTIN GERMANN ET HEIKE EIPELDAUER
SMAK -
1 JAN HOETPLEIN
9000 GAND
JUSQU'AU 16.04.17

James Welling
8067, 2008
Serie *Glass House*
Inkjet print on rag paper
33 3/4 x 50 1/2 inches
© James Welling
Courtesy the artist
and Regen Projects, Los Angeles
Philip Johnson Glass House
is a site of the National Trust
for Historic Preservation

JAMES WELLING ET L'IMAGE

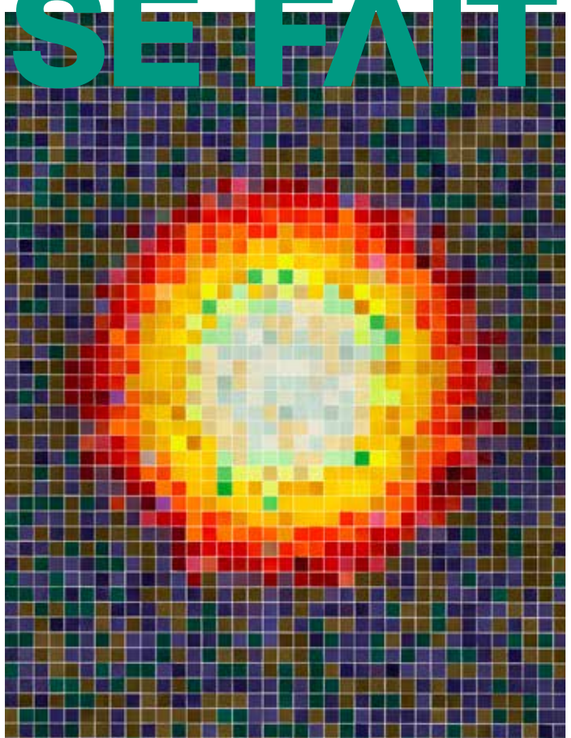
Critique de la représentation, c'est sans doute vite dit mais pas nécessairement erroné. L'œuvre de Welling, qui se montre actuellement au SMAK, peut évidemment se lire comme une tentative ininterrompue de déconstruction des possibilités et des codes sur lesquels reposent la photographie (ou l'image plus généralement) et son discours : la photo comme enregistrement physico-chimique de la lumière (*Light Sources*) ou produit de manipulation (*Hands*) ; photo documentaire (*Railroad Photographs)* ou abstraite (*Aluminium Foil*) ; profondeur perspective (*Glass House*) ou planéité de surface (*Dégradés*) ; analytique conceptuelle ou élégance moderniste ; déconstruction des codes couleur (*H*), etc. Tous ces thèmes, qui confèrent à la pratique de Welling cette hétérogénéité caractéristique, peuvent être subsumés sous une même recherche ou mise en garde : qui croirait naïvement que la photographie est indexée à la réalité s'illusionnerait fâcheusement tant celle-ci est le produit d'une construction savamment orchestrée. Illusion s'amuseront certains, dispositif idéologique vitupéreront les autres, plus pessimistes. Et alors, me direz-vous ? (Et vous aurez raison.) Cela fait belle lurette qu'on ne s'aventurerait plus à affirmer que la photographie est un message sans code. N'a-t-on pas déjà pris leçon de tout ceci à maintes reprises déjà ? Et que ce questionnement ait été au cœur de la pratique de Welling depuis le début ne garantit aucunement sa pertinence aujourd'hui *a priori*. D'où une certaine gêne ou impatience. En ces temps politiquement tourmentés, l'urgence n'est-elle pas ailleurs ?
Mais voilà que pointe une intuition qui dissipe la gêne d'abord éprouvée, une gêne dont la source même apparaîtrait désormais comme ce qui, sans doute, fait la force de ce travail. Une façon simple de le dire serait celle-ci : la figure humaine est absente des séries montrées au SMAK. Ce n'est pas tout à fait vrai. On trouve bien quelques silhouettes qui se comptent sur les doigts d'une main : deux figures à contre-jour (presque imperceptibles) dans une vue de la série *Glass House*, le portrait d'un couple (mal à l'aise) dans la série *Light Sources*, et les corps de l'un ou l'autre danseur pris dans les rets de fragments architecturaux dans la série *Choreograph*. C'est peut-être du reste cette rareté qui rend incongrue la présence de ces quelques âmes égarées. Vous me direz alors que ce n'est pas parce que la figure humaine est présente qu'elle assure d'emblée à l'œuvre sa portée sociale ou politique. Et là aussi aurez-vous raison. L'évocation d'une série permettra d'affiner l'intuition.
Il est, parmi les premiers travaux de Welling une série fort célèbre qui aurait valeur d'archétype. Il s'agit de photographies de draperies sur lesquelles sont éparpillées des miettes d'une pâtisserie. Dans un article rédigé à chaud lors de leur exposition en 1981, Abigail Solomon-Godeau (qui s'efforçait alors d'arrimer le travail de Welling au mouvement de dénonciation de la réduction de l'œuvre d'art à un bien de consommation cher à la génération des appropriationnistes) soulignait la parenté de ces images avec les arrière-fonds, faits d'étoffes opulentes, sur lesquels les objets de luxe se font la plupart du temps valoir dans la publicité[1]. D'où l'hypothèse plus générale cette fois-ci : les photographies de Welling dressent une scène, un présentoir. Mais dans cet espace de présentation, la figure humaine échoue à faire son apparition.
La chose apparaît avec plus d'évidence dans deux autres séries. D'abord dans la série *Diary/ Landscapes* qui associe vues de paysages à des pages du journal intime de la tante de Welling. Ensuite, et peut-être surtout, dans la série formellement très soignée consacrée au peintre Andrew Wyeth. Inquiétant les catégories de l'image documentaire, Welling y revient sur les lieux où Wyeth a travaillé et vécu, aussi bien que sur les motifs de sa peinture. Parmi les images, il en est une (non exposée ici, ce qui prête d'autant plus à son évocation) intitulée *The Revenant* : la photo de Welling reprend une composition éponyme de Wyeth de 1949 dans laquelle la figure fantomatique du peintre se détachait sur fond de l'encoignure d'une pièce ouverte de deux fenêtres. Dans la photo de Welling : plus de figure, plus de couleurs. Seules deux fenêtres se devinent dans la monochromie blanchâtre de l'image.
Si le travail de Welling questionne donc la photographie pour détricoter les unes après les autres les conventions sur lesquelles repose son artifice, peut-être aurait-il encore à voir avec un autre aspect de la photo, qu'elle partage par toute image. L'une des sources anthropologiques de l'image est à chercher du côté des rites funéraires et de la réaction symbolique face à l'incertitude qu'ouvre l'expérience de sa mort : façonner un substitut au corps du défunt afin d'assurer avec lui la continuité du dialogue, réincarner l'individu *dans* et *par* l'image pour le resocialiser. D'où l'énigme sans doute irréductible de toute image : sa présence ne peut pas ne pas exprimer l'absence d'un être dont le corps se dissout. Ainsi, s'il est une convention entourant l'image photographique qui mérite d'être interrogée aujourd'hui encore, et qui conduit le travail artistique (dont celui de Welling) à déborder la seule virtuosité formaliste et la ruse conceptuelle, ce serait peut-être celle-ci : l'évidence (le besoin ?) avec laquelle la communauté des hommes attribue ou veut attribuer à l'image le pouvoir de faire apparaître la figure humaine.

Anaël Lejeune

1 On en trouve un autre exemple dans la série des *Dégradés* qui, par-delà leur abstraction, ont à voir, selon Welling, avec l'espace de la photographie publicitaire et son incurvation caractéristique, de haut en bas, du plan vertical dans le plan horizontal, tel le campement d'une scène de théâtre.

Été 78 accueille actuellement le travail d'ADRIEN LUCCA (°1983; vit et travaille à Bruxelles). Il ne s'agit pas d'une exposition conventionnelle. *Mémoire d'atelier* fait retour sur trois projets d'art public réalisés ou amorcés par l'artiste entre 2015 et aujourd'hui. Plus qu'une somme d'archives, cette exposition met à nu les recherches empiriques et théoriques au cœur de l'acte de création.

L'ART TEL QU'IL SE FAIT



Soleil de minuit
panneau n°2
© Adrien Lucca

On cherchera en vain les œuvres, pour la plupart en chantier ou non réalisées. La proposition tient plutôt d'une philosophie de l'esthétique et d'une sociologie de l'art esquissées à travers un compte rendu, savamment instruit, et pour ainsi dire exhaustif, des modalités engagées dans l'acte de création. De prime à bord, il est assez étonnant de côtoyer la philosophie de l'art et l'école de Chicago, essentialisme et constructivisme, recherche de beauté pure et sens aigu des aléas relationnels, techniques et budgétaires qu'implique toute forme de production artistique. On ne peut s'empêcher de penser aux *Mondes de l'art* d'Howard Becker. Le célèbre sociologue américain, auteur du très important *Outsiders*, y réduisait la dichotomie – disons la fracture - entre esthétique et modalité de production et de diffusion. Sous cet angle, l'art doit tout autant aux artistes qu'à la multitude d'intermédiaires, humains ou non humains, œuvrant à permettre et justifier ses qualités. Chacun pèse dans la définition et la possibilité de l'œuvre : les portes du musée ont leurs dimensions, le piano ne connaît que tons et demi-tons, l'imprimante a ses limites, et que dire du poème qui s'arrime, nonobstant sa signature, à un héritage conceptuel et syntaxique des plus formalisés. Sous cet angle, *Guernica* doit tout autant à Picasso qu'à la peinture industrielle vinylique mate *Ripolin*, préférée à l'huile, pour rendre au mieux l'aspect désolé de la ville basque. Le tableau doit aussi à Dora Maar, photographiant les différentes étapes de la réalisation et permettant au peintre de modifier plus facilement la balance des blancs et des noirs. Anne Baldassari parle d'une œuvre réalisée à quatre mains[1]… C'est beaucoup plus si l'on tient compte de l'influence du gouvernement de Francisco Largo Caballero, commanditaire, des architectes du pavillon espagnol de l'exposition universelle de Paris, de la lumière de l'atelier de la rue des Grands Augustins, ou encore du rôle joué par l'entreprise Castellucho, fournissant la peinture et la toile de lin, et mettant en garde Picasso sur la mauvaise qualité du produit et les risques de craquage encourus (ce qui arriva). Détacher l'œuvre de son "contexte" (les limites de la physique et de la chimie, les contraintes de la commande ou les rapports de force structurant le monde de l'art en 1937…) concourt à produire la magie d'une signature et le miracle de l'art. Cette légitimation symbolique, faisant oublier la genèse de la production artistique (limites, contraintes, conflits, non-choix, tractations….) est une des conditions de son institutionnalisation et de sa réception, *in fine*, auprès du grand public.

En exposant les coulisses de son travail, c'est-à-dire le travail lui-même, Adrien Lucca déporte le regard sur quoi il se penche rarement, hormis chez les spécialistes. Car il ne s'agit pas vraiment d'un archivage. *Mémoire d'atelier* fait moins référence à la poétique de la trace, même si sa présence peut séduire, qu'à la méthodologie, très ouverte, sur laquelle l'artiste fait retour. Pour aller vite, on retrouve ici un peu de Feyerabend, que l'artiste aime citer, et surtout l'ombre de Gaston Bachelard: si la phénoménotechnique fut si féconde dans le champ de l'épistémologie et de la sociologie des sciences (Latour, Woolgar, Callon…), pourquoi ne pas s'en inspirer dans le monde de l'art[2] ? *Mémoire d'atelier* s'inscrit en tout cas dans cette logique : déplier le processus expérimental et collectif en jeu dans le travail. Un travail qui ne doit rien à l'héritage conceptuel. Portées quasi exclusivement sur la lumière et la couleur, les œuvres font plutôt écho aux problématiques impressionnistes et invitent plus que tout à la contemplation. La beauté y est un critère déterminant, revendiqué et sans cesse recherché.

Élément d'une verrière d'essai pour l'Abbaye de Sylvanès, 2016
© Adrien Lucca

ADRIEN LUCCA
MÉMOIRE D'ATELIER
EXPOSITION EN TROIS VOLETS
"*SOLEIL DE MINUIT*, 2015-2017, VITRAUX POUR LE MÉTRO DE MONTRÉAL" ;

"*ENTRELACS QUASICRISTALLINS*, 2016, RECHERCHES POUR UNE ÉGLISE CISTERCIENNE" ;

"*MICROKOSMOS*, 2017, ÉTUDE LUMIÈRE/COULEUR POUR UNE FRESQUE"
PRÉSENTATION DE CETTE 3ème PARTIE LE SAMEDI 18. 03 DE 14H À 18H.
OUVERT SANS RENDEZ-VOUS : LES SAMEDI 11 ET 25.03 DE 14H À 18H
EN DEHORS DE CES DATES ET HORAIRES : SUR RENDEZ-VOUS À INFO@ETE78.COM.
ETÉ 78
78, RUE DE L'ETÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM
JUSQU'AU 25.03.17

Les outils utilisés par l'artiste relèvent d'une multitude d'univers et de disciplines : techniques et matériaux artistiques (parfois séculaires), programmation et modélisation informatiques, solutions artisanales ou industrielles, concepts scientifiques et usage des mathématiques. La création s'instruit aussi d'une multitude de références aux théories de la couleur, elles-mêmes chargées de notions développées par la physique et la physiologie. Bref, un réseau reliant objets, acteurs, savoirs et savoir-faire qui jamais ne se réduit en une somme de contingences. En ce sens, les œuvres font bien plus que réifier une intention artistique, elles sont au sens propre des *phénomènes*.

Mémoire d'atelier fait état de trois projets, qui seront exposés successivement dans le temps : *Soleil de Minuit*, 2015-2017, *Entrelacs quasicristallins*, 2016, puis *Microkosmos*, 2017.

Soleil de Minuit est une fresque réalisée en vitraux rétro-éclairés, destinée à être intégrée dans la station Place D'Armes du Métro de Montréal. Fruit d'un échange culturel entre la Région de Bruxelles Capitale et la Société de Transport de Montréal, la pièce fait lien entre les deux continents. Les 14 images qui composent la fresque représentent l'évolution de la lumière du soleil le jour du solstice d'été 2015 à Bruxelles. Convoquer les couleurs du soleil bruxellois au plus profond d'un tunnel du Québec, on en perçoit bien la portée et le symbole. Au-delà du geste, les questions soulevées par l'artiste rassemblent art, sciences et techniques: comment convoquer la lumière du soleil ? Comment s'approcher au plus près de ses couleurs rouge rose, blanche, jaune et orangée ? Peut-on fixer leurs effets, générer en réduction et artificiellement les franges et les lisières? Là commence la recherche. Aucune impression ne peut reproduire exactement les phénomènes lumineux. Les couleurs prismatiques, celles-là mêmes qui composent les lisières du soleil, sont impossibles à reproduire en photographie ou en peinture. Le verre coloré sera la solution. Sa durabilité et sa noblesse, sa capacité à générer des couleurs pures et intenses font de lui le matériau le plus juste, tant symboliquement que plastiquement. Découpé en pixels de 4X4cm, ces pastilles de verre forment une trame d'où jaillit un phénomène des plus vif et exaltant. L'exposition à Été 78 en montre quelques échantillons. Elle revient surtout sur toutes les étapes du parcours de création : les exigences de la commande et son budget, l'assise théorique concernant la lumière et la couleur, la sélection des échantillons de verre en fonction des teintes disponibles, les innovations techniques des maîtres verriers, la présence d'artefacts, le type de source lumineuse choisie… On passe d'une expérience de Goethe à la création d'un algorithme, des calculs du spectrophotomètre aux esquisses et premiers prototypes…

Entrelacs quasicristallins fait retour sur un projet, malheureusement non réalisé, visant à remplacer les 24 vitraux de l'abbatiale cistercienne de Sylvanès, dans l'Aveyeron. Cette réhabilitation a fait l'objet d'un concours imposant aux candidats un cahier des charges très précis : le travail doit être pérenne et la technique éprouvée. Il faut apporter le plus de lumière possible et ne pas recourir à la figuration et à la couleur, comme l'exigent les règles cisterciennes. Commence alors une enquête sur l'architecture du bâtiment, sur le rôle déterminant que lui confère la lumière, les variations de celle-ci en fonction de la course du soleil et les qualités scénographiques et symbolique en jeu dans sa diffusion. Recherche aussi sur les vitraux du 12ème siècle, dont il ne reste que quelques traces, et qui témoignent, déjà, de libertés prises vis-à-vis des règles de Saint-Benoît (présence discrète de couleurs et de motifs anthropomorphes). La répétition de formes entrelacées, typiques de cette époque, ainsi que l'usage du plomb, constituent le point de départ d'une proposition relevant à la fois d'une sensibilité artistique, d'un substrat historique et d'une élaboration mathématique. Recherchant un système de variations où la régularité se conjugue à l'asymétrique, l'artiste développera un programme informatique lui permettant de créer des structures *quasi-périodiques*. La répétition des motifs produit un effet de circularité détaché de tout centre de symétrie. Les "fleurs géométriques" forment ainsi une maille dont la complexité et l'imprévisibilité produit une sorte de constellation en résonnance avec la symbolique architecturale du scriptorium de Sylvanès. Des prémisses théoriques à l'objet réalisé (sous forme de prototype), les difficultés de production furent nombreuses : poids potentiellement problématique de l'ensemble, limites physiques du plomb, interrogations sans fin sur le choix des motifs et classification de ceux-ci. Je passe sous silence les questionnements budgétaires, le choix porté sur les types de verres, et, *in fine*, le conservatisme du jury…

Enfin, *Microkosmos*, une fresque encore en chantier pour le Centre culturel d'Uccle, clôt le triptyque. Il s'agit ici de générer une transformation de la couleur via une peinture à base de verre éclairée par des leds spécifiques. Là encore, la démarche est instruite par une série d'expériences, de collaborations et de défis techniques.

A l'heure d'écrire ces lignes, on ignore encore l'aspect que prendra cette triple exposition. On connait les qualités pédagogiques de l'artiste, professeur de couleur à l'ENSAV La Cambre, et ses capacités scénographiques. On sait surtout la beauté des échantillons, des plans et des esquisses. C'est là une autre façon de voir les pièces, à la fois disséquées et replacées dans le réseau complexe de leur élaboration[3]. Ce faisant, elles ne perdent rien de leur substrat poétique, au contraire, il gagne en densité. Faire œuvre n'est pas se détacher du monde, c'est en épouser les possibilités, en expérimenter les logiques, en éprouver pleinement les limites. *Mémoire d'atelier* est une invitation à faire, à repenser aussi nos moyens… Tout se laisse voir ici, et tout est bon à prendre et à penser.

Benoît Dusart

1 *Le mystère Picasso*, Secrets d'histoire, France 2, diffusé le 9 avril 2013 à 20 h. Anne Baldassari, biographe de Picasso et directrice du musée national Picasso de Paris de 2005 à 2014.

2 Restée un peu lettre morte, la fameuse exposition Laboratorium (Barbara Vanderlinden et Hans Ulrich Obrist, commissaires, Anvers, 1999) fut à notre connaissance l'une des rares tentatives sérieuses cherchant à réunir scientifiques et artistes. Adrien Lucca y aurait fait son miel…

3 Bientôt édité par JAP, un livre reprenant la genèse de ces trois projets est en cours d'écriture. La maquette sera exposée lors de l'exposition à Été 78.

Le mythe voudrait que l'artiste soit mélancolique. L'astrologie, selon Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, voudrait qu'il soit lunatique, rêveur, halluciné et plus précisément saturnien. La planète de plomb serait l'astre qui guiderait l'artiste ou qui – condition d'inspiration en Europe depuis le 16ème siècle - l'attacherait désespérément à sa mélancolie.

FOR BIOGRAPHIC DETAILS, LISTS OF ACHIEVEMENTS, DOCUMENTATION, PLEASE WRITE DIRECTLY TO THE ARTISTS

#NEPTUNE

Dieudonné Cartier
et Jean-Baptiste Carobolante,
The Office of Gravitational Documents #NEPTUNE (RESEARCH), 2016,
installation, performance, publication,
dimensions variables, vue d'exposition,
Galerie MonCHÉRI, Bruxelles.
© photo : L. Beillard

Le projet #*Neptune* est une réflexion sur la fonction de l'artiste ou "comment repenser son ontologie ?". C'est sérieux mais beaucoup plus ludique que ça en a l'air, la théorie s'appliquant dans le projet de manière performative. Quel rôle l'artiste joue-t-il dans nos sociétés ? La question n'est donc pas ce qu'il représente comme symbole ou ce qu'il incarne comme surface de projection de nos fantasmes, ce qu'il cristallise dans notre imaginaire commun ou notre inconscient, mais bien sa fonction sociale, réelle. De quoi vit-il ? Quels sont les enjeux de son travail et de son économie ?

L'artiste, flux explosifs et apesanteur terrestre –

L'artiste Dieudonné Cartier (°1988; vit et travaille à Bruxelles) et l'historien Jean-Baptiste Carobolante réfutent ainsi la conception mélancolique de l'artiste pour en valoriser le rôle d'auto-entrepreneur, administrateur, voire calculateur, mais qui ne peut s'empêcher de surfer de temps en temps sur la vague de la procrastination. L'artiste rêveur est une vision populaire mais dangereuse selon Jean-Baptiste Carobolante, en ce qu'elle évacue toute dimension politique du geste artistique, sa subversion. A Saturne, il va préférer Neptune, planète explosive qui force les traits et accentue tout.

Investigateurs et sujets d'étude à la fois, Dieudonné Cartier et Jean-Baptiste Carobolante rendent publiques leurs recherches, leurs conclusions et donnent à voir leurs lieux de doute, leurs écarts, leurs pauses. #*Neptune* prend la forme d'un bureau de recherche dans ce premier volet présenté à la Galerie MonCHÉRI à Bruxelles en septembre 2016. Les chercheurs y miment le temps et l'organisation du travail, mais aussi le temps et l'organisation du loisir ou la procrastination, ici transposée à l'espace vacant d'exposition et incarnée par une rampe de skate (ça y zone, ça y traîne…) – qui est aussi une vague – puisque pour qu'il y ait travail, il faut qu'il y ait pause. Artiste est une profession libérale dont Dieudonné Cartier et Jean-Baptiste Carobolante (nommé ici directeur de recherche du bureau) vont tenter une définition à travers un ensemble d'archives, de documents. C'est théorique mais c'est aussi formel. Un corpus d'images accompagne les textes. Selon une logique gravitationnelle qui met en lumière un phénomène d'éclatement, ces images présentes ont déjà connu une première diffusion avant de venir prendre place au sein du projet. La logique est celle de l'institution et de la bureaucratie.

Dieudonné Cartier s'interroge depuis longtemps sur la dimension administrative du travail de l'artiste. L'artiste est un travailleur qui se déplace à son bureau-atelier. Il l'envisage alors comme un être pragmatique, voire spéculateur, qui développe un rapport programmatique au monde et à son œuvre.

Bureaucratie gravitationnelle –

The Office of Gravitional Documents – projet développé par Dieudonné Cartier – consiste à faire se rencontrer différents champs de l'histoire de l'art et à les confronter. L'idée est de sauver certaines anecdotes, et surtout celles qui font le moins rêver, des histoires d'institution, d'administration et de *business*. Cet enjeu se retrouve dans tout le travail de l'artiste. C'est aussi lui qui nous fait le plus rire. *Chirac et le Don de Jacques (un bélier)* est un cadre dont le fond dessine un angle comme deux cimaises d'exposition confrontant deux documents. En 1996, une statuette est offerte à Jacques Chirac par l'équipe gouvernementale pour son anniversaire. L'événement est couvert par Paris Match et les photos rapidement publiées. L'archéologue français qui l'avait découverte au Mali réagit en expliquant que l'œuvre appartient au Musée National de Bamako et qu'elle doit être restituée. L'homme politique rendra la statuette en tant que don qui porte aujourd'hui la mention : "Don de Jacques de Chirac". La photographie scientifique du bélier fait face ici aux photographies de presse, dressant deux versions et deux niveaux de lecture de la même histoire.

The Office of Gravitional Documents est une pseudo-structure qui constitue une légitimité et un cadre institutionnel à une démarche purement conceptuelle qui voit le jour en 2014 lors d'un projet de l'artiste à Montpellier. Dans *Une Lettre arrive toujours à destinationS*, Dieudonné Cartier engage une action épistolaire avec les 56 artistes rassemblés dans un catalogue Fluxus datant de 1973 et réalisé à la suite d'un projet d'exposition vidéo présenté à la télévision canadienne. A la fin du catalogue, la liste des artistes avec leurs adresses postales et la mention : "for biographic details, lists of achievements, documentation, please write :". Partant de là, il s'agissait pour l'artiste de spéculer sur ce qui avait pu être produit, pensé ou réalisé pour ce projet, ce qui "gravitait" autour. Le bureau est créé, son directeur de recherche nommé. Ce dernier envoie une carte à chacune des adresses. Ce travail constitue le temps de l'exposition. Ses répercussions aussi. Retours des artistes ou retours de la poste.

Plus tard, Dieudonné Cartier confirme son intérêt pour la mise en scène du travail et pour l'exposition comme processus et comme moment, à la Galerie Laurent Mueller à Paris (2015). Là, le bureau est matérialisé et équipé d'une photocopieuse et d'un fax. Pendant trois semaines, l'artiste va réceptionner, trier, travailler et mettre en forme les archives envoyées par 45 artistes - qui constituent les documents qui gravitent autour de leurs recherches en cours. Ce "temps" constitue une banque de données des protocoles mis en place par chacun des artistes. Mise en abyme supplémentaire ici puisque Dieudonné Cartier met également en scène son propre processus de création en *exposant* sa méthode de travail et la manière dont il fabrique lui aussi un objet : l'édition qui contiendra tous ces éléments. Mais le plus intéressant dans tout cela – qui renforce la dimension conceptuelle du projet et vient faire échouer définitivement la symbolique saturnienne - c'est l'administration mise en place qui vient toujours contraindre le *process*. Les mails ou fax ne sont reçus ou consultés qu'aux horaires d'ouverture du bureau.

Les références sont permanentes, plurielles et éclatées, superposées, précises ou improvisées - pendant l'exposition, un *statement* est rédigé par l'artiste et la commissaire sur l'histoire des expositions et des initiatives similaires comme par exemple le projet de Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art (After Bochner)* - dans ce temps simultané qui conjugue production, recherche et exposition, mais aussi interaction, communication, diffusion, spéculation et promotion. Le résultat (qui est aussi un temps) sent le toner de l'imprimante, est bruyant et incarné par une présence au travail.

Capitalisation et stratégie –

Le procédé est en effet performatif. Pas question d'abandonner les documents à la dévoration du visiteur. Il s'agit ici d'influer sur le format et le *process* de l'exposition en mettant en scène la fonction libérale de l'artiste et en élargissant ainsi les possibilités de lecture. Aborder le hors-champ des œuvres, les protocoles *behind*.

Le second volet du projet #*Neptune* sera présenté à la Galerie Deborah Bowmann (Bruxelles) en mars prochain. Deborah Bowmann matérialise parfaitement la figure neptunienne de l'artiste. Performatif, le projet incarne l'appareil administratif et financier d'une entreprise. Toujours en costard cravate, les deux artistes qui composent l'entité fictive sont les gestionnaires d'un *business* qui produit des objets et des événements, et considèrent que la gestion, l'administration comme le projet curatorial sont une action pouvant être l'objet d'une communication, le résultat d'un geste artistique et entrepreneurial. Chez Deborah Bowmann, le projet #*Neptune* sera un temps administratif, un temps de travail où chacune des parties sera liée contractuellement. Le contenu traitera autant du Neptune astrologique que du Neptune capitaliste tel que l'incarne, par exemple, Damien Hirst et sa vente en direct - qui avait "inquiété le marché de l'art" - à Sotheby's en 2008, ou du Neptune philosophique qui amène l'idée d'un être *tempête*. Neptune est une matière.

A l'issue de ce projet, une publication viendra reproduire, compresser et altérer ce temps de recherche et de production pour en matérialiser la plus-value – véritable valeur moderne ? – temps mort de la médiatisation. Sur les murs est présentée sa matière première, la source iconographique de cette édition. Tout ce qui sera généré pendant l'exposition sera concentré ici, jusqu'à déterminer la structure de l'objet. S'ensuivra une véritable stratégie dite "capitaliste" pour promouvoir et "faire exister" le livre.

Il y a bien sûr la notion de traitement du document, l'original, la copie, la reproduction. La question des droits de l'auteur aussi. Toutes deux totalement impliquées et essentielles à l'écriture d'une Histoire de l'art qui est traitée ici d'une manière purement formelle. Car en citant cette histoire, en la singeant et en spéculant sur sa production, la valeur travail impliquée, ses interprétations, sa digestion, c'est un fragment d'elle à nouveau qui se retrouve à la sortie de l'imprimante et encadré au mur. Une entreprise historienne, pensante, réactive et visionnaire, un mode opératoire très 2017 entre concept, performance, économie de production et stratégies de diffusion.

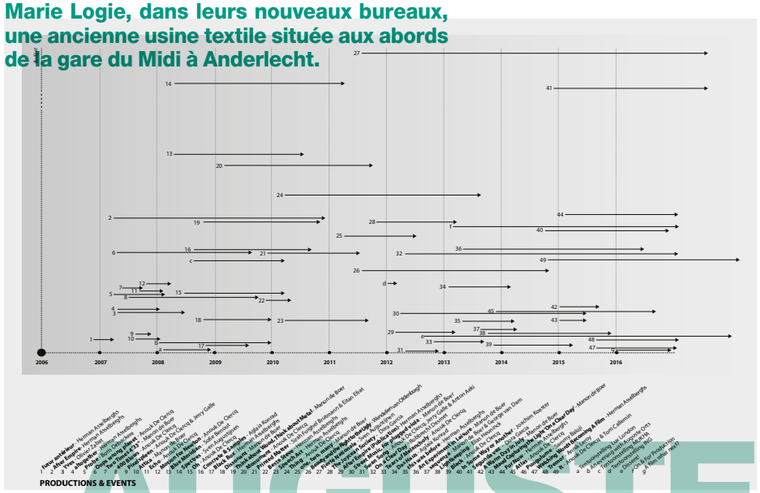
Mais n'oublions pas ici le thème astral, notre horoscope qui ne nous abandonne jamais complètement, errants et désoeuvrés - sublime garde-fou - et insuffle du sens à notre libre arbitre. Le simple fait de s'en remettre à lui ou de l'ériger comme possible guide de lecture d'une ontologie de l'artiste replace aussi inévitablement les étoiles au cœur de l'équation.

Elisa Rigoulet

DIEUDONNÉ CARTIER & JEAN-BAPTISTE CAROBOLANTE
#NEPTUNE
DEBORAH BOWMANN
24 AVENUE JEAN VOLDERS
1060 BRUXELLES
WWW.DEBORAHBOWMANN.COM
JE.-SA. DE 15H À 19H
DU 25.03 AU 24.04.17
VERNISSAGE LE 24.03
DE 18H00 À 22H30
PRÉSENTATION DE L'ÉDITION
LE 21.04 À 18H

En novembre 2016 AUGUSTE ORTS – plateforme de production et distribution bruxelloise fondée par Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Manon de Boer et Anouk De Clercq – fêtait ses 10 ans d'existence. Une décennie qui a donné naissance à plus de 40 projets – menés par les quatre artistes fondateurs ainsi que de nombreux autres[1] – et d'importantes initiatives telles le réseau européen *On and For Production* ou la série de projections *Dissent*. *l'art même* a rencontré le quatuor d'Auguste Orts et sa directrice Marie Logie, dans leurs nouveaux bureaux, une ancienne usine textile située aux abords de la gare du Midi à Anderlecht.

Affiche produite dans le cadre des 10 ans d'Auguste Orts
©Auguste Orts



AUGUSTE ORTS 10 ANS

l'art même: *On se réfère souvent à Auguste Orts comme à un collectif. C'est une conception que vous contestiez véhémentement au début, insistant sur vos pratiques individuelles.*
Manon de Boer: Effectivement. Plutôt que de collectif, nous préférons parler d'affinités entre personnes connectées par la figure d'Auguste Orts. Nous ne produisons pas de travail choral ayant un unique et même objectif.
Sven Augustijnen: C'est cependant différent que d'être, comme c'est de tradition dans les arts plastiques, seul dans sa pratique. Il s'agit d'une autre approche. Ainsi, je suis toujours heureux de voir la diversité des projets, des gens, des espaces, des contextes dont il est fait état dans notre newsletter. C'est le résultat d'un processus que, parce que nous étions ensemble, nous avons rendu possible.
Marie Logie: Aujourd'hui, j'ai moins de difficulté qu'il y a 10 ans avec l'utilisation du mot 'collectif' pour décrire Orts car j'ai acquis une meilleure appréhension de ce que nous faisons.
MdB: Tout dépend de la définition que l'on donne à ce terme. S'il s'agit de prise de décision, alors oui, nous sommes un collectif.
Anouk De Clercq: Je préfère le mot 'communauté'. Lors notre fête d'anniversaire au Beursschouwburg, le sentiment de communauté était très présent. Il y avait beaucoup de jeunes cinéastes. J'ai senti alors que nous faisions partie de quelque chose de plus grand que nous-mêmes et que, d'une certaine manière, nous avions contribué à cette entité élargie.
Herman Asselberghs: Le terme 'collectif' ne me semble pas adapté. En effet, il suggère des collaborations créatives, des projets de film en commun, ou l'adhésion à un programme esthétique ou politique déterminé. Or, Orts est plutôt une association qui s'est progressivement muée, par le biais de l'expérimentation, en plateforme culturelle et sociale. C'est une force commune qui a probablement à voir avec un soutien et une défense partagés d'une politique du cinéma (et non d'un cinéma politique) : la conviction qu'une pratique cinématographique ne doit pas être assujettie aux conventions narratives, pré-formatée ou envisagée à grande échelle. Qu'elle peut être beaucoup de choses : de l'art, de l'expression, de la communication, de la (contre)information, une pratique sociétale, une organisation institutionnelle, une manière de vivre, et qu'elle peut dès lors revêtir de multiples formes. Je trouve que cette vision radicalement inclusive du cinéma – que nous n'articulons que très rarement, sauf dans des situations comme celle-ci – avec toutes ses implications professionnelles et idéologiques, rend évident et nécessaire le fait qu'Orts continue à travailler de concert, à inventer des nouvelles formes d'(auto)organisation, à semer les germes d'une communauté.

AM: *Au-delà des artistes que vous avez soutenus directement, le fait même qu'Auguste Orts existe a créé un contexte qui a rendu possible l'avènement d'autres structures d'artistes telles que Jubilee, Escautville ou encore Messidor. Auguste Orts a grandi et évolué au cours de ces 10 ans. Vous rappelez-vous encore de ce qui constituait vos intentions de départ ?*
ADC: Le point de départ était très clair : il s'agissait – et c'est Manon qui a eu cette idée – de créer une plateforme pour faciliter le montage de nos productions. On sentait le besoin de travailler d'une manière plus professionnelle et il manquait cruellement d'une structure comme Orts.
MdB: La motivation était à la base d'ordre pratique, mais très rapidement, nous avons décidé que cela s'étendrait également au champ discursif – comme s'il s'était agi d'une continuation des conversations que nous avions au café.

AM: *Vous avez créé un contexte et une communauté autour du cinéma d'artistes en Belgique mais aussi un discours qui n'existait pas auparavant.*
MdB: Je pense que c'est parce que notre travail a beaucoup été distribué et montré dans des festivals et lors d'expositions. Par ailleurs, le générique de nos films mentionne toujours "une production Auguste Ort". Cela a inévitablement contribué à créer un nom.
ADC: Nous voulions qu'Auguste Orts soit l'emblème de quelque chose, qu'en dehors de toute notion de collectif, il incarne certaines affinités.
MdB: De plus en plus de festivals de cinéma comme ceux de Rotterdam et de Marseille programmaient des films expérimentaux. Des artistes ont alors également commencé à y montrer leur travail. C'est là que nous avons trouvé notre place.

AM: *Au cours de la dernière décennie, on a constaté une forte évolution du public pour ce type de cinéma en Belgique. De plus en plus de jeunes semblent aujourd'hui intéressés par les films d'artistes. Vos évènements affichent toujours complet...*
SA: Je suis toujours stupéfait de voir autant de jeunes choisir de faire des études d'art. Il y en a des classes entières. Pourtant, c'est loin d'être un choix évident.
ADC: Les jeunes d'aujourd'hui semblent plus interconnectés que nous ne l'étions quand nous faisions nos études. Nous étions une somme d'individus. J'ai vraiment dû trouver mon propre chemin, ma place, qui me semblait se situer dans le cinéma expérimental. Je ne pense pas que les jeunes artistes aient besoin de trouver leur place de la même manière aujourd'hui – du moins pour le type de travail dont nous parlons ici.

AM: *Vous enseignez tous les quatre – et vous êtes constamment en contact avec cette nouvelle génération. Quelle influence a votre pratique d'enseignants sur Orts en tant qu'organisation ?*
HA: Il y a une longue tradition d'artistes enseignant dans des écoles supérieures d'art, et non pas uniquement par besoin d'un revenu régulier. Enseigner c'est un acte de transmission. Dans le cinéma et les arts visuels, il s 'agit aussi de tracer une lignée, d'inscrire son travail et ses références au sein d'un récit historique plus vaste, ainsi que d'un plus large contexte contemporain, et d'inviter ses étudiants à y participer. Enseigner c'est en partie justifier une certaine trajectoire : dans notre cas, leur montrer la validité, la faisabilité et même la nécessité de ce type de pratiques de cinéma que ce soit dans le passé, le présent ou le futur. Les médias traditionnels (particulièrement en Flandre) négligent la diversité du cinéma : l'école devient d'autant plus le seul vecteur qui permette de sensibiliser les étudiants à des points de vue dissidents sur notre culture audiovisuelle. C'est pourquoi cela ne m'étonne pas que tant d'étudiants soient ouverts à ce qu'offre Orts.

AM: *L'amour du cinéma est très présent dans tout votre travail et vous rend singuliers en tant qu'artistes plasticiens.*
SA: Je me rappelle avoir vu *D'est* de Chantal Akerman au Palais des Beaux-Arts, de l'impact que ça a eu sur moi de contempler une forme documentaire qui avait aussi sa place dans un musée.
MdB: Akerman faisait partie du monde du cinéma, et le fait que son travail était montré dans les musées m'a permis de réaliser que ce type de langage pouvait être pensé dans le cadre d'une exposition, dans le contexte muséal, et que moi aussi je pouvais intégrer le cinéma dans mon travail et mon environnement d'artiste. Pour moi, les deux étaient auparavant séparés.
HA: En ce qui me concerne, ce n'était pas tant la possibilité d'apercevoir un film dans un musée que de découvrir qu'une pratique cinématographique pouvait constituer une continuation, par d'autres moyens, de mon écriture ou activité de curateur. En d'autres mots, un changement s'est opéré en moi, me permettant de passer d'une réflexion convoquant son, image et écrit, par le biais de l'*ars combinatoria* de la programmation, au faire "en film". J'ai commencé à réaliser des films relativement tardivement (à 40 ans) et sans formation artistique ou cinématographique aucune. Me concernant, c'est l'absorption massive de cinéma, surtout d'essais cinématographiques (et en particulier toute l'œuvre de Godard dans les années 1990), qui a marqué ma trajectoire vers un choix d'outils différents.
SA: En Belgique il y avait toute une génération d'artistes à la télévision : Jef Cornelis, Walter Verdin, Stefan Decostere… des programmes comme Le carré noir. Beaucoup de travaux ont été produits à travers ce type de plateformes qui n'existent plus. Il y a eu changement de réseaux, de localités. Anouk et moi avons été formés aux ateliers expérimentaux au STUK (Louvain) qui étaient liés à des structures qui n'existent plus.
ADC: Le programme de cinéma expérimental au STUK (que Dirk de Wit a mis en place et qu'Herman a poursuivi) a joué un rôle clé pendant nos années de formation. J'étais alors dans une école de cinéma très classique et je cherchais désespérément à trouver une façon d'échapper à la narration classique.
MdB: Quand j'ai emménagé à Bruxelles, je fréquentais la Cinémathèque au moins trois fois par semaine mais j'ignore si c'est là que nous nous sommes rencontrés.

AM: *Est-ce que c'est important pour vous que votre travail soit vu dans l'espace collectif de la salle de cinéma ?*
ADC: Nous avons beaucoup réfléchi à l'idée du cinéma et à la façon dont l'on regarde des films. C'est une chose que l'on a modélisée clairement avec les "Soirées avec Auguste Orts" que nous avons organisées les premières années. Dans la façon dont on a déconstruit la situation habituelle (un écran que l'on regarde de manière passive), tout en activant l'espace avec différent films.

AM: *Cette activation du spectateur se produit aussi dans tous vous films : que ce soit dans la façon avec laquelle les films de Sven invitent le spectateur à se méfier de la construction narrative et des personnages, ou dans les références au cinéma structurel présentes dans le travail de Manon qui révèlent souvent son propre processus de création.*
HA: N'est-ce pas le cas pour tout film contemporain digne d'une telle appellation ? N'est-ce pas l'état des choses, le monde "post-cinéma" dans lequel nous vivons et travaillons ? Heureusement tous les membres d'Orts ont perdu leur innocence filmique il y a très longtemps. C'est exactement cette compréhension du film en tant que construction (créative, matérielle, biographique, sociétale, historique, idéologique) qui produit toutes ces idées, ces sentiments et ces formes. Cela ne veut pas dire que nous ayons perdu notre passion pour le cinéma. Bien au contraire.

Propos recueillis par Maria Palacios-Cruz

1 e.a. Aglaia Konrad, Dora Garcia, Joachim Koester, Wendelien van Oldenburgh, Sammy Baloji et Eitan Efrat & Sirah Foighel Brutmann

Auguste Orts (de gauche à droite: Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Anouk De Clercq, Manon de Boer et Marie Logie), 10 Years Auguste Orts, Beursschouwburg, Bruxelles 2016
© Auguste Orts

JOACHIM KOESTER
MAYBE THIS ACT, THIS WORK, THIS THING
EXPOSITION – STUK, LOUVAIN
DU 30.03 AU 28.05.17
IN THE FACE OF OVERWHELMING FORCES
EXPOSITION – CAMDEN ARTS CENTRE LONDRES
JUSQU'AU 26.03.17

ANOUK DE CLERCQ
ATLAS
PROJECTION – DE RUIMTE, GAND
LE 26.03.17

SVEN AUGUSTIJNEN
LA TRISTEZA COMPLICE
IN STEP UP! BELGIAN DANCE AND PERFORMANCE ON CAMERA 1970-2000
ARGOS, BRUXELLES
JUSQU'AU 19.03.17

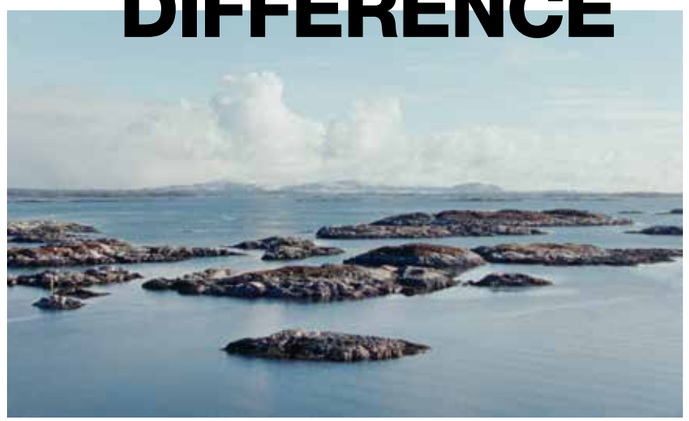
HERMAN ASSELBERGHS
FOR NOW
PROJECTION - COURTISANE, GAND
LE 2.04.17

MANON DE BOER
DISSONANT
PROJECTION - Dans le cadre du *Dag van de dans*
ARGOS, BRUXELLES
LE 29.04.17, DE 18H À 20H

FESTIVALS:
CPH:DOX (Copenhague, 16-26.03): *Maybe this work, this act, this thing* de Joachim Koester – première mondiale
Ann Arbor Film Festival (US, 21-26.03): *For Now* d'Herman Asselberghs, *Atlas* d'Anouk De Clercq - première mondiale
FIFA (Canada, 24.03): *Atlas* d'Anouk De Clercq
courtisane (Gand, 02.04): *For Now* d'Herman Asselberghs
Images Film Festival (Canada, 23.04): *Pungulume* de Sammy Baloji
WRO Media Art Bienniale (Varsovie, 17-21.05): *Pungulume* de Sammy Baloji

Dans le nouveau film de l'artiste bruxelloise MANON DE BOER (°1966; vit et travaille à Bruxelles), *An Experiment in Leisure* présenté à la galerie Jan Mot cet hiver[1], il est question de vide. De faire le vide, de prendre le temps, de se perdre. De perdre le cours du temps pour se donner au temps.

RÉPÉTITION ET DIFFÉRENCE



An Experiment in Leisure
Manon de Boer, 2016, film still.
Courtesy Auguste Orts

Prenant le travail de l'écrivaine et psychanalyste britannique Marion Milner comme source d'inspiration et point de départ, *An Experiment in Leisure* (titre emprunté à l'un de ses ouvrages) est un essai filmique sur les conditions de la création, sur la rêverie et la répétition. Pour Milner, le "loisir" (*leisure*) n'est pas un moment à opposer au travail, mais un temps qui permet de percevoir et penser avec véritable liberté, sans objectif immédiat. De Boer invite le spectateur à partager un moment de "loisir" rendu possible par une résidence de recherche à Trondheim en Norvège. Le film s'ouvre sur de longues séquences de roches en bord de mer qui invitent à la rêverie. Captés en des plans statiques, les mouvements de l'eau sont presque imperceptibles. Pour de Boer, "ces moments sans but – lorsque l'on peut laisser son esprit flâner, on peut oublier l'heure et se vider – constituent une partie essentielle du processus de création". Et de préciser : "non seulement dans l'esprit de l'artiste, mais dans tout processus dans lequel une pensée se développe. Il faut du temps et de l'espace pour effectuer des associations et des connections librement".[2]

Dans sa tranquillité, l'image permet le vide. Elle reste "ouverte" (à l'interprétation, aux associations, à la pensée), encourageant la flânerie mentale du spectateur, tandis que le paysage sonore est, quant à lui, véritablement prégnant. Le son permet un ancrage et représente en outre la continuité entre les divers espaces que le film visite : de la mer norvégienne aux plans d'intérieur filmés en Belgique. Intérieurs vides qui représentent divers lieux de création : un studio de danse, un bureau meublé de bibliothèques, la galerie Jan Mot… De Boer a demandé à cinq "créateurs" – musicien, artiste, danseuse, historien de l'art et comédienne – de répondre au concept de Milner. Au cœur du film, des extraits sonores de leurs entretiens avec de Boer s'intercalent dans des lectures de textes tirés de l'éponyme *An Experiment in Leisure* (1937) et de *On Not Being Able to Paint* (1950). Il s'agit donc d'un "vide" riche : en voix, langues, lieux, registres, mots, pays, expérience.

Il est question de répétition – dans ses deux acceptions en français – en danse et au théâtre. Pour Milner, la répétition doit, pour rester "vivante", accueillir la différence. Accueillir l'inconscient. Le sujet et le motif de la répétition représentent par ailleurs une constante dans l'œuvre de Manon de Boer. Chez l'artiste, il est toujours question de répétition vivante, de la différence dans la répétition : les variations de la lumière à différents moments de la journée sur le tableau d'Agnes Martin dans *Maud Capturing the Light 'On a Clear Day'* (2015) ; les traces du passage du temps sur son amie Laurien, filmée au long des ans dans une même position de lectrice, dans *Laurien, March 1996 – Laurien, September 2001 – Laurien, October 2007 – Laurien, July 2015* (2015); les contradictions entre les deux entretiens de Sylvia Kristel dans *Sylvia Kristel – Paris* (2003).

Dans sa filmographie, il y a aussi répétition dans le choix des sujets, des collaborateurs, des personnes qu'elle filme, des lieux, de la lumière. Si dans d'autres films (*Presto, Perfect Sound* (2006), *Dissonant* (2010), *one, two, many* (2012))de Boer observe et tente de capturer des moments de grande concentration lors d'une performance, c'est ici à l'état d'esprit qui précède la création plutôt qu'au moment de la création en soi qu'elle s'intéresse.

Le film est circulaire – comme le sont beaucoup de ses films, conçus pour la boucle de l'installation. Ainsi, le dernier tiers du film est-il un retour au paysage maritime du début. La caméra n'est plus statique, elle scrute le paysage, rappelant presque *La région centrale* de Michael Snow (1971). Il s'agit ici également d'une "région" complètement dépourvue de présence humaine. La caméra explore le paysage de tout près, puis de loin, rendant difficile la perception d'une vue d'ensemble, l'apprivoisement et l'appréhension de l'entièreté du paysage.

Comme le film de Snow, sur lequel Thierry de Duve a écrit "pendant trois heures, nous observons les conditions d'une expérience qui sont mises en place, installées, testées, examinées, précisées sous notre regard, et c'est uniquement lorsque la projection est finie que l'on réalise que l'on vient de vivre quelque chose sur quoi l'on pourra dire : ça, c'était une expérience"[3], *An Experiment in Leisure* est une "expérience". Une rêverie qui, malgré ses limites temporelles propres à la forme cinématographique, réussit à se débarrasser de toute notion de temps. C'est un film très personnel, qui en dit beaucoup sur le travail de Manon de Boer et ses processus créatifs. "La vulnérabilité est un véritable espace de travail" dit l'une des voix. Tout le cinéma de de Boer repose sur cette fragilité.

Maria Palacios-Cruz

MANON DE BOER
ATTICA, USA 1971: IMAGES AND SOUNDS OF A REBELLION (EXPOSITION COLLECTIVE)
SOUS COMMISSARIAT DE PHILIPPE ARTIÈRES AVEC LE POINT DU JOUR (CHERBOURG, FRANCE)
RYERSON IMAGE CENTRE
TORONTO (CA)
WWW.RYERSON.CA
JUSQU'AU 9.04.17

PROJECTION DE *DISSONANT* DANS LE CADRE DU *DAG VAN DE DANS*
ARGOS - 13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUXELLES
WWW.ARGOSARTS.ORG
LE 29.04.17, DE 18H À 20H

TWO TIMES 4'33"
(INSTALLATION VIDÉO/35 MM)
THE WORLD HAS NEVER BEEN MORE TRANSPARENT (EXPOSITION COLLECTIVE) - MINSHENG ART MUSEUM SHANGHAI (CN)
DU 19.05 AU 31.07.17

1 Du 04.11 au 17.12.16

2 Manon de Boer dans "Trails and Traces", publié à l'occasion de l'exposition *Manon de Boer – Giving Time to Time,* Secession, Vienne, 2016, p. 34. Traduit de l'anglais par l'auteur.

3 Thierry de Duve, "Michael Snow: The Deictics of Experience and Beyond", *Parachute,* No. 78 (avril/mai/juin 1995), page 34. Traduit de l'anglais par l'auteur.

Chantal Vey, détails de l'installation *Contro-corrente #1*, vue d'exposition.
© Chantal Vey

SUR LA ROUTE

***Over Hill and Dale*, titre de l'exposition de CHANTAL VEY chez Contretype, résonne comme une invitation à la randonnée. C'est aussi le titre d'un best-seller pour enfants et d'une mélodie pour pianistes débutants. Il y a là un parfum de voyage, mais aussi d'écriture et de nostalgie.**

Chantal Vey (°1970 ; vit et travaille à Bruxelles) réunit pour la circonstance différentes séries dans lesquelles elle approfondit sa relation au territoire. S'il s'agit bien de voyages, ils ne sont ni lointains, ni exotiques mais plus précisément, selon ses propres termes "des allers-retours, des entre deux, des passages". Ce sont aussi des rencontres avec les habitants à qui elle demande de l'emmener dans un lieu auquel ils sont attachés. Elle réalise alors leur portrait, de dos, face à l'endroit qu'ils ont choisi de partager avec elle. Mais ces portraits ne représentent qu'une petite partie de ce que l'artiste ramène de ses voyages. Elle photographie aussi les paysages, réalise des dessins, enregistre des sons, filme et elle écrit des journaux de bord ou des poèmes.
Une première installation *Over Hill and Dale* donne son titre à l'ensemble de l'exposition. Elle comprend une installation sonore, des photographies de montagnes et collines éphémères - des tas de sable ou de gravier, des monticules sur lesquels l'herbe a eu le temps de pousser - et un poème tracé à même le mur. Ecrit en suivant la règle du pantoum[1], sa lecture à voix haute provoque une impression de va-et-vient[2]. En 2010, pour *aRround Belgium*, l'artiste avait suivi les 1386 kilomètres de la frontière belge à bord de sa camionnette transformée en habitation-atelier. Le plus souvent possible, elle a logé chez l'habitant, ce qui lui a permis de toucher à la relation d'intimité entre la personne et son lieu de vie. Arrivée en Belgique en 2008, Chantal Vey tournait physiquement le dos à la France, un geste qu'elle a reproduit pour chacune des images qui constituent cette série. Et le tracé invisible des limites du territoire prend la forme d'une route forestière dans la brume, d'une digue murée, d'une maison déglinguée dans un paysage abandonné. Les mêmes principes vont guider son voyage inspiré de *La longue route de sable*[3] de Pier Paolo Pasolini qu'elle va parcourir à *contro-corrente*.

CHANTAL VEY
OVER HILL AND DALE
CONTRETYPE
4A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG
JUSQU'AU 19.03.17

1 Il s'agit d'un poème à forme fixe, emprunté à la poésie malaise et composé de quatrains. Le deuxième et le quatrième vers de chaque strophe sont repris comme premier et troisième vers de la strophe suivante.

2 L'artiste Margarida Guia lira ce texte le dimanche 5 mars à 15h dans l'exposition.

3 Pier Paolo Pasolini, *La longue route de sable*, Paris, arléa, 1999.

4 Deux volumes sont parus à ce jour sous le titre *Contro-corrente* chez Onamoto/éditions Sine en 2014 et 2015.

Voyage en Italie

En juin 1959, Pier Paolo Pasolini entame un voyage le long des côtes italiennes, de la frontière française jusqu'à Trieste où il arrive en août de la même année. *La longue route de sable* est en fait une série de trois articles qui paraîtront dans la revue *Successo*. En avril 2014, Chantal Vey arrive à Trieste pour refaire le parcours en sens inverse. Il ne s'agit pas d'un remake : Pasolini répondait à une commande et dressait le portrait d'un pays en mutation entre modernité et tradition en s'attachant à la généralisation d'un nouveau rite, celui des vacances à la mer. Pour Chantal Vey, l'enjeu est plus large. En partant sur les traces de Pasolini, en cherchant à se confronter aux mêmes paysages près de soixante ans plus tard, elle répond à un désir personnel. L'enquête informelle à laquelle elle se livre porte sur les traces que l'écrivain-cinéaste a laissées dans la mémoire des Italiens aujourd'hui. Pasolini se servait alors exclusivement des mots, l'artiste va récolter des mots, des images et des sons. Ce vaste programme prend du temps. Chantal Vey le réalise en trois longues étapes étalées sur trois années : de Trieste à Pescara entre avril et mai 2014, de Ventimille à Ostia entre septembre et octobre 2015 et, prochainement, de Pescara à Ostie en avril-mai 2017. Il prend parfois des allures de pèlerinage : l'artiste se rend à Casarsa, le village de la mère de Pasolini où il a passé son enfance, elle termine chacun de ses voyages sur la plage d'Ostia où il fut sauvagement assassiné en 1975.
Dans chaque endroit où elle s'arrête, Chantal Vey récolte des images - filmées et photographiées - et des sons. Elle tient un journal de voyage[4] où elle décrit ses faits et gestes à chacune des étapes. Tous ces éléments peuvent alors devenir les pièces d'un puzzle à géométrie variable qui constitue son voyage le long de *la longue route de sable*. Dans l'exposition chez Contretype, à partir d'un agrandissement collé à même le mur à la manière d'un papier peint - un paysage lumineux pour le premier voyage, la surface noire de la plage d'Ostia pour le second -, des petites images s'organisent. Ce sont des paysages souvent empreints de la morosité typique des paysages côtiers : des grues sur un port, des parasols fermés sur une plage. Ils alternent avec le sous-bois ou la pinède de l'arrière-pays, l'architecture moderniste d'un hôtel abandonné, le détail d'une peinture. Une installation sonore permet d'entendre la voix de Pasolini dire en français "Il y a un infini intérieur et un fini extérieur ; eh bien, quand je pense à moi-même, je pense à quelque chose d'infini". Les films sont sans doute la manière la plus intéressante d'entrer dans ces voyages. Faits de plans fixes, ils mènent le spectateur d'étape en étape, captent les changements de lumière, insèrent çà et là les portraits des personnes rencontrées qui marquent chacune une étape de son périple. Ici quelques hommes s'affairent autour d'un bateau, là un rideau froissé vibre sous l'action du vent, la forme des montagnes se détache d'un ciel brumeux. Le bruissement du vent, la netteté du tintement d'une cloche, les bribes de conversation, quelques notes de piano forment la bande-son. Si l'ensemble est empreint de nostalgie, ce n'est pas celle d'une époque révolue, mais bien celle d'aujourd'hui.

Colette Dubois

Edith Dekyndt, *Laboratory 01 (Fabric with coffee)*, réplique, 1995-2016, Wiels.
Photographie: Sven Lauren

BELGIAN ART PRIZE

LE ROI EST MORT - VIVE LE ROI: LE NOUVEAU PRIX D'ART BELGE VOIT LE JOUR, DANS LE RENOUVEAU ET LA CONTINUITÉ.

Après quelque 67 ans d'activité, le Prix de la Jeune Peinture Belge, fondé en 1950 à l'initiative de l'association Jeune Peinture Belge - Fondation René Lust, fait peau neuve et devient officiellement le Belgian Art Prize. Si ce n'est certes pas sa première mue au fil d'une déjà longue histoire, l'évolution est cette fois conséquente: au-delà du changement de nom, en soi révélateur à maints égards (disparition de la référence à la peinture, mais aussi, plus spécifiquement, au mouvement historique de la Jeune Peinture Belge, usage de l'anglais international puis suppression du "Young" dans son appellation anglophone en usage ces dernières années), le renouvellement est tout sauf cosmétique.

Même si continuité évidente il y a dans l'engagement des membres et des partenaires principaux de l'asbl[1] qui est à l'origine des prix, *id est* Bozar et ING, le changement opère à presque tous les niveaux: changement de nom, on vient de le voir, mais aussi changement de temporalité, d'inscription spatiale au sein de l'institution hôte, et changement d'objectifs, mutation de sa nature et de son essence spécifiques, ce qui entraîne des répercussions au niveau des modalités de la manifestation (limite d'âge abolie, appel à nominations au lieu de candidatures ouvertes, critères de sélection des nominations, nombre d'artistes sélectionnés, nombre de prix etc.).

Denicolai & Provoost, *Ausburgern, baby !*, performance, 2013

Ce changement s'est cristallisé dans le chef des partenaires du Prix, dans le prolongement d'une réflexion menée ces dernières années et à la faveur d'un certain essoufflement de la formule ancienne, qui avait vu certaines de ses éditions faire l'objet de remises en question (non attribution du prix, polémiques liées à la "dilution" des distinctions, ayant pour conséquence le fait que le nombre des "non primés" se retrouvait parfois inférieur à celui des artistes récompensés, manque de lisibilité).
Mais surtout, le prix semblait, dans un contexte du monde de l'art de plus en plus globalisé et diversifié, avoir perdu en efficacité par rapport à ses objectifs de départ.
Fondamentalement, ce constat commun s'est inscrit dans une démarche autoréflexive faisant le point sur le positionnement actuel des prix au sein de la scène nationale belge et internationale. Cette réflexion souhaitait accompagner l'évolution de la place et de la perception de Bruxelles au sein du concert international de l'art, à un moment où notre ville, alors même qu'elle est de plus en plus perçue comme l'un des phares attractifs de l'art contemporain en Europe, ne dispose toujours pas d'un cadre institutionnel en phase avec son importance effective.
Le changement de ces dernières années, porté de façon spontanée par des acteurs "privés" de l'art (collectionneurs, galeries, associations, centres d'art privés et associatifs, fondations privées) relayé parfois - soulignons-le - par l'institutionnel, a vu le développement de multiples initiatives indépendantes consacrées à la jeune création émergente. C'est ainsi que de nombreux prix tels qu'Art Contest, Médiatine ou Centrale Lab se sont profilés en soutien à la jeune création, alors que manque un prix d'envergure internationale tel que le Turner Prize britannique, le Prix Marcel Duchamp français, ou le Prix de Rome néerlandais[2]. Ces constats, joints à l'importante caisse de résonance que constitue désormais la tenue de plusieurs foires internationales fin avril à Bruxelles, ont constitué pour les membres et partenaires de la Jeune Peinture Belge le déclencheur du grand virage amorcé.

Le timing de l'exposition a donc été déplacé de la période "creuse" pré-estivale de juin - et aux légers parfums d'exposition d'écoles - à celle où Bruxelles voit converger vers elle l'attention de la scène internationale. Si le vernissage du Belgian Art Prize aura bien lieu en mars - le 16 mars plus précisément - la proclamation se fera le 19 avril, soit

Otobong Nkanga, *Steel to Rust - Meltdown (detail)*, woven textile, 2016
Photographie : Wim van Dongen

la veille du *preview* d'ArtBrussels, ce délai permettant la mise en place d'une communication efficace sur base de la mise en œuvre de son exposition et de concrétiser les conditions d'octroi du prix ING qui se fait sur base des suffrages des visiteurs de l'exposition.

Cette valorisation et cet *upgrade* temporel s'applique également aux espaces de présentation, renouant avec la tradition "contemporaine" des lieux: désormais on n'arpentera plus les combles de Bozar mais bien les espaces "Antichambre" de l'entrée d'honneur à front de rue Royale[3]. Des espaces d'honneur plus ramassés, certes, mais directement accessibles sans passer par le ticket office Ravenstein (rappelons que les présentations des Prix Jeune Peinture sont et restent toujours gratuites), et davantage prestigieux, en adéquation avec l'abaissement du nombre des nominés fixés à quatre et à celui des prix désormais limités à deux.

Ces considérations nous amènent à détailler la procédure qui a été suivie pour la reformulation du prix : un ensemble représentatif d'acteurs du monde de l'art, tant institutionnels et professionnels (directeurs de musées et de centres d'art, curateurs indépendants, critiques) que privés et marchands (collectionneurs, galeristes) ont été invités à se joindre au processus de réflexion en mai 2016 et à proposer fin juin une liste de cinq noms d'artistes belges (ou résidant en Belgique et y ayant une activité depuis au moins un an) conviés ensuite à présenter un dossier au jury national. En accord avec une stratégie nouvelle et explicite visant à promouvoir et récompenser des parcours déjà établis ou fortement constitués, la limite d'âge de 35 ans a été levée. Les seules conditions d'exclusion portaient sur l'absence de lien avec le territoire national et sur l'obtention d'un des prix de la Jeune Peinture par le passé. Cette étape fondamentale a ainsi permis de rassembler, après recoupements, quelque septante noms d'artistes. Ceux-ci ont ensuite été départagés - par nombre de suffrages et, dans un second temps, sur examen des dossiers par le jury national[4] - pour arriver à la sélection des quatre lauréats retenus et invités à réaliser une proposition pour l'exposition. Un deuxième jury, international cette fois, se réunira pour juger de la qualité de celles-ci afin de conférer le 19 avril le prix Crowet[5] (de 25 000 euros) à l'un des quatre finalistes. Le prix ING (de 10 000 euros) sera, lui, attribué sur base des suffrages du public récoltés par bulletin ou sur internet.

L'organisation de ce circuit de nomination appelle d'emblée plusieurs considérations: exit le Prix Jeune Peinture, le Belgian Art Prize n'est désormais assurément plus un concours ouvert à tout qui rentrerait dans les conditions d'éligibilité, mais bien un prix décerné par strates de nominations successives et, en premier lieu, par un cercle très élargi de professionnels. On perd l'image romantique et, à dire vrai, quelque peu rhétorique, voire irréaliste, de l'artiste méconnu, découvert au hasard de l'envoi d'une candidature spontanée, au profit d'un recoupement de nominations visant des parcours plus établis, ayant été reconnus par des professionnels de l'art aux profils variés[6]. La composition diversifiée de ce premier pool de 'nominateurs', celle des deux jurys successifs et, enfin, le rôle clair et actif du public dans l'octroi du prix ING garantissent la représentativité de toutes les catégories d'acteurs du monde de l'art au sein du processus: critiques, commissaires, institutionnels, directeurs de musée, collectionneurs, galeristes et, *last but not least*, le public. Cet aspect constitue une dimension essentielle de l'évolution du prix, dimension à laquelle tiennent particulièrement tant les membres de l'asbl que ses partenaires structurels.

Mais venons-en à la sélection de 2017: quatre noms[7] sont d'ores et déjà connus : Edith Dekyndt, Simona Denicolai & Ivo Provoost, Maarten Vanden Eynde et Otobong Nkanga. Une très belle sélection qui, par-delà la qualité et la diversité des démarches individuelles, frappe par son équilibre structurel, qu'il s'agisse de la répartition entre hommes et femmes, entre Communautés ou terreaux socio-culturels d'origine. Une vision, un aperçu, certes un brin esthétiquement correct, de ce qu'est aussi en réalité une scène belge ouverte et décloisonnée, dépassant, le plus souvent grâce à des initiatives et une dynamique privées et l'intelligence des acteurs du monde artistique, certains de ses compartimentages fonctionnels ou institutionnels.
Si tous ont effectivement fait leurs preuves au sein d'un parcours solide, le profil de ces artistes frappe par la diversité de leurs positionnements respectifs et des avantages qu'ils pourraient retirer d'une consécration par le Belgian Art Prize : si Edith Dekyndt semble, finalement, à ce stade-ci de sa carrière, cumuler l'avantage d'une reconnaissance dans des cénacles tant institutionnels et curatoriaux (que l'on se souvienne de ses expositions monographiques au MAC's et au WIELS, ou encore au Witte de With, et sa présence à la prochaine Biennale de Venise) que commerciaux (elle est représentée par Greta Meert, Carl Freedman et Karin Guenther), Denicolai & Provoost, malgré leur solide *iter* institutionnel en Belgique et également en France dans le circuit des FRAC et autres DRAC, se retrouvent actuellement sans galerie proprement dite. Maarten Vanden Eynde, représenté par Meessen De Clercq a, quant à lui, développé, une très bonne visibilité dans le milieu des foires et des collectionneurs, mais bénéficierait assurément d'un renforcement de sa reconnaissance institutionnelle. Otobong Nkanga, établie à Anvers depuis de longues années, a, pour sa part, reçu une consécration curatoriale internationale (pour beaucoup de professionnels, elle fut remarquée lors de sa participation à l'antépénultième Biennale de Berlin sous commissariat de Juan Gaitan), mais peine encore à s'insérer dans la scène belge proprement dite.
Et l'on passe d'un travail sur le sensible à la jointure de dimensions objectuelles et d'affect, s'articulant au départ d'investigations et de recherches volontiers empruntées aux disciplines scientifiques (Dekyndt), à un art plus strictement conceptuel et souvent participatif (Denicolai & Provoost), à des démarches concrétisant, au travers d'œuvres résolument plastiques, un engagement dans les champs sociétal et politique (Vanden Eynde et Nkanga), assumant aussi une dimension performative (Nkanga).
Il y en a et il y en aura assurément pour tous les goûts, tous les regards et les champs de pensée.
Et le choix sera, à n'en pas douter, ardu, devant tant de diversité et de qualité. Un choix qui sera celui, forcément subjectif et mais circonstancié, d'un jury international prestigieux[8] qui, par-delà l'octroi d'une seule distinction honorifique et pécuniaire, ouvrira sûrement de nombreuses possibilités au lauréat.

Emmanuel Lambion

BELGIANARTPRIZE 2017
EDITH DEKYNDT, DENICOLAI & PROVOOST, OTOBONG NKANGA ET MAARTEN VANDEN EYNDE
PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

DU 16.03 AU 28.05.17
SOUS LA COORDINATION DE CAROLE SCHUERMANS,
DIRECTRICE DE L'ASBL LA JEUNE PEINTURE BELGE

Maarten Vanden Eynde, *Wheel of Fortune*, 2015, peinture acrylique et stylo sur panneau, 38 x 28 cm

1 Qui garde, elle, sa dénomination bilingue, bien entendu.

2 L'ambition avouée des membres et partenaires de l'association est d'ailleurs précisément de s'inscrire à terme dans une dynamique de plate-forme avec ces derniers

3 Rappelons que c'est dans ces espaces que la programmation homonyme menée entre autres par Dirk Snauwaert s'y déploya.

4 Composé de directeurs de musées et centres d'art des deux Communautés et de collectionneurs "belges" ou assimilés, en l'occurrence Denis Gielen, Dirk Snauwaert, Philip Van Cauteren et Philippe Van den Bossche pour les uns et Gaël Van Lierde-Dierckxsens, Frédéric de Goldschmidt et Tanguy Van Quickenborne pour les autres.

5 Prix qui rappelle l'engagement et le soutien continus de Pierre Crowet comme Président de l'association de 1961 à 1984 relayés par son gendre, le Baron Roland Gillion Crowet depuis 1984.

6 Dans les faits, il est extrêmement peu probable qu'un artiste correspondant aux critères de sélection (parcours déjà établi, etc.) puisse échapper au screening du panorama belge opéré par les "nominateurs", d'autant que pour la prochaine édition, l'ambition est d'encore élargir la base de cet échantillon représentatif et d'augmenter le pourcentage de réactivité (cette année, environ 80% des personnalités pressenties ont soumis une liste de cinq noms).

7 Ou plutôt cinq, vu que l'un des candidats retenus est en réalité composé d'un binôme créatif qui avait déjà été retenu - sans obtenir de prix - pour une édition Jeune Peinture Belge ancienne mouture.

8 Composé de Beatrix Ruf, directrice du Stedelijk Museum d'Amsterdam, Hans-Ulrich Obrist, directeur artistique des Serpentine Galleries, Dieter Roelstraete, co-commissaire de Dokumenta XIV, et des collectionneuses Mimi Dusselier et Estelle Francès Lasserre. Le jury international est présidé par Sophie Lauwers (Head of exhibitions BOZAR) et Roland Gillion Crowet (Président de l'asbl La Jeune Peinture Belge).

MEMENTO MORI

Les Ateliers Tournaisiens de Tapisserie du CRECIT sont les derniers en Belgique à perpétuer la technique ancestrale de haute-lice, tout en s'ouvrant résolument à la modernité, transposant ce savoir-faire séculaire au tissage d'œuvres de plasticiens contemporains[1]. En février dernier, un événement particulièrement émouvant s'y déroulait: une tombée de métier. Après des milliers d'heures d'un patient labeur, LAURENCE DERVAUX coupait solennellement les fils de chaîne de sa tapisserie, la libérant ainsi du métier à tisser.

Laurence Dervaux,
détail de la tapisserie, 2017
© photo : Ph. Henneuse

Cette œuvre que Laurence Dervaux (°1962 ; vit et travaille à Tournai) n'a pas encore nommée (une période de latence s'avérant nécessaire après le tissage et la tombée de métier) est la seconde tapisserie conçue par l'artiste, en étroite complicité avec les licières du CRECIT[2]. La première, *Vanité aux Fleurs* (2010), devint la pièce centrale d'un solo show installatif à l'ISELP. Magistral. Un parcours initiatique qui se déployait dans l'espace et se dévoilait dans le temps. Par étapes, progressivement. De loin, le motif rouge sur fond blanc ressemblait à une tulipe. De près, la véritable nature du sujet se révélait, en même temps que la technique utilisée : une multitude de fils textiles composant les fibres oblongues d'un muscle à trois chefs. Derrière la délicatesse d'une fleur éclose et l'éclat d'une soie écarlate apparaissait la chair, à vif. Ce jeu perceptif, de loin en proche, s'appliquait pareillement à une collection de curieux objets ceints de fil rouge, délicatement posés sur socles. S'agissait-il de *naturalia*, d'*artificilia* ou de *scientifica* ? Était-ce des coquillages, de petites sculptures ou les fuseaux utilisés pour concevoir le motif de de l'ouvrage ? Assurément, il s'agissait d'ossements. Et, à y regarder de plus près, aucun doute ne subsistait quant à leur origine humaine. Une installation vidéo appuyait le propos : des mains anonymes, de différentes origines, enroulaient et déroulaient ce même fil incarnat autour d'os, en des gestes itératifs, évocateurs du mouvement cyclique inhérent à toute vie. Des gestes illusoires aussi, dans une vaine tentative de ressusciter l'inerte en le couvrant de chair, alors que les Moires tissent, déroulent et coupent inexorablement le fil de la destinée humaine… Une tombée de métier est une cérémonie cruciale qui n'est pas sans évoquer la coupure du cordon ombilical. Alors que les fils de chaîne sont sectionnés, libérant l'œuvre du métier, les licières et l'artiste découvrent pour la première fois la tapisserie (tissée sur l'envers) à l'endroit. Avec cette œuvre, le glissement de sens s'opère encore progressivement. Dans un premier temps, l'ouvrage tissé ressemble à un monochrome blanc. Il faut s'en approcher pour distinguer d'imperceptibles motifs qui se révèlent en creux, comme des ombres portées, dans l'épaisseur texturée des fils de laine et de soie entrecroisés. De près, le regard se heurte à la frontalité du sujet : crânes, mandibules, omoplates, côtes, fémurs, osselets… Un registre de 191 ossements humains identiques, anonymes et fictifs. Si la mort est la grande question universelle depuis la nuit des temps, chaque vie est singulière et individuelle. C'est ce que nous donne à voir *l'envers de la tapisserie*. Cette expression communément utilisée pour désigner ce qui se cache derrière les apparences prend tout son sens en l'occurrence de cette œuvre à vocation installative qui offre la particularité d'être recto-verso. Une maquette et quelques croquis annoncent le concept. Au verso de chaque ossement se déroule un très long fil au bout duquel sera accrochée une accumulation de petits objets : rognures d'ongles ou fluides humains contenus dans des fioles, mèches de cheveux, dents de lait. Autant d'amulettes associées à un prénom, inscrit sur un bout de papier ou de tissu brodé. Des prénoms individuels, d'origines diverses. Au recto : un ossuaire, générique et universel. Au verso : un reliquaire, individuel et multiculturel. Tout l'œuvre de Laurence Dervaux procède de la Vanité, dont l'objet n'est pas tant l'inéluctabilité de la mort inhérente à la vie que le temps qui nous est imparti. Un temps qui s'écoule et qui fuit, comme l'eau de la clepsydre ou le sable du sablier. Un temps insaisissable et invisible dont la représentation plastique n'est possible que sous une forme symbolique. Dans la lignée des maîtres hollandais du XVIIème siècle qui ont hissé le genre de la Vanité à son sommet, Laurence Dervaux fige dans la matière la fugacité de l'existence en des œuvres dénuées de morbidité mais parées de Beauté.

Sandra Caltagirone

LAURENCE DERVAUX
ART & SCIENCE, LE CERVEAU

AVEC : THÉRÈSE CHOTTEAU, JEAN-FRANÇOIS DIORD, JACQUES DUJARDIN, BENOÎT FÉLIX, MARIO FERRETTI, CAROLINE LÉGER, BAUDOUIN OOSTERLYNCK, ARLETTE VERMEIREN, NATHALIE VAN DE WALLE

PALAIS ABBATIAL
AVENUE DE LA FACULTÉ D'AGRONOMIE
5030 GEMBLOUX
DU 13 AU 30.03.17

WWW.DERVAUX.BE
WWW.CRECIT.COM

1 Ces dernières années, les Ateliers Tournaisiens de Tapisserie du CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'Industrie Textile) ont tissé des œuvres d'artistes tels que Wang Du, Gert et Uwe Tobias, Franceso Vezzoli, Charlotte Baudry ou mounir fatmi (en cours).

2 La réalisation de cette tapisserie a été possible grâce au soutien du Service des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles via l'aide à la création.

FILM AND PAINTING

CRISSCROSSING

La Langue rouge, documentaire, 2016.
© photo : Violaine de Villers

Le film sur l'art, comme tout documentaire, repose sur deux composantes, le sujet abordé et la manière de le filmer, qui au final ne font plus qu'une. C'est à ce résultat singulier en tant qu'objet filmique que nous convie *La Langue rouge*, portrait de WALTER SWENNEN réalisé par VIOLAINE DE VILLERS, qui s'inscrit dans l'histoire déjà féconde du film sur la peinture.

Ce film "processuel" [1] apporte une contribution substantielle au sujet pictural si difficile à traiter en cinéma, tant l'acte de peindre est lent, peu spectaculaire, souvent pudique et sans narration. Si intrigue il y a, elle est précisément à dénicher ailleurs qu'au simple regard du pinceau en mouvement. Violaine de Villers qui n'en est pas à son premier film en art [2] est particulièrement libre dans son écriture. D'une part parce que la production de ce genre filmique est peu contraignante et souvent modeste – pas de formatage télévisuel, pas de visée commerciale, d'autre part, parce que la réalisatrice développe un "esprit" filmique plus que documentaire. Elle revendique son cinéma en tant que pratique artistique, sur un ton volontiers militant. Quasi contemporaine de l'artiste qui est un vieil ami, elle partage ses idéaux. Ceci lui offre donc toute latitude pour façonner son film hors des canons établis.

Ce long métrage offre une véritable plongée dans l'intime de l'atelier de Walter Swennen dont les qualités de philosophe rêvé, graveur, dessinateur depuis l'enfance, psychologue pétri de psychanalyse, peintre accompli et poète permanent, transpirent à l'écran. L'on entre dans une étonnante proximité avec sa peinture, grâce à la vue de très nombreuses œuvres, de carnets de croquis et de documents d'archives, selon des approches diversifiées, incluant le cadrage sur le tableau "regardé", la captation de la toile à peine amorcée, la vision en plein champ du tableau seul puis jouxté d'un autre, les prises de vue de l'œuvre en déplacement, toutes choses qui animent la peinture et la font voir d'où elle s'origine. Au déroulement de l'image en mouvement s'ajoute la voix rauque, au tempo lent, de l'artiste. La parole de Walter Swennen, souvent suscitée par des questions en voix off, et ses propos échelonnés par association libre, s'égrènent dans le désordre, comme autant de pépites d'une pensée esthétique non-théorique, hybride et non moins lumineuse, empruntant, on le sait, à la tradition populaire (Mickey, Crazy Cat), au terreau de l'art actuel ou ancien (Lohaus, Le Titien), à nos racines gréco-latines (Parménide, Apollon), comme à la littérature moderne (Vian, Mallarmé), au jazz (Monk) et à la poésie (Cobbing).

A cette rencontre avec l'homme qui tripatouille la couleur comme la langue et ses glissements sémantiques (par aphorisme, litote, belgicisme), Violaine de Villers joint la visite de trois expositions comme autant de moments qui bordent le film, et rompent avec le risque de monotonie. Aussi le film ouvre sur la déambulation de l'artiste à New York et son exposition à la Galerie Gladstone. Il clôt sur ce même événement. Entre les deux, des images tournées au Wiels et au Kunstverein de Düsseldorf [3], ainsi que de courts entretiens avec les organisateurs, fournissent quelques éléments de mise en perspective. Ce que Violaine de Villers retient du regard critique énoncé par Hans Theys est plutôt court. Les informations factuelles sur la vie de l'artiste sont a-chronologiques. Les paroles retenues de Dirk Snauwaert ou de Hans-Jürgen Hafner sont dispersées. Le film est anti-biographique. Même s'il est fait allusion à des souvenirs d'enfance, il n'y a pas de récit linéaire. Le bandeau filmique procède du collage, faisant fi d'un raisonnement logique "cloisonnant". Car la quête de la réalisatrice est métaphysique. Aux questions sous-jacentes "qui es-tu ?", "que peins-tu et pourquoi ?", elle obtient en retour plus d'interrogation et d'énigme que de réponse. Et ça, c'est un succès.

Mais le film a aussi un fort caractère burlesque. Au montage, sont repris des extraits de Buster Keaton et Laurel & Hardy cités par Walter Swennen. A l'écran figure une saynète où la réalisatrice se tient côté à côte avec le peintre dans une attitude droite et muette qui évolue à sa troisième apparition en un mouvement des corps "à l'égyptienne". La référence à un tableau de Swennen est claire, à la tradition de la fresque antique et à la question de la planéité en peinture, aussi. Or ceci se produit sur fond bouffon de l'artiste, tant dans sa posture que son iconographie où foisonnent âne, pantin, marionnette, entonnoir (symbole du fou) comme autant d'allégories comiques. Aussi ces incrustations "cinéma" et "jeu d'acteurs amateurs" augmentées de diverses animations fabriquées par Violaine de Villers (telles les initiales typographiées du peintre dont le W fume et le S boit une tasse de café), sont autant d'éléments qui nous indiquent combien la réalisatrice convoque la porosité entre film et peinture pour mieux "communiquer" la sensibilité et l'intelligence de l'artiste à travers ses mots d'esprit et la relative pitrerie qu'il cultive.

Au regard de cette trame "funambulesque", l'on serait tenté de tirer un fil situant l'action dans le film du côté d'un long happening – et Walter Swennen n'en serait pas à son coup d'essai [4]. La ligne directrice à capter l'action (ou l'inaction) du peintre-penseur sans apprêt fait la force du film, que l'on qualifiera de "documentaire élargi". En ce sens, *La Langue rouge* qui a sa place au cinéma, ne l'a-t-elle pas aussi en situation muséale au titre de "cinéma exposé" [5], en expansion depuis les années 1990 ? Car participant d'un cinéma métissé entre film sur l'art et film d'art, Violaine de Villers montre un certain réel de la peinture, sans début, ni fin. Et son film apporte un vecteur fluide et mobile à l'œuvre d'art.

Isabelle de Visscher-Lemaître

1 Selon la typologie établie par Ph.-A. Michaud dans son article "Le film sur l'art a-t-il une existence ?", publié dans *Le film sur l'art et ses frontières,* ss la dir. de Yves Chevrefils Desbiolles, actes du colloque, Cité du livre d'Aix-en-Provence, 1997, p.15-22.

2 Outre des documentaires à portée politique, Violaine de Villers a réalisé plus récemment une dizaine de films sur l'art dont les plus récents sont *Les carrières de Roby Comblain, Poupées-poubelles, Les familles de Marianne Berenhaut, Pierres qui roulent* (B. Villers) et *Mirage* (Roland Jadinon).

3 *So Far So Good*, Wiels, Bruxelles (oct 2013- jan 2014) et *Ein Perfektes Alibi, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,* Dusseldorf (noc-déc 2015) sont deux expositions solo majeures de Walter Swennen en institution à cette période. Elles ont été précédées de *Continuer,* Culturgest (en coll. avec le Wiels), Lisbonne (juin-sept 2013), qui n'est pas mentionnée dans le film.

4 Dans ce film, Walter Swennen fait allusion à un happening qui s'est tenu au Palais des Beaux-Arts avec Marcel Broodthaers dans le passé ; dans un article (ca 1968), Walter Swennen écrit : "le happening, ce rien de nature, ou attente, donc exaspérant, suppose, et provoque une ouverture du regard …" - tiré de : *So Far So Good,* SIC & Wiels, Bruxelles, 2013, p. 2.

5 François Bovier, "Le Film face à l'exposition", publié dans *L'exposition d'un film*, ss la dir. de Mathieu Copeland, HEAD Genève, 2015, pp. 67-68.

LA LANGUE ROUGE
Long métrage documentaire
Durée : 69 min. 15 sec.
Scénario et réalisation : Violaine de Villers
Produit par Marie Kervyn
Production : YC ALIGATOR FILM, Coproduction : RTBF (Télévision belge) et CBA - Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, Avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, de la Fédération Wallonie-Bruxelles et du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique, Avec la participation de la Région de Bruxelles-Capitale

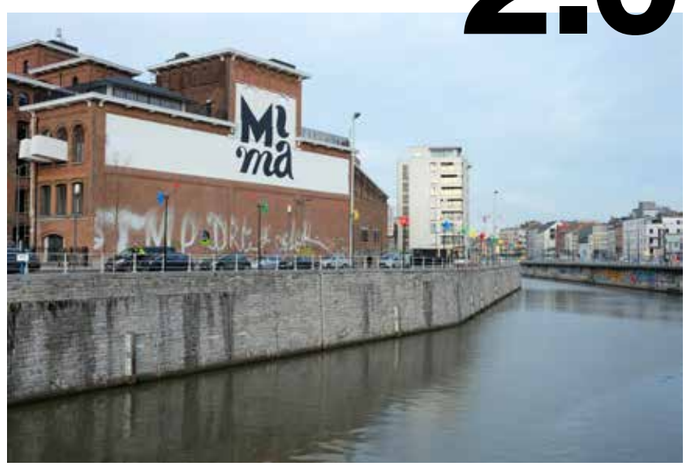
PROJECTION
FILMHUIS MECHELEN
WWW.FILMHUISMECHELEN.BE
LE 27.03.17

LA LANGUE ROUGE
SÉLECTIONNÉ PAR LE FIFA MONTRÉAL, DANS GRAND PANORAMA
WWW.ARTFIFA.COM
DU 23.03 AU 2.04.17

Le street art ou art urbain est l'objet d'une valorisation, d'une diffusion et d'une réception exponentielles depuis le début des années 2000, des réseaux sociaux aux musées et institutions patrimoniales qui lui ouvrent leur programmation, de films et livres promotionnels en ouverture de galeries commerciales spécifiques, de création de musées et résidences d'art urbain au développement de politiques artistiques de villes et de quartiers. Comment comprendre ce phénomène et ce succès ? Que disent-ils des évolutions des représentations des champs culturels et des mécanismes de distinction ? Quels enjeux esthétiques et politiques soulèvent-ils ? En creux, la question des postures oppositionnelles orchestrées par les acteurs et promoteurs du street art vis-à-vis de l'art contemporain, ses mécanismes de reconnaissance et ses institutions publiques et privées — qu'ils convoitent et investissent par ailleurs —, sera déterminante pour y voir clair.

PASTO-RALISME 2.0

Façade du MIMA
© mima museum



À PROPOS DU STREET ART

En 2016, ont ouvert à Bruxelles et à Paris deux musées dévolus au street art, avec la particularité pour l'un de ne pas engager cette notion dans son intitulé afin de subsumer son projet et son identité en la manifestation d'une "culture 2.0" (le MIMA à Bruxelles, ou Millenium Iconoclast Museum of Art), et pour l'autre d'être une collection privée intégrée aux locaux de l'École 42 à Paris, laquelle se présente comme la "première formation en informatique entièrement gratuite, ouverte à tous et accessible aux 18-30 ans", basée sur une pédagogie participative du "peer-to-peer learning" qui permettrait aux étudiants de "libérer leur créativité grâce à l'apprentissage par projets"[1]. D'emblée, cette conjonction entre street art, nouvelles technologies et "classe créative"[2] signale l'importance des liens entre ces formes artistiques urbaines au caractère a priori temporaire, si ce n'est éphémère, et les nouvelles formes de médiatisation numérique. Si la forme magazine et livresque de diffusion des images de ces productions perdure, et permet à leurs auteurs tant de diffuser leur travail que d'engranger des bénéfices financiers dérivés de leurs créations (quand celles-ci sont auto-financées et s'excluent de fait, de par leur caractère pirate et illégal, d'un quelconque commerce, à l'exception désormais des productions rémunérées, commandées par des acteurs privés ou publics), le développement des réseaux sociaux a été un facteur déterminant de la diffusion et de la reconnaissance du street art. Sur Facebook, Tumblr, Pinterest, Instagram et autres réseaux sociaux, en plus des sites et blogs spécifiques, le street art s'expose et déploie sa puissance médiatique. Certains artistes l'ont compris et étendent ce dispositif expansif du domaine du street art (graffiti, pochoir, stickers, mosaïques, collages, tricot urbain...) à des pratiques interactives avec leurs fans à l'échelle de la planète. C'est le cas du Français Invader (°1969; vit et travaille à Paris), connu pour ses mosaïques reprenant la figure d'un jeu vidéo de la fin des années 1970, *Space Invader*, et disposées dans différents lieux urbains sur tous les continents. Son site *Flash Invaders* s'inspire des sites créés par ses fans et les incite à "flasher" ses mosaïques à travers le monde. Grâce à une application pour Smartphones, les fans participent au jeu et à la compétition (qui en flashera le plus?)[3].

Street art vs art contemporain

Ce lien avec les nouvelles technologies, les nouveaux appareils en liens directs avec les réseaux sociaux et les nouvelles formes de tourisme et de navigation, renforce la puissance d'impact du street art à l'adresse de publics de plus en plus larges. Ce d'autant plus que, par ses formes immédiates (du décoratif au trompe-l'oeil en passant par la signature visuelle), ses signes culturels (figures célèbres de la musique chez le Français Jef Aérosol, de la politique chez l'Etatsunien Shephard Fairey ou de série télé avec Invader, figures empruntées aux bandes dessinées, mangas et jeux vidéos...) et sa photogénie (trompe-l'œil et effet de surprise couplés à du collage d'images contradictoires chez le Français Blek le Rat et l'Anglais Banksy), le street art perpétue une idée très pop de l'art au sens de l'artiste britannique Richard Hamilton, qui pouvait déjà au début des années 1960 qualifier ainsi le Pop Art : "populaire, provisoire, jetable, bon marché, produit en série, jeune, drôle, sexy, astucieux, spectaculaire et très rentable". Soit une idée de la créativité décomplexée et ludique, libérale dans ses modes de production et de diffusion, dans ses usages de formes, de signes et de styles existants et relevant en majorité de la culture commerciale et/ou kitsch, et supposément libertaire dans ses formes revendiquées comme non académiques et non "art contemporain". Cette idéologie fait écho à une part considérable des pratiques et usages numériques inspirés par une représentation dominante du Pop Art et de ses héritages, à la fois conformiste (imprégnation et célébration de la culture commerciale) et critique vis-à-vis des représentations modernistes, avant-gardistes et aujourd'hui "art contemporain" de l'art, bien plus que vis-à-vis de la culture commerciale.

Denis Meyers, *Remember Souvenir*, intervention sur près de 50.000 m² et sur 8 niveaux, ancien siège de la firme Solvay, Bruxelles, 2016.
© photo : Mireille Roobaert

Ceci est un autre élément frappant concernant les positions des artistes et des promoteurs du street art. S'il est toujours rappelé un fond mythique de piratage urbain par des artistes en marge de tout système (et particulièrement de l'art contemporain), et de pratiques contre-culturelles ou sauvages ou manifestant des situations et revendications de populations minoritaires ou subalternes, il est bien difficile aujourd'hui de reconnaître dans ce qui se présente de façon dominante comme street art de quelconques dimensions marginales, subalternes ou minoritaires. D'abord parce que l'essentiel de son iconographie est pop, c'est-à-dire liée à la culture commerciale hégémonique, et parce que beaucoup de ses styles et techniques renvoient aussi à des représentations réifiées, spectaculaires et kitsch de l'art, qui dominent les affects et habitudes esthétiques de la majorité des individus en Occident et au-delà (sous l'impact de la diffusion massive à l'échelle planétaire des modèles commerciaux occidentaux). Aussi peut-on comprendre l'idée d'une posture éventuellement marginale et contestataire du street art uniquement par rapport aux oppositions orchestrées par ses acteurs et promoteurs vis-à-vis de l'art contemporain et de ce qui peut être perçu dans ce champ culturel comme distinctif et élitiste, à travers ses institutions, des écoles d'art (pas mal d'artistes street sont passés par ces écoles et en ont conçu un certain ressentiment vis-à-vis des modèles artistiques transmis, jugés trop conceptuels, intellectuels ou autoritaires) aux galeries, musées et centres d'art. Pour exemple, au début d'un récent documentaire sur Bernard Buffet, diffusé sur Arte[4], le Français C215 (°1973; vit et travaille à Vitry-sur-Seine, Paris) évoque sa passion pour l'artiste "banni" de l'art contemporain, mais aussi pour Georges Mathieu, tout en exécutant un vaste portrait au pochoir de Buffet et en vantant les qualités populaires de ces deux artistes phares des Trente Glorieuses, peu considérés ou rejetés par la majorité des acteurs de l'art contemporain. De fait, Buffet et Mathieu incarnaient en France, aux côtés de Jean Carzou, Pierre-Yves Trémois ou Georges Moretti, le plus haut degré de kitschification de l'idée de "style" à l'époque De Gaulle-Pompidou. En France, l'actuelle tentative de réhabilitation de Buffet va symptomatiquement de pair avec son habilitation en tant que figure pré-Pop (parce que médiatique, exemple de réussite commerciale et artiste populaire) et avec la récente programmation télévisuelle de l'émission *À vos pinceaux !*, dans laquelle les candidats rivalisent d'effets kitsch où se combinent Place du Tertre et street art[5].

Dans le même temps, des acteurs et promoteurs du street art revendiquent des liens avec l'art contemporain, depuis le Pop Art, le Nouveau Réalisme et Fluxus jusqu'aux pratiques *in situ* ou *site specific*, en passant par les collages urbains d'Edouard Pignon-Ernest. Ainsi de Swoon, artiste états-unienne (°1978; vit et travaille à New-York) qui, dans une vidéo diffusée au MIMA, se réclame autant de Richard Serra et Gordon Matta-Clark que de l'influence des marionnettes indonésiennes, quand rien dans son installation dans l'espace du MIMA ne ressortit en une quelconque mesure aux problématiques de *site specificity*, ni sur le plan de la structure et des formes (découpes et collages de formes et de figures ornementales sans considération ou interaction avec les murs et espaces investis), ni sur le plan de l'iconographie (exotique). Dans ce cas, la référence à l'art contemporain engage uniquement la question

de l'appropriation et de la captation d'un double capital symbolique, d'un concept et d'un champ culturels considérés comme distinctifs, afin de conférer au travail une dimension plus élevée.

Pastorales urbaines

Cette appropriation du capital symbolique de l'art contemporain par des artistes street pourrait être considérée comme un juste retour des choses, à partir du moment où les artistes modernistes, avant-gardistes et contemporains se sont pour beaucoup appropriés des formes et des pratiques issues des cultures populaires, minoritaires, subalternes ou vernaculaires depuis la fin du XIXème siècle. Sauf que la majorité des artistes street aujourd'hui les plus diffusés et reconnus ne proviennent pas de groupes, de cultures, de communautés ou de classes sociales populaires, minoritaires ou subalternes. Si l'on fait un trombinoscope de ces artistes, on s'aperçoit qu'ils sont très majoritairement des hommes blancs, et si l'on suit le fil de leurs biographies, rares sont ceux qui proviennent de classes populaires. Néanmoins, tous revendiquent un art populaire, un goût pour les formes populaires de l'art, voire une contestation de l'art contemporain et des valeurs dominantes de la société, née de pratiques ancrées dans les marges, le dégradé et le dégradant. La recherche d'une authenticité et d'une crédibilité de la marginalité de l'artiste s'entend chez certains, comme par exemple le Belge Sozyone Gonzalez (°1972; vit et travaille à Valence) lorsqu'il présente ainsi son exposition *G.I.P.S.Y* (pour *Graffiti Is Probably Scaring You*) à la Speerstra gallery à Bursins (Suisse) en 2012: "Quand tu fais du graffiti, tu pars avec ton sac, tu vas faire un train, un mur, un terrain vague, un pont, une autoroute, tu pars en vêtement de warrior...T'es un gipsy, avec une bande de gipsys. Les graffiti artistes, par rapport à l'art contemporain, sont vus comme des gitans, les indésirables, les sales[6]".

Comme le pointe le graffitiste français Lokiss, l'encanaillement est un motif évident de l'intérêt de populations bourgeoises pour le street art[7]. Via la production d'un artiste comme Sozyone ou d'un semblable, les acquéreurs de ses œuvres de format domestique (tableaux, sculpture) peuvent faire valoir une distinction canaille au sein de leur classe sociale. Une forme d'usurpation d'une identité populaire et banlieusarde a lieu dans ce processus, de la part d'artistes street (qui prétendent venir de la rue et des marges en s'appropriant ou revendiquant leurs langages et apparences mythifiées[8]), et ceci facilite d'autant mieux l'appropriation par leurs clients d'une vision pastorale des marges urbaines. Ce processus est le plus frappant dans le cas d'expositions telles *Graffiti Art, tableaux de légende 1970-1990* prenant place dans l'Institut Bernard Magrez à Bordeaux, c'est-à-dire dans "l'écrin somptueux" du Château Labottière. Là où les scènes de pastorales rurales rappelaient la "vraie vie" aux aristocrates et grands bourgeois du XVIIIème siècle, désormais des fragments de pastorales urbaines évoquent une vision enchantée des banlieues via le graffiti sur toile. Ce pastoralisme se déploie plus encore dans le goût bohème pour les friches industrielles, depuis la promotion du "loft living" (analysé par Sharon Zukin dès 1982) jusqu'aux réhabilitations et gentrifications planifiées de quartiers populaires (comme toute la façade de Molenbeek le long du canal, incluant

Denis Meyers, *Remember Souvenir*, intervention sur près de 50.000 m² et sur 8 niveaux, ancien siège de la firme Solvay, Bruxelles, 2016.
© photo : Mireille Roobaert

le MIMA), en passant par l'esthétique post-industrielle et faux squat de lieux d'art contemporain, tel le Palais de Tokyo à Paris, en plein cœur des quartiers les plus riches de la ville. L'investissement en 2016, par le Belge Denis Meyers (°1979; vit et travaille à Bruxelles), des 25 000 m² de l'ancien siège de la firme Solvay à Ixelles (*Remember Souvenir*) synthétise ce double aspect, d'usurpation d'identité marginale et de pastorale post-industrielle, tout en valorisant une esthétique et une économie spectaculaires et médiatiques[9].

La combinaison de l'appropriation d'identités populaires et marginales par des artistes street et du pastoralisme bourgeois produit une situation idéologique compliquée et potentiellement perverse, car elle porte et fige une idée du populaire gouvernée par des projections et attentes exogènes (de la part des artistes comme de leurs promoteurs et des acquéreurs de leurs œuvres), et elle renvoie toute critique du street art à des positions élitistes — ce qui permet aux véritables élites, traditionnelles ou nouvelles, uniquement intéressées par ce qui rapporte immédiatement sur un plan économique et symbolique, de ne pas paraître pour telles en passant pour proches du peuple, voire en être et le représenter. Or, le street art rapporte, sur un mode économique hybride, entre marché classique de l'art (de plus en plus de galeries spécialisées, de ventes aux enchères dévolues) et opérations médiatiques (des films de JR à la Tour 13 à Paris[10]), s'associant à la mode, au développement de boutiques de produits dérivés[11] et à diverses mondanités (le parcours du graffitiste André, dit Mr A, est exemplaire, depuis son "concept-store" au Palais de Tokyo jusqu'au club parisien Le Baron, décliné en différents clubs et hôtels dans le monde). Loin d'être marginal, il est un des visages de ce qui domine idéologiquement et culturellement les rapports esthétiques, sociaux et politiques dans les développements actuels du capitalisme, tout comme, dans le champ de l'art contemporain, les productions de Jeff Koons, Damien Hirst, Wim Delvoye ou Takashi Murakami. Au-delà des distinctions entre art contemporain et street art, on peut considérer, avec le critique anglais Julian Stallabrass, que Banksy autant que Hirst satisfont l'attente des nouvelles élites et des médias[12]. Dès lors, il n'est pas un moindre enjeu aujourd'hui que de remettre en cause les catégories et usages des termes du "populaire" quand celui-ci est à ce point assimilé à ses appropriations bourgeoises et commerciales.

Tristan Trémeau

SWOON, *Edline*, 5.12.2015
© mima museum

1 http://art42.fr/fr/informations.html#building
2 La "classe créative", selon un des principaux promoteurs de cette notion, le géographe Richard Florida, s'identifie à des secteurs d'activités tels la communication, les médias, le design, les nouvelles technologies, la recherche et le développement (*The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, 2002).
3 http://space-invaders.com/flashinvaders/
4 http://www.eclecticprod.com/fr/module/99999720/278/bernard_buffet_le_grand_dérangeur#.WKRX-RLhCRs
5 Un des deux jurés est Fabrice Bousteau, rédacteur en chef de Beaux-arts magazine, qui consacre chaque année au moins un dossier au street art. http://www.france4.fr/emissions/a-vos-pinceaux
6 https://www.youtube.com/watch?v=KV2h3bAmQPI
7 https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-street-art-est-il-en-voie-de-museification
8 "J'adore les sociétés marginales, les voleurs, les gitans. Je trouve ça noble." (Sozyone Gonzalez)
9 http://www.remember-souvenir.me/
10 http://www.tourparis13.fr/#/fr/teaser
11 http://strokar.be/
12 https://iai.tv/video/banksy-and-the-media-barons

Lauréate en 2015 du MacArthur Fellowship et du prix de la Gordon Parks Foundation en 2016, la jeune photographe américaine LATOYA RUBY FRAZIER (°1982; vit et travaille entre New Brunswick, Braddock et New-York) expose pour la première fois en Belgique. Invitée par le MAC's, dans la foulée d'une rétrospective à Lyon, à participer à une résidence l'année passée au cœur du Borinage, elle a rencontré plusieurs anciens mineurs et leurs familles, au destin en bien des points semblable à celui qu'ont subi, plus récemment, ses propres proches. Elle livre, en guise de bilan, un récit social convaincant et une fresque humaine de grande proximité.

CRISE ET SENTIMENT

LaToya Ruby Frazier, *Les Mains de Maria C. tenant une photographie de famille avec sa mère, son frère et elle-même enfant*, Cuesmes, Borinage, 11 octobre 2016, de la série *Et des terrils un arbre s'élèvera*
© La Toya Ruby Frazier/MAC's

Dans une écriture lente et appliquée, touchante, maladroite parfois, attentive toujours, l'artiste a retranscrit au crayon, de sa propre main, l'essentiel – et cela fait pas mal d'anecdotes, pas mal de textes – des témoignages de la petite dizaine de familles avec laquelle elle a travaillé de façon privilégiée. Et c'est peut-être là, dans ces détails en apparence étrangers, qu'est le plus sensible l'appropriation symbolique d'une problématique en apparence lointaine: "Écrire cela de ma propre main, dans une langue que je connais à peine, était ma façon d'honorer leur histoire, de m'approcher de leur mémoire de façon plus intime", confie l'artiste. Avant de poursuivre: "Entre la réalité que j'ai découverte ici et cette "ceinture de rouille" d'où je viens, les banlieues industrielles délaissées des abords de Pittsburgh, j'ai éprouvé plus que de la similitude ou de la familiarité: je me suis presque sentie chez moi. L'industrie du charbon est liée à celle, chez nous, de l'acier; les importations, les échanges étaient nombreux, et la problématique des populations immigrées ou déplacées est, elle aussi, largement commune. On oublie que la classe ouvrière, chez nous, ce ne sont pas que des blancs: beaucoup de Cubains, de Portoricains, d'Afro-Américains constituent aussi cette classe ouvrière. Dans une région sinistrée sur le plan économique, je me sens, en tant que femme, en tant que femme noire, et en tant que femme noire issue d'une classe ouvrière durement touchée, en minorité – mais aussi en révolte – à de multiples niveaux."

LATOYA RUBY FRAZIER
ET DES TERRILS UN ARBRE S'ÉLÈVERA
MAC'S
SITE DU GRAND HORNU
82 RUE SAINT-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 21.05.17

1 Le livre *The Notion of Family* est sorti chez Aperture en 2014.
2 Farm Security Administration, vaste mission photographique qui documenta, de 1935 à 1942, la misère des états du Sud.
3 Au sein du musée de la photographie à Charleroi et sous l'impulsion de Jeanne Vercheval.
4 Ces beaux tirages sortent des ateliers du lithographe et sérigraphe Bruno Robbe.

Cette réaction, presque paradoxalement, prendra au début de l'œuvre de LaToya Ruby Frazier les atours d'interventions plutôt conceptuelles, presque d'un art d'attitude déguisé et délibérément pas "à sa place": actes à la fois engagés et absurdes, de frotter à même le trottoir les jeans qu'elle porte (pour protester contre la marque qui a fait de sa ville-fantôme le décor photogénique d'une campagne publicitaire); pancartes militantes ou contestataires qu'elle agite, au bord des grand-routes, dans des chorégraphies d'un blanc immaculé; ou encore, autoportraits tremblants et en huis clos dans les intérieurs familiaux d'un vide un peu oppressant (on songe à Alix Cléo-Roubaud, à Francesca Woodman, le mal-être existentiel en moins mais le malaise social en plus, ou encore à Hélène Amouzou…). C'est alors en prenant appui sur "la notion de famille[1]", et surtout sur une triade féminine (elle, sa mère, sa grand-mère) que LaToya Ruby Frazier commencera à développer la stratégie documentaire plus mûre, plus élaborée, qui lui vaudra ces invitations en Europe et ces changements de contexte proposés à son travail. Et l'on constate que, pour toute récente qu'elle soit, sa maturité photographique tient avec beaucoup d'aplomb le choc de la transhumance, moins au nom d'une révolution ou même d'un renouvellement du genre – un peu vite proclamés par la communication de l'exposition –, qu'au nom d'une forme d'anachronisme qui plonge loin et bien ses racines dans l'histoire de la photographie. L'artiste ne cache d'ailleurs pas son respect pour le travail séminal de la FSA[2], et à coup sûr il y a du Walker Evans dans sa façon, à la fois distance et rapprochée, d'isoler un objet vernaculaire pour y donner à lire des signes d'un mode de vie; à d'autres moments, les "portraits de mains" des protagonistes rencontrés dans le Borinage semblent reproduire traits pour traits l'image célèbre de Russell Lee dans *Family of Man* (1955), parmi d'autres influences profondément et presque classiquement humanistes.
Certes, le terrain – aussi bien social et historique que photographique – a accouché de montagnes, de terrils et de scories: comment penser aux mineurs sans songer au jeune McCullin, comment venir de Pittsburgh sans emporter un peu de l'héritage d'Eugene Smith? Mais, dans un contexte qui ne tient ni du creuset vierge ni de la *terra incognita* (on rappellera la récente commémoration de la tragédie du Bois-du-Cazier, l'anniversaire des premières vagues d'immigration italienne, tout le travail de fond des Archives de Wallonie dans les années 90[3]), LaToya Ruby Frazier parvient à imposer un regard de l'extérieur qui tient la rampe, même vu de l'intérieur. La question des échelles et celle des supports y a sa place: à côté des vues aériennes (qui, comme pour son travail aux USA, sert à planter un décor aussi bien urbain que mental), des paysages en plan plus rapproché, "dans des teintes qui rappellent l'histoire et la patine des documents anciens", plongent le visiteur dans un environnement justement mesuré, et des portraits ou des intérieurs "plus froids et granuleux, qui évoquent la poussière et le charbon[4]", amènent le regard à scruter la nuance (des lumières, des objets, des peaux, des regards) plutôt qu'à subir les effets d'une rhétorique appuyée. Nouveau, voire inédit? Pas forcément. Sensible, d'une grande droiture, lucide et finement ouvragé: à coup sûr.

Emmanuel d'Autreppe

DE(S) GÉNÉRATIONS

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE ROUX, FONDATEUR DE LA REVUE

l'art même: *Créée en 2005, la revue* de(s)générations *articule images photographiques et textes, et propose un agencement de nouvelles formes de pensée. Parmi les auteurs réguliers ou plus occasionnels, citons Alain Badiou, Alain Brossat, Marie-José Mondzain, Éric Hazan, Giorgio Agamben, Jean-Christophe Bailly, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Achille Mbembe, Arlette Farge… Quels sont ses propositions affirmatives, ses origines, ses buts et son positionnement par rapport au Léviathan consumériste, à l'échiquier du néolibéralisme ? Peut-on dire que la revue est née d'un constat et d'une riposte à l'hégémonie d'une société de contrôle logée à l'aune du nihilisme ?*

Philippe Roux: Beaucoup de questions et l'obligation d'être laconique ! Alors, sur les propositions affirmatives, il y a une position synthétique qui nous regroupe tous, c'est l'*hypothèse communiste*. À savoir, la reconstruction d'une force constituée par le collectif et au service du collectif. Le positionnement et le but de la revue est de comprendre l'ennemi, son ubiquité, sa subtilité, son intelligence et de faire l'état de nos forces. Concernant notre but et notre positionnement, ils sont divers et se construisent dans un refus du dogmatisme. C'est d'ailleurs la façon dont nous rejouons le mot "communisme". Le mot ne doit pas être bloquant, mais nous voulons dire que nous n'en n'avons pas honte. Les pères et les mères auxquels nous nous référons ne sont pas des communistes de caserne. Quant à nos origines, elles sont diverses et je dirais fédérées par une ville où nous sommes quelques-uns à vivre et à travailler : Saint-Étienne. Ville qui a une histoire forte de luttes ouvrières, d'une culture anarcho-syndicaliste, de solidarité et d'art. Et c'est une ville qui, malgré le fait qu'elle est très blessée, résiste assez bien à la métastase nationaliste et encore un peu à l'homologation petite bourgeoise. Pour ce qui est de la deuxième partie de ta question, notre riposte est très humble. Elle se fait à l'échelle de ce que nous sommes et ne peut que se constituer qu'avec tous ceux qui cherchent à élargir, faire des ponts, des jonctions entre citoyenneté, militantisme et toutes activités émancipatrices. Mais n'oublions pas le point de départ pour nous, c'est la catastrophe de la restauration politique des années 80-90 et ce sentiment d'entropie politique : la victoire du consumérisme, du divertissement, des loisirs culturels, la façon dont le nihilisme s'est logé progressivement au sein de la démocratie parlementaire et sa représentation, en somme le cynisme de la violence faite aux plus faibles. D'ailleurs, à Saint-Étienne, pour cela nous étions particulièrement bien placés.

de(s)générations, extrait du n°4

AM: *Peux-tu déplier les harmoniques du titre* "de(s)générations"*, ce que le numéro 2 a appelé une* défiliation*, sa charge de contestation ? À partir du bilan d'une défaite des politiques libératoires, comment toi, les autres fondateurs, avez-vous pensé la création d'un espace interdisciplinaire se proposant de questionner ce qui est refoulé, tenu à l'écart ?*

PR: La question en latence dans le titre de la revue est celle de l'héritage : qu'assumer ? Et comment pouvoir le continuer ? Parfois différemment, parfois en le maintenant, en gros continuer à le penser. Dans le n°1, *fils de*, et le n°2 *défiliation*, défilier est une attitude normale, d'un freudisme classique. Rompre pour revenir autrement. De génération en génération, il y a défiliation. Mais nous voulions interroger ce qui avait chu avec la sociale démocratie, avec le gauchisme, avec les partis communistes. Une façon de se retourner vers nos pères et nos mères et de leur dire : que nous avez-vous laissé ? Tout en se tournant vers les plus jeunes en leur disant : ils ne nous ont pas laissé que la pensée tragi-comique du mittérandisme (l'histoire est plus grande que le présent étriqué qui vous est donné). Tout ça dans une grande inquiétude, qui s'exprime dans notre n°0 au titre évocateur : *démocratie-démocrature*. Alors la filiation, pour nous, c'est une façon d'être au monde, ou plutôt, tel que Nancy nous le dit, d'être avec le monde, et non d'être là pour le monde comme un contempteur du système.

Ceci dit aujourd'hui, ce qui continue à nous inquiéter et qui est évoqué dans le n°24 *corps postures procédures*, ce serait l'hypothèse qu'il y aurait une mutation de la filiation. Une filiation dans laquelle il n'y aurait pas un départ et un retour nous ramenant différents à ce même départ, mais un départ sans retour, ce qui équivaudrait peut-être à penser qu'une grande partie de l'histoire des émancipations n'est plus transmissible. Nous nous sommes toujours méfiés de certaines thèses baudrillardiennes, et même s'il y a de grandes raisons d'être pessimiste, tout n'est pas dans tout, tout ne peut pas être perdu. Dans le n°24, Agamben écrit qu'il est évident qu'un espace vidéosurveillé n'est plus une agora et de fait l'agora n'est plus un espace public, c'est-à-dire politique. Donc nous ne sommes pas naïfs.

AM: *La charge de résistance, ou d'insistance insurrectionnelle pour reprendre le concept de Dork Zabunyan, portée par la revue, se définit-elle par une visée critique ? Ou, la négativité de la critique ayant montré ses limites, par une affirmation engagée où la pensée est indissociable de l'action ? Je la vois comme une machine de guerre, au sens de Deleuze et Guattari, lancée contre tout ce qui entrave les pensées, capture les corps.*

PR: Nous avons souvent débattu en interne sur le mot "résistance". Et nous avons décidé de ne pas utiliser ce mot, tout au moins comme titre (c'est une des rares options fermes que nous ayons prises). Nous lui avons souvent préféré le mot "maintenance". Maintenir dans le sens d'une survivance. Nous nous devons d'être des passeurs (assurer notre histoire hétérogène et complexe) mais le mot "insistance" de Zabunyan est très beau, et ça n'engage que moi ; ici, il me touche. Quant à la machine de guerre, je connais ton intérêt pour Deleuze et Guattari mais cela pose une question fondamentale : c'est qu'au bout du mot guerre, il y a la question de la violence. Tu sais comme moi que la définition de machine de guerre pour Deleuze, c'est une machine qui n'a pas du tout pour objet la guerre mais la constitution de nomadisme, de déplacement, une machine à se soustraire ; mais malheureusement pour nous, et surtout pour les plus pauvres, il n'est pas toujours possible d'éviter la frontalité. Nous y avons consacré un numéro, *violence et politique.* Et d'une manière récurrente, cette question se pose en interne comme elle se pose aux militants. La rencontre "manquée" de Lénine et Gandhi qui clôt le livre *Violence et civilité* d'Étienne Balibar me semble aujourd'hui une "surface" conceptuelle tout à fait essentielle pour reposer et repenser la question de la violence.

AM: *Je convoque quelques titres des numéros qui donnent le ton, celui des "*révoltes logiques" *de Rimbaud (titre d'une revue qui fut animée entre autres par Jacques Rancière) :* le devenir révolutionnaire, utopie insurgeante, vies anonymes, la part de la plèbe, des féminismes, penser avec l'Afrique, corps, postures, procédures… *Dans le geste de chaque intervention, repositionnes-tu la carte créatrice afin qu'elle ne soit pas phagocytée, récupérée par le rouleau compresseur de la pensée unique ?*

PR: Notre groupe de travail est une aventure collective, à l'instar de cette magnifique phrase de Schlegel "La mise en commun d'une pensée par soi-même". Concrètement, ça se manifeste simplement par des discussions en interne nourries par l'extérieur, qui traitent de questions actuelles et qui auraient pour tête de gondole de saisir quelque chose de notre temps. Ça nous permet de nous ouvrir au tissu complexe des émancipations et par capillarité nous avons par exemple consacré deux numéros à l'Afrique : *penser avec l'Afrique* et *prévoir avec l'Afrique et agir dans le monde qui vient*, où certains camarades ont porté à notre connaissance la pensée d'Achille Mbembe, celui qui écrit dans *La république et sa bête* en 2005 "que les émeutes sont la poursuite de l'histoire coloniale française". Il amène aussi à penser que l'Afrique aujourd'hui est disséminée aux quatre coins de la planète et que quelque chose se pense d'elle (l'Afrique) sans nous (l'Occident). Pour nous, c'est une bonne nouvelle, car nous pensons que les centres doivent se déplacer ; c'est une occasion de décoloniser nos esprits occidentalo-centristes. De même, le numéro *des féminismes* est un numéro qui nous a montré à quel point il était fondamental d'appréhender toutes les luttes, au-delà des classes, des sexes et des races.

AM: *Quels sont les atouts (stratégiques, esthétiques, conceptuels, politiques…) du verbe et de l'image et quelles sont leurs limites ? D'une part, au niveau structurel, d'autre part, au niveau conjoncturel de la contemporanéité ? Quels sont les effets pervers, de neutralisation, les nouvelles limitations et impuissances de l'écrit et surtout de l'image dans un monde dévoré par la prolifération de l'iconique ?*

PR: Là, Marie-José Mondzain est une magnifique camarade. En effet, à quel moment peut-on parler d'image ? Car il se pourrait bien, envisageons le pire, que le monde, la pensée, puissent devenir un monde de la visibilité indéchiffrable. Marie-José parle de révolution éducative et "nous" sommes attachés à une idée haute de l'éducation. Certains d'entre nous ont connu la difficulté d'être fils d'immigrés, fils d'ouvriers ou déscolarisés. Nous avons tous, enfants, connu la violence du marché. Et nos générations sont violentées par l'effondrement de la vitalité imaginaire. Alors mes amis et moi participons, comme tant d'autres, à la construction d'un contre-champ non hégémonique qui maintient de la complexité, des plis, des formes, qui tentent de résister à l'homologation imposée par la stratégie du spectacle. Proposer des espaces où les images peuvent s'incarner et la pensée se déclore nous parait essentiel.

AM: *En interrogeant l'hétérogène, le "dehors" de la société, de la pensée, en donnant voix aux marges, à ce qui est muselé, en faisant monter au visible, au pensable le rebut, l'irréductible, la revue pratique, pourrait-on dire, une éthique du questionnement. Comment noues-tu problématiques artistiques, conceptuelles, politiques prises sous le sceau de l'éternité et mobilisations dictées par l'état du monde, l'urgence du présent ?*

PR: Nous avons produit plusieurs numéros *figures figurants*, *peuples des voix*, *la part de la plèbe* qui ont des accents foucaldiens ; c'est l'histoire des "intensités faibles" dont parle Arlette Farge. Cela pose de fait la question de la filiation. Il y a un deuil inachevé, celui de tous ceux qui font l'histoire avec un petit *h*. Exclus, migrants, tondus, plébéiens, fous… une constellation lointaine qui ne cesse de se redire et revient vers nous tel un ressac. Les esclaves réunis autour de Spartacus nous parlent encore–nous rappellent qu'il serait de "raison" de passer aujourd'hui par-dessus bord l'idée même de "gauche". Nous notons au sein de la revue que le numéro "par-dessus bord" fait office de manifeste interne avec un éditorial signé collectivement, le seul d'ailleurs. "Ce qu'on appelle la gauche est tout simplement cet autre nom de la droite qui se propose de faire avaler aux pauvres le même monde avec, en supplément, le gout de la trahison. Une fois ce trivial établi, il ne nous reste donc plus qu'à la jeter par-dessus bord, et avec elle, le monde pathologique qu'elle défend. Car il y a bien un moment où l'on ne peut plus croire ce qu'on nous raconte, et l'on ne veut plus être parlés par ces gens. Et c'est en réalité, un moment heureux puisque nous devons alors compter sur nos propres capacités à définir le monde." *de(s)générations* se situe dans l'axe Rancière/Badiou qui s'attaque à la fable démocratique et aux mensonges constitutifs du parlementarisme. Un des débats entre amis est un débat entre la nécessité destituante et de maintenir l'instituant, malgré tout.

Entretien mené par Véronique Bergen

DE(S)GÉNÉRATIONS [ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE]
Rédacteur en chef : Philippe Roux
Comité de rédaction : Jean-Marc Cerino, Alexandre Costanzo, Daniel Costanzo, Camille Fallen, Michel Gaillot, Fabrice Lauterjung, Jean-Baptiste Sauvage, Xavier Vert, Arnaud Zohou
Directeur de la publication : Jean-Pierre Huguet éditeur
www.editionhuguet.com
Diffusion : R-Diffusion - Réseau de diffusion de création contemporaine
www.r-diffusion.org
Conception graphique :
Le normographe
www.desgenerations.com

UT IMAGO POESIS

Il n'existe pas de nécessité objective à écrire sur les cartes postales d'ANNICK BLAVIER parce qu'elles expriment elles-mêmes tous les sens possibles.

En répondant à la demande de l'artiste, j'ai seulement prolongé le plaisir que j'ai à les fréquenter depuis longtemps. L'empressement des intellectuels à répondre aux sollicitations des artistes leur permet de faire valoir leurs propres positions théoriques. Merleau-Ponty et Genêt, par exemple, ont moins parlé de Cézanne et de Giacometti que de phénoménologie. Beckett, réfléchissant sur les œuvres des frères van Velde, ne faisait que clarifier son rapport à la peinture abstraite. Pour ma part, ce qui m'a incité à m'exprimer sur les cartes d'Annick Blavier, c'est d'abord mon intérêt pour *l'art même.*

Au début du mois d'Octobre 2016, j'ai reçu d'Annick Blavier deux photographies de sa table de travail et dix-neuf cartes postales, plus un commentaire, écrit de sa main. La série d'opérations qu'elle y décrit dit tout ce qu'un récepteur doit savoir de ses cartes, en voici donc le détail :
"Je choisis un détail/fragment d'une image imprimée dans un journal ou des journaux de la presse courante, exemple : un quotidien."
"La sélection de ces fragments d'images extraites d'actualités récentes, s'opère selon des raisons sociales, personnelles et plastiques. Je déchire le document choisi, brisant par là le cadre harmonieux de la composition originale : rupture. L'accident se mêle à la décision."
"Je le colle ensuite sur un papier cartonné ivoire, découpé au format carte postale (10,5x15cm) en prenant bien soin de ménager une importante surface étale, vide, qui instaure un nouveau rapport avec le détail sélectionné de l'image médiatisée."
"J'associe alors à cette image une bribe de phrase, un mot... extrait lui aussi d'un quotidien. Aucune nostalgie dans ma démarche, juste une volonté de me réapproprier des textes et des images qui défilent trop vite devant nos yeux - et d'ouvrir un nouveau rapport texte/image, non illustratif et en décalage."
"Après une dernière sélection où j'élimine de nombreux collages, j'en scanne 4 qui pour moi "font" série.
[Courriel du 5 Février 2017 : "J'en édite toujours 4 à la fois, mais elles se lisent indépendamment l'une de l'autre, même si il peut exister parfois un rapport entre elles..."]
"Je ne fais jamais de croquis ou esquisses préalables. Cela dit, après sélection des fragments d'images et de bribes de textes, j'éprouve la nécessité de m'en "imbiber" avant de procéder à mes collages, d'où l'accumulation de ceux-ci sur ma table de travail.
J'attends ensuite l'instant où cette accumulation d'images et de textes me décident à l'acte..."

En conjoignant une image, un espace et un texte, Annick Blavier s'inscrit dans une tradition qui, partant des frères Van Eyck (*Les époux Arnolfini*) se prolonge au-delà de Magritte. Élégamment politique et féministe, le sens de ses cartes postales n'est jamais explicite : il est à décliner, même si, dès lors qu'on les considère dans leur ensemble, un ordre sexué apparaît assez clairement. Aux bribes de costumes masculins, aux cravates et aux sourires carnassiers est associé un contenu négatif : "on n'est pas responsable" ; "il achète la paix sociale" ; "une mascarade de procès"... Les femmes, elles, réduites à des fragments de gorge, à des bouches, à des détails vestimentaires, sont assorties de textes tirés du vocabulaire féministe : "ne pas faire de vague" ; "bafoués dans leurs droits" ; "Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire, pas maintenant ?", etc. Prise dans cette dichotomie, la rencontre n'est plus vraiment énigmatique, mais elle reste fortuite. Que veut dire pour Annick Blavier "s'imbiber" des images et des textes, si ce n'est, flânant dans le fouillis de leurs multiples couches déposées sur son bureau, laisser advenir la *rencontre* qui actualisera poétiquement son rapport au monde. Un déjà-là, en quelque sorte, révélé par un hasard provoqué.

Les textes sont prédécoupés, à part et au plus court. Chacun d'entre eux libérant un large spectre de significations, ils constituent un réservoir sémantique pour des rencontres à venir. Ensemble, ils nous disent ce qu'est la postmodernité :
"Gare au zèle"
"Elle a des tarifs impossibles"
"Je me sens appartenir à un monde confus baignant dans un brouillard mental"
Romain Gavras
"Les publicités montrent des [...] parfaits évoluant dans un monde parfait, en total décalage avec ce que vivent les employés"
"Ils sont cinquante sans visage et sans nom"
etc.

Ils sont au sens strict du terme, des embrayeurs, à ceci près que la mise en relation est différée. Elle adviendra avec l'apparition, massive, des images soigneusement déchirées, en haut et, parfois, en bas, qui désignent avec force une atteinte le plus souvent sévère à leur intégrité. Annick Blavier dit que ses choix sont "personnels", "plastiques" et "sociaux". Des choix artistiques, en somme. "Construites pour faire un monde" (Nelson Goodman), ces images altérées laissent désormais le champ libre à tous les agencements, jeux subtils d'une Ut imago poesis indéfiniment réinventée.

"On a beau dire ce qu'on voit", écrit Michel. Foucault dans *Les mots et les choses*, "ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit...". Le rôle des artistes n'est sûrement pas de donner l'illusion d'une adéquation possible entre les deux. Pour Annick Blavier en tout cas, il s'agit bien plutôt de maintenir dans *l'ouvert* le rapport du texte et des images.

Éric Vandecasteele

But what are you afraid of ?,
collage d'Annick Blavier
édité en carte postale
au printemps 2017.

WWW.ANNICK-BLAVIER.ORG
§ ÉDITION

on n'est pas responsable, collage réalisé par Annick Blavier, édité en carte postale (format 10, 5cm x 15cm) en Septembre 2014.
© Annick Blavier

LES POTENTIELS DU TEMPS

Coordination des sans-papiers du 93,
Une Constituante migrante,
une proposition d'Aliocha Imhoff
& Kantuta Quirós.
Scénographie : Adel Cersaque,
Centre Pompidou, 2017

ALIOCHA IMHOFF, KANTUTA QUIRÓS, CAMILLE DE TOLEDO, *LES POTENTIELS DU TEMPS*,
PARIS, MANUELLA ÉDITIONS, 2016.

Premier volet d'une trilogie collaborative, *Les Potentiels du temps* est le fruit d'une invitation lancée par Camille de Toledo aux fondateurs de la plateforme curatoriale *le peuple qui manque*, Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff. Dans cet ouvrage au statut indémêlable, s'engage une réflexion croisée sur des questions dont nous pourrions penser être rassasiés par l'actualité médiatique. La post-vérité, le storytelling et les prophéties du désastre sont effectivement quelques-unes des notions qui traversent en filigrane cet ouvrage. Toutefois, elles n'y sont pas convoquées en tant que faits capables de décrire notre temps mais, plus significativement, comme autant de poncifs narratifs dont il s'agit de contrer, politiquement et poétiquement, l'hégémonie. *Les Potentiels du temps* revendique ainsi une volonté commune de se départir des récits produisant une définition confiscatoire du réel et sclérosante de l'histoire. À une crise de représentation historique et à un appauvrissement de l'imaginaire collectif, les auteurs opposent la puissance créatrice d'une fiction de potentialités pour réinsuffler dans le présent de nouveaux imaginaires, de nouvelles représentations. Tantôt sur le mode de l'incantation tantôt sur celui de l'analyse théorique, ce livre appelle ainsi à remettre le temps en mouvement, à rendre visible des existences en germe, des réalités *in potentia*. Afin de mieux cerner les enjeux de cette pensée potentielle, nous avons rencontré ses auteurs.

l'art même: *Cet ouvrage postule d'emblée de la possibilité d'un "nous", lequel s'adresse au lecteur. Qui est ce "nous" ? Est-ce un "nous" générationnel ? De qui scelle-t-il l'union et avec qui fait-il séparation ?*
Camille de Toledo: Nous subissons des plis de pensée qui, *a priori*, nous font penser à un "nous" générationnel. Or, dans *Les Potentiels du temps*, ce n'est pas de ce "nous" dont il s'agit. Ce qui m'intéresse avant tout dans le "nous", c'est la question politique, et immédiatement, son instabilité. C'est l'inassignable du nous. Ce nous-là arrive dans un champ de bataille, à un moment politique où les "nous" sont réduits à la fixité, à des "nous" identitaires. C'est précisément là qu'il y a séparation. Le "nous" qui traverse le livre s'inscrit dans une séquence historique longue, mais il est demeuré inaperçu en raison de logiques géopolitiques plus fortes, de rhétoriques plus assourdissantes. Il cherche à inventer une autre forme de territorialité, à défendre un autre rapport aux lieux de nos vies. C'est un "nous" qui témoigne de l'effort que, depuis 25 ou 30 ans, des collectifs humains ou non-humains, indigènes ou urbains, mettent en œuvre pour reconstruire des possibles, pour faire entendre leur voix. Dans ce livre, Kantuta, Aliocha et moi cherchons, je crois, à mettre du jeu dans le nous, pour que ça se relie, ça se reconfigure.

AM: *Vous évoquez un "champ de bataille". Ce registre sémantique guerrier, voire martial, traverse l'ensemble des* Potentiels du temps*, où vous appelez d'ailleurs à mener un "combat pour mettre à jour la réalité".*
CdT: Que nous utilisions des formes artistiques, littéraires ou théoriques, nous sommes engagés, nous autres conteurs d'histoires. "Mettre à jour", c'est porter une lumière autre sur le réel, c'est aussi au sens informatique, télécharger une "mise à jour" du réel. Cette opération, je crois, prend la forme d'un réengagement de la fiction, des fictions dans le monde. Ceci n'est pas un fait mineur car toute la production fictionnelle depuis plus 100 ans repose sur une distinction - qui nous vient de la jurisprudence Bovary - entre la fiction et le réel. Il ne s'agit pas de revenir sur cette partition car elle est garante de la liberté de création. Toutefois, à l'heure du storytelling général, de l'usage massif des techniques narratives par les pouvoirs, il est essentiel que nous nous demandions à nouveau ce que la fiction fait au monde. La question est de savoir vers quelles politiques les fictions font signe. Ce n'est plus le réel contre l'imaginaire, c'est le réel comme imaginaire qu'il faut travailler avec des autres imaginaires. Le *réel-fictionnel* de l'actualité est saturé de récits zombis, qu'ils soient des récits nationalistes, trumpistes, viri-

listes, ou des formes de nihilisme, d'apocalyptisme ou de reconstruction et de préservation des rentes. Autrement dit, l'ordre dans lequel nous vivons est un ordre de vieux récits "rentiers" qui ont mis le reste du monde en dettes. Face à cela, que faire ? Quelle est notre charge en tant que producteurs de fictions ? Cette question politique heurte de front des pratiques qui s'étaient éloignées du champ de bataille, au profit d'entres-soi et de mises en apesanteur de l'art. C'est, je crois, le grand mouvement d'éthique curatorial qui est en train d'émerger. Comment dire tout ce qui a lieu ? Comment changer les imaginaires ? C'est exactement à cet endroit que se trouve *Les Potentiels du temps*. En cela, le terme "martial" n'est pas approprié, car il est spécifiquement du côté de ceux qui ont les pouvoirs pour défendre des systèmes de croyance établis, des récits-rentes. Le "nous" flottant, inassignable des *Potentiels du temps* n'a pas les mêmes moyens. Dans ce régime général de fiction et de contre-fiction, la question serait : "combien de bataillons pour expérimenter des contre-récits, où d'autres formes de vie, moins prédatrices, gagneraient des lieux au lieu de les perdre " ?

AM: *Vous expliquez dans* Les Potentiels du temps *que le passage du XXème au XXIème siècle marquerait le début d'une nouvelle manière d'appréhender et de travailler l'histoire. Vous parlez d'ailleurs d'entrée dans "l'ère potentielle". N'est-il pas paradoxal de recourir à une telle périodisation pour rendre à l'histoire sa densité et son hétérogénéité ?*
CdT: Je crois effectivement qu'il est de la responsabilité de chacun - des curateurs, des théoriciens, des artistes - de résister à ce qui est un peu trop rapidement désigné comme la manifestation ou le symptôme d'une époque. L'art possède néanmoins une fonction indicielle dans les temps. Vivre dans les années 1980, par exemple, c'est être engagé dans une certaine forme d'art, un certain langage. Il est nécessaire de distinguer ce qui, dans l'art, fait signe *massivement* – le "in your face" de l'art-vendu, de l'art d'accumuler du capital - de ce qui plus discrètement fait indice. L'indiciel se trouve aussi dans les formes dominantes, mais il est surtout à rechercher du côté de l'inaperçu d'une époque, dans "l'angle mort". J'ai le sentiment que ma modeste traversée des années 1990 ressemble un peu à cela. Elle est une tentative de compréhension de ce qui s'est passé à la fin des années 1990 et au début des années 2000. En 1994 – mort de Guy Debord - j'ai vu nos métropoles européennes plonger dans ce grand moment ricanant, cynique, du remake, alors que, dans le même temps, se redéfinissait loin de là un autre rapport au monde. 1994, c'est aussi la date de l'insurrection zapatiste. Les luttes politiques y empruntaient les voies de l'art, et les développaient à l'échelle 1 :1. Il s'est joué dans le zapatisme, par exemple, quelque chose de vraiment important, notamment dans l'usage des fictions politiques. Les zapatistes ont attaqué l'État mexicain avec une sémantique. Suivre cette trace permet de se rendre compte que la périphérie des mondes a fini par gagner les métropoles. Alors qu'il était inaperçu, ce nouvel âge de la conscience, dans l'art, ce "souci du monde", a rattrapé le monde, du fait même que la réaction qui frappait les marges frappe aujourd'hui le plein centre.

AM: *Remettre le temps en mouvement constitue l'un des leitmotivs de cet ouvrage. En prenant ainsi le contre-pied des récits de la fin, de la clôture ou de la stagnation, s'agit-t-il de troubler la surface du présent ?*
CdT: Dans le livre, Aliocha et Kantuta parlent notamment du "reenactment", où il s'agit de remettre en jeu dans le présent ce qui marquait le moment d'une lutte passée. Je l'ai fait, à ma manière, en parlant de la Chute du mur de Berlin. C'est un effort cognitif, mémoriel, plastique et poétique pour dire comment nous pouvons lire notre temps autrement que de la façon dont il nous est présenté. C'est travailler à des narrations qui pourraient être, à des narrations d'un potentiel état du monde de demain, en rouvrant l'histoire passée à des futurs inaccomplis.

AM: *Vous traversez ce livre sous de multiples formes, que ce soit en tant que Camille de Toledo (écrivain) ou que CHTO (artiste). Pourquoi et comment y faites-vous coexister ces identités et positions distinctes ?*
CdT: J'ai traversé ce livre comme je traverse la vie. Il y a dans *Les Potentiels du temps* une multiplicité de points de vue, un vertige de l'énonciation. Ce vertige est aussi politique car, depuis les années 1970, nous avons voulu situer toujours plus précisément l'endroit d'où nous parlons. Le revers de cela est qu'à force de précision, nous avons divisé, fragmenté les luttes. En multipliant les points de vue de l'énonciation, en travaillant à trois voix "Kantuta Quirós" et "Aliocha Imhoff" et moi, nous devenons tous des hétéronymes dans un "jeu des identités multiples". C'est une chose qui me semble très importante car le retour du politique se fait toujours par des formes d'intelligence – de liaisons et de re-liaisons – collectives. Ce flottement sur l'origine – qui parle ? –, sur le moment où naît le "slogan", est ce qui permet de tout remettre en jeu. Il est temps, selon moi, de relier ces solitudes de l'énonciation située, pour s'autoriser à trahir sa "classe", son "genre", sa "caste", afin de se relier.

AM: *Kantuta et Aliocha, cet ouvrage semble se situer quelque part entre le manifeste artistique, le pamphlet politique, le conte philosophique, l'œuvre de fiction et le catalogue d'exposition. Par son statut indécidable et par la multiplicité de ses régimes narratifs, il s'apparente à une pièce de théâtre pour quatre personnages : Camille de Toledo, son double CHTO, et vous-mêmes. Paradoxalement, c'est ici le décor poétique mis en place par Camille de Toledo qui vient offrir un contexte, une tribune, à la plateforme curatoriale que vous êtes. Que diriez-vous, avec le recul, de cette collaboration et de la structure même de ce livre?*
Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff: Peut-être peut-on voir, rétrospectivement, ce livre comme une tentative de rhapsodie. Il y a d'abord ce motif rhapsodique qui hante le livre de la manière la plus évidente : la rhapsodie des disparus (la présence spectrale des absents, des fantômes, des promesses non accomplies du passé, de la négativité qui s'y mue en puissances affirmatives). Mais, plus encore, rétrospectivement, nous pourrions nous apercevoir dans ce livre, nous-mêmes, en rhapsodes cousant ensemble tous ces indices d'avenir dont nous tentons de recueillir les signes - cette herméneutique indiciaire qu'évoquait Camille. La rhapsodie peut être envisagée comme le geste curatorial par excellence - tissage de récits, de narrations. Dans *Le Miroir d'Hérodote* (1980), François Hartog parle du rhapsode, ce poète de la Grèce Ancienne, ce narrateur qui va de ville en ville pour dire les

© Manuella ÉDITIONS

poèmes écrits par d'autres, comme de celui qui, au sens premier du mot, coud les espaces les uns aux autres. Cet arpenteur, l'agent de liaison qui a souci de lier les espaces, continûment, jusqu'aux limites du monde habité. Ici, dans *les Potentiels*, des voix sont tissées, cousues, décousues, recousues – selon un principe de multiplication des nous - les voix multiples de Camille, nos voix multiples à nous. La couture – tissu, manteau d'Arlequin - devient un propre du livre. C'est là où notre méthode curatoriale et la pratique d'exégèses, de *rami-fictions*, à l'œuvre dans des livres précédents de Camille (par ex. la structure en reliure de *Vies pøtentielles*) se rejoignent et ré-embrassent tout le travail souterrain qui a présidé à l'écriture du livre.

AM: *Vous convoquez la puissance créatrice de la fiction et sa capacité à venir travailler la plasticité du présent. En quoi l'art vous semble-t-il un espace et un régime particulièrement propices au développement d'une pensée potentielle ?*
KQ&AI: C'est une excellente question qui nécessiterait un long développement afin d'éviter une réponse du type "l'art ouvre les possibles" (ce qui n'est au demeurant pas faux !). Ce que nous pouvons dire c'est que dans *Les Potentiels*, nous discutons plus particulièrement le statut de la fiction quand celle-ci se déploie à l'échelle 1:1, dans le "réel". Il s'agirait pour nous plus précisément de reprendre une certaine généalogie de l'usage stratégique du prédicat "art" hérité de l'art conceptuel, pour l'appliquer au régime de la fiction grandeur nature. Moins qu'un "coefficient d'art" comme dirait Marcel Duchamp, il s'agirait de penser un "coefficient de fiction" comme réponse stratégique à l'émergence de ce que d'aucuns auront appelé le "capitalisme narratif" et autres usages du storytelling contemporain. Dans les exemples que nous prenons, le travail de Yael Bartana, celui de Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati avec *Make It Work*. *Le théâtre des négociations* (*preenactment*, simulation de la COP21 avant l'heure qui tentait de répondre à l'échec annoncé du sommet mondial sur le climat), ce qu'il y a de particulièrement intéressant, c'est qu'il ne s'agit pas de "faire semblant", ni de dissoudre complètement le caractère fictionnel de leur travail, mais bien toujours, d'osciller, de passer et repasser la frontière, de jouer sur un double statut, à la fois potentiel et actuel.
Le caractère instable du statut ontologique de ces démarches permet d'expérimenter des hypothèses qui ne sont pas que des scénarios, pas que "de papier". L'oscillation de ces fictions à l'échelle 1 :1 permet de composer, corriger, bifurquer, revenir en arrière. A l'inverse des utopies politiques du 20ème siècle, qui se sont pensées dans une visée programmatique, comme un plan à appliquer (les utopies fonctionnaient comme des mondes *déjà-là*, en "attente" d'être réalisées, scénarios en attente de leur actualisation), l'usage de la fiction, de la fabulation, nous autorise. Pouvoir faire, défaire, refaire.
On sait que la peur de la catastrophe s'est invitée partout - peur de la catastrophe d'hier (l'autoritarisme issu des processus révolutionnaires - peur de l'enfant terrible qui pourrait naître de nos utopies politiques), comme peur de la catastrophe à venir (la terre se meurt, cela paralyse nos tentatives d'actions. Il n'y a pas de seconde chance, de planète B). Face à ces imaginaires des catastrophes passées et à venir, nous avons besoin de créer des espaces où il est potentiellement possible, à tout moment, de baisser le rideau de la fiction, d'arrêter le processus collectif et dire "ceci était une fiction, nous nous sommes trompés". Nous avons besoin de multiplier ces expériences de pensée, de produire des espaces politiques au sein desquels il serait possible d'utiliser de manière stratégique le "coefficient de fiction", pour composer les mondes que nous souhaitons.

AM: *Vous n'envisagez pas l'intervention dans le champ de la fiction comme un retrait du réel mais comme, au contraire, comme une manière d'ouvrir une potentialité nouvelle, une voie alternative - et je l'imagine complémentaire - au militantisme de terrain. Est-ce en ce sens qu'il faut lire le projet de Constituante migrante que vous avez présenté les 28 et 29 janvier dernier à Paris, au Centre Georges Pompidou ?*
KQ&AI: Dans les projets curatoriaux que nous avons nous-mêmes imaginés, depuis quelques années, et qui prennent la forme de symposium-performances, de fictions spéculatives, de simulations, etc., la fiction n'est pas envisagée, en effet, comme séparée du réel mais plutôt comme ce qui cherche délibérément, toujours, dans le même temps, à s'instituer, à faire retour, dans le réel, en tant que le réel est toujours ce qui est travaillé par l'invisible, et en tant que le récit est aussi précipité, toujours, par l'urgence de la situation qui est la nôtre. Ici, celle de l'Europe et de sa politique migratoire, du cimetière marin qu'est devenue la Méditerranée, si l'on se rapporte à ce projet pour lequel il s'est agi d'écrire collectivement - à partir de cet énoncé paradoxal d'une "constitution migrante" - une constitution pour "un peuple qui manque" (en compagnie de poètes, artistes, philosophes, juristes, politologues, collectifs migrants, réfugiés, exilés). Habituellement, une Constitution s'énonce toujours dans un cadre national. Une Constituante, c'est le processus d'écriture collectif d'un texte fondateur d'une nation, d'un pays. Ici, le pays dont nous parlions est celui des migrations, un pays où cela ne cesse de migrer. Il s'agit donc d'un pays qui ne peut, par définition, se constituer. À partir de cet énoncé paradoxal, comment repenser des formes de citoyenneté nomade, cosmopolitique, des formes de gouvernementalité quand ceux qui migrent expérimentent des "formes de vie" qui, pour le dire avec les mots d'Agamben "mettent radicalement en crise les fondements de l'État-nation" ? Comment penser le territoire de notre constitution migrante quand celui-ci est à la fois nulle-part et partout ? Au cœur des temps de détresse, *Une Constituante migrante* espérait – espère - de la puissance émancipatrice des récits. Notre constitution se devait-elle d'être alors un contre-droit ou un poème? Ici, nous apparaît précieux l'aller-retour entre une langue qui rend les choses politiquement possibles - celle des sciences politiques - et celle qui travaille le réel depuis l›invisible - la poésie. Articuler, en effet, le temps de l'urgence et l'urgence de prendre le temps de reformuler un problème, de déplacer les cadres dans lesquels nous pensons, de récupérer l'initiative sur la conceptualisation, de ne pas laisser les storytellings aux mouvements réactionnaires qui n'ont pas manqué, ces dernières années, pour leur part, de prendre le temps de rénover leur appareillage conceptuel.

Entretien mené par Sandra Delacourt

L'ART MÊME
Trimestriel
#72
Mars - Juin 2017
Gratuit
5600 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
Administration Générale de la Culture
Service Général de la Création Artistique
Direction des Arts Plastiques Contemporains
44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 85
T +32 (0)2 413 24 18
www2.cfwb.be/artmeme

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487
Dépôt Bruxelles X

DOSSIER
L'ART AU TRAVAIL

3
Art et labeur
7
Contre les lois d'airain
Stoppages étalon
10
Puisqu'on vous dit que c'est possible
12
Infiltrer, orchestrer et fictionnaliser les gestes du travail
15
Labour power plant
17
Votre opinion compte pour nous
18
Arson-run-space

EXTRAMUROS

20
Adrien Tirtiaux
Urban matters
22
Patrick Corillon
L'innocence des images
23
Bianca Baldi
L'image dans le taillis de l'illusion impériale
24
Robert Devriendt
Enchaînements picturaux et ruptures narratives

IN SITU

25
MAD Brussels

INTRAMUROS

26
SYNC!
28
Messidor
Some arguments later
29
Sven't Jolle
That's the way it is
30
Sébastien Bonin
"Je pense faire partie d'une génération transitoire, celle du disque laser."
32
Erwan Mahéo et Douglas Eynon
Novelty Ltd.
33
James Welling
James Welling et l'image
34
Adrien Lucca
L'art tel qu'il se fait
36
Dieudonné Cartier & Jean-Baptiste Carobolante
NEPTUNE: for biographic details, lists of achievements, documentation, please write directly to the artists
38
Auguste Orts
Auguste Orts, 10 ans
40
Manon de Boer
Répétition et différence
41
Chantal Vey
Sur la route
42
Belgian Art Prize
Le roi est mort - vive le roi: le nouveau prix d'art belge voit le jour, dans le renouveau et la continuité
44
Laurence Dervaux
Memento Mori
45
La Langue Rouge
Film and Painting – Crisscrossing
46
Pastoralisme 2.0: à propos du street art
49
LaToya Ruby Frazier
Crise et sentiment

EDITIONS

50
de(s)générations
Entretien avec Philippe Roux, fondateur de la revue
52
Annick Blavier
Ut imago poesis
53
Les potentiels du temps

AGENDA, ETC
56-63