L'ART MÊME
Trimestriel
#73
Juillet – Septembre 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/lartmeme

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

FOCUS :
BIENNALE VENISE /
SKULPTUR PROJEKTE
MÜNSTER / DOCUMENTA
ATHÈNES & KASSEL

57e BIENNALE DE VENISE

3
Viva Arte Viva, vaine incantation
6
Itinéraire bis
8
Pavillon belge
Dirk Braeckman ou la photographie élevée au rang des beaux-arts
10
Histoire et artifices
The Boat is Leaking. The Captain Lied
12
Les mouvements du monde
14
Pavillon allemand
Une dystopie à l'ère digitale ?
16
Libérer l'émotion corporelle, entretien avec Carolee Schneemann

SKULPTUR PROJEKTE 2017
18
SPM 2017, On time

DOCUMENTA 14
20
Etreindre Athènes
23
D'un hôte à l'autre
25
Sans pertes ni profits

EXTRAMUROS

29
Marie José Burki
Temporalité latente
30
François Martig
Politics of battlefields

IN SITU

31
Nathalie Brevet_Hughes Rochette
101e % SLRB
Pas à pas
32
MSA/V+
Eumiesaward 17

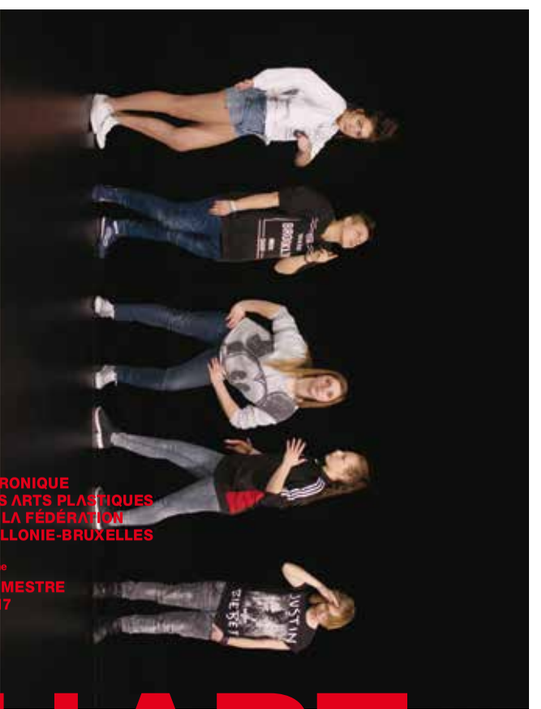
INTRAMUROS

33
Aurélien Froment
Appropriation et négligence
34
Le musée absent
36
Kader Attia
Réparer l'invisible
37
Pierre Bismuth
Essai sur la voie royale
38
Philippe de Gobert / Wesley Meuris
Trompe le monde
40
ThalieLab
Entretien avec Nathalie Guiot
42
Où sont les sons ?
Taire. Révéler. Une approche transmédiale des arts sonores
44
Kunstenfestivaldesarts 17
Une idée de paysage – Quatre vues performatives
47
Annik Leroy
Du long tremblement du monde
48
Mondialité
50
Diesel project space
Géologie nouvelle
51
documentation céline duval
Voyage au centre de l'image
52
Marthe Wéry
54
Jan Lauwers
L'agité de l'art
56
Juan Diego Thielemans
Promenade aux champs
57
Olivia Hernaïz
Make yourself comfortable

ÉDITIONS

58
Autour d'une sociologie visuelle
Entretien avec Daniel Vander Gucht
60
Alberto Garcia Del Castillo
Merman
61
Eric Lambé et Philippe de Pierpont
Paysage après la bataille
62
Luc Boltanski, Arnaud Esquerre
Enrichissement. Une critique de la marchandise

AGENDA, ETC
64 - 71



CHRONIQUE DES ARTS PLASTIQUES DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

3ème TRIMESTRE 2017

L'ART MEME

73

73

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

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

ÉDITEUR RESPONSABLE
André-Marie Poncelet
Administrateur général de la Culture
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
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
Muriel Andrin
Véronique Bergen
Sébastien Biset
Daniel Blanga Gubbay
Sylvia Botella
Sandra Caltagirone
Jean-Baptiste Carobolante
Florence Cheval
Gilles Collard
Cémentine Davin
Sandra Delacourt
Colette Dubois
Annabelle Dupret
Benoît Dusart
Eloise Guénard
Anaël Lejeune
Anne-Françoise Lesuisse
Charlotte Lheureux
Olivier Mignon
Marie Muracciole
Antoine Pickels
Elisa Rigoulet
Mathilde Roman
Vanessa Theodoropoulou
Septembre Tiberghien
Tristan Trémeau
Agnès Violeau
Maïté Vissault
Sarah Zürcher

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

Occurrence décennale, le "Grand Tour", encore communément nommé en référence au voyage de formation qu'effectuaient les jeunes gens fortunés de la société européenne du 16ème siècle, devenu l'apanage des amateurs d'art, écrivains et collectionneurs aux 18ème et 19ème siècles, offre, de par la conjonction de grands rendez-vous de l'art contemporain qu'il permet, l'opportunité de tenter un état des lieux de la création actuelle. La concomitance cet été de la 57ème Biennale de Venise, de la 14ème Documenta de Kassel (celle d'Athènes prenant fin le 16 juillet) et de la 5ème édition des Skulptur Projekte de Münster ne pouvait qu'inciter l'art même à leur consacrer un cahier spécial.
Si, tous les dix ans, les Skulptur Projekte continuent de creuser la question de l'art dans l'espace public, ils n'en actualisent pas moins ses expressions, enjeux et médiations. Ainsi, sans concéder à sa démarche déambulatoire, cette édition fait la part belle aux formes performatives ou encore aux nouvelles technologies et autres réalités augmentées.
Quant à la Biennale de Venise et à la Documenta, l'on serait tenté d'avancer qu'elles se font véritablement dos tant leur commissariat respectif procède de conceptions radicalement opposées.
De Venise, outre son exposition générale centrée sur l'artiste et son antre, ce court dossier revient sur quelques œuvres et pavillons qui ont retenu notre intérêt. D'autres encore auraient pu y figurer comme la belle installation sonore et architecturale en pavillon turc de Cevdet Erek ou l'exposition Space Force Construction conçue, pour le nouveau siège vénitien de la V-A-C Foundation au Palazzo delle Zattere, en collaboration avec l'Art Institute de Chicago telle une conversation entre œuvres, reconstitutions et archives des avant-gardes russes et pièces contemporaines qui en rejouent la portée.
De la Documenta dont le volet athénien est ici largement commenté, nous retiendrons la forte ambition, parfois démesurée, souvent confuse, de créer un véritable espace dialogique fait d'incessants allers-retours entre Athènes et Kassel et dont la trame politique, historique et ontologique est indéniablement en prise avec les enjeux et urgences de ce monde.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

FOCUS
LE GRAND TOUR

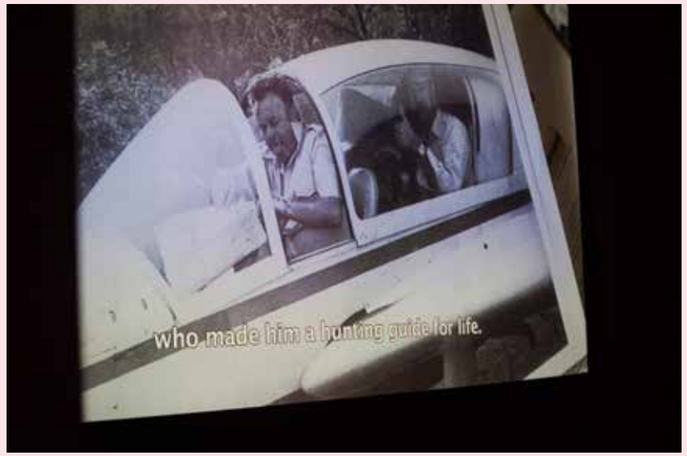
Biennale de Venise

VIVA ARTE VIVA, VAINE INCANTATION

Pauline Curnier Jardin
Grotta Profunda, Approfundita, 2011-2017
two channel HD video installation, color, sound and mixed media installation dimensions variable
57th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*
Photo : Andrea Avezzù
Courtesy: La Biennale di Venezia

Première commissaire française à se saisir de la Biennale de Venise depuis Jean Clair en 1995, Christine Macel, conservateur en chef au Centre Pompidou, connaît bien la doyenne des biennales pour avoir assuré le commissariat du Pavillon belge en 2007 (investi par Eric Duyckaerts) et du Pavillon français en 2013 (confié à Anri Sala accueilli exceptionnellement cette année-là en Pavillon allemand). Et pourtant, *Viva Arte Viva*, son exposition générale aux accents revendiqués de mantra, articulée en 9 "transpavillons" comme autant de "chapitres" d'un livre ouvert au sein desquels 120 artistes de toutes origines et générations s'expriment (dont 103 pour la première fois à Venise), apparaît, malgré de louables intentions et quelques belles (re)découvertes, en porte-à-faux avec son contexte de réception.

Marie Voignier
Les Immobiles, 2013
HD video, color, sound, 14'37''
57th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*
Photo: Italo Rondinella
Courtesy: La Biennale di Venezia



Anri Sala
All of a tremble (Encounter I), 2016
modified vintage wallpaperprinting roller, steel comb, pencil drawing on wallpaper, electric motor and customized motion control software
57th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*
Photo: Andrea Avezzù
Courtesy: La Biennale di Venezia

La guérison symbolique

Ce jugement critique qui implique la question, combien cruciale, d'où et à qui l'on parle est loin de ne s'appliquer qu'à cette seule édition de la biennale. Nous avions déjà souligné à quel point pouvait irriter en 2015 la lecture publique et quotidienne du *Kapital* de Marx par Isaac Julien dans *Tous les futurs du monde* d'Okwui Enwezor, au sein de ce cocon mondain qu'est la Biennale de Venise, cordon sanitaire qui en neutralise la charge, fût-elle la plus virulente, alors même que son exposé n'est rendu possible que grâce à l'appui du marché dont la logique ultra libérale participe largement au creusement des inégalités. Mais là où la Biennale d'Enwezor, du moins en plusieurs de ses séquençages, parvenait à formaliser un propos politique et, au-travers de ses meilleures de œuvres, une "politique des formes", une "capacité de la forme à parler, à des niveaux multiples et complexes, de ce que l'art produit ou est en mesure de produire"[1] celle de Macel, outre une ligne curatoriale qui souvent se perd, pèche, à de (belles) exceptions près, par un déficit formel et conceptuel qui s'exprime soit dans des pièces dont la forme peine à soutenir le propos, soit dans des installations souvent démonstratives et par trop bavardes. Sorte de "voyage initiatique" qui suit, à l'Arsenal principalement, une progression (peu palpable) "de l'introversion vers l'ouverture", selon les propres termes de la curatrice, *Viva Arte Viva* entend ainsi remettre l'artiste (et son œuvre) au centre de l'expérience esthétique dans un désir (louable) de partage avec le public des grands thèmes qui fondent notre humanité et des principales préoccupations (dont l'écologie) qui occupent notre communauté de terriens. Si le choix de ces entrées en matière entend reconfigurer quelque chose d'un monde commun, c'est le plus souvent à une image hors-champ des réalités et enjeux de notre contemporain, portée par "l'optimisme de la volonté" prôné par Christine Macel[2] qu'il nous renvoie. Sorte de prescription valant remède aux maux actuels de l'humanité, cette mise en œuvre d'énergies salvatrices ou encore cette conception d'une pratique de l'art comme "guérison symbolique"[3] irriguent fortement *Arte Viva Arte* qui se décline en net contre-point du *All the World's Futures* d'Okwui Enwezor hanté par les soubresauts d'un monde post et néo-colonial.

VIVA ARTE VIVA

SOUS COMMISSARIAT
DE CHRISTINE MACEL
PAVILLON CENTRAL DES GIARDINI/
ARSENAL/JARDIN DE LA VIERGE
www.labiennale.org/en/art/exhibition/macel/
JUSQU'AU 26.11.17

Le chamane et le migrant

Ici, pas d'artistes d'Afrique noire hormis le Malien Abdoulaye Konaté mais une prépondérance d'artistes d'Asie, Amérique latine et du Moyen-Orient, zones familières à la curatrice, et d'artistes (féministes pour la plupart) des années 60 et 70 dont les œuvres scandent un déroulé en 9 stations respectivement dénommées pavillon "des Artistes et des Livres", "des Joies et des Peurs", "du Commun", "de la Terre", "des Traditions", "des Chamanes", "Dionysiaque", "des Couleurs" et "du Temps et de l'Infini". Un humanisme qui n'est pas que de façade mais qui ne peut s'empêcher d'égrener quelques poncifs et bons sentiments en célébrant la communauté, le sens du partage et de la redistribution dans un contexte on ne peut plus éloigné de ces valeurs. Ainsi en est-il des formes franchement équivoques que revêtent les installations du Brésilien Ernesto Neto et du Danois Olafur Eliasson. *Le Green light – An artistic workshop* (2016-) de ce dernier convie au Pavillon central des Giardini des réfugiés vivant dans les environs de Mestre à assembler devant un public de privilégiés des lampes polyédriques faites de matériaux recyclés qui y sont mises en vente. Les recettes ont pour but de soutenir le projet co-financé par TBA21 (Thyssen -Bornemisza Art Contemporary) et son volet éducatif "Green Light - Shared Learning" prodiguant des cours de langue, organisant des séminaires, projections de films et autres activités au sein d'une plateforme d'écoute et d'échanges dédiée aux migrants. "Je ne veux pas que cela semble utopique, ni ne soit considéré comme la parole d'un Européen du Nord aux Européens du Sud quant à savoir comment faire quelque chose (…) *The Green Light* est une réponse pragmatique et une stratégie culturelle" avance Eliasson qui, dans un entretien donné à *The Art Newspaper*, conclut : "J'aimerais dire à Angela Merkel: ceci est un modèle". Venise est la troisième occurrence de ce projet au long cours après Vienne et Houston. Pour autant, face ce que nous percevons bien moins comme un atelier de "création collective" que comme une installation ciglée de la signature visuelle et omniprésente de l'artiste, un sentiment de malaise puis de franche exaspération nous envahit. Pourquoi mettre en scène le travail de ces réfugiés, l'exposition et la mise en vente du produit de leur labeur (rémunéré ?) suffisant largement à présenter le projet et ses enjeux ? Ici, comme ailleurs dans cette 57ème édition de la Biennale, en pavillons et expositions collatérales, les migrants, et non la question migratoire, sont pris de manière obscène et éhontée pour thème, pire pour *motif* d'œuvres qui n'en ont que le nom. Si le projet d'Eliasson se voit porté par un but altruiste d'envergure, son installation, faut-il le déplorer, flirte avec la notion de zoo ethnographique à l'instar de l'invitation -dont on ne doute pas de la sincérité- d'Ernesto Neto à entrer, sous une tente dressée dans le pavillon dit des Chamanes, en résonance spirituelle avec les Indiens de la forêt amazonienne Uni Kuin. A nouveau, nous sommes saisis par l'obscénité, au sens étymologique du terme, de la situation. Nous ne pouvons que nous tenir à l'écart d'une scène qui, dans ce contexte, nous apparaît créée de toutes pièces et se livre à nous tel un collage incongru. Littéralement transportés, implantés dans cet arsenal pris d'assaut lors des journées d'ouverture de la Biennale où l'économie de l'attention, sursollicitée, est au plus bas, les Uni Kuin, censés nous instruire de nouvelles formes de transformation sociale, font, eux aussi, office de figurants, de motifs. De rencontre, il n'y a (forcément) point. Comme en ces colonnes, la presse internationale n'a pas manqué de fustiger ces deux interventions à tel point que les artistes ont jugé bon de s'en défendre, ou de s'en expliquer du moins, par médias interposés. Conscient de ne pas avoir rencontré son public, Ernesto Neto concède mais persiste : "Les institutions artistiques sont les temples contemporains, et l'art est un pont. Dans de plus petits espaces, comme ceux de nos précédentes expositions mettant en présence les Huni Kuin, nous avons pu créer un meilleur contact et une meilleure compréhension que ce qui s'est produit dans une grande exposition de groupe comme la Biennale de Venise. Mais Venise est la grande rencontre, le grand salon contemporain où les chocs se produisent lorsque l'avant-garde apparaît, et c'est très bien! L'art est encore un chemin, et dans le pays occidental de l'objectivité, l'art est un fil subjectif qui peut nous aider à coudre un réseau social spirituel. Mais cette route n'est pas mentale. Nous pouvons lire à ce sujet et en parler, mais seule l'expérience peut ouvrir des portails. La spiritualité des Huni Kuin est un portail parmi beaucoup d'autres. Tout autour de nous."[4]

Le lieu d'énonciation

Si la validité de l'incorporation par les pratiques artistiques de rituels chamaniques aux fins de sauver notre Occident malade est, à notre sens, plus que discutable, outre la question du hors-champ déjà évoquée, celle de l'expérience est ici centrale. Car ni le contexte, ni le format de la Biennale ne peuvent la garantir. Et ce manque de prise en considération de ces paramètres essentiels à la bonne réception d'une œuvre, tant dans sa résonance au contexte qu'au format auquel elle aura à se confronter (et au déficit de temps qu'il lui impose) est dommageable. Il y va de la responsabilité de l'artiste et plus encore de celle du commissaire d'exposition.

"Feindre d'oublier depuis quelle position on s'exprime est plus qu'une faute de goût ; cela témoigne d'une grave incohérence, voire irresponsabilité, de la part des organisateurs. Car il y a une contradiction à vouloir simultanément représenter une institution majeure (et très fortement légitimatrice) dans le domaine de l'art contemporain, tout en prétendant être un lieu où l'institution peut être contestée", tel s'exprimait Jérôme Glicenstein dans la revue *marges* en 2005 à propos de l'exposition *Dionisiac* au Centre Pompidou signée Christine Macel.

Cette réflexion critique sur la nécessité d'être en cohérence avec son lieu d'énonciation portait alors sur la récupération institutionnelle d'œuvres censément transgressives. Mais, de façon plus générique, elle vaut pour toute autre question curatoriale et artistique et, plus que jamais, reste de mise en ces temps d'inflation des grands rendez-vous de l'art contemporain portés par un marché de l'art et un capitalisme outranciers et, corolaire, la subordination désormais avérée des institutions publiques et de leur pouvoir de légitimation au privé. Sans la prise en considération de ces paramètres contextuels que Venise condense à elle seule, tout propos curatorial prend le risque de s'annuler de facto. Ce n'est certes pas ici le reproche à formuler à l'égard de *Viva Arte Viva* qui a plutôt tendance à lisser toute charge politique et met en exergue des artistes encore peu portés par le marché, si ce n'est regretter son manque de prise en compte de son format et de son contexte d'émission qui met en faillite l'exercice du ralentissement et de l'expérience tant prôné par sa commissaire.

Varia

L'on ne va pas d'avantage faire le reproche à Christine Macel de la forte présence d'artistes femmes et féministes au moment de l'énonciation de leur œuvre dans les années 60 et 70. A priori, l'on ne peut que s'en réjouir. Impossible par contre de ne pas penser à un quelconque effet de réparation de la part de la commissaire sachant à quel point il lui fut reproché l'absence d'artistes femmes dans *Dionisiac*, certaines à Venise étant d'ailleurs présentées dans le pavillon qui en a repris l'intitulé. Notons ainsi la belle présence de la Sarde Maria Lai (1919-2013), de l'Américaine Anna Halprin (°1920), de la Libanaise Huguette Caland (°1931 ; vit et travaille à Los Angeles) et, dans une moindre mesure, de la Suissesse Heidi Bucher (1926-1993), l'Américaine Judith Scott (1943-2005) ou de la pionnière du Land Art, la New-Yorkaise Michelle Stuart (°1933) ainsi qu'un bel ensemble de Kiki Smith et la mise à l'honneur de l'Américaine Carolee Schneemann, détentrice du Lion d'Or pour sa carrière, dont nous publions un entretien.

Enfin, l'on constate depuis quelques années déjà un regain d'intérêt, porté par le marché et les institutions, du monde de l'art et en particulier des jeunes artistes pour ceux un temps oubliés par la modernité et son historiographie. Quels qu'en soient les registres et modes d'expression, les questions de genre et d'émancipation, de modes de vie alternatifs et communautaires ou d'écologie portées par toute une génération d'artistes dans les années 60 et 70, pour pertinentes qu'elles demeurent, peinent parfois dans leur formulation et malgré l'expérience qu'elles mettent en partage à nous parler de notre contemporain. Peut-être est-ce le livre, source de savoir ou simple fétiche, au cœur de nombreux ensembles tel celui de John Latham (1921-2006) et, au-delà, la question combien actuelle de la production et de la transmission de connaissances dans le champ de l'art qui retiennent davantage notre attention.

Reste que *Viva Arte Viva*, malgré une distribution d'artistes par chapitrage qui semble arbitraire et un accrochage séquencé qui ne permet guère les corrélations, nous offre *a minima* quelques belles (re)découvertes. Tous registres et niveaux de notoriété confondus, épinglons ainsi les vidéos de Marie Voignier (*Les Immobiles*, 2013), Rachel Rose (*Lake Valley*, 2016), Shimabuku (*Do snow monkeys remember snow mountains ?*, 2016), les installations de Pauline Curnier Jardin (*Grotta Approfundita*, vidéo, 2017), Sung Hwan Kim (*Love Before Bond*, 2016), Hajra Waheed (*A Short Film*, 2014), Anri Sala (*All of a tremble (Encounter I),* pièce sonore, 2016), Edith Dekyndt (*One Thousand and One Nights,* 2016), Kader Attia (*Narrative Vibrations*, 2017), Thu Van Tran (*Sans titre*, 2017) et celle, site-specific, de Leonor Antunes à l'Arsenal ainsi que les dessins d'Huguette Caland et du Cambodgien Sopheap Pich ou encore l'envoûtante composition musicale en trois mouvements pour le Jardin de la Vierge d'Hassan Khan (*Composition for a Public Park*) récompensé du Lion d'Argent.

Christine Jamart

Leanor Antunes
…then we raised the terrain so that I could see out. 2017
mixed media installation, 900 x 300 x 2400 cm
57th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*
Photo: Italo Rondinella
Courtesy: La Biennale di Venezia

1 Propos tenus par Enwezor en conférence de presse de la 56ème Biennale de Venise, mai 2015. Traduction de l'auteur

2 in "Christine Macel : Il est primordial de réhabiliter la paresse". Propos recueillis par Emmanuelle Lequeux, *Le Monde*, le 11.05.17, p 12

3 Idem

4 http://www.arterritory.com/en/texts/articles/6640-an_uncomfortable_green_light/ Traduction de l'auteur

BIENNALE DE VENISE 2017

ITINÉRAIRE BIS

ROUMANIE
GETA BRATESCU - *APPARITIONS*
57th International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia, Viva Arte Viva
Photo : Francesco Galli
Courtesy: La Biennale di Venezia

"Le monde
est tout ce qui a lieu."
Ludwig Wittgenstein

L'édition 2017 de la Biennale de Venise ouvrait ses portes en mai dernier autour du projet de Christine Macel *Viva Arte Viva*. L'exposition, articulée en neuf "trans-pavillons" ou chapitres propose une biennale composée sur le modèle d'une partition de gestes. Le Littré définit le geste comme "action et mouvement employés à signifier quelque chose". Relier le geste à l'épopée qu'est parcourir une Biennale à Chanson de Geste, poème épique médiéval chantant les exploits de héros historiques ou légendaires, construisant un empire sur la réunion d'une même langue, invite à nous interroger sur le contexte de lecture proposé: comment exposer le geste dont la lecture est inhérente à la notion de durée, dans un contexte sébaldien?

Edith Dekyndt
One Thousand and One Nights, 2016
carpet of dust lit by a spotlight, 300 x 200 x 2 cm
57th International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia, Viva Arte Viva
Photo : Italo Rondinella
Courtesy: La Biennale di Venezia

Si l'on s'attarde à la figurologie proposée par Michel Guérin dans son ouvrage *Philosophie du geste*[1], quatre retiennent notre attention : *faire* (le geste de la technique et du travail, le *poein*), *donner* (celui du social et des échanges), écrire (le geste renversé, révolté), *danser* (le geste pur). Pointant le geste comme première tournure de la pensée et de l'action, l'auteur révèle la part de ce dernier dans la construction progressive d'une œuvre, faisant apparaître que c'est le geste lui-même qui fait sens. "Le geste de penser" forme un pendant à cet essai, instruisant l'analogie entre le geste dans sa nature corporelle, et la pensée, philosophique ou poétique. À cette quadrature de la gestualité correspondrait ainsi l'allant de la pensée et sa mise en formes. Du geste fondateur de Marcel Duchamp plaçant l'objet dans le musée, réduit au minimum, se limitant à la décision, à l'acte comme œuvre dans la performance, le résultat de la présence protéiforme du geste dans le monde de l'art est la genèse de situations inédites. Comment la corporéité du geste, le temps qu'il induit au regard, trouve-t-il place dans le contexte d'une biennale et de la multiplicité des propositions engendrées ? Comment le geste de l'artiste, présenté ou représenté, peut-il répondre au souhait de contentement immédiat du visiteur dont le temps se structure par l'accumulation d'un contenu à découvrir ?

ROUMANIE
GETA BRATESCU - *APPARITIONS*
57th International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia, Viva Arte Viva
Photo : Francesco Galli
Courtesy: La Biennale di Venezia

Depuis la Modernité, les activités productives et notamment l'activité artistique donnent naissance à des mondes sociaux constitués de chaînes de coopération au cours desquelles les acteurs produisent des discours et des gestes, qui contribuent à les définir et à structurer le monde dont ils font partie, où ils occupent une place. Poser un regard sur l'édition 2017 de la Biennale de Venise à travers le prisme du geste revient à tenter de discerner comment une proposition vient s'insérer dans l'écologie artistique visible, irriguée par un fil rouge, celui du faire, de fait celui d'une durée requise.

Que la fonction de l'œuvre soit d'ordre documentaire, monumental, commémoratif ou dialogique, elle trouve une existence singulière dans ce contexte. Si une œuvre peut être définie comme la transformation de temps en un espace, à investir d'une même manière, elle n'en nécessite pas moins le temps de sa lecture. La théorie de la Forme nous propose de considérer que notre système perceptif met en place un processus de traitement de l'information qui nous rend capables d'interpréter les objets ou les situations qui nous entourent grâce à une organisation de nos observations, indépendante de notre volonté - comme si la perception des choses s'organisait d'elle-même. Dans le cas de la Biennale de Venise et la densité de l'offre, comment les typicités de gestes prennent-ils place dans cet ici et maintenant singulier ?

Le premier geste, celui du faire ou *poeien*, s'incarne dans le pavillon roumain et le travail de Geta Brătescu. Développant une réflexion sur ses outils de travail, l'atelier et le corps, l'artiste sous-tend une esthétique du domestique. Elle s'intéresse aux gestes inattendus, la main venant découper le lieu et la matière, en différents espaces de pensée. On retrouve également la gestuelle du faire au sens de composer à l'Arsenal, avec l'installation d'Edyth Dekyndt (exposée au WIELS à Bruxelles en 2016). *Les mille et une nuits* prend la forme d'un carré de poussières récupérées sur un temps précis, éclairé par une découpe de lumière mouvante. Un gardien est tenu de balayer l'œuvre pour réajuster la poussière dans la forme nouvelle. Le processuel chez Dekyndt est souvent présenté au même titre que la forme. Un contrepoint à cette œuvre pourrait être le geste du dé-faire dans l'installation autodégradable voisine de Michel Blazy. L'écriture en tant que geste, l'acte d'écrire traverse l'exposition *Arte Viva Arte* qui fait place belle au livre objet. Le faire de l'artisanat en dialogie avec le faire de l'écriture, quand elle passe du temps présent à l'archive ou temps arrêté. Le don fait œuvre au sein du Pavillon tunisien. *The Absence of Paths* propose au visiteur la délivrance d'un "Freesa", visa fictif donné au visiteur en échange d'un engagement moral, et d'une empreinte digitale, faisant de ce dernier un citoyen du monde. Le Pavillon allemand et le travail de la chorégraphe Anne Imhof, récompensé du Lion d'Or, met en œuvre littéralement le geste du danseur ou geste pur. Dans son ouvrage *La conscience du corps*[2], le philosophe

TUNISIE
The Absence of Paths
57th International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia, Viva Arte Viva
Photo : Italo Rondinella
Courtesy: La Biennale di Venezia

Richard Shusterman expose ce qu'il nomme la "somaesthétique". Derrière cette discipline il ne s'agit pas seulement de défendre une philosophie du corps contre une tradition philosophique occidentale qui a, pour l'essentiel, rejeté et dénigré ce dernier. Il s'agit de se loger au cœur même de ces philosophies qui, au XX^{ème} siècle, ont accordé au corps une place centrale afin d'en scruter les limites et de définir des stratégies nouvelles, pour penser et vivre le corps individuel au sein d'un environnement phénoménologique. Sous un plafond de verre, un ensemble de corps s'agite, effectue des gestes commandés sous les pieds des visiteurs. Dans une atmosphère carcérale, autoritaire, clinique les corps des danseurs évoluent dans un espace privé rendu public, rejouant des gestes contraints, dans cet entre-deux mondes surveillé. Autres gestes ici : celui de s'allonger, celui de se lever, les corps marquant une forme de cartographie de la résistance.

Comment imaginer pouvoir conjuguer idée et objet, fulgurance et geste ordinaire, contemplation et action ? John Dewey définit l'expérience artistique et sociale comme "à la fois émotionnelle, praxique, cognitive et corporelle"[3]. La Biennale, par les situations qu'elle crée, ne remettrait-elle pas en jeu l'affranchissement souhaité d'un danger de passivité de regard, le visiteur devenant alors moteur malgré lui d'une chorégraphie grégaire ? La relation du spectateur à l'exposition et aux situations de regard qu'elle propose est spécifique à Venise. Regarder le geste produire, avoir lieu, nécessite un ralentissement. En 2008, le Centre Pompidou présentait *Bordeaux Piece,* un film de David Claerbout de 13 heures constitué de 69 séquences de 12 minutes, tournées dans une villa de Rem Koolhaas près de Bordeaux, film dont la durée de visionnage excède le temps de son exposition. Demander au spectateur d'expérimenter la visibilité d'une œuvre dans une durée confère à celui qui en fait l'expérience une sensation tant déceptive que productrice de sens, celle de devoir s'en remettre à une vision parcellaire. Etre dans l'inachèvement de l'expérience, dans la position d'une analyse de contenu fragmentaire engendre une forme d'urgence du regard, une lecture critique en potentiel.

Là où la Biennale se distinguerait, serait ainsi dans ce qu'elle offre de potentiel appareil critique subjectif, formé par un contenu ouvert dans un temps condensé. A chacun la charge de construire son édition, sa lecture propre. L'édition 2017 ouvre un espace analytique individuel, là où devient possible une relecture du monde, par le champ de l'exposition.

Agnès Violeau

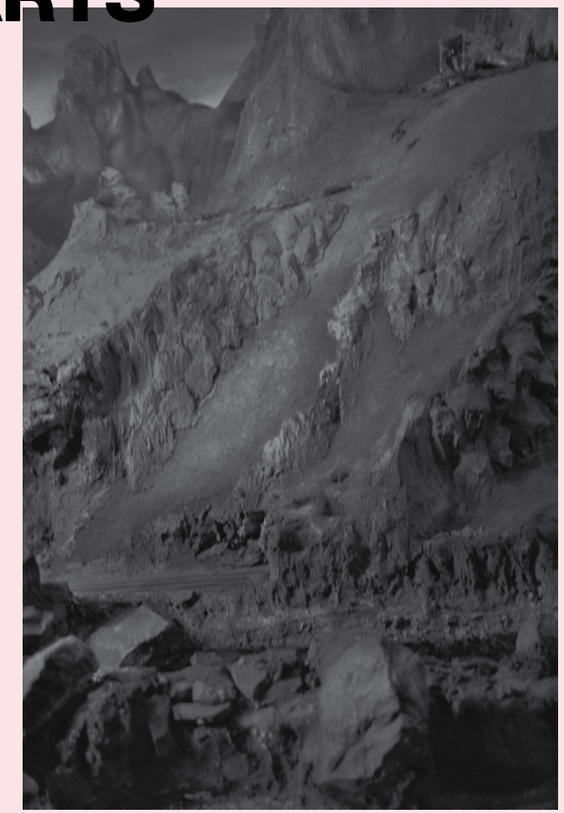
Agnès Violeau est commissaire d'exposition, membre de l'IKT et des c-e-a (commissaires d'exposition associés).

Elle est en charge de la Programmation Satellite 2018-2019, Jeu de Paume & CAPC.

1 Editions Actes Sud, 1995
2 Editions L'Eclat, 2007
3 In *Art as Experience*, 1934

DIRK BRAECKMAN

OU LA PHOTOGRAPHIE ÉLEVÉE AU RANG DES BEAUX-ARTS



Dirk Braeckman (°1958; vit et travaille à Gand) occupe le Pavillon belge à la 57e Biennale de Venise avec une exposition dont la sobriété et la tension sensible tranchent radicalement avec nombre de pavillons nationaux, certains démonstratifs, d'autres spectaculaires. La lumière et l'architecture du bâtiment, récemment rénové, magnifient l'œuvre de l'artiste qui, plus que jamais, occupe un territoire expérimental où la photographie se voit débordée.

Dirk Braeckman
L.V.-V.L.-(3)-2016, 2016
180 x 120 cm, gelatin silver print
© Dirk Braeckman / Courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp

Dirk Braeckman
B.P.-T.R.-11, 2011
180 x 120 cm, gelatin silver print
© Dirk Braeckman / Courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp

DIRK BRAECKMAN
PAVILLON BELGE
57eme BIENNALE DE VENISE
SOUS COMMISSARIAT
D'EVA WITTOCX
www.dirkbraeckmanvenice2017.com
WWW.BELGIANPAVILION.BE
JUSQU'AU 26.11.17

Dirk Braeckman
B.I.-B.I.-17, 2017
180 x 120 cm, gelatin silver print
© Dirk Braeckman / Courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp

Dès l'entrée, on est saisi par le contraste entre la blancheur mate et pure qui nimbe l'atmosphère du lieu et les images obscures et monumentales qui déséquilibrent cette tempérance et magnétisent immédiatement les pas et l'œil du visiteur. Cette puissance d'attraction n'est cependant pas séductive car, une fois au cœur de la pièce centrale, il apparaît évident que la rencontre avec les images qui se tiennent face à nous, loin de se donner à partir de leur surface photographique, va s'opérer sur un autre mode.
Braeckman rappelle régulièrement que sa vocation première fut la peinture et que si la photographie – analogique, il est bon de le préciser – est presque par hasard, à la faveur d'une amitié, devenue son médium de prédilection, c'est parce qu'il a expérimenté – et expérimente toujours – les potentiels formels du développement en chambre noire et la relation que ce lieu particulier implique entre le photographe et l'image qu'il fabrique, dans le corps-à-corps avec le négatif, la chimie, la lumière, les instruments, le papier, le temps.
C'est pourquoi les titres des images – énigmatiques suites de lettres et de nombres – et leur date, renvoient au classement des archives de l'artiste et au moment de leur développement, pas de leur prise de vue. Braeckman peut laisser dormir ses négatifs pendant des années avant de les matérialiser, afin de prendre de la distance avec l'émotion de la prise de vue. "Je ne suis pas un raconteur d'histoires", dit-il, "je suis un faiseur d'images. Autonome et unique, chaque photographie procède d'une longue période de latence qui finit, après de multiples interventions et accidents en chambre noire, par prendre corps, littéralement, tant la physicalité prédomine dans le protocole de création et de réception[1].
L'exposition présente un corpus de vingt-trois images, en majorité inédites. Articulant une subtile dimension évolutive et de nouveauté avec d'anciennes images qui donnent un contexte et une fondation à la pratique de l'artiste, ritualisée et fidèle à elle-même depuis plus de trente ans, le travail de mise en espace est d'une grande précision. Il permet à la fois d'appréhender la consistance de l'œuvre, lorsqu'on se tient dans l'architecture et dans la lumière en recul des travaux, et de pénétrer ceux-ci tout autant, la distance séparant chaque pièce ou chaque ensemble de pièces permettant de s'isoler dans le face-à-face avec les images, sans qu'aucun effet d'enchaînement ou de dépendance ne perturbe le contact.
Le commissariat d'Eva Wittocx mérite ici d'être signalé, à l'heure où le langage curatorial prend une place de plus en plus grande, de plus en plus expressive, jusqu'à remodeler parfois un travail artistique. Dans une interview filmée[2], assise à côté de Dirk Braeckman, elle raconte comment le jury qui a décidé de leur attribuer la représentation à Venise a dû ressentir la complicité "organique" qui les unit[3]. Le travail et la présence de la commissaire opèrent en effet ici dans un alliage plutôt qu'en surplomb ou en interprétation. Le travail de sélection ainsi que les diverses options scénographiques qui ont offert à Braeckman de relier la permanence de son processus créatif avec une évolution sensible dans certaines images, et une réponse délicate à la ville de Venise dans certains nouveaux travaux, doivent sans doute beaucoup à la présence dialogique, sans tapage, de la commissaire.
La lumière[4] doit aussi être mentionnée. Sa présence auréole l'espace et souligne la dimension spirituelle du bâtiment[5]. Des éclairages d'appui, qui ne brisent nullement l'homogénéité ambiante, sont ainsi dirigés juste en dessous de chaque cadre, ce qui "soutient" chaque image comme un socle invisible, l'élève sans l'éthérer, confère une présence de soubassement diaphane à chaque objet et lui permet, de manière presque subliminale, de révéler son épaisseur dans l'aérien. L'accrochage se révèle quant à lui légèrement dissymétrique par rapport à l'architecture très équilibrée du pavillon. Cela introduit une tension discrète, légèrement désaxée qui, en cela, est véritablement fidèle à la réserve énergétique contenue dans les images.

1 Tirées sur papier baryté, les images n'ont ni vernis, ni vitre et offrent ainsi leur consistance sans intermédiaire au spectateur. Le cadre même et le procédé de *mounting* renforcent encore la dimension de présence en soulignant la dimension objectale de la photo.

2 https://mleuven.prezly.com/dirk-braeckman-opens-his-solo-exhibition-in-the-belgian-pavilion-at-the-57th-venice-biennale#. Consulté le 25 mai 2017.

3 Eva Wittocx et Dirk Braeckman se connaissent depuis 20 ans et ont travaillé ensemble sur trois expositions préalablement à leur collaboration à Venise.

4 Réalisée par Chris Pype.

5 Le Pavillon belge a été dessiné en 1907 par Léon Sneyers, qui l'a pensé comme un "temple pour l'art". Plusieurs modifications sont intervenues en 1930, 1948 et 1997 mais cette intention sacrale originelle subsiste et est ici subtilement exploitée.

Car il ne faudrait pas croire que Braeckman opère sur un mode conceptuel ou détaché de la charge de la réalité. Les accidents (griffes, poussières,...) qui lestent l'image ; les infinies tonalités de gris qui montrent et cachent en même temps, tout comme la présence répétée de draperies, de voiles, de plis de toute nature, de murs même ; et jusqu'au reflet de son flash qui dit la morsure désirante de sa présence, tout instille un rapport de très grande sensualité et d'attraction pulsionnelle, logées et rendues matérielles dans l'appétence optique qui tourne autour d'un vide.

"[Ses images] m'attirent mais pourquoi ? (...) D'où vient mon désir et est-il si étroitement enveloppé de papier crépon que dans ces abysses tellement proches, j'aperçois son étendue propre, ma soif cachée ? Pourquoi ces images sont-elles si proches de moi ?"[6]

Face aux photographies de Braeckman, l'instantané disparaît au profit d'un étirement infini du temps du regard. La réalité figurative cède la place à la densité d'un réel qui palpite entre l'objet qui nous fait face comme une surface monolithique et ce qu'il donne à voir – toujours partiellement masqué, caché, soustrait. La lumière, elle aussi définitoire de la photo, infuse l'obscurité mais ne l'éclaire pas. Toute forme de témoignage documentaire disparaît et est remplacé par une narration mystérieuse, voire abstraite, bien qu'aussi dense qu'un fantasme.

Au final, dans cette exposition comblée d'éruptions de silence, c'est l'écho lointain d'une pratique comme celle de Giorgio Morandi qui nous parvient : fidélité à une recherche d'essentialité toujours reprise, contemplation longue du visible pour en extraire la présence nue, mise à distance de la description au profit d'une tension entre le reconnaissable et le fuyant[7], amalgame chromatique qui 'tient' toute la composition[8], privation de transparence[9], présence d'éléments figuratifs dotés d'un sentiment 'humain'[10], récurrence d'objets démunis de toute fonction qui n'opèrent que comme occasions de 'faire image' mais sans sérialité thématique[11].

"Ce doit être le miracle (...) : contempler les choses qu'il nous montre mène simultanément à contempler notre propre ensevelissement en elles."[12]

Anne-Françoise Lesuisse

6 Hubertus von Amelunxen, "The Veil", in *Dirk Braeckman*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Pavillon belge lors de la Biennale de Venise 2017 et des expositions monographiques au M-Museum Leuven et BOZAR à venir en 2018, s.l., M-Museum Leuven/BOZAR – Centre for Fine Arts Brussels/Flanders State of the Art/Koenig Books, London, 2017, p. 174.
7 Maria Cristina Bandera, "Giorgio Morandi : une inquiétude moderne", in Maria Cristina Bandera (dir.), *Giorgio Morandi. Une rétrospective*, Bruxelles/Milan, Silvana Editoriale et BOZAR BOOKS, 2013, p. 23.
8 *Ibid.*, p. 29.
9 *Ibid*, p. 33.
10 *Ibid.*, p.19.
11 *Ibid*, p. 29 et p. 36.
12 Joost Zwagerman, "Giorgio Morandi et l'art de la disparition", in Maria Cristina Bandera (dir.), *op. cit.*, p. 202.

Vue de l'installation au Pavillon belge, 57e exposition internationale d'art, La Biennale di Venezia, Biennale Arte 2017
© Dirk Braeckman

TURNING PHOTOGRAPHY

Exploring the edges of Belgian contemporary photography through a curated selection of essays and artists' portraits

La désignation de Dirk Braeckman par la Communauté flamande comme représentant de la Belgique à la 57ème Biennale de Venise s'est imposée comme l'occurrence idéale pour mettre en lumière la photographie telle qu'elle s'envisage en Belgique aujourd'hui : une discipline exploratoire résolument inscrite dans le champ des arts plastiques et où se développent de nouvelles pratiques, sous l'impulsion d'artistes cherchant sans cesse à en éprouver les limites et à en questionner les possibles. C'est pourquoi le Flanders Art Institute et la Fédération Wallonie-Bruxelles se sont associés pour y consacrer un web-dossier spécial mis en ligne à l'occasion des journées professionnelles consacrant l'ouverture de la Biennale. "Turning photograpy", qui fait la part belle aux artistes belges s'inscrivant dans une dynamique autoréflexive féconde, propose ainsi une sélection de plus de 50 d'entre eux (bruxellois, wallons, flamands et étrangers ancrés de longue date sur le territoire). On y retrouve une courte présentation du travail de chacun ainsi qu'une galerie reprenant tant des œuvres emblématiques de leur démarche, que des vues d'exposition. Visuellement élégant et remarquablement conçu en ce qu'il permet un aperçu global immédiat facilité par une large offre d'interconnexion des contenus, le site est rehaussé de cinq essais thématiques envisageant chacun un enjeu prégnant de la discipline, signés par Danielle Leenaerts, Anne-Françoise Lesuisse, Joachim Naudts, Steven Humblet et Arjen Mulder.

Invitant à la découverte des facettes multiples de cette scène belge, ce site atteint à n'en pas douter son objectif premier: une réévaluation critique du rôle du photographe dans la perspective élargie des arts visuels contemporains et de la culture.

TURNING PHOTOGRAPHY EST UNE INITIATIVE DU FLANDERS ARTS INSTITUTE EN ÉTROITE COLLABORATION AVEC LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, BOZAR – PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES, FOMU - FOTOMUSEUM ET M - MUSEUM LEUVEN.

TURNINGPHOTOGRAPHY.BE

Le concept esthétique de *Gesamtkunstwerk* ou œuvre d'art totale est issu du romantisme allemand. La fondation Prada à Venise en propose un exemple magistral avec *The Boat is Leaking. The Captain Lied*[1], une exposition orchestrée par le curateur Udo Kittelmann et réalisée par trois créateurs allemands d'importance : l'artiste-photographe Thomas Demand (°1964, Munich), la scénographe Anna Viebrock (°1951, Cologne) ainsi que l'écrivain et cinéaste Alexander Kluge (°1932, Halberstadt).

THE BOAT IS LEAKING. THE CAPTAIN LIED
FONDATION PRADA
CALLE CA' CORNER
SANTA CROCE 2215
VENISE
WWW.FONDAZIONE.ORG
JUSQU'AU 26.11.17

ALEXANDER KLUGE
Die sanfte Schminke des Lichts (The Soft Makeup of Lighting), 2007
65 mm Minutenfilme, color, sound, 13' 34" Transferred to digital support
Cinematographer: Michael Ballhaus
With Peter Berling, Hannelore Hoger, Sophie Kluge
Production: Kairosfilm in collaboration with Arri Film & TV-Services, Munich. Courtesy the artist

HISTOIRE ET ARTIFICES

Pour l'accueillir, la Ca' Corner se fait le théâtre d'un jeu entre le vrai et le faux, le réel et la fiction à travers la (re)création d'une série de lieux que l'on retrouve par ailleurs dans un film, une photographie ou un tableau : une place publique, un cinéma, la salle d'audience d'un tribunal, une salle d'exposition, etc. Si certains de ces espaces englobent le visiteur, d'autres affirment d'emblée leur caractère artificiel, donnant à voir l'envers du décor et se mêlant à la structure architecturale du palais vénitien. Le visiteur se transforme alors en acteur de ses propres fictions engendrées par les environnements de Viebrock, les grands formats photographiques de Demand qui oscillent entre affiches (mais elles ne font la promotion de rien) et fenêtres en trompe l'œil[2] ou encore les films de Kluge. Ces derniers sont présentés sur différents supports qui correspondent à trois époques de l'image en mouvement : la projection sur écran, la diffusion sur moniteur et la vision sur tablette.

Au rez-de-chaussée, le film *Die sanfte Schminke des Lichts* est projeté sur un grand écran. On y voit un décor dans lequel des machinistes s'activent à mettre en place un dispositif particulier d'éclairage - un homme ou une femme arrive et suit les directives du metteur en scène. La musique envahit l'espace et la caméra s'approche du visage du comédien ou de la comédienne. Le film décrit les artifices du cinéma. Il est aussi un document sur la transformation d'un individu en personnage ou encore un témoignage du pouvoir du son sur l'image. Dans le décor qui reconstitue la salle du Pio Albergo Trivulzio à Milan (le premier asile pour vieillards d'Italie), des tablettes (le support d'images le plus récent) permettent au visiteur de se faire son propre programme de films. Trois longs métrages[3] sont en outre projetés dans la reconstitution d'une salle de cinéma tandis que des moniteurs disposés à différents endroits des décors diffusent des courts métrages.

Figure intellectuelle de premier plan en Allemagne, Alexander Kluge est à la fois écrivain, cinéaste, producteur et réalisateur d'émissions que l'on peut qualifier d'anti-télévision[4]. Le monde francophone qui le connaît mal le surnomme souvent "le Godard allemand", mais si les deux hommes partagent un certain nombre de points communs, leur œuvre est profondément différente[5]. Là où Godard, sur un ton apocalyptique, s'intéresse au cinéma et à lui-même jusqu'à confondre les deux, Kluge s'attache au monde et à l'histoire en tant qu'elle participe de sa vie et de celle de ses contemporains pour envisager une possibilité de futur. Le premier s'approprie tous les éléments qu'il utilise, tandis que le second les emprunte et les restitue à leurs auteurs en les nommant.

Les films de Kluge sont construits à partir d'images hétérogènes - peintures, chromos, gravures -, d'éléments anecdotiques et fictionnels (l'histoire vécue par tout un chacun), d'éléments documentaires (l'histoire des historiens et des journalistes), d'interviews et d'œuvres philosophiques, poétiques et musicales. Son immense érudition est mise au service du film et les œuvres artistiques qu'il convoque sont investies d'un rôle central : tisser des liens entre le proche et l'éloigné, entre ce qui appartient à l'expérience et ce qui relève des structures historiques et sociales tout en maintenant les divergences et une distanciation très brechtienne. Les textes issus de la littérature sont prononcés par les acteurs ou le réalisateur. Ils apparaissent sur des cartons avec une graphie expressive qui mime les intonations du discours. La musique est souvent classique, mais aussi contemporaine et le cinéaste a fréquemment recours à l'opéra, cet autre *Gesamtkunstwerk* qui sollicite les affects de manière directe. Le montage de tous ces éléments repose sur le "principe dialogique" revendiqué par l'auteur qui permet, selon ses propres termes, de dissoudre "tout ce qu'il y a sur terre dans une conversation". Une forme discontinue résulte de cette pratique singulière du montage, comme dans le romantisme allemand, elle est l'accomplissement d'un mode particulier à l'œuvre : être et non plus (seulement) représenter.

A deux reprises[6], le mot *Gefülhe* apparait dans ses titres. Sa traduction française est "sentiment", mais il signifie aussi "sensation", "sensibilité", "sens". Pour l'auteur, "Les sentiments sont les véritables occupants des vies humaines (...) ils sont partout, seulement on ne les voit pas. Les sentiments font vivre (et forment) les institutions, ils sont impliqués dans les lois contraignantes, les hasards heureux, se manifestent à nos horizons, pour s'élever au-delà vers les galaxies."[7]

Colette Dubois

Colette Dubois est docteure en philosophie et lettres. Elle collabore régulièrement à différentes revues en tant que critique d'art et journaliste culturel (*l'art même*, *<H>art*, *Flux News*).

1 Référence à *Everybody Knows* de Leonard Cohen **2** Thomas Demand réalise des maquettes de carton et de papier qu'il photographie avant de les détruire. L'image hyper réaliste, vide de toute présence humaine, est alors tirée en grand format. Il s'en dégage un mélange de connu et d'artifice qui relève pleinement du registre de l'inquiétante étrangeté. **3** *Abscheid von Gestern* (1965-66), *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985) *Lernen & Liebe in einem Meer von Krieg* (2016). **4** La société de production dctp qu'il a créée en 1988 en partenariat avec l'agence japonaise "Dentsu" et la maison d'édition "Spiegel" diffuse sous sa propre licence des émissions culturelles - dont celles de Kluge - sur les chaînes privées RTL, SAT 1 et VOX. C'est aussi une Web TV. **5** Ils appartiennent à la même génération et Kluge déclare que la vision d'*A bout de souffle* est à l'origine de sa pratique cinématographique. Ils pratiquent tous les deux un cinéma de montage. **6** Le film *Die Macht der Gefülhe* en 1983, le livre *Chronique des sentiments* (P.O.L, 2016) **7** Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*, op. cit., p. 39.

L'installation vidéo et le film d'artiste ont, ces dernières années, gagné une maturité palpable qui les placent dorénavant sur un pied d'égalité avec les autres médias, hors de tout effet de mode ou d'opportunisme. Retour sur certaines des images en mouvement parmi les plus percutantes de la 57e Biennale de Venise.

Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Flora 2017
Synchronized double-sided film installation with sound
30 mins, loop, Installation view: Swiss Pavilion, Venice Biennale 2017, Courtesy the artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York and Lora Reynolds Gallery, Austin
Photo credit: Ugo Carmeni

LES MOUVEMENTS DU MONDE

Si le travail de Jordi Colomer, dans la cohérence de sa démarche coutumière, s'inscrit dans l'affirmation du nomadisme comme nouvelle citoyenneté, c'est aussi la question migratoire qui est au coeur du Pavillon sud-africain avec, notamment, *Love Story*, une double installation de **Candice Breitz**. Cette histoire d'amour (au sens de l'empathie) est celle que nous, spectateurs du XXIe siècle, sommes en mesure – ou pas – d'avoir pour ces anonymes, visages de télévision, corps de papier journal ou d'internet, que l'on rassemble sous le terme générique de "réfugiés" et qui font, dans leur masse, les titres des médias. *Love Story*, c'est aussi une référence à l'industrie du divertissement et au cinéma américain. Candice Breitz croise ces deux aspects en obligeant le spectateur à regarder d'abord les interventions filmées face caméra, sans maquillage, ni accessoire, des célébrités hollywoodiennes Alec Baldwin et Julianne Moore qui incarnent et racontent des récits d'une terrible dureté. Une fois pris dans la spirale identificatoire de la fiction, installée simplement par la présence de ces deux acteurs qui parlent à la première personne, nous passons dans la pièce suivante où, selon un dispositif sensiblement analogue (six personnages face

Jordi Colomer, avec l'exposition *Join us !* au Pavillon espagnol, déploie de multiples boucles vidéos dans un environnement où l'image en mouvement participe de la construction générale et progressive du dispositif. Passé le vaste hall central, encombré de cartons posés comme pour dessiner une ville, une première projection, avec une tribune rudimentaire face à l'écran, montre une femme à califourchon sur un âne qui, entourée, déambule dans la cité. Fière et réelle, c'est un *chevalier*. Magnétique malgré sa pauvreté, cette image retient d'emblée le mouvement déambulatoire du spectateur.
Une invitation naît insensiblement, au fur et à mesure que l'on passe de pièce en pièce, toutes organisées, avec des variantes décisives dans leur répétition et leur singularité, de la même façon que la première : des projections et des tribunes, régulièrement se faisant face (il y a donc une place pour un spectateur et pour une autre forme de présence *sous* les écrans). Cette dynamique formidablement insistante s'inscrit dans l'enfilade des architectures et des films, enfilade qui perceptiblement s'enroule autour du hall central, sans aucune volonté de désorientation mais avec au contraire un souci discret de pédagogie. Filmées à Nashville, Barcelone, Athènes,... les vidéos proposent des micro-chorégraphies urbaines investies d'une présence féminine centrale qui pose un geste introduisant une subtile disruption dans le quotidien et l'impersonnel – par ailleurs articulés sans faux-fuyant à la performance enregistrée. Cette dynamique finit par faire effet d'entraînement, au propre comme au figuré. Une sollicitation se fait jour qui convainc que des interstices – ceux démontrés par les vidéos ainsi que par l'irrésistible présence que l'architecture donne en choix au visiteur – sont à notre portée...

Still from George Drivas,
Laboratory of Dilemmas, video installation,
Greek pavilion, 2017.

Still from Sharon Lockhart,
LITTLE REVIEW, 2017.
Single-channel installation, HD Video, continuous loop (color/sound), 27:17 minutes. Courtesy of the artsit and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

Candice Breitz
Stills from Love Story, 2016
Featuring Julianne Moore and Alec Baldwin
Commissioned by the National Gallery of Victoria (Melbourne), Outset (Germany) and Medienboard (Berlin-Brandenburg), Courtesy: Goodman Gallery (Johannesburg), Kaufmann Repetto (Milan) and KOW (Berlin)

Jordi Colomer, *Únete! Join Us!*,
curated by Manuel Segade
Installation shots by Claudio Franzini

Anne-Françoise Lesuisse est directrice artistique de BIP / Biennale de l'Image Possible (ex-Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège). Docteur de l'Université de Liège, elle est également curatrice indépendante et auteure.

caméra qui nous parlent), nous nous retrouvons cette fois face aux véritables protagonistes de ces drames. Ils les narrent à leur tour, avec leur anglais parfois approximatif, leur malaise face à la caméra, leurs hésitations. Mais tout autant avec la peur encore palpable, un épuisement vibrant, des larmes retenues.
L'effectivité de l'installation tient aux ressemblances et aux différences des deux salles. Dans la première, nous sommes au cinéma et nous regardons Baldwin et Moore collectivement. Dans la deuxième, les écrans sont de petite taille et des écouteurs nous laissent seul à seul avec la personne filmée. Mais les acteurs et les personnages réels sont enregistrés selon le même cadrage et devant un fond vert uniforme, typique des effets d'incrustation. Ces modulations du même dispositif donnent l'essentiel et Candice Breitz ne dira rien d'autre du contexte : il y a un corps et une parole, c'est tout. Il revient ensuite à chacun de juger de sa qualité d'écoute entre les deux salles, de sa réceptivité, de sa disponibilité et de son émotion, l'intelligence dernière de l'artiste étant de nous faire repasser devant Baldwin et Moore pour sortir de l'installation, en un subtil effet de déflation...
Autre approche encore de la question de "l'étranger", plus allégorique, celle proposée par le réalisateur **George Drivas** au Pavillon grec. *Laboratory of Dilemmas* impose au visiteur de suivre un parcours en trois parties. La première nous mène sur une coursive où nous prenons connaissance de six courtes vidéos et découvrons l'architecture du labyrinthe au niveau en dessous. De fausses images d'archive relatent une expérience scientifique pour éradiquer les maladies du foie. Mais subitement, dans le cours de la recherche, des cellules extrinsèques montrent une volonté de s'organiser avec les cellules originelles. Sans précédent, cette soudaine possibilité de voir se créer une communauté inédite entraîne un dilemme : faut-il stopper l'expérience et ainsi conserver intactes les cellules premières ? Ou, au contraire, faut-il laisser les deux communautés cellulaires trouver un terrain d'entente, au risque de voir disparaître les cultures initiales ?
L'installation prend appui sur la pièce tragique d'Eschyle, *Les Suppliantes*, dont le ressort est analogue et a traversé le temps – vingt-six siècles ! – jusqu'à nous arriver aujourd'hui : qui faut-il sauver ? Les natifs ou les étrangers ? A cette question, il ne sera jamais donné réponse et la suite de la progression dans l'architecture du pavillon ne fera qu'appuyer la question du dilemme. Le spectateur rejoint le labyrinthe qui souligne une forme de mouvement immobile où n'existe plus que la question : quoi faire ? Le récit commence à patiner autour de la notion de choix. On aboutit enfin à la dernière partie du pavillon où est projeté le film d'une réunion où tous les intervenants du projet argumentent. On y retrouve les visages des vidéos de la coursive et d'autres, nouveaux (dont l'extraordinaire Charlotte Rampling en directrice de laboratoire) qui, réunis, présentent leur raisonnement et leurs convictions personnelles mais tout autant introduisent des rapports de force, des arguments d'autorité, de la mauvaise foi, des peurs travesties en vérités, des intérêts corporatistes,... La décision finale restera indévoilée et suspendue au libre arbitre du spectateur qui devient, en fin de parcours, le seul dépositaire du choix qui reste à faire.
Dans un tout autre registre, le Pavillon suisse présente un double film de **Teresa Hubbard** et **Alexander Birchler** sur le couple qu'ont formé un temps, à Paris, Alberto Giacometti et Flora Mayo. L'histoire tragique de celle-ci (c'est elle le personnage principal, pas le grand sculpteur qui porte sur elle une ombre gigantesque mais rien qu'une ombre) est admirablement contée à travers deux projections de part et d'autre d'une même peau-écran. D'un côté, la vie d'une femme américaine racontée par la parole de son fils et par les documents qu'il a conservés soigneusement. La vie dramatique et bouleversante d'une artiste fragile qui, bien née d'abord, misérable à la fin de sa vie, ne pourra jamais se résoudre au deuil d'elle-même et de ses aspirations. Documentaire, cette première forme filmique renvoie l'art et la personnalité de Giacometti en arrière-plan et fait vibrer l'anonymat de cette figure féminine.
Le verso de l'écran est une fiction en noir et blanc avec deux personnages, Alberto et Flora. Splendide, magnifié, c'est un mélodrame subtil qui se déroule au dos de la réalité. C'est "comme au cinéma", et c'est peut-être au fond l'accomplissement formel et la reconnaissance de la vie de Flora qui, dans le réel, n'a été qu'un satellite de Giacometti, ici l'absent, l'en-creux, l'à-côté de cette femme-personnage qui l'a accompagné.
Dans le recto et le verso de l'écran, un vide (Giacometti) structure une existence (Flora), ce qui rejoint par une voie détournée le propos du curateur, Philipp Kaiser, qui a pensé le pavillon autour de la figure absente : Giacometti n'a en effet jamais accepté d'être montré à Venise en tant qu'artiste suisse.
Enfin, le Pavillon polonais présente, avec sobriété, amour et puissance contenue, le travail de **Sharon Lockhart**. L'artiste américaine a noué une relation profonde avec des adolescentes vivant au Youth Socio-Therapy Center de Rudzienko. De cette amitié transgénérationnelle et de cette longue fréquentation mutuelle, il nous arrive un ensemble de portraits photographiques pénétrants, un film composé de séquences performatives réalisées avec les jeunes filles ainsi que la traduction inédite d'un supplément, rédigé par et pour des enfants, du journal *Nasz Przegląd* (Our Review) publié jusqu'à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. *LITTLE REVIEW* (*Mały Przegląd*) – qui est aussi le titre de l'exposition – fut initié par un écrivain et psycho-pédagogue juif polonais, Janusz Korczak – qui officie ici comme figure référentielle – dont les méthodes offraient aux enfants, dans une très grande radicalité, la possibilité d'une expression libre, responsabilisée, engagée, utopique, tout en acceptant l'erreur et l'imperfection. Le film installe des actions simples menées par les adolescentes. Les séquences libèrent progressivement, dans la contemplation du ralenti, la lenteur et la répétition, une actualité de l'existence propre à ces personnages, qui ne manque pas de fasciner. Les attributs vestimentaires, les coiffures, les maquillages, les poses de corps, toutes ces choses que l'artiste a pris soin de conserver sans influence et qui dénotent les origines sociales, voire les névroses, des filles, sont battues en brèche et rejetées très loin, hors de tout jugement d'attribution. Ne subsistent que la complexe aspiration à exister, dense et légitime, de ces jeunes créatures qui, prenant appui sur leurs chaînes, les transcendent fièrement, se les approprient dans un geste créateur et libérateur à la fois qui contient en lui, manifesté au présent par le dispositif de Lockhart et ses choix filmiques, toute la confiance à accorder au futur.

Anne-Françoise Lesuisse

En montant l'allée des Giardini qui mène au Pavillon allemand, une pensée traverse inévitablement l'esprit: l'artiste Anne Imhof (°1978, Giessen) a-t-elle réussi à appréhender ce lieu chargé d'histoire et à lui rendre sa contemporanéité? Comment a-t-elle investi ce pavillon, inauguré par Hitler en 1934?
Au fil des biennales, de nombreux artistes et architectes y sont intervenus, détruisant, masquant et restructurant en guise de contestation l'architecture néo-classique de ce pavillon, rythmée par une colonnade rigide, passéiste et surmontée d'une frise adornée de son inscription spectrale, "Germania".

Faust d'Anne Imhof,
Pavillon allemand,
Venise 2017
© Marcos Chaves

UNE DYSTOPIE À L'ÈRE DIGITALE?

Faust d'Anne Imhof,
Pavillon allemand,
Venise 2017
© Marcos Chaves

Une transparence illusoire
Pour son opus vénitien, intitulé *Faust* (en référence non seulement à l'œuvre de Goethe, mais aussi à son étymologie, le poing), Anne Imhof couvre en partie le bâtiment de grilles et de surfaces de verres lisses et homogènes. Ces cloisons, installées aussi bien à l'extérieur, se déploient également à l'intérieur par le biais d'un sol de verre rehaussé sur lequel déambulent les visiteurs. Ce parterre réfléchit les ombres des visiteurs, tout en renvoyant l'image d'une modernité glaçante. Cette dernière préfigure par ailleurs l'ultime apogée du progrès moderne et rappelle historiquement la fin du monopole détenu par les verriers vénitiens pendant plusieurs siècles. Cette architecture de fer et de verre révèle une trompeuse transparence, une ouverture illusoire, faisant faussement l'éloge du pouvoir et de l'exclusion.

Extraterritorialité et écran
Les smartphones y règnent en maîtres et dictent le comportement aussi bien des visiteurs que des performeurs dont les actions sont prescrites par sms. Les rôles s'inversent. Le regardeur performe à l'aide de son écran tactile et le performeur devient prisonnier de sa propre image, redéployée à l'infini sur les réseaux sociaux. Mais en réalité, qui regarde qui? Qui projette l'image de qui? Qui contrôle qui? Les écrans ne sont-ils pas la nouvelle peau du monde, la peau d'une nouvelle entité collective radicalement décentrée?
Les corps, tout comme les traces résiduelles des performances, sont des objets qui échappent à toute appréhension. Ils deviennent des marchandises digitales issues d'une surconsommation post-capitaliste servile, interconnectée, mais au demeurant bien déconnectée de la réalité.

Les espaces, la perfection du son, le foisonnement d'images finissent par hanter le spectateur-consommateur. Anne Imhof dépeint ici avec précision une société contemporaine à la teneur toute dystopique et angoissante. L'artiste rebelle fait résistance en transformant cette zone extraterritoriale en un campement panoptique au sein duquel la surveillance prévaut sous tous les angles et en tout point. Dans une cage, deux dobermans gardent le lieu. Des performeurs veillent affectueusement sur eux. Qui est le gardien de qui? Les rôles seraient-ils interchangeables? C'est comme si l'animalité était devenue à son tour existentiellement humaine et l'humain, lui, animal. Les peurs sécuritaires resurgissent subrepticement aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'enclos et des mondes, relevant tout à la fois de l'animal et du technologique, sont intériorisés et se côtoient sans distinction. Les actions y varient au cours de la journée – cinq heures de performances par jour redistribuées pendant sept mois. Tout est toujours en suspens, rien ne dure et le spectateur reste en attente de ce qui ne saurait advenir. Serait-ce une "Fin de partie" à la Beckett ou une nouvelle revanche faustienne à l'ère digitale?

Pluralité des médias et panoptique
A l'intérieur de ce panoptique, l'artiste propose une pluralité de médias, allant de la performance à l'installation sonore, en passant par la sculpture et la peinture. *Faust* dévoie consciemment le spectateur de son objectif. Il l'amène finalement à s'interroger sur la raison de ce foisonnement d'images dans un contexte précis, celui de l'univers panoptique dont l'obscure transparence finit par occulter la réalité/la concrétude de sa présence. Néanmoins, la question centrale reste vraisemblablement de savoir quelle est notre relation à la technologie – si celle-ci est à son tour conditionnée par le modèle panoptique numérique – et, subséquemment, quel est notre rapport au pouvoir. C'est ainsi que *Faust* joue avec finesse de cette privation de liberté en puissance, faisant glisser la sphère intime dans un univers technocratique contrôlé et contrôlable. C'est avec cette même justesse qu'Allan Sekula avançait: "comment nos vies sont-elles inventées pour nous par ceux qui ont le pouvoir?"[1]. Reste que la question qui prédomine aujourd'hui est de savoir qui a le pouvoir. La nouvelle révolution industrielle est fondée sur la notion d'usine intelligente, caractérisée par "une interconnexion des machines et des systèmes au sein des sites de production, mais aussi entre eux et l'extérieur"[2].

Post-Gender et sexualité fluide
Les performeurs ont une sexualité fluide et sont des créatures d'un entre-deux mondes. Ni hommes, ni femmes, ils rampent sous le parterre de verre ou sont en équilibre sur des grilles, des perchoirs ou encore sur les saillies de l'architecture. Certains performeurs, bouche ouverte ou poing fermé, sont en suspens et semblent en attente d'un événement, situé forcément hors de tout réel, qui n'aura jamais lieu. Ils semblent être devenus à la fois les ombres d'eux-mêmes et le reflet d'une société contemporaine anesthésiée qui les observe. D'autres performeurs rivent leur regard sur leur smartphone et réalisent les partitions qui leur sont envoyées par l'artiste.
Sous nos yeux se déploie un puzzle dont aucune pièce ne vient s'ajouter à l'autre, mais dans lequel le récit est dans le récit, l'image dans l'image. Rien n'est stable, rien ne dure… Un puzzle qui semble conter le non-sens d'un univers qui, sous certains aspects, rappelle *Le Voyage d'Anna Blume* de Paul Auster. Un véritable coup poing porté à l'asthénie néolibérale ambiante.
Avec ses rituels absurdes, ce campement présente tous les indices d'une occupation rebelle- matelas, feu et résidus d'éléments qui ont brûlé, eau, iPhones et chargeurs, couverts et lance-pierres gisant au milieu d'un réseau de tuyaux et de câbles, pliés, repliés et déployés - et dépeint une humanité transformée en horde digitale nomade, n'existant plus que dans ce que Deleuze appelait des "plis".

Pacte faustien et résistance
Anne Imhof semble avoir conclu un pacte faustien dans lequel les individus ont fini par vendre leur âme aux nouvelles technologies, devenant l'ombre de leur propre image.
Avec un redoutable pragmatisme visant à faire sortir le "regardeur" de sa rêverie et de sa torpeur afin de mieux le plonger dans une pensée consciente et collective, Anne Imhof le confronte à un constant chassé-croisé entre déplacements et condensations, entre images abstraites et concrètes, entre rêves conscients et inconscients. Une nouvelle société se met en place, de nouvelles valeurs sont à inventer. Heureusement, l'homme n'est pas encore mis à nu, programmé et sans mémoire, ainsi que certains aiment à le prétendre. L'être humain est cependant bien en mutation.
En ressortant du pavillon, une pensée furtive vient inéluctablement nous hanter: les implants électroniques transformeront-ils un jour nos peaux en écrans? L'œuvre d'Anne Imhof ne préfigure-t-elle pas une dystopie quasi orwellienne?

Sarah Zürcher

FAUST
D'ANNE IMHOF
PAVILLON ALLEMAND
57ème BIENNALE DE VENISE
SOUS COMMISSARIAT
DE SUSANNE PFEFFER
WWW.DEUTSCHER-PAVILLON.ORG
JUSQU'AU 26.11.17

1 in Marie Muracciole et Olivier Lugon, *Ecrits sur la photographie* – Allan Sekula, éditions Beaux-Arts de Paris, 2013, p.24
2 in "Industrie 4.0: Une evolution technologique, une révolution productive", in Smart Industries Magazine N°1 - Septembre 2013, Villeneuve-sur-Lot, France

Sarah Zürcher est curatrice et a organisé depuis 2008 des expositions et des festivals de danse et de performance en Suisse, en Grande Bretagne, en Egypte, au Brésil et en Estonie. De 2014 à 2016, elle a été directrice du Musée Langmatt à Baden (CH). De 2009 à fin 2013, elle a dirigé l'école supérieure des beaux-arts TALM, site de Tours en France. De 2002 à fin 2007, elle a été directrice et curatrice au Centre d'art contemporain de Fribourg, Fri-Art. Elle a par ailleurs travaillé à la Kunsthalle de Berne, au Mamco et au Cabinet des estampes à Genève.

Carolee Schneemann, *Devour*, 2003-04,
multichannel video installation, variable dimensions, running time: 3:37 minutes, installation view: Further Evidence – Exhibit B, Galerie Lelong, New York, 2016
© Carolee Schneemann. Courtesy P.P.O.W. and Galerie Lelong, New York

LIBÉRER L'ÉMOTION CORPORELLE

CAROLEE SCHNEEMANN ENTRETIEN

Engagée dès le début des années 1960 dans une œuvre associant film expérimental, performance, musique, poésie et danse au sein de vastes collages très politiques, Carolee Schneemann (°1939, Pennsylvanie) a très tôt été identifiée comme pionnière sans toutefois recevoir l'attention méritée à la suite. C'est la réparation que lui offre cette année Christine Macel en lui attribuant le Lion d'Or de la 57ème Biennale de Venise pour l'ensemble de sa carrière.

l'art même : *Cette année, Christine Macel a souhaité donner une place importante aux femmes et en particulier à des figures pionnières qui ont révolutionné le rapport au corps, dont vous êtes. Que pensez-vous de cet intérêt actuel ?*
Carolee Schneemann : C'est magnifique ! Avant, nous étions considérées comme des anomalies, simplement comme un groupe expérimentant des choses ensemble. Maintenant, une dynamique est amorcée qui apprécie différemment nos travaux et leurs contextes.

A.M. : *Être une femme artiste dans les années 1960 était extrêmement difficile. Au début comme aujourd'hui, vous vous engagez dans des combats contre la violence, la guerre, la domination, en vous battant pour affirmer la place des femmes.*
C.S. : A l'époque, nous n'étions pas considérées comme des artistes et ne faisions pas partie du milieu. Tout ce que l'on faisait apparaissait à travers un filtre de projection masculin, à travers leurs désirs et leurs théoriques critiques. Chaque pronom associé à l'artiste était masculin : "il", "lui", "un". C'était si basique.

A.M. : *Vous avez néanmoins collaboré avec des hommes, en refusant de vous exclure, et vous vous êtes parfois tenue à distance du mouvement féministe.*
C.S. : Je me situais en tant que féministe parmi des artistes hommes, et je me battais contre leur perspective critique centrée sur le masculin.

A.M. : *Pour cela, vous avez souvent pris à partie le public, comme dans* Snows *(1967) où le spectateur se retrouvait engagé dans une relation très physique et intime avec les corps des performers, ou dans le film* Viet Flakes, *collage d'images de la guerre du Vietnam et d'une bande-son de James Tenney réalisée à partir d'extraits de musiques classiques, pop occidentales et orientales. Ce jeu entre les différentes sphères se retrouve aussi dans une pièce plus récente exposée en ce moment dans le cadre de la Biennale de Venise,* Devour *(2003-2004).*
C.S. : L'imaginaire de mon travail associe toujours l'univers domestique, l'érotisme et l'harmonie avec la violence et la destruction de la guerre. C'est une proposition double, où je vais de l'un à l'autre, dans un sens et dans un autre. Etre une femme et créer un univers personnel est toujours dangereux, on n'est jamais sécurisé dans un monde masculin tellement militarisé. La violence est si profonde, inconsciente et envahissante. Vous et moi sommes très chanceuses à pouvoir être assises ici et parler de tout cela. Il y a tellement d'endroits où nous ne le pourrions pas.

A.M. : *Au début de votre œuvre, la part de la performance était plus importante qu'aujourd'hui où, pour mettre en place cette réflexion engagée, vous proposez plutôt des installations.*
C.S. : Je faisais aussi des installations dans les années 1960 mais tout le monde préférait me voir nue sur scène, et on me mettait dans le créneau d'artistes narcissiques et exhibitionnistes ! (rires)

CAROLEE SCHNEEMANN
KINETIC PAINTING
MUSEUM FÜR MODERNE KUNST 1
DOMSTRASSE 10
60311 FRANKFURT AM MAIN
WWW.MMK-FRANKFURT.DE
JUSQU'AU 24.09.17

A.M. : *Vos performances mêlaient divers matériaux, et prenaient à partie l'espace dans lequel vous vous situiez. Vous avez exploré ce que l'on a appelé le territoire de l' "expanded cinema", en créant des relations entre le corps, le film et l'espace.*
C.S. : Je travaille beaucoup sur la notion d'espace vulvaire. L'intériorité des connaissances et des expériences féminines -et leur pouvoir- est une source de jalousie masculine, de désirs, de théories. Toute la construction passe par la nécessité de se séparer du pouvoir féminin. C'est dans tous les récits antiques : on ne naît pas du vagin mais d'un temple grec, d'une côte ou d'un orteil. Je me bats toujours contre cette perte de réalité, car cela amène de la violence, de la jalousie, de l'incompréhension.

A.M. : *C'est effectivement ce qui ressort de* Devour, *où vous mettez en relation des images très intimes d'un bébé en train de prendre le sein et des images de militaires*[1].
C.S. : Je m'empare de l'allaitement ou du sexe comme des sources de plaisir et je les mets en parallèle avec la violence actuelle. C'est comme cette scène de baiser avec un chat, que certaines personnes trouvent violente. Ce n'est pas le cas : le chat est tendre, comme un très doux partenaire. Mais les conventions font qu'un animal ne peut être perçu comme érotique, et c'est d'autant plus fort que le chat met sa langue dans ma bouche. Vous pouvez embrasser votre chien sur le nez, mais dès qu'il y a un échange de liquides, le tabou surgit.

A.M. : *Vous proposez donc de voir la présence de ces tabous sexuels dans la société comme une cause de violence.*
C.S. : Dans un film pornographique, la scène clef est celle où l'homme éjacule. Il n'y a pas de tabou là-dessus mais cela en dissimule beaucoup.

A.M. : *Peut-on dire que vous avez vécu dans les années 1960 une période de libération sexuelle ?*
C.S. : C'était plus libre que dans les années 1980 ou 1990 mais c'était une liberté à l'intérieur du cauchemar de la guerre du Vietnam.

A.M. : *Vous étiez en relation avec le milieu chorégraphique de l'époque, avec le groupe de la Judson Church, avec Yvonne Rainer, Trisha Brown... Que retenez-vous de ces influences ?*
C.S. : Nous nous influencions réciproquement dans un désir partagé de changer entièrement la culture. Nous ne voulions pas prolonger les traditions, nous voulions casser l'isolement du corps de la communauté, du tactile, de l'érotisme et des échanges physiques.

A.M. : *Vous sentez-vous proche de Joan Jonas ou de VALIE EXPORT ?*
C.S. : Joan Jonas et moi sommes amies. Nous avons regardé mutuellement les développements de nos travaux respectifs, mais nous n'avons jamais collaboré. J'ai rencontré VALIE EXPORT en 1970 ou 1971 quand j'étais à Londres, alors que j'étais en train de travailler sur un nouveau film à la London Filmaker Coop. Nous sommes amies depuis.

A.M. : *Comment voyez-vous l'évolution des mentalités ?*
C.S. : Je pense que le féminisme a eu de l'impact sur la manière dont le corps est vécu aujourd'hui. Quand Yoko Ono a fait *Cut Piece* en 1968, les réactions du public étaient très violentes. Elles ne le seraient plus maintenant, en tous cas pas dans le monde de l'art. Par contre, ce serait intéressant qu'un homme le fasse.

A.M. : *Est-ce que vous vous engagiez ensemble en tant que femmes artistes ?*
C.S. : Oui, mais pas au sein d'un programme. Des principes étaient partagés, mais nous ne posions pas de règles sur ce qu'il fallait faire. C'était une compréhension partagée des mêmes contraintes culturelles et projections que nous vivions. Nous avions ensuite nos propres dynamiques. Je me suis toujours sentie très proche d'Anna Halprin bien que je ne l'ai jamais rencontrée. Quand j'ai découvert son travail, j'ai senti que nous partagions un champ d'expériences autour du contact et de l'improvisation.

A.M. : *C'est donc une belle mise en perspective pour vous d'être honorée par Christine Macel qui a aussi donné à Anna Halprin une place importante dans la biennale en montrant des archives vidéos et en l'invitant à donner des workshops.*
C.S. : Oui, même si malheureusement je ne peux pas me joindre à ses performances...

A.M. : *Pouvez-vous revenir sur les principales motivations de votre travail ?*
C.S. : J'ai toujours cherché à sauver le corps de l'influence de Balthus, Bellmer, Duchamp, Klein et Lacan, le monstre du vide. Ce sont des inspirations en tant que forces négatives, qui m'encouragent à être en désaccord avec leurs imaginaires et leurs concentrations érotiques sur les corps féminins. Les inspirations positives ont été Beauvoir, Artaud et Wilhem Reich qui m'ont autorisé à utiliser le corps hors de ma propre expérience.

A.M. : *L'émotion corporelle est centrale*
C.S. : Oui c'est authentique, c'est mon expérience vécue dans laquelle tous ces hommes, qui ont utilisé les femmes sans en connaître la véritable présence, leur physicalité, disparaissent. Pour eux, les femmes n'étaient que des projections et leurs corps, des poupées. Moi, je travaille à partir de ma propre détermination. Tout vient de la visualité, de la peinture, de la discipline dans le regard et de l'énergie cinétique.

A.M. : *Comment analysez-vous l'évolution de votre œuvre ?*
C.S. : Je pense qu'il s'agit de la même sensibilité, des mêmes idées dans lesquelles les enjeux de l'époque sont intégrés. Je vais installer la semaine prochaine à Londres une pièce intitulée *More Wrong Things* avec dix-neuf moniteurs. Que des désastres montés ensemble. En ce moment je travaille aussi sur une pièce ayant pour sujet un homme qui a été torturé, affamé. Un photographe a réussi à sortir de Syrie avec des centaines d'images de cet homme mort nu et c'est un matériau que tout le monde devrait connaître. C'est très chargé politiquement. Les photographies sont maintenant à l'ONU et doivent servir à tenter de reconstituer la vérité sur ce qui s'est passé dans ce village : qui a bombardé, torturé, tué ? C'est plus difficile que quand je travaillais sur le Vietnam, car il y a maintenant beaucoup d'enjeux théoriques qui se mêlent à une pensée directe.

A.M. : *Quand vous travailliez sur le Vietnam, c'était aussi le début des relations entre la sphère domestique et les images de guerre. Maintenant, nous sommes habitués à ces images.*
C.S. : Nous y sommes habitués mais subsiste à leur encontre un tas de questions théoriques : qui a pris ces images ? Mais sutout, dans quel but ? En a-t-il le droit ? Je pense que c'est essentiel d'amener ces images dans la culture.

Entretien réalisé par Mathilde Roman
Critique d'art et professeur au Pavillon Bosio, Art&Scénographie, Monaco, Mathilde Roman est auteur de plusieurs essais et mène des projets de commissariat, comme *Movimenta*, biennale de l'image en mouvement (Nice, 27.10-26.11.17)

1 in *Body and Soul: Performance Art Past and Present*, sous commissariat d'Elga Wimmer, Palazzo Pisani, Venise, 13.05-26.11.17

SPM 2017 — ON TIME

50 ans ont passé depuis la première édition des Skuptur Projekte organisée par Klaus Bußmann, alors curateur au Landesmuseum de Münster[1], avec à ses côtés Kasper König. Conçues en réaction à la vague de protestations soulevée par la sculpture de George Rickey installée dans un parc en 1974[2], les SP s'engagent, en amont de leurs réalisations, dans une négociation avec l'espace public en tablant sur le projet — comme leur nom l'indique —et sur le format temporaire de l'exposition, afin d'invertir la vision commune de la sculpture dans l'espace public comme élément monumental et immuable et d'en déplacer le sens. Deux ans plus tard, en prenant appui sur le même mouvement d'artistes minimalistes, Rosalind Krauss[3] publiait en 1979 "La sculpture dans un champ élargi", article dans lequel elle déconstruisait l'idée moderniste de la sculpture comme objet tridimensionnel pour l'étendre à son lien avec l'architecture et un espace donné, entérinant là l'idée que la sculpture postmoderne devait être appréhendée comme un espace inscrit dans un site spécifique. Cette compréhension processuelle et discursive de l'acte sculptural "élargi" est restée au cœur des SP jusqu'à aujourd'hui et en constitue même le sujet principal.

SKULPTUR PROJEKTE 17
LWM- MUSEUM FÜR KUNST
UND KULTUR
10 DOMPLATZ
D-48143 MÜNSTER
WWW.SKULPTUR-PROJEKTE.DE
JUSQU'AU 1.10.17

Ayşe Erkmen, *On Water,*
© Skulptur Projekte 2017, photo: Henning Rogge

Münster

Pierre Huyghe, *After ALife Ahead, Skulptur Projekte 2017*
Ice rink concrete floor; Sand, clay, phreatic water; Bacteria, algae, bee, chimera peacock; Aquarium, black switchable glass, conus textile; Incubator, human cancer cells; Genetic algorithm; Augmented reality; Automated ceiling structure; Rain; Ammoniac; Logic game.
© Skulptur Projekte 2017, Foto: Ola Rindal

Dès lors, ce qui caractérise cette 5e édition, curatée par Kasper König, Britta Peters et Marianne Wagner, s'inscrit dans la lignée d'une interrogation renouvelée tous les dix ans sur les attitudes esthétiques marquant leur époque et sur la manière dont elles s'exposent dans l'espace public. Ce n'est donc pas un hasard si, en regard des développements pluridisciplinaires et performatifs de l'art contemporain, cette édition déploie une large palette de médiums qui touche — pour les questionner — autant à des formes sculpturales à première vue "classiques" (*Sketch for a Fountain* de Nicole Eisenmann, *Sculpture* de Peles Empire ou encore *Momentary Monument* de Lara Favaretto, *Tender Tender* de Michael Dean, *Nietzsche's Rock* de Justin Matherly, etc.) qu'à des médiums tels que la caricature (Samuel Nyholm), l'enseigne (Ludger Gerdes), la performance ou le film (Mika Rottenberg, Barbara Wagner et Benjamin de Burca, Gerard Byrne, etc.) qui, semble-t-il, n'ont pas de liens directs avec la sculpture, à moins de la considérer dans son champ "extra large". Observant ainsi l'expansion de l'art contemporain — et du monde — en ses différentes dimensions, dont le digital, la médiation et le multimédia, les SP 17 s'émancipent de la dimension spatiale de la sculpture pour affirmer pleinement celle, temporelle, de l'espace sculptural.

C'est pourquoi, notamment, sur les 35 projets réalisés dans le périmètre étendu de la ville de Münster[4], beaucoup d'œuvres intègrent des éléments éphémères et participatifs et près d'un quart d'entre elles sont purement de l'ordre du performatif. Le corps — qui, jusqu'à présent, a surtout été une mesure, qu'il soit ce corps qui tourne autour ou qui pénètre — entre désormais au centre de l'acte sculptural et le définit. Sculptures éphémères et mouvantes, **Xavier Leroy** et **Scarlet Yu** font ainsi émerger des corps/sculptures dans l'espace public, sans qu'il n'y ait ni lieu, ni temps programmés pouvant mobiliser le public. Leur chorégraphie pour l'espace public pose la question du hasard, de la confrontation, voire du parasitage, tout autant qu'elle sculpte et met en relation les corps avec l'architecture en prenant pour interlocuteur les sculptures présentes sur site[5]. **Alexandra Pirici** avec *Leaking Territories* performe, quant à elle, la question du monument historique en s'inscrivant dans l'ancien Hôtel de Ville de Münster, là où a été négocié en 1648 le fameux traité de paix de Münster qui mit fin à la Guerre de Trente ans. Six performeurs construisent et déconstruisent quotidiennement par leurs corps, leurs paroles et leur chant un collage complexe de moments et de lieux historiques ayant marqué la construction de la justice, des nationalités, des identités et des frontières à travers l'histoire et le monde. **Gintersdorfer et Klaßen** occupent le Pumpenhaus avec de multiples acteurs et performeurs, dans une sorte de workshop permanent et performatif dont les résultats sont livrés "à chaud" et au jour le jour au public. Plus encore en amont, *Kur und Kür* (*cure et freestyle*), est un projet initié par la poétesse **Monika Rinck** qui a invité dix auteurs à passer deux semaines à Münster afin de sculpter l'exposition par leurs mots écrits, donnant lieu à un vaste programme de lectures. Et dans la lignée des œuvres intégrant le vivant et le processus de construction du temps, il faut citer l'impressionnante installation de **Pierre Huyghe**, *After ALife Ahead* qui transforme une ancienne patinoire en un paysage rétro futuriste habité d'organismes minéraux et vivants.

De ces projets performatifs, il ressort qu'au-delà d'une confrontation avec le corps vivant et son mouvement dans l'espace public, c'est avant tout la forme du workshop, impliquant activement le spectateur (ou un certain nombre de participants, professionnels ou non) qui caractérise le mieux les motivations ayant déterminé la programmation[6]. En effet, la participation, comme construction temporelle et spatiale, entre en scène par tous les pores définissant les composantes sculpturale et expositionnelle de ces projets. On la retrouve, comme allant de soi, dans les performances, mais aussi dans des œuvres installatives et technologiques. Cette "tendance" participative ancre les œuvres dans le "corps" de la ville et corrobore, de surcroît, l'éclatement des frontières entre l'espace public et l'espace privé, particulièrement symptomatique de notre temps. Dans *Speak to the Earth and it Will Tell You,* par exemple, **Jeremy Deller** a demandé dès 2007 à près de cinquante colonies de jardin de reporter dans un livre d'or la chronique décennale de leur communauté. Le visiteur, un peu voyeur, peut ainsi consulter 33 livres déposés dans l'une des maisonnettes de la colonie qui occupe l'arrière de la Pumpenhaus et entrer temporairement dans ce territoire singulier, qui s'avère être aujourd'hui une pure hétérotopie de la culture populaire du loisir et du bien-être en lien avec la nature. Dans *Not Quite Under_Ground*, **Michael Smith** crée un studio de tatouage offrant aux personnes désireuses de se faire tatouer une gamme de dessins réalisés, entre autres, par des artistes, et aux personnes de plus de 65 ans des conditions particulièrement avantageuses. À cela s'ajoute, un clip publicitaire diffusé dans les points d'information de la ville et dans les bus mettant en scène un groupe de personnes âgées faisant un city trip touristique à Münster. Là encore, le corps, la culture populaire et touristique, le choc des générations

sont au cœur d'un projet artistique qui s'appuie sur une étude de la structure sociale de Münster, ville singulièrement contrastée, composée d'une forte population aisée bourgeoise et universitaire. D'ailleurs, non loin de là, sur le port en pleine gentrification, **Ayşe Erkmen** fait littéralement marcher les gens sur l'eau. L'image est forte dans ce bastion catholique qu'est Münster.

Chaque projet (ou presque) réfléchit ainsi un ou plusieurs aspects de la structure architectonique, historique, sociale et politique de la ville. Une tentative de la part des commissaires d'affirmer la capacité qu'à l'art d'engager un contenu critique et d'activer la discussion et le débat, tout en préservant le profil polémique qui a fait le succès international des SP ? Indéniablement ! Preuve en est, l'implication de la ville de Marl comme satellite et contre-modèle urbain[7]. Le Skulpturenmuseum Glaskasten accueille ainsi un projet d'exposition *The Hot Wire* réalisé en collaboration avec les SP, dans lequel plusieurs œuvres "échangent" et changent de site : *YZI* d'Olle Baertlings (1969, intégré à l'œuvre de Nora Schultz) et *Angst* de Ludger Gerdes (1989) voyagent à Münster, tandis que d'autres s'exposent à Münster comme *Le monument aux supports à vélo* d'Artschwager (SP 87), une *Colonne aux melons* de Thomas Schütte répondant aux cerises installées à Münster (SP 87), le re-enactment de *Begegnung Schwarz/Weiß* de Ruthenbeck (SP97), le pendant de *Momentary Monument - The Stone* de Favaretto, les mini SP de Gonzales-Foerster (SP 07), plusieurs interventions de Sany et une œuvre in situ de Joëlle Tuerlinckx, *Le Tag/200m*.

En deçà d'une approche réflexive forte de la ville, la spécificité de cette édition, performative s'il en est, est qu'elle intègre la dimension humaine du projet et du public et qu'elle se met à leur écoute. En cela, elle désigne bien quel est actuellement le paradigme de la sculpture dans l'espace public tout en renvoyant à la dématérialisation et la désincarnation de ce dernier. Plusieurs œuvres se focalisent d'ailleurs tout particulièrement sur le total amalgame qui existe aujourd'hui entre l'espace public et de l'espace privé (Andreas Bunte, Aram Bartholl, Nora Schulz, Gregor Schneider, etc.), tandis que d'autres à l'instar des installations de Hito Steyerl et de Mika Rottenberg ouvrent sur un monde en crise. À l'image de *Le Tag/200m*, cette ligne blanche de 200m, signature insolite placée dans cet ancien cimetière reconverti en parc, les SP17 laissent des empreintes délébiles et indélébiles qu'il est urgent de découvrir et autour desquelles le monde bascule.

Maïté Vissault

Joelle Tuerlinckx, *Le Tag /200m*, Marl, 2017, affiche (détail)

1 Centre névralgique des Skuptur Projekte, le Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte a été rebaptisé LWL Museum für Kunst und Kultur lors de sa reconfiguration architecturale en 2015.

2 Cette sculpture métallique, composée de trois carrés rotatifs dans la lignée de l'art cinétique, a été qualifiée à l'époque de "chose indéfinie insipide", d'exemple de primitivisme infantile, de mauvais goût et même d'art dégénéré. Cette opposition prégnante de la population a marqué — autant qu'elle a en été le moteur— les trois premières éditions des SP secouées par des scandales à répétition. Aujourd'hui, les fameuses boules de billards géantes de Claes Oldenbourg (SP 77), particulièrement décriées durant une trentaine d'années, sont devenues une "image d'Épinal" de Münster. Et König s'inquiète même du consensus et du succès qui entourent les SP 17, voyant là l'impuissance actuelle de l'art contemporain à soulever un vrai débat de société et la récupération de leur caractère évènementiel au profit du marketing touristique devenu trop consensuel.

3 Rosalind Krauss, "La sculpture dans un champ élargi" (1979) in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, pp. 111-127.

4 Cette année, les SP se situent dans un cercle rayonnant de plus de 5 kilomètres, ce qui reste à la mesure de cette ville vélocipède, s'il en est.

5 En plus des 35 sculptures qui composent cette édition, les SP 17 intègrent, dans leur plan, 35 autres sculptures devenues pérennes au fil des éditions. De la sorte, les SP reflètent consciemment une dimension historique de "musée à ciel ouvert". Une manière de pointer l'histoire à succès des SP tout en marquant, par renversement, la singularité éphémère originelle de chaque édition.

6 De cette manière, les SP restent fidèles à la dimension de projet à laquelle elles sont fortement attachées depuis leur origine.

7 Marl est une ville de la Ruhr née en 1936 de la réunion de l'industrie chimique et minière, pour les besoins de la Guerre. Presque entièrement détruite, elle fut reconstruite selon le projet moderniste après la Seconde Guerre mondiale. Marl a ainsi été entièrement reconfigurée sur concours par deux architectes hollandais Johannes Hendrik van der Broeck et Jacob Berend Bakema, faisant la part belle à la sculpture dans l'espace public. Détruite elle aussi, Münster a, quant à elle, fait le pari inverse d'une reconstruction historique de la ville.

Curatrice et critique d'art, Maïté Vissault est directrice de L'iselp et chargée de cours à l'Université Lille 3, département des arts plastiques. Docteure en histoire de l'art et diplômée en sciences politiques, son champ de recherche, fondé sur une réflexion portant sur les enjeux identitaires de l'art contemporain, explore les relations entre l'art et les enjeux sociopolitiques et culturels qui lui sont inhérents. En 2010, elle publie aux Presses du réel *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys* (1945-1986). Elle fut commissaire d'exposition au Landesmuseum de Münster de 2002 à 2004.

Le 8 avril 2017 s'est ouvert à Athènes le premier volet d'une Documenta 14 aussi ambitieuse que pertinente. Conçue par Adam Szymczyk, *Learning from Athens* s'attache à dénouer les liens préétablis entre identité, territoire, savoir, possession et pouvoir, en tendant à l'Europe un miroir aux reflets particulièrement peu flatteurs. Avant même de regagner Kassel, cette Documenta révèle, autant qu'elle s'en extirpe, une administration du corps collectif marquée par la domination, ainsi que par la peur de l'autre et celle du déclassement. Dans un contexte international de crispations identitaires, elle permet de mesurer la sclérose de nos imaginaires collectifs qui, à travers l'autre, ne cessent de chercher une figure exotique et minoritaire dont s'emparer, pour la stigmatiser, la protéger ou s'y projeter.

Annie Sprinkle and Beth Stephens, *Cuddling Athens,* 2017, performance, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athènes, documenta 14,
photo: Stathis Mamalakis

ÉTREINDRE ATHÈNES

Entre excès et défaut d'amour

Comme d'autres Documenta avant elle, *Learning from Athens* s'avère signifiante tant en elle-même que par la nature des discours qu'elle produit. Annoncée en 2014, la décision d'Adam Szymczyk de faire naître cette édition d'une collaboration directe entre Athènes et Kassel a alimenté nombre de polémiques au cours des trois dernières années. Alors que l'Allemagne maintient la Grèce sous la pression d'une politique d'austérité toujours plus forte, Szymczyk propose ainsi de dévier des fonds publics allemands vers des institutions grecques exsangues. Son enjeu n'est pas tant un geste charitable qu'une volonté de provoquer entre ces deux pays - respectivement considérés comme les maillons fort et faible de l'Europe - des relations fondées sur d'autres bases que celles de la dette et de la créance. Tandis que l'Europe entend se protéger en pérennisant la fragilité de la Grèce, la Documenta 14 assume une solidarité de destin et œuvre au renforcement de liens de dépendance réciproque.

Dans le relatif secret qui a marqué ces années de préparation, s'est élevé un bruyant scepticisme quant à ce qui motivait ce désir de rapprochement avec Athènes. Scandalisée que la Documenta s'installe dans un pays "en crise", une part du monde de l'art a alimenté la fiction consistant à nier la dimension structurelle de ce qui, sous le nom trompeur de "crise", constitue l'ordre de marche ordinaire de l'Europe et organise les relations de pouvoir entre ses membres. Se demandant s'il fallait voir dans le geste de Szymczyk un défaut ou à un excès d'amour, elle s'est donc tenue occupée à décider si elle se rendrait, ou non, à Athènes en ce printemps 2017. Pour inepte qu'elle soit, cette décision revenait à entériner le statut de la Grèce en qualité de dominée et à quantifier la valeur d'un ralliement purement théorique à son chevet.

Reprenant à son compte une logique de marginalisation et de diabolisation des pays d'Europe du Sud, cette réception critique par anticipation s'est bien peu démarquée des discours dominants que l'Europe produit sur elle-même et, plus particulièrement, sur cet "autre" qu'est devenue la Grèce. Car celle qui fut le berceau mythique de la civilisation européenne n'est plus. De cette Grèce rêvée et fabriquée par l'Europe entre le XIV^e^ et le XX^e^ siècle

Rebecca Belmore,
Binjiya'iing Onji (From inside), 2017,
marbre, Mont Filopappou, Athènes,
documenta 14,
photo: Fanis Vlastaras

ne reste qu'une nostalgie teintée d'amertume. Parce qu'il s'est soustrait à nos fantasmes collectifs, cet objet du désir est ostracisé, comme il l'a plusieurs fois été par le passé. La mise sous tutelle de la Grèce – y compris par ses "protecteurs" - est en effet une itération historique qui s'est régulièrement exercée par la domination économique, politique mais aussi narrative. À nouveau désignée comme une terre déclassée, elle est tirée du côté d'un "Sud" pensé comme l'éternel lieu du primitif, du barbare, ou de l'enfant indiscipliné qu'il faudrait éduquer pour son propre bien.

Exotisme et érotomanie

Selon un principe d'identification systématique à David contre Goliath, ces récits se sont nourris des divergences qui ont publiquement opposé Paul B. Preciado, commissaire des programmes publics de la Documenta, et les représentants de la Biennale d'Athènes, dont Kostis Stafilakis. Figures inattendues de l'allogène et de l'indigène, ils se sont respectivement accusés de soutenir les positions hégémoniques et xénophobes dont notre époque a tant le goût. Au cœur de cette discorde se trouve le "Parlement des corps", le programme de recherche développé par Paul B. Preciado depuis septembre 2016 à Athènes. Articulant la faillite des représentations identitaires à celle des représentativités politiques, ce projet a paradoxalement motivé la décision de la Biennale d'Athènes de décliner la proposition de collaboration faite par Szymczyk. Selon Kostis Stafilakis, le "Parlement des corps" pêche par son enthousiasme excessif à faire de la Grèce le symbole d'une résistance indigène au capitalisme. En prenant pour paradigme le référendum de 2015, il produit une identité grecque exoticisée qui n'a aucune signification particulière sinon d'être définie à l'aune du néolibéralisme et du désir que l'on projette sur les Grecs de les voir le rejeter. En ce sens, Stafilakis décrit la Documenta 14 comme un projet orientaliste et considère que la Grèce n'a pas l'obligation de se soumettre au désir qu'elle suscite, tout aussi sincère ou flatteur qu'il soit. Intitulée *Waiting for the Barbarians,* la 6e édition de la Biennale d'Athènes a donc ouvert ses portes durant la Documenta, mais pour offrir au public la visite d'un bâtiment délabré et vide. Pour se soustraire à une étreinte non désirée, elle prend donc le risque de s'offrir à la pulsion scopique du *ruin porn*.

Sanja Iveković
Monument to Revolution, 2017, Avdi Square, Athènes, documenta 14,
photo: Yiannis Hadjiaslanis

Il est particulièrement déroutant qu'une part de l'Europe refuse de se rendre à Athènes parce que le pouvoir valuatif de son regard serait trop grand, quand une part de la scène artistique athénienne se refuse à un regard extérieur qui la désirait trop. Coincée entre deux érotomanies, cette réception par anticipation de la Documenta 14 révèle une forme pathologique du voir qui ne sait plus se penser lui-même que comme pornographique. Elle met en exergue une incapacité de l'identité à être perçue autrement que comme la projection du désir d'autrui – auquel il faudrait uniquement se soumettre ou se soustraire. Revendiquant des positions d'extériorité à ce projet collaboratif, ces voix européennes annoncent ainsi se retirer de crainte d'être trop aimées. Entre projection identitaire et retranchement égotique, ces critiques de principe dissimulent mal leur difficulté à s'extraire d'une pensée du collectif basée sur des rapports de domination exercés tant par l'asservissement que par la protection. On ne peut s'empêcher de lire dans ces attaques lancées a priori contre la Documenta les mêmes discours paternalistes qui font d'Athènes à la fois une mineure et une minorité, vulnérable et hypersexualisée, qui serait autant à protéger des autres ou d'elle-même.

Partager la vulnérabilité

Comme toute chose, l'amour et le désamour ne sont pas l'affaire que du déclaratif. Et c'est précisément ce dont cette Documenta fait – et produit - l'expérience concrète à Athènes. Ainsi, il n'est pas anodin que l'une des premières performances réalisées à son ouverture au public soit l'étreinte proposée par les artistes et activistes féministes Annie Sprinkle et Beth Stephens. Explicitement intitulée *Cuddling Athens*, cette performance se déroule dans un lit installé dans le hall du musée national d'art contemporain d'Athènes (EMST) où Sprinkle et Stephens accueillent quiconque le souhaite durant 7 minutes. Ce dorlotage pourrait passer pour naïf s'il n'était envisagé que de manière conceptuelle ou symbolique. Mais rien dans cette Documenta n'est simplement une idée ou une théorie. Ces 7 minutes sont la durée classique d'un speed dating, qu'il ait pour but de sélectionner un employé ou un amoureux. Pourtant, elles ne sont pas ici du côté de l'accélération du temps mais, au contraire, de son étirement et de sa dilatation. A l'opposé de la normalisation des relations interpersonnelles et des politiques d'interchangeabilité des corps, ces 7 minutes de contact direct ouvrent un espace extrêmement long d'indétermination de l'action, d'hésitation de l'émotion et de transformation de l'adresse. De cette rencontre non fantasmée entre corps étrangers, tout est à apprendre, à sentir, à inventer. À la fois pudiques, maladroites et amusées, ces étreintes contiennent à la fois ce qui rassure et ce qui met mal à l'aise, ce qui se résout ou ne se résout pas. Comme la majorité des œuvres et programmes de cette Documenta 14, cette performance rebat les cartes des politiques des corps en vigueur. Soulignons d'ailleurs qu'en fonction de qui elle concerne, la simple proximité physique tend à être délictualisée au sein de l'espace européen, comme en attestent la banalisation des délits d'attroupement dans l'espace public ou l'actualité des délits de solidarité envers les migrants. Contrairement aux discours ostensiblement revendiqués comme protecteurs, *Cuddling Athens* n'entérine pas une répartition inégalitaire de la force et de la faiblesse, mais elle procède bel et bien au partage de la vulnérabilité. Ressentir la peur ou la crainte de l'autre dans sa chair, n'être pas plus protégé ou menacé que lui, constitue un programme révolutionnaire, comme nous le rappelait encore récemment Ta-Nehisi Coates dans *Une colère noire*. Savoir que la répression peut s'abattre sur soi n'importe quand participe d'une suspension des frontières entre ceux dont les corps ne sont pas protégés et ceux dont l'intégrité physique n'est jamais niée ou menacée. Cette réversibilité des rapports de protection est l'un des grands axes de réflexion de cette performance, mais aussi d'une Documenta 14 résolument intersectionnelle.

100 jours de la vie d'Athènes

Cuddling Athens est à l'image de ce qui se passe à Athènes depuis 2014, et a fortiori au cours de ces 100 jours de Documenta. Les structures athéniennes qui abritent cette manifestation se constituent en espaces d'agentivité et d'action sur le corps collectif. Sans centre prédominant ni temporalité claire, elles dressent une car-

tographie anarchique de corps opérants. Les expositions et programmes se déploient dans les structures artistiques, culturelles et éducatives athéniennes mais aussi dans les squares, jardins publics et cimetières, dans les sites archéologiques, friches industrielles, appartements, salles de cinéma, de théâtre et de concert, ou encore à la radio, à la télévision, sur internet ou dans la revue *South*. La ville s'apparente à un vaste artist-run space, sans propos dogmatique ni norme esthétique. En ce sens, Athènes n'est pas la vitrine de la Documenta, pas plus qu'une tentative de représentation des identités en présence. Elle est une porte d'entrée sur une véritable scène qui, à l'instar de toute autre scène artistique, fonctionne non pas selon le droit du sang ou du sol, ni en départageant les cultures autochtone et immigrée, mais dans la coopération consentie et transitoire de ceux qui la composent. Faisant de l'épistémologie un terrain de luttes politiques, *Learning from Athens* s'est construite comme une entreprise située et intersectionnelle à partir de laquelle il est possible de désapprendre collectivement son rang et sa place. Elle s'est composée d'entités hétérogènes venant de lieux et de perspectives multiples mais ayant pour objet commun d'être engagées dans un combat pour l'autodétermination, la reconnaissance ou la survie. Il n'y a pas d'injonction au "nous", pas plus que d'assignation à une appartenance identitaire. Cette dernière semble s'y revendiquer comme simultanément inscrite dans plusieurs communautés, qui sont tantôt dominantes ou tantôt dominées selon qu'elles sont considérées du point du vue du genre, de la classe, de la nationalité, de la reconnaissance sociale…etc.

Outre des expositions de très bonne qualité mais quelque peu froides, l'essentiel de cette Documenta est constituée d'œuvres et de pratiques laissant une véritable incertitude quant à leur statut, leur nature, leur auteur et devenir. Sur Advi Square, Sanja Iveković fait ainsi resurgir le monument de Mies van der Rohe à Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht pour en transformer le plan en une estrade publique. Intitulée *Monument to Revolution*, cette œuvre convoque la mémoire des luttes révolutionnaires et féministes, mais aussi celles de leur écrasement. En plein centre d'Athènes, cette scène se dresse là où l'espace public apparaît aujourd'hui comme l'exclusivité du masculin. À la fois œuvre individuelle et collective, elle accueille les performances sonores d'Antonia Majaca et Angela Dimitrakaki, de Sofia Mavragani, et de Gigi Argyropoulou, mais aussi toutes les voix qui, face à un parking déserté et à une terrasse indifférente, souhaiteraient s'y élever. Cette dimension transitive et hospitalière est également présente dans le travail d'Andreas Angelidakis qui – outre sa très impressionnante occupation d'un appartement de Polytechneiou - a transformé l'espace architectural du Centre d'art municipal d'Athènes pour y accueillir le programme du "Parlement des corps". Imitant grossièrement des ruines de béton, le mobilier mou qu'il a conçu pour ce lieu permet une transformation permanente de son espace intérieur. Il est ainsi un élément déterminant du workshop particulièrement enthousiasmant qu'y a mené Georgia Sagri du 7 au 12 avril 2017. Réunissant un "chœur" de 22 participants, il constitue l'ultime étape préparatoire de la performance *Dynamis* qui sera présentée au public simultanément à Athènes et Kassel, entre les 7 et 12 juin 2017. Organisé autour de dix partitions de respiration, ce workshop intensif est un travail collectif de souffle. Ce dernier n'est pas conçu comme un médium personnel mais comme un corps et une énergie collectifs arrachés à l'épuisement et aux frontières de l'espace et du temps.

Indigène et indigent

C'est ce même souffle que Georgia Sagri alimente au Totsia 5, un artist-run space athénien fondé en 1974 par Yannis Valavanidis, Kleopatra Digka et Yannis Psychopedis. Fermé en 1976, il devient une galerie commerciale dans les années 1980 avant de cesser à nouveau son activité en 2014. Depuis trois ans, Sagri nourrit ce lieu d'un flux de performances continu gagnant progressivement d'autres corps et d'autres espaces, sans pour autant entreprendre de les coloniser ou de les privatiser. La recherche d'une respiration - à la fois forte et ténue, située et non localisable - est également au cœur du projet développé par Otobong Nkanga dans une imprimerie récemment désaffectée d'Archimidious. Métaphore du lien d'interdépendance qui permet la vie, la respiration est envisagée par l'artiste comme l'architecture du corps collectif. Dans ce projet, le partage de vulnérabilité est lui aussi envisagé comme source d'empowerment. *Carved to flow* est ainsi organisé en trois phases interconnectées visant à produire une structure autofinancée, productrice de savoirs et d'échanges. Entre la Grèce, l'Allemagne et le Nigéria, *Carved to flow* met en circulation des matériaux ayant perdu la trace et la valeur de leur origine. Individuellement dépréciés, ils permettent néanmoins de fabriquer un savon aux vertus médicinales une fois réunis. A l'instar de Rasheed Araeen, Maria Eichhorn ou Rick Lowe, il s'agit pour Otobong Nkanga de modifier le terrain athénien, mais ici en le connectant à des lieux où ses savoirs et savoir-faire sont précieux et engendrent de nouvelles origines.

Le déplacement de l'indigène est également au cœur de l'impressionnant ensemble de peintures conçu par Vivian Suter sur l'ile de Nisyros. Réalisées dans le cratère d'un volcan, elles sont désormais suspendues à la pergola d'un complexe conçu par l'architecte grec Dimitris Pikionis sur le Mont Filopappou. Invoquant les origines de leur création, ces peintures sont produites par le travail de l'artiste mais aussi par l'environnement naturel qui les a vues naître. À la fois création et ruine, elles rendent palpable la dissémination de la poussière, des spores ou de l'eau de mer dont elles sont porteuses dans ce nouvel environnement naturel. En lui-même, ce site est une quête contrariée des origines. Pensé comme un retour de l'indigène par Pikionis, il est pourtant le lieu de germination d'espèces involontairement transportées par l'architecte, comme cela n'a pas échappé à Suter ainsi qu'à Rebecca Belmore. À mi-hauteur du mont, Belmore plante ainsi une tente de marbre, là où les récentes crises économique et migratoire ont poussé indigents grecs et étrangers à trouver refuge. Façonnant de leurs pas les sentiers, l'écologie et l'histoire du Mont Filopappou, ces marcheurs et habitants déclassés constituent les nouveaux indigènes invisibles de la Grèce et de l'Europe tout entière. Gageons que le futur ne leur portera pas qu'un défaut ou un excès d'amour.

Sandra Delacourt

Vivian Suter,
Nisyros, 2016, dix-sept toiles, vue de l'installation, Mont Filopappou, Sentiers et Pavillon Pikionis, Athènes, documenta 14,
photo: Stathis Mamalakis

Georgia Sagri, *Dynamis*, 2017,
28 sculptures and 10 partitions de respiration, vue de l'installation, Tositsa 5, Athènes, documenta 14,
photo: Angelos Giotopoulos

Critique et historienne de l'art. Professeure à l'Ecole Supérieure des Beaux-arts TALM-Tours. Elle a notamment codirigé *Le Chercheur et ses doubles* (B42, 2016).

Depuis la fenêtre du dernier étage du Musée d'art contemporain d'Athènes, le "EMST", la vue est impressionnante. Au fond émerge Lycabette, l'une des quatre collines de la ville, surplombant un paysage grisâtre composé d'une myriade d'immeubles en béton (les *polykatoikies*). C'est de cet endroit que l'Ilissos, un des principaux fleuves disparus de la ville, partait vers l'Ouest croiser l'Iridanos, avant de rejoindre le grand Kifissos et de confluer jusqu'à la mer. Jusqu'aux années 1960, la baie d'Athènes était encore traversée par deux de ses trois fleuves anciens, progressivement ensevelis sous des tonnes de boue, d'asphalte et de ciment. Aux bords de l'Ilissos, étaient venues s'installer au début des années 1920 des dizaines de familles de réfugiés en provenance d'Asie Mineure. Leur bidonville fut définitivement démoli en 1967, avec l'arrivée de la Junte (1967-1974), seconde dictature grecque du siècle dernier.

D'UN HÔTE À L'AUTRE

Benjamin Patterson, *When elephant fight, it is the frogs that suffer,* installation sonore au jardin du Musée Byzantin.
Crédits: Freddie Faulkenberry

Posant une réflexion sur la production de valeur dans le champ de l'art, le danseur espagnol Israel Galván, le chanteur Niño de Elche et l'artiste Pedro G. Romero jouent et dansent avec de la monnaie dans leur performance *La farsa monea*, devant le Musée Numismatique d'Athènes.
Crédits: Stathis Mamalakis

En écoutant Akinbode Akinbiyi, un des artistes de la Documenta 14 exposant au Conservatoire d'Athènes (*Odeion*), parler de ses marches à travers l'Afrique et l'Europe dans une tentative de se reconnecter aux courants originels des villes et de révéler leurs structures socio-humaines rendues invisibles par les forces "désintégrantes" du néocolonialisme européen et américain, ces histoires refont surface. Adam Szymczyk, dans un entretien diffusé à la télévision grecque, évoque le geste fondateur d'Arnold Bode créant en 1955 la Documenta sur les ruines de la seconde guerre mondiale et du Fridericianum à Kassel. Il venait de découvrir *Guernica* au Palazzo Reale à Milan, également en ruines, et de comprendre qu'il est possible de produire de la culture dans un état en transition, faire avec ce qui existe, avancer sans devoir toujours (re) construire.

Vaste projet, complexe et ambitieux, surtout s'agissant d'Athènes, une ville constamment transformée par les vagues de nouveaux arrivants qui rythment son histoire, venus encore aujourd'hui s'installer au milieu des ruines en marbre de son glorieux passé, ses institutions effondrées et ses ruines modernes, à l'image de ces constructions laissées inachevées faute de permis et de moyens, que photographie l'architecte athénien Andreas Angelidakis. Comment s'y prendre sans ensevelir le passé, mais sans l'idéaliser ou le monumentaliser pour autant ? Comment *apprendre* d'un lieu qu'on ne connaît pas, dont on est *étranger,* hôte ignorant et visiteur aveugle ?

L'idéal de la Grèce classique éternelle, institutionnalisé

par une certaine histoire de l'art depuis Johan Joachim Winckelman, mystifié en tant qu'héritage et legs du pays à l'Europe, a toujours été source de toutes sortes de représentations stéréotypées avec lesquelles les Grecs ont dû négocier, revendiquant, selon les circonstances, sa restitution matérielle ("rendez à la Grèce ses antiquités pillées !»), ou bien sa destruction symbolique. Venant s'installer temporairement à Athènes, et s'exposant ainsi à ce double statut d'*hôte-invité* et d'*hôte-invitant*, la Documenta 14 réenclenchait inévitablement ce mécanisme, d'autant plus qu'importée d'Allemagne, principal créditeur de la Grèce et pays d'origine du premier roi imposé par les puissances européennes à la Grèce post-révolutionnaire. Telle que déployée dans la ville, en attirant son visiteur dans certains bâtiments institutionnels, sites historiques et lieux divers, la manifestation fonctionne comme un dispositif qui produit un récit éclectique de son histoire. Sans s'arrêter ici sur l'ambition politique plus vaste de la manifestation, c'est déjà à cet endroit qu'on peut situer et commenter l'action de ce *Learning from Athens*. Quelle fabrique de l'histoire, quel reflet, quels spectres ?

Une fois quitté l'EMST, ce monument de l'essor économique révolu conçu par l'architecte visionnaire Takis Zenetos pour l'usine de bière Fix (1961 et 1982), elle-même créée par un Bavarois en 1864, si l'on suit le flux souterrain d'Ilisos, on arrive au *Panathénaiko* choisi par l'artiste Pope.L pour sa *Campagne de chuchotement (Whispering Campaign)*. En se plongeant dans l'histoire de ce stade impressionnant, plusieurs couches d'*archeo-politics*, pour reprendre le terme utilisé par Yannis Chamilakis dans le catalogue, refont surface. Ce sera le cas pour tous les sites visités. Dit le Kallimarmaro (*fait de bon marbre*), le stade fut construit au 4e siècle av. J-Ch. et reconstruit deux fois, la première durant le règne d'Adrien, d'où sa forme actuelle (en fer à cheval), et la seconde en 1896 pour les premiers jeux Olympiques modernes. On y chanta pour la première fois l'hymne olympique, œuvre de Kostis Palamas, louange à "l'ancien esprit immortel", "père du beau, du grand et du vrai". Un peu plus loin, toujours sur les rives de l'Ilisos, se dresse le Musée Byzantin, anciennement Villa Ilisia. Dans les jardins, Ben Patterson a installé des émetteurs délivrant des coassements de grenouilles, en écho au temps où cette partie de la ville était encore un marais. L'ancienne demeure de la Duchesse de Plaisance, réalisée en 1837 par l'architecte Stamatis Kleanthis, élève de Karl Friedrich Schinkel à l'Académie de Berlin, fait partie des nombreux bâtiments d'Athènes construits sous le règne d'Othon Ier (1833-1862) et durant les trois décennies qui suivirent dans un style néoclassique. Le jeune Bavarois, dans une opération de colonialisme culturel absolument magistrale - fondée sur le récit fascinant du paradigme classiciste comme héritage fondamental de la modernité occidentale que la Grèce libérée des barbares (les Ottomans) devait enfin rejoindre – avait amené en fait avec lui une pléthore d'architectes et d'urbanistes formés en Occident qui, comme Kleanthis, devaient construire des villas néoclassiques pour la noblesse occidentale, fonder ses premières institutions, diviser le territoire du pays et concevoir le nouveau plan urbanistique d'Athènes. C'est de manière significative le cas de la plupart des institutions investies par la Documenta : Musée Numismatique (Israel Galvàn, Pedro G.Romero et Nino de Elche), dessiné en 1834 pour l'archéologue allemand Heinrich Schliemann par Ernst Ziller, auteur également de la façade du Musée Archéologique d'Athènes (1866), Musée d'art Islamique (Mounira Al Solh), Pinacothèque Municipale (Sanja Ivecović), Théâtre Municipal du Pirée (Alexandra Bachzetsis), Musée Epigraphique (Gauri Gill). Adam Szymczyk dit avoir voulu emmener la Documenta à Athènes pour la sortir en tant qu'institution de son statut d'hôte et de l'autorité qui va avec, et la transformer en sujet divisé (*host* et *guest*), déplacer le point de vue. Les attentes des Athéniens à son égard ont été grandes, devenus eux-mêmes ainsi hôtes (*hosts*) et invités (*guests*), fiers et vulnérables, dans leur propre demeure ; l'annonce de la venue de la Documenta avait suscité espoir, curiosité et excitation, notamment au sein d'un milieu artistique économiquement asphyxié, en demande de renfort, et surtout de reconnaissance, sur un terrain constamment secoué ces trois dernières années par les événements politiques internes et la crise des réfugiés qu'on connaît. Or, l'invité, même quand on l'attend et qu'on le désire, même quand il vient les mains chargées de présents, trouble et dérange, comme le souligne Derrida. Il était inévitable qu'avec les présents promis – visibilité à l'international, subventions de soutien aux musées et universités qui hébergent l'exposition, tourisme culturel, emplois - soit arrivé aussi le scepticisme. Cela devait passer par des réactions posées et réfléchies sur l'impact de la présence de la puissante institution à Athènes, à différents niveaux, ou bien par des prises de position plus ambiguës, symptomatiques de la relation historiquement problématique des grecs avec les institutions des grandes puissances occidentales. De plus, la radicalité du discours politique de la Documenta en milieu hautement politisé depuis le début de la crise, devait heurter la sensibilité des activistes qui défendent justement l' "hospitalité absolue" (Derrida) pour les réfugiés et tous ces "autres" à qui Paul B. Preciado et Adam Szymczyk annonçaient vouloir s'adresser, ne pouvant tolérer l'écart (inévitable) entre le discours institutionnel et la réalité du terrain.

Le directeur artistique et son équipe ont néanmoins réussi leur pari : ils ont bel et bien travaillé avec les institutions publiques athéniennes, et même s'ils n'ont sollicité qu'une petite partie de son milieu artistique, celui-ci, bien que tiraillé entre déception, excitation, hyperréactivité et dépression, s'est avéré particulièrement présent, vivant et dynamique les jours de l'inauguration. L'équipe de la Documenta a installé ses bureaux à l'école Polytechnique d'Athènes, haut lieu de la contestation de la capitale grecque et est même parvenue à obtenir une émission à la télévision et la radio publiques. Si la Documenta, ce *guest* tant désiré et haï, a fait cadeau d'hospitalité à Athènes, celui-ci n'est autre qu'une invitation, certes éclectique, partielle, parfois maladroite, à y porter attention *autrement* que par le prisme de la crise, à fabriquer ensemble, comme dirait Derrida, du temps. Du temps pour regarder, du temps pour écouter, du temps pour discuter et nous connaître.

Vanessa Theodoropoulou

Docteure en histoire de l'art, elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Esba TALM (Angers) où elle dirige depuis 2016 un séminaire de recherche sur les pratiques artistiques contemporaines qui opèrent des déplacements épistémologiques et disciplinaires, notamment dans la perspective du *care*, du partage et de l'attention. Elle a codirigé les ouvrages : *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* (Publications de la Sorbonne, 2013) et *Le Chercheur et ses doubles* (B42, 2016).

Le collectif Postcommodity installe au Lycée d'Aristote des hauts-parleurs militaires qui diffusent des récits évoquant des déplacements forcés, des voyages obligés, des transformations.
Crédits: Stathis Mamalakis

Otobong Nkanga,
Carved to Flow, 2017,
performance and installation, installation view, Neue Galerie, Kassel, documenta 14
photo: Liz Eve

D14 KASSEL

SANS PERTES NI PROFITS

Dans la Neue Galerie de Kassel, le commissaire de la documenta 14, Adam Szymczyk consacre une petite salle à l'évocation d'Arnold Bode, l'artiste qui a initié en 1955, au moment où la culture américaine dominait le contexte de l'après-guerre, une exposition internationale invitant l'actualité artistique de l'époque dans cette ville "secondaire" allemande marquée par la destruction. L'expérience a mené Bode à reprendre cinq ans plus tard ce qui est devenu un rendez-vous régulier, reconduit par des commissariats d'envergure. Depuis, la Documenta s'est constituée en un cadre indépendant d'expérimentation et de réflexion sur les pratiques de l'art, qui résiste en principe au rythme euphorique et formaté des manifestations sismographes du succès international.

Wang Bing, *Retrospective*,
Gloria-Kino, Kassel, documenta 14
photo: Fred Dott

Montrer des dessins de Bode, non loin de son portrait par Gerhard Richter, et rappeler le contexte de l'après-guerre prennent d'autant plus sens cet été que s'y croisent la Biennale de Venise, empêtrée dans la question des identités nationales, sa tradition commémorative et des choix consensuels, et celle, plus réussie, de Sharjah où se négocie lentement l'incorporation locale d'un contexte plus vaste, mais aussi les Skulptur Projekte à Münster avec leur inscription urbaine organique, à échelle humaine. En choisissant d'installer la Documenta à Athènes et en déclarant dans le titre *Learning from Athens* un désir de mise en forme d'un processus de travail, Adam Szymczyk pousse dans ses retranchements la légitimité des grandes manifestations artistiques en temps de crise. Et surexpose leur fonction la plus pertinente qui consisterait à inventer pour des cultures incompatibles une zone de langage partagée, de mise en relation d'individualités disparates sans céder aux mythes universalistes. L'ambition du propos et les circonstances politiques justifiaient une dimension fortement critique. La force de *Learning from Athens* repose en effet sur le partage des positions, sur sa capacité à intégrer des formes d'extériorité historique, culturelle, ou économique, ou de simples confrontations dans le temps. Dans la même Neue Galerie, dont l'accrochage est l'un des plus consistant, une série rare de dessins du polonais **Władysław Strzemiński** réalisés dans les années quarante fait surgir la figure de l'effacement de l'humanité avec des silhouettes dont la ligne sinue à la limite de leur inscription. Au contraire des dessins de Bode, plutôt lyriques, ils ont quelque chose de mutique et de beckettien, comme une mue anthropomorphique de l'Unisme, l'abstraction radicale initiée avec sa femme Katarina Kobro dans les années vingt. De la tension entre l'évocation de

Naeem Mohaiemen,
Two Meetings and a Funeral, 2017
three-channel digital video installation,
Hessisches Landesmuseum, Kassel, documenta 14
photo: Michael Nast

l'extermination en Pologne et les recherches sur l'abstraction, s'exprime une œuvre qui préserve aujourd'hui une actualité vitale. Non loin de là, les dessins très descriptifs réalisés pendant la famine de 1943 au Bengale par **Zainul Abedin** produisent un effet plus anecdotique et spectaculaire. Les plus beaux moments de l'accrochage à la Neue Galerie résultent de la rencontre entre des œuvres et des artistes de temps et de cultures hétérogènes. Aux œuvres s'ajoutent de nombreux documents, pas toujours vraiment situés. Ils témoignent d'une quantité énorme de travail et d'un spectre de connaissance très large, mais si l'on dépasse le fétichisme de l'objet rare, la multitude d'enjeux et de références qu'Adam Szymczyk articule dans ses prises de parole publiques avec beaucoup de précision et de justesse, apparaissent le plus souvent comme des matériaux à travailler. Et le plus souvent, il reviendra aux visiteurs de le faire.

Écoute

L'un des points forts d'un projet qui se destine à produire de l'entente et non de la ressemblance, est le traitement de l'écoute et de la transmission sonore, sous l'égide de **Pauline Oliveiros** la musicienne récemment disparue à laquelle hommage est rendu à l'Odeion, le conservatoire d'Athènes. Avec **Alvin Lucier** – qui, à Athènes, expose au EMST *Music For A long Thin Wire* et a performé *I Am Sitting in a Room* où il enregistre à plusieurs reprises sa propre voix prononçant un texte jusqu'à ce que seules les fréquences soient audibles-, elle a initié une transformation profonde de la musique que son œuvre convertit en un acte d'intégration et d'introspection, par opposition à la priorité donnée à l'émission sonore dans la musique. Ces deux musiciens de l'écoute sont à peine présents à Kassel où Lucier montre dans la Documenta Halle une série de *Sound on Paper*, un exemple minimal, merveilleusement léger et très visuel, de son exploration des limites de la perception. Non loin de là, nimbée de l'obscurité qui règne inexplicablement dans une partie des espaces, l'artiste pakistanaise **Lala Rukh** présente, outre un ensemble très intéressant d'affiches et de publications réalisées pour le Women Action Forum où elle milite depuis les années 80 au Pakistan, une série de collages ou de dessins abstraits. Dans certains, l'artiste a utilisé le papier millimétré pour s'imposer des repères dans une période de deuil, dans d'autres, le papier carbone, pour réaliser ce qu'elle intitule des *Mirror images*. Colorées et parlantes, les affiches détonnent à côté d'une œuvre aux tonalités sombres, construite sur un jeu d'intervalles et où s'inscrivent des tracés calligraphiques ténus et illisibles qui sont des transcriptions musicales. Le vocabulaire est minimal et libre à la fois. L'œuvre fait écho aux différentes partitions expérimentales de musiciens ou d'artistes exposés à l'Odeion, et sa présence à Kassel mériterait un peu de lumière sur ce point, mais aussi au sens propre. Enfin la *Whispering Campaign* de **POPE.L** contamine heureusement les espaces publics ou les expositions d'un rituel invasif et drôle en forme de textes chuchotés. On pourrait d'ailleurs décrire le processus d'accès aux expositions comme une opération de réglage constant entre l'observation extérieure et l'écoute intérieure, trop souvent nécessaire tant on mobilise ses propres connaissances pour s'y retrouver.

Dans le noir

Car la Documenta reste une exposition - la présence physique des œuvres dans des espaces collectifs en font un événement social dont la mise en œuvre a du sens, formule des éléments de discours, si contradictoires et polyphoniques soient-ils. À Kassel, ces questions trouvent leur dénouement le plus heureux dans les lieux qui maîtrisent leur propre temps – les programmes de discussions, les publications, et enfin les films. La rétrospective, dans le beau Gloria Kino, du cinéaste chinois **Wang Bing** qui documente, depuis *À l'Ouest des rails* en 2003, la vie quotidienne et l'histoire de son pays au travers des rapports de pouvoir et des politiques du travail, apporte indubitablement le poids et l'extériorité nécessaires à de possibles correspondances entre des cultures étrangères. C'est le cas également du triptyque de **Naeem Mohaiemen**, *Two Meetings and a Funeral,* présenté au Hessisches Landesmuseum, un montage qui évoque les initiatives de concertation politique dans le monde postcolonial, et en particulier les étapes de la conférence des pays non alignés à Alger en 1973. Mohaiemen compose depuis plus de dix ans une histoire reconstituée de l'Asie du Sud, mais aussi des gauches postcoloniales, qui intègre la complexité des faits sans recourir au pathos pour, au contraire, imaginer et débattre de leurs transformations dans le présent proche. Et encore *Such a Morning*, la longue fiction d'**Amar Kanwar** à la Neue Galerie, où le cinéaste indien invente un nouveau récit de l'obscurité et de l'isolement nécessaire pour aborder l'histoire du monde (et faire des films). Les projections sont des moments réussis aussi parce qu'elles comprennent leurs propres conditions de monstration, capturent l'attention durablement, et produisent pour nous la nuit matérielle et imaginaire où s'amorce un regard sur le monde.

Formations de temps

Mais les films prennent du temps et si l'on n'habite pas Athènes ou Kassel, la documenta repose sur un phénomène d'incomplétude. Ceux qui ont eu la chance de visiter les deux villes détiennent certainement de précieux éléments de rapprochement qui feront parfois ressurgir la ville absente ; ceux qui n'ont pas fait "le grand tour" reconstitueront tant bien que mal des expositions invisibles. C'est une belle idée si elle est voulue et maîtrisée comme chez quelques artistes qui ont pensé leur intervention en deux temps plutôt que comme une répétition. La Nigériane **Otobong Nkanga** a d'abord réalisé en Grèce l'une de ses fresques programmatiques, un schéma imaginaire de son projet, dans un atelier métamorphosé en fabrique de savons. Les siens sont constitués de matières aux propriétés très précises et deviennent, à la suite d'un long travail administratif sur la circulation des biens selon les règlements européens, les éléments principaux d'une performance et installation en trois lieux de Kassel. L'ensemble porte un seul titre, *Carved to Flow*, littéralement 'sculpté pour couler'. La canadienne **Moyra Davey** expose le résultat d'un an de recherches avec *Wedding Loop,* un film construit sur le mode d'un journal de voyage vers la ville natale de Julia Margaret Cameron, mais aussi de déambulations chez elle à New York où elle lit un texte. *Skeletal Buddha* est un ensemble connexe de cent photographies. Celles-ci sont réparties entre l'EMST d'Athènes, avec le film, et la Neue Neue Galerie à Kassel où elles sont seules. Les photographies développent le film et forment une constellation d'associations entre les caractères d'un manuscrit de *L'Iliade* trouvé à la bibliothèque Gennadius à Athènes, dont Davey a fait une sorte d'abécédaire, et d'autres "lettres" écrites par Julia Margaret Cameron et Alice B.Toklas. Le travail de Davey s'attache à la forme processuelle de la recherche et ne propose pas vraiment de totalité possible entre ses composantes, ni de complémentarité des deux lieux. Avec *Nassib's Bakery,* la Libanaise **Mounira Al Solh** qui exposait au musée d'art Islamique d'Athènes un lit surmonté d'un dais brodé de scènes contemporaines dupliquées de motifs anciens, a remis en marche dans un des Glass pavilions la boulangerie que son père avait ouverte à Beirut pendant la guerre de 1975 pour donner du travail aux membres du centre pour handicapés qu'il dirigeait, avant qu'elle ne soit détruite par un bombardement. Au sous-sol de ce même pavillon, Al Solh a installé plusieurs pièces dont *I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous*, débuté en 2012. Al Solh interviewe et réalise un dessin de chaque Syrienne ou Syrien demandeur d'asile qu'elle rencontre, les enregistrements sonores étant accompagnés de la cohorte de ces portraits. Ainsi, l'actualité d'une communauté en lutte occupe-t-elle physiquement les fondations d'un épisode de l'histoire familiale et d'une guerre précédente. Et l'organisation du récit par strates successives, où la réactivation du passé recouvre littéralement le présent auquel elle donne son poids et qui l'anime en retour, renvoie incidemment à la pratique picturale de cette artiste.

Habiter la crise

À Kassel, l'assignation au partage entre les villes de deux pays que la politique récente oppose peut aussi se lire comme une amplitude conférée au mouvement déjà engagé par la Documenta 10 qui, la première, convoqua les pratiques artistiques à l'intérieur d'un cadre historique et politique précis, introduisit des lectures non occidentales de l'art, et au cours de laquelle l'espace public participa de l'exposition sans se limiter au registre commémoratif. Mais, ici, le départ, même ponctuel, de la ville d'origine produit un signal beaucoup plus abrupt, et la répétition voulue d'un lieu à l'autre, la remise en cause des notions d'appartenance et les difficultés logistiques qui ont malmené l'institution, transforment l'opération en manifeste. En plaçant la question d'une pratique de l'art dans le cadre du plus grand conflit économique européen, un conflit où les illusions d'émancipation du monde occidental ont pour l'instant fait la démonstration de leur inanité, et où l'Europe joue sa propre ruine, la Documenta ne règle en effet aucun compte. Elle n'invite pas le monde mais au contraire s'invite dans la crise, propose de la penser et de l'habiter. Le geste prend nécessairement en charge des questions cruciales liées à l'histoire passée et présente, à la cohabitation, au partage des ressources et aux migrations, à la question de la survie, laquelle réside dans l'obligation d'accepter des conditions différentes pour vivre, au prix de notre propre transformation.

Le film de **Douglas Gordon**, projeté au CineStar, sur le cinéaste lithuanien et new-yorkais Jonas Mekas dont l'intitulé reprend le titre de son autobiographie, *I had nowhere to go*, compte peut-être paradoxalement parmi les œuvres qui offrent un élément de réponse le plus direct à cette question de la survie, parce qu'il part de l'expérience d'un conflit terrible et proche mais dont l'historicisation est déjà largement engagée. Mekas a vécu pendant la seconde guerre mondiale l'expérience du déplacement et de la dépossession, puis de l'exil définitif qui habite largement son cinéma. Depuis, il habite beaucoup dans les images. Comme le fait remarquer Gordon : "Regardez où nous en sommes à présent. Il y a des centaines de milliers de personnes qui n'ont nulle part où aller. Voilà pourquoi le film est puissant, à mon sens. Surtout s'il est visionné dans le noir. Vous écoutez une voix, et cette voix décrit le sentiment d'être dans le noir et d'avoir nulle part où aller. Et je pense qu'il s'agit là d'une manière radicale de rendre présents les gens au cinéma, parce qu'ils n'ont rien à quoi se raccrocher à part le son, et à peine l'image. La voix raconte une belle histoire de survie. Il n'avait nulle part où aller, mais il y a quand même été." Ce récit individuel et porteur d'un moment douloureux du passé échappe à toute position de passivité et de fascination en construisant un rapport vivant, un rapport de transformation à la grande histoire, dont Mekas a déduit une œuvre à regarder *dans le noir*. Aux antipodes de *I had nowhere to go*, s'exprime une autre forme de diachronie dans la non distance revendiquée et provocatrice de l'artiste **Arthur Mijewski**. Sans grande formalisation autre que l'usage

D14 KASSEL
LEARNING FROM ATHENS
WWW.DOCUMENTA14.DE
ATHÈNES
JUSQU'AU 16.07.17
KASSEL
JUSQU'AU 17.09.17

Douglas Gordon,
I had nowhere to go, 2016
digital video transferred from Super 8 film and video,
Cinestar, Kassel
© Douglas Gordon/VG Bild-Kunst, Bonn 2017,
documenta 14, photo: Matthias Völzke

Moyra Davey,
Skeletal Buddha, 2017
C-prints, tape, postage, and ink, installation view, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, photo: Mathias Völzke

du 16 mm pour un film muet en noir et blanc, *Glimpse* projeté à Athènes montre le camp de Grande-Synthe et fait jouer une impressionnante boucle temporelle – on croit d'abord regarder un document sur la seconde guerre mondiale, il s'agit en réalité de ce qui se passe maintenant, en France. La démonstration est glaçante. À la Neue Neue Galerie de Kassel, *Realism* est une installation en 6 écrans où sont projetés des documents filmés de la même manière, et où des hommes mutilés s'exercent au port de prothèses qui paraissent d'un autre temps. Le film est parfaitement gênant, surtout à la lumière de *Glimpse*, sur lequel à son tour il jette une ombre. Car nous sommes moins placés dans un processus de compréhension différente d'une situation, que violemment confrontés au spectacle de blessures intimes. À Athènes *Glimpse*, comme au dernier étage du EMST l'extraordinaire document du cinéaste iranien **Forough Farrokhzad**, filmé en 1963 dans la léproserie de Bababaghi -qui existe toujours en Iran-, rappelait que le lieu où se manifeste et s'inscrit durement pour chacun toute crise collective, quelle que soit l'époque, est le corps.

Sept mois avant le vernissage de l'exposition à Athènes, débutait précisément *Le Parlement des corps*, le programme de discussions, débats et performances conduit par Paul Preciado, aujourd'hui présenté dans la rotonde du Fridericianum à Kassel. Le processus de ce "parlement", une série d'interventions individuelles sur un mode spontané donc incontrôlable, a sans doute constitué la part la plus organique de la Documenta 14. Pensé en réponse aux faillites du néolibéralisme financier, son titre revendique la résistance du corps au discours ou à tout ordre relevant d'un "gouvernement", prend le parti de l'action singulière et non formatée des manifestations de rue où des individus se retrouvent sans former de groupe social déterminé. Preciado a invité et réuni une multiplicité d'activistes, artistes, penseurs, chercheurs, sous l'égide d'un "exercice expérimental de la liberté" selon la proposition du critique brésilien Mario Pedrosa. La parole a été donnée à de nombreuses expériences politiques et des formes différentes de récits historiques pour explorer les disparités civilisationnelles et leurs différents processus d'émancipation, qu'ils soient sexuels, spirituels, idéologiques ou économiques. Plus que le programme de performances lié à la danse, constitué parfois d'une juxtaposition simpliste entre la chorégraphie et l'espace muséal lorsque **Maria Hassabi** met ses danseurs en position d'objets à contempler dans la Neue Neue Galerie, *Le Parlement des corps*, comme l'impressionnant programme de radio et de diffusion sonore, ou la publication *South as a State of Mind*, ont formé les organismes porteurs de modalités d'incarnation et de propagation du projet, des émanations capables de poursuivre leur route et de se reproduire, à la condition d'y travailler.

Monuments

Enfin le retour à Kassel affiche sa propre crise, si l'on considère l'écueil principal que représente l'exposition, dans le Fridericianum, de la collection du EMST, le musée national d'art contemporain d'Athènes qui n'a jusqu'ici jamais ouvert sinon pour l'une des principales expositions de la Documenta. Ce geste de déplacement pur et simple d'un ensemble d'œuvres mal accordé et dans lequel surnagent quelques grands noms, reste incompréhensible. Il est présenté comme le sommet de la collaboration entre les deux villes sur le site web, qu'on aurait aimé pouvoir consulter pendant la visite car il est bien mieux informé que ne le sont les espaces d'exposition. On apprend qu'il s'agit d'un choix d'œuvres d'artistes qui ont défendu la démocratie pendant les années d'après-guerre en Grèce, y compris pendant la dictature des généraux.
Là encore, les bonnes intentions ne font pas de l'art, elles font tout au plus des monuments. Devant le musée, sur la Friedrichsplatz qui sert traditionnellement de point central à la Documenta, s'élève le *Parthénon des livres* de **Marta Minujín**, un monument grandeur nature réalisé en 1983 à Buenos Aires à partir de livres interdits, pensé comme une reproduction du temple initial destinée à les redistribuer au public – mais qui les rend parfaitement inaccessibles. Son échelle littérale et sa portée symbolique évidente en font en effet un repère aisé, certes, fonction qu'il partage avec un empilement voisin de canalisations en terre cuite dont chacune est transformée en chambre à coucher. Chaque tuyau contient l'espace suffisant pour s'allonger ou se cacher si cela est toutefois autorisé, ce que le titre *When We Were Exhaling Images* ne précise pas. Construit par l'artiste kurde d'Irak, **Hiwa K** (prononcer Iwak comme le pays dont il s'est exilé) et les étudiants de design de l'école d'art de Kassel, cette unité d'habitation minimale, à la fois monstrueuse et loufoque, est aussi un monument au voyage volontaire (ou pas) un peu pesant. Minujín et Hiwa K ont expérimenté l'une la dictature, l'autre la guerre, la fuite et l'exil. L'œuvre de Hiwa K est parfois plus juste. Elle emprunte ici au vocabulaire de l'art public mais ces "objets" qui se destinent à nous surprendre portent un discours didactique auquel nous souscrivons déjà.

Présence

Car l'art ne résout pas les crises d'une société, ni ne règle les comptes entre les pays. L'expérience de la Documenta, avec les déceptions que sa dimension symbolique démesurée pouvait laisser présager, est forte parce qu'elle n'a rien aplani. Elle a engagé des savoirs considérables et beaucoup de pratiques artistiques. Elle a produit du sens et fait apparaître des contradictions et des réactions imprévues, ce dont Sandra Delacourt fait brillamment l'analyse dans ce numéro. Un lieu d'exposition ne peut faire office de tribunal, et un tel projet ne saurait fournir de compensation. La compensation est un une stratégie narcissique qui met ce qui a été perdu hors d'atteinte ou qui le refoule. C'est peut-être lorsqu'elle place le corps dans la conversation de l'art et avec l'art que *Learning from Athens* met en circulation une forme de conscience du présent respirable et vivante. Quelque chose qui échappe aux logiques libérales du profit, lesquelles reposent sur la mesure de quantités échangeables, et non sur notre présence réelle. Comme le souligne le philosophe Achille Mbembe, la vie elle-même est une dette que nous ne rembourserons jamais.

Marie Muracciole

Marie Muracciole est critique d'art et commissaire d'exposition. Elle dirige depuis 2014 le Beirut Art Center. Elle a collaboré notamment avec *Texte zur Kunst* et *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne* ; elle a publié et édité les écrits d'Allan Sekula aux Beaux-Arts de Paris. Parmi ses expositions, celle d'Yto Barrada, *Riffs*, au Wiels à Bruxelles.

EXTRAMUROS

Ce qu'il y a de profondément excitant dans la pratique de FRANÇOIS MARTIG (Charleroi, °1978; vit et travaille à Metz), c'est l'imprévisibilité et le mouvement. S'il y a bien un style et une signature, aucune redite formelle ne typifie ses travaux. Oscillant entre le documentaire, l'installation et la création sonore, c'est avec une très grande souplesse que l'artiste élabore ses propositions. Sans avoir jamais totalement abandonné l'objet ou la sculpture, sa démarche et les enjeux qui la sous-tendent tiennent d'abord d'un attachement solide aux sciences humaines en leur sens le plus large: les requalifications des territoires, la construction idéologique de la mémoire, la fabrique politique de la nature.

FRANÇOIS MARTIG
HYPO-LANDSCAPES: POLITICS OF BATTLEFIELDS
STADTGALERIE SAARBRÜCKEN
ST. JOHANNER MARKT 24
D-66111 SAARBRÜCKEN
WWW.STADTGALERIE.DE
JUSQU'AU 27.08.17

GLEIS 1
CENTRE POMPIDOU METZ, 2017-2019
1 PARVIS DES DROITS DE L'HOMME
F-57020 METZ
WWW.CENTREPOMPIDOU-METZ.FR/AUX-QUATRE-VENTS

SITE DE L'ARTISTE:
WWW.ROBINSONHOTEL.ORG

Zone Rouge. Structure bunker-enceinte électroacoustique (2017) Détail.
Photo: Anton Minayev. Courtesy de l'artiste.

POLITICS OF BATTLE-FIELDS

C'est dans les moments de crise que peuvent s'éprouver ces phénomènes, lorsque de très vieilles questions ressurgissent, mettant à mal les identités et les concepts juridiques associés. Les guerres et les révolutions sont les espaces-temps où se reconfigurent brusquement l'économie des signes et des territoires, laissant apercevoir la fragilité des évidences dont ils étaient le nom. Tout le travail de François Martig tourne autour des dynamiques qui stimulent ou cristallisent les rapports de force structurant l'existence collective, tant dans ses dimensions sociales qu'écologiques ou mémorielles. Cela fait maintenant quelques années que son attention se porte sur les conflits européens, principalement la première guerre mondiale, ainsi que sur les antagonismes plus récents entre Chypre et la Turquie. *Varosha (2015)* et *Zone rouge*, toujours en développement, trouvent à la Stadtgalery de Saarbrücken un nouveau lieu d'extension et de connexions.
Varosha est un film retraçant le destin d'une cité balnéaire chypriote bâtie en 1972. Autrefois paradis touristique, elle fut abandonnée suite à l'invasion turque de 1974. Aujourd'hui ville fantôme, elle est une zone tampon s'étendant sur six kilomètres de plage, quadrillée par des militaires et sous le contrôle de l'ONU. Interdite d'accès, la ville recèle pléthore de bars et d'hôtels de luxe, autrefois prisés par la jet set européenne et qui sont aujourd'hui autant de niches écologiques ou d'espaces de jeux (plutôt dangereux) pour les amateurs d'urbex[1]. Internet regorge d'images édifiantes à ce sujet… mais ce n'est pas ce terrain-là qu'explore François Martig. Bien plutôt la normalisation et l'intégration impossible d'un arbitraire institutionnel, les fictions juridiques qui en permettent la continuation (Varosha a toujours un maire, fût-il en exil) et la construction mémorielle à l'œuvre chez les habitants historiques ou leurs descendants. La série d'entretiens et les vues de paysages projetés, sur deux écrans se faisant face, créent une dialectique où le délire politique (et ses multiples justifications) se conjugue à l'étendue des paysages et aux images d'archive. Les identités clivées d'exilés inconsolables, toujours rivés à ce point aveugle façonnant tant leur mémoire que leur quotidien (les checkpoints à destination des agriculteurs, la maison familiale, si proche et pourtant inaccessible,…), achèvent ce portrait instruit et, faut-il le dire, très émouvant, d'une certaine forme de résistance, s'exprimant dans le silence, les larmes et les armes… et se refusant, inflexiblement, à toute forme de résilience.
Le film s'intègre dans un dispositif scénographique faisant lien avec deux éléments du projet *Zone Rouge*, dédié à l'histoire écologique et politique du site de Verdun. La Zone Rouge est un territoire de centaines de milliers d'hectares bouleversés par les explosions, le déminage et les pollutions très graves qui en ont résulté. Rien de plus présent que ce passé qui, parallèlement au tourisme mémoriel qu'il suscite, survit silencieusement dans la chimie des sols engorgées de plomb, de mercure et de cadavres. La déraison guerrière, transitant du sillon nationaliste vers les écosystèmes, est au cœur d'un dispositif d'exposition inclusif et assez oppressant. Deux pièces – une sculpture bunker et une vitrine renfermant un échantillon de terre collecté au plus sombre des lieux: "la place à gaz" - sont les amorces visuelles d'un propos qui se déploie à travers les sons. Celui d'une voix experte, exposant jusqu'au moindre détail l'étendue des causes et des raisons, celui d'un coup de feu produit par un browning M1910, arme utilisée pour assassiner François Ferdinand et enfin, à la suite du parcours, les échos blessés de la ville de Varosha, comme pour souligner, encore et encore, les limites désastreuses du concept de Nation.
Non moins chargé d'histoires, *Gleis 1* répond à une commande du Centre Pompidou Metz. Il s'agit de produire un jardin et un observatoire du paysage consacré à la compilation de données, l'échange et la médiation. Le jardin est composé de plantes obsidionales. Ces dernières ont la spécificité de suivre les mouvements humains, et notamment en Lorraine, ceux induits par les guerres. Elles apparaissent sur les territoires assiégés, suite au déplacement de troupes. Glissées dans le matériel et le fourrage des chevaux, les semences proviennent d'Allemagne, des Etats-Unis ou du bassin méditerranéen. Implanté sur l'ancien site d'une gare de marchandise ayant servi à la déportation lors de la deuxième Guerre Mondiale, *Gleis 1* témoigne des transformations des territoires, sous leurs aspects les plus imperceptibles et tragiques… et nonobstant cela, fabuleusement libres.

Benoît Dusart

1 L'exploration urbaine, abrégé *urbex* (de l'anglais *urban exploration*), est une activité consistant à visiter des lieux construits par l'homme, abandonnés ou non, en général interdits, ou tout du moins cachés ou difficiles d'accès.

À l'invitation du Centre Régional de la Photographie de Douchy-les-Mines[1], MARIE JOSÉ BURKI a répondu en élaborant une étude sensible et poétique qui explore les possibilités de représentation. La question de la lumière, pendant métaphorique de la temporalité, y tient une place prépondérante, empruntant successivement les rôles de témoin, substrat, vecteur et objet. Ce propos sera prolongé et augmenté cet été, à l'occasion de la rétrospective que lui consacre le Centre d'art Pasquart de Bienne. Ainsi, plusieurs des pièces présentées à Douchy-les-Mines partiront investir ce vaste espace pour composer un tout nouvel ensemble de propositions discursives.

MARIE JOSÉ BURKI
CENTRE D'ART PASQUART
FAUBOURG DU LAC 71–73
CH-2502 BIEL / BIENNE
WWW.PASQUART.CH
DU 02.07 AU 03.09.17

TEMPORALITÉ LATENTE

Un chien sur la route, au passage du promeneur, 2017
© Marie José Burki

Depuis plus de trente ans, l'artiste développe une pratique tout entière tournée vers l'expérimentation des dispositifs visuels dont elle teste les enjeux et tente de repousser les limites. Interrogeant les rapports qu'entretiennent les mots et les images, les discours et temporalités produits au travers de l'étude de la dualité images fixes / mouvantes, elle travaille inlassablement à une mise en perspective de notre perception de la réalité.
Croisant les médias pour mieux les confronter, Marie José Burki (Bienne, 1961 ; vit et travaille à Bruxelles) conçoit ses expositions comme une déambulation spatiale et temporelle où chaque ensemble induit le suivant, naturellement et sans rupture. Défiant la chronologie, elle lui préfère un dialogue entre œuvres anciennes et productions récentes afin de rendre compte d'une démarche évolutive en constante réinterprétation, toujours en résonance avec les problématiques soulevées par la société contemporaine, assujettie à l'inflation de stimuli visuels.
L'exposition s'ouvre sur une photographie de paysage représentant des fleurs sauvages dans un champ. Par un subtil travail d'assombrissement, l'artiste suggère davantage qu'elle ne révèle, imposant au regard d'entrer dans l'image pour en distinguer les détails, imperceptibles à première vue. Classique de par son sujet, *Sans titre*, 2017, est le fruit d'une réflexion sur les processus de restitution d'une image qui naissent des modifications apportées à son traitement et à son tirage. Présentée dans une uniformité verticale, une alternance de portraits de jeunes filles (*AOS*, 2012) et de détails de bouquets (*Ici et là*, 2016) scande l'espace de la galerie circulaire. Marie José Burki pose son regard de plasticienne sur deux thèmes très largement exploités dans la tradition picturale, déjouant les codes traditionnels pour mieux tenter d'en appréhender la substance. Ainsi, les portraits, pris en continu et de manière systématique, se veulent révélateurs de la temporalité de la séance de pose, dévoilée par la juxtaposition des clichés dont certains sont marqués par une absence quasi totale de lumière, un visage dérobé ou des paupières closes. À la différence de la pratique du portraitiste, cette expérience avait pour objectif non d'immortaliser des individualités, mais de tenter de capturer le portrait d'une génération au sortir de l'adolescence, à la lecture des ressemblances et dissemblances qui se dégagent de l'ensemble exposé. Les natures mortes, quant à elles, sont un questionnement sur les limites de la représentation, résultats de "recherches sur ce qui apparaît des formes et des couleurs, [...] de la photographie comme surface"[2]. L'attention portée aux contrastes et aux procédés photosensibles ouvre le champ de potentialité de l'image qui n'est dès lors plus considérée comme une figuration subjective du réel, mais qui peut désormais être lue en tant que modalité en devenir, bouleversant par là même la temporalité immédiate, intrinsèque à la prise de vue. Cette réflexion sur la plasticité photographique trouve son apogée dans l'évanouissement formel d'un corps féminin allongé sur le sable (*White Sands*, 2016), dont on ne distingue plus que quelques détails, entraînant ainsi notre œil aux frontières du visible et de l'invisible.
Dans la pièce attenante, séparée par un simple rideau noir, trois vidéos sont projetées en boucle, à même la surface du mur. Coproduite par le Centre National des Arts Plastiques, le Centre Régional de la Photographie de Douchy-les-Mines et PasquArt à Bienne, cette installation *Un chien sur la route, au passage du promeneur* (2017) qui a donné son nom à l'exposition, y est ici présentée pour la première fois. Immergeant le spectateur dans un environnement visuel et sonore, elle détermine la circulation de son regard, rythmée par la continuité parfois interrompue des images. Tantôt la caméra suit le parcours du soleil à travers les feuillages, tantôt elle enregistre le temps qui passe à la lueur des réverbères, des phares d'une voiture, ou encore immortalise un intérieur baigné de lumière artificielle. Parcourue de longs travellings diurnes et nocturnes, entrecoupés de plans fixes d'épisodes de vie qui s'écoule, l'œuvre tente de formaliser une temporalité latente, incarnée par la présence distanciée d'une jeune femme à laquelle le spectateur peut aisément s'identifier, tant son corps et son esprit s'inscrivent dans le paysage sans pour autant l'habiter. Ce sentiment est renforcé par l'insertion, en filigrane, d'images d'actualités qui se dévoilent de temps à autre dans les interstices des fenêtres, sortes d'échos au monde extérieur et qui, pourtant, ne parviennent aucunement à rompre la langueur établie. Unité dans leur ensemble, les vidéos savent garder leur autonomie, caractérisée par leur inscription dans un cycle temporel doublé d'une absence de narration qui invite indubitablement à la contemplation et à la rêverie.

Clémentine Davin

1 Cette exposition qui s'est déroulée du 11 mars au 28 mai dernier se voit désormais prolongée par une œuvre pérenne de l'artiste. Acquise grâce au soutien de la Ville de Douchy, une assertion formulée en néon imprime désormais la façade du Centre d'art. De couleur orangée sur un mur de briques rouges, *si le passé et le futur sont, je veux savoir où ils sont* (en référence aux *Confessions* de Saint Augustin (IV[ème] siècle ap. J.-C.)), a été pensé par l'artiste comme une jonction philosophique et temporelle au contexte géographique du Centre d'art, à mi-chemin entre l'école et l'église.
2 Propos de l'artiste extraits du dossier de presse de l'exposition au CRP.

PAS À PAS

Pas à pas #03, 2015
Intervention paysagère : 4 plaques inox - découpes géométriques + 1 plaque de verre
Société du Logement de la Région de Bruxelles-Capitale (SLRBC), Le Foyer Jettois - Résidence Florair, Jette - Vue de montage, hiver 2017 (Ph. NB_HR)

NATHALIE BREVET_ HUGHES ROCHETTE
101e %
LANCÉ PAR LA SOCIÉTÉ DU LOGEMENT DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
LE FOYER JETTOIS
AVENUE GUILLAUME DE GREEF, 1, 2, 3 ET 4 - 1090 BRUXELLES
ŒUVRE PÉRENNE DANS L'ESPACE PUBLIC

Les logements sociaux du quartier Florair à Jette (région de Bruxelles-Capitale) abritent désormais une œuvre du duo d'artistes français Nathalie Brevet_Hughes Rochette. Les habitants en ont accompagné la réalisation, lancée à l'occasion du chantier de rénovation énergétique en cours (procédure du 101e %). Caractéristique de la fin des années cinquante, le complexe réparti en quatre blocs sur un vaste terrain surplombant la ville fut reconnu à l'époque pour son confort moderne et ses aménagements. Le cahier des charges de la commande artistique requerrait explicitement une dimension sociale et urbanistique, non sans éveiller une question : aujourd'hui, les artistes se trouveraient-ils également investis d'une mission de réhabilitation ?

Leur intervention *in situ* repose sur une lecture des lieux qui mêle l'architecture, l'histoire et le paysage environnant. Elle se déploie en trois volets, à travers lesquels le quartier se raconte "Pas à pas". "Récit de territoire", installation et mise en lumière s'intègrent avec finesse au site qu'ils dévoilent plus qu'ils ne cherchent à le modifier.
Ossature du projet, le "récit de territoire" se construit par bribes au gré d'anecdotes rapportées par des habitants, d'éléments récoltés sur place et de recherches documentaires. On y croise l'Atomium de l'exposition universelle de 1958, Baudelaire qui séjourna à Bruxelles en 1864, puis Magritte, entre autres artistes et écrivains parmi des vies moins illustres. Interprété lors d'une lecture itinérante sur les lieux, le texte devrait être édité prochainement.
L'installation proprement dite, quatre plaques en inox brossé et verre, constitue la réduction à échelle humaine des immeubles dont elle reprend l'implantation au sol. Cette homothétie offre au regard d'embrasser les barres qui dominent d'ordinaire les alentours. Le passant est invité à parcourir les espaces collectifs, ainsi redessinés entre les surfaces planes. Grâce à la transparence du matériau et aux découpes de formes géométriques dans chaque plaque, des fenêtres s'ouvrent sur le paysage et en procurent différents points de vue.
Carré, cercle, triangle, rectangle renvoient à l'éclairage jaune, bleu, rose et vert des entrées latérales sous pilotis de chacun des immeubles. Ce principe d'équivalence formelle entre forme et couleur, repris de Kandinsky, permet d'identifier les bâtiments dont les ambiances colorées font écho aux pièces de la maison de Magritte, située non loin. À la nuit tombée, la mise en lumière scénarise l'espace et introduit un rythme au sein d'une architecture faite de répétitions uniformes.
Selon une démarche dont les artistes sont coutumiers[1], le sens et la forme de l'œuvre naissent d'un jeu de correspondances plus ou moins fortuites et de rebonds à travers le temps et l'espace Pour en saisir la substance, sans doute faut-il revenir sur son titre, emprunté à Jean-François Augoyard, *Pas à pas*[2]. Chercheur en sociologie urbaine, Augoyard s'est intéressé aux "manières d'habiter" et en particulier à ce que des habitants racontaient de leurs circulations, traduisant différentes façons d'investir l'espace.
L'association du récit et du cheminement en une véritable rhétorique de la marche[3], n'étonnera pas les lecteurs de Walter Benjamin, pour qui la ville se conçoit comme un texte dont le flâneur déchiffre les signes. Plusieurs éléments le suggérant, l'œuvre pourrait rallier une histoire de la déambulation, du flâneur baudelairien à l'errance surréaliste, de la dérive situationniste à l'usager des "non-lieux"[4]. D'hier à aujourd'hui, la figure du flâneur introduit du désordre dans la ville, devenue le terrain d'une reconquête sur l'organisation sociale des espaces urbains. Ce pouvoir de résistance s'exerce contre toute normalisation.
Subséquemment, quelle réhabilitation la commande publique viendrait-elle servir ? L'image d'un quartier, les espoirs déçus de la rationalisation moderne, transformés en action pragmatique pour rédimer la réalité physique et sociale ? Les analyses d'Henri Lefebvre lèvent opportunément les ambiguïtés qui pèsent parfois sur l'action publique. Le philosophe, critique de la vie quotidienne[5], rétablit l'ordre causal lorsqu'il en appelle à une réappropriation collective de la ville : la reconfiguration de l'espace a pour préalable la transformation des rapports sociaux et des modes de production dans la société, non l'inverse.
Si on ne saurait attendre d'une œuvre qu'elle réinvente le quotidien, on peut souhaiter qu'elle y contribue. Une certaine frivolité la guetterait à ne proposer pour seule expérience que le plaisir de glaner les surprises latentes du site. Elle s'étoffe de l'observation critique de la contemporanéité, fut-elle fragmentaire et subjective, qui s'esquisse dans les modalités de cheminements et la qualification des espaces d'un quartier, somme toute, de relégation. Avec leur intervention, Nathalie Brevet_Hughes Rochette réinjectent la multiplicité d'expériences vécues et déplacent le regard porté sur un quartier pour y déployer un imaginaire. L'efficacité formelle soutient une expérimentation subtile, hors des circuits de l'art contemporain : il faut saluer cette belle réussite.

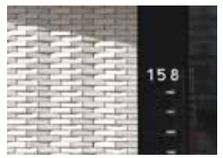
Eloïse Guénard

1 De *[A] venir* (Chelles, 2005), où le sol a été inondé, à *Cellula* (Collège des Bernardins, 2009) où il a été rehaussé de 4 mètres, les artistes ramènent à la surface les strates d'histoire et d'occupation, renversent les points de vue et, de concert, l'expérience des lieux. Qu'ils se confrontent au paysage (Musée éclaté de la Presqu'île de Caen, 2013) ou à un carrefour de banlieue (*Je ne trompe pas, j'avertis*, Palaiseau, 2011), ils établissent un dialogue avec l'espace public dont ils prélèvent les signes. Mais leur travail se développe également dans des sculptures et des œuvres à deux dimensions. **2** Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979. **3** Également conceptualisé par Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio, Gallimard, 1990 (1ère éd. 1980). **4** Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. **5** Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, tome I, Paris, Grasset 1947, tomes II & III, Paris, L'arche, 1961, 1981.

EU MIES AWARD 17

Première depuis sa création en 1988, le prix d'architecture Mies van der Rohe récompense une réalisation belge : l'association momentanée MSA/V+ reçoit le prix "Architecte émergent" pour les logements sociaux Navez qu'elle livre à Schaerbeek. Un signe supplémentaire du nouvel attrait des acteurs de l'art pour l'ordinaire ?

UNE FOIS N'EST PAS COUTUME, UN PRIX POUR LA BELGIQUE



MSA en association momentanée avec V+, Logements sociaux Navez à Schaerbeek, 2015
© Serge Brison

Trente ans après sa création, le prix d'architecture biennal Mies van der Rohe poursuit ses objectifs initiaux : reconnaître la discipline en tant que reflet des changements politiques et économiques de la société et concevoir UNE culture européenne à travers la diversité des productions. Eumiesaward (selon la formule actuelle) s'intéresse à la façon dont les architectes pensent et travaillent en Europe. Il en appelle à une architecture réelle, inévitablement liée au marché de la construction et porteuse de valeurs universelles, au-delà de l'aspect formel des choses. Il ne juge pas le produit mais la complexité de l'opération dans toutes ses dimensions – technique, conceptuelle ou culturelle. Ce qui s'avère d'autant plus vrai pour cette édition que son président, Stephen Bates, insiste sur la célébration du quotidien, contre "une architecture autoréférentielle, qui renie le contexte et l'action d'habiter". De belles paroles mais qu'en est-il dans les faits ?

Dans les faits, un processus étalé sur six mois (de novembre 2016 à mai 2017) aura vu la désignation de 355 projets sur 36 pays par un groupe d'experts indépendants, la nomination de 40, puis de 5 d'entre eux par un jury de 7 personnalités, la proclamation du grand gagnant parmi les 5 finalistes et du lauréat "émergent" parmi le panel large. Et tout autour, une stratégie de sensibilisation via site internet, publication et exposition itinérante, mais aussi interviews des usagers, visites des bâtiments et conférences de spécialistes. Et même s'il n'intéresse que les initiés (soyons réalistes), le prix cherche une couverture maximale en n'imposant aucune limitation d'échelle ou de programme. Son exigence unique portant sur la contribution du projet candidat à la construction de la ville européenne.

La distinction des logements Navez (MSA/V+) paraît évidente dans ce cadre, vu le caractère particulièrement exemplatif de l'opération vis-à-vis des procédures récemment mises en place en Belgique. A lire la presse, la présence d'un second projet belge (l'infrastructure polyvalente de Spa par Baukunst) symboliserait même le mouvement engagé par le pays – et en l'occurrence, par sa partie francophone ! – vers une optimisation des marchés de construction. Quoi qu'il en soit, le Contrat de Quartier dont est issu le projet (spécificité bruxelloise) n'est certainement pas sans lien avec sa qualité, et par extension sa nomination au prix. En sensibilisant l'habitant au cours des différentes phases de conception (sans pour autant lui laisser le crayon), il fait de l'édifice l'œuvre de tous, sublimation d'un contexte certes banal, et bancal, mais parfaitement réel.

Dès lors, il faut considérer des paramètres très nombreux et très divers. Dans le cas de l'opération Navez, on note pêle-mêle une situation existante complexe : l'implantation en tête d'îlot à proximité d'axes de circulation importants ; des enjeux ambitieux : la volonté de marquer l'entrée du quartier et d'y installer des logements pour familles nombreuses ; ou encore des paramètres d'action toujours plus étroits : la commande publique, dernier lieu de liberté devenu quasi inaccessible tant les candidats sont nombreux. Partant, le prix considère la capacité des auteurs de projet à relever l'ensemble de ces défis, depuis la "stratégie" de l'association momentanée visant à décrocher le marché (on est plus fort à deux !), à la création d'un lieu de vie exceptionnel quant à sa superficie, sa luminosité ou sa spatialité, jusqu'à la réalisation d'un véritable ouvrage d'art, en témoigne le soin apporté à la mise en œuvre des briques, taillées une à une.

Parce qu'il n'existe pas de hasard, le grand lauréat (DeFlat Kleiburg par NL Architects/XVW architectuur) présente lui aussi un programme résidentiel, dans un contexte lui aussi difficile. Ici, il s'agit de la rénovation impossible d'une barre de logements, dernière représentante de l'idéologie moderniste dans le quartier populaire de Bijlmermeer, en périphérie amstellodamoise. Et malgré des mensurations très différentes (500 appartements contre 5, 10 + 1 étages contre 6 + 1, 400m de développé contre 30m), les deux projets partagent une même idéologie sociale, collective, humaine. Ce palmarès (et d'autres encore, on pense notamment au lauréat 2015 du Turner Prize – le Granby Four Streets par le collectif Assemble), semblent bien dire quelque chose des intérêts actuels autour de concepts tels que la "sublimation de l'ordinaire" ou le "do it yourself". Quand bien se loger devient un art…

Charlotte Lheureux

Aurélien Froment,
Contes Doubles
@ M-Museum
Leuven, 2017
© photo : Dirk Pauwels

APPROPRIATION ET NÉGLIGENCE

***Contes Doubles*, titre de l'exposition monographique d'AURÉLIEN FROMENT actuellement visible au M Museum de Louvain, indique un certain point de vue par le biais duquel nous sommes encouragés à envisager l'œuvre de l'artiste français. Du "conte", nous gardons le récit qui porte une part morale et se déforme par le biais des subjectivités successives qui l'énoncent. Du "double", nous retenons l'éclatement même de ces subjectivités impliquant alors une altérité qui dédouble la compréhension du récit. Chacun des sept projets que nous présente cette riche et généreuse exposition est marqué du sceau de ce récit déformé, amenant le visiteur à découvrir le lieu clos d'un génie méconnu ou obscur pour le mener vers des hypothèses sur la teneur d'une objectivation du monde tendre et poétique.**

AURELIEN FROMENT
CONTES DOUBLES
SOUS COMMISSARIAT D'EVA WITTOCX
M MUSEUM
28 LEOPOLD VANDERKELENSTRAAT
3000 LOUVAIN
WWW.MLEUVEN.BE
JUSQU'AU 5.11.17

Fröbel Fröbelt (2013) est peut-être son projet le plus connu. Aurélien Froment (°Angers, 1976 ; vit et travaille à Edimbourg, Ecosse) s'empare de la "philosophie sphérique" du pédagogue allemand Friedrich Fröble ayant conçu, au début du XIX^{ème} siècle, une certaine vision de l'éducation. Au centre de l'apprentissage de l'enfant, réside le jeu, ou plutôt, *un* jeu, celui que nous connaissons tous, composé de différents objets géométriques en bois. Froment s'approprie ces formes et les éclate. Il les recherche sur terre (boulets de canon, peinture de ruines) et dans le ciel (photographies d'astres). La salle d'exposition, en plus d'images et d'objets, est composée de différentes tables au motif de grille sur lesquelles sont posées diverses constructions résultant de l'association des formes de Fröble. Allant de la simple géométrie nous rappelant de petites sculptures minimales jusqu'à la construction de maquettes de ruines antiques, le motif de la grille qui les soutient ne nous semble pas anodin. Dans son texte *Grilles*, Rosalind Krauss nous dit que "le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade de ce que nous sommes sur le terrain du matérialisme (parfois de la science, de la logique), alors qu'elle nous fait en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction)"[1]. Ainsi en va-t-il de cette "double vision" que l'artiste nous donne de l'œuvre du pédagogue allemand qu'il envisage tel un véritable artiste dont il pourrait revendiquer l'héritage. Le jeu fait de cylindres et de cubes est langage et monde. À l'image de la grille, il est code par le biais duquel un rapport au monde propre peut naître et se déployer.

Nous retrouvons la même dialectique dans les projets qui suivent. Dans *Non alignés* (2016) et *Le chant du monde* (2017) nous assistons à la déconstruction d'un code-langage, en l'occurrence l'univers musical de Bollywood, par le biais d'une main qui lui est en tout point hétérogène (ici, un chanteur et des danseurs sénégalais). Il en ira également de même dans les projets regroupés sous les intitulés *De l'ombre des idées* (2014-2015) et *Allegro largo triste* (2017), où nous retrouvons la dimension pédagogique essentielle à l'épreuve artistique du monde, et la relève de codes archaïques (un mode d'architecture non actuel, une forme musicale ancestrale) pour l'amener vers de nouvelles formes. Non que l'artiste ait quelque chose à nous apprendre, tel un dieu nous offrant une parole pour mieux nous sauver, mais qu'il soit lui-même en constant apprentissage d'une marche et en recherche permanente d'un équilibre pour ne pas chuter.

C'est au cœur de cette rétrospective, dans la cohabitation de deux projets distincts (dont l'un est inédit), que l'importance de l'œuvre d'Aurélien Froment s'impose. *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval* (2014) et *Apocalypse* (2017) nous semblent approfondir l'idée de la déconstruction d'un code-langage, une déconstruction faite d'appropriation, en la faisant tendre vers une profanation indispensable à la création d'une posture artistique. Comme dans les autres projets, ce n'est pas tant le résultat de cette déconstruction que l'artiste nous offre mais son acte même. Dans les deux cas, il s'agit d'isoler des détails du palais du célèbre facteur Cheval ou de la tapisserie de l'Apocalypse présente à Angers pour mieux les délier. Aurélien Froment *profane* le "tombeau idéal" de l'obscur Ferdinand Cheval pour en comprendre son unicité tout comme il superpose aux images et au texte sacré de l'Apocalypse une lecture du recueil *Les Prophéties accomplies* du poète et prophète du XIX^{ème} siècle Jean-Pierre Brisset. Ce dernier ayant lui-même interprété, déconstruit, le texte de Jean en une sorte de bégaiement de la langue le faisant glisser vers une véritable *apocalypse*, une révélation, de la langue française.

Dans son *Éloge de la profanation*, Giorgio Agamben nous dit ce que "profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier"[2]. Qu'est-ce que la négligence sinon une *neg-legere,* une négation de la lecture d'un texte donné ? Or, c'est cette négligence essentielle à l'acte artistique que nous offre Aurélien Froment dans ces divers projets. Tel le mauvais élève d'un pédagogue, tel un poète refusant la rime et la grammaire, il s'approprie des cryptages que d'autres ont construits pour mieux bâtir le sien. Il refuse la séparation, il dé-lit et relie. Mais, non content de cet acte, c'est tel quel qu'il nous le livre afin que nous puissions à notre tour profaner, négliger, ruiner, user et reconstruire.

Jean-Baptiste Carobolante

1 Rosalind Krauss, "Grilles" in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p.97. Macula, Paris, 1993.
2 Giorgio Agamben, "Éloge de la profanation" in *Profanations*, p.98, Payot & Rivages, Paris, 2006

L'exposition *Le Musée absent* organisée par le Wiels se pose comme une exposition critique et programmatique. Alors, nous dit-on, que la question de la création de nouveaux musées agite les esprits dans les métropoles du monde entier, l'on devrait s'étonner de l'absence de débat ou de concertation quant au contenu qui devrait être le leur. Un manquement que le Wiels entend réparer[1].

LE MUSÉE ABSENT

Martin Kippenberger,
Sans titre, 1988
63 x 92 cm, huile et pièces de monnaie sur toile.
Collection Wilfried and Yannicke Cooreman, Puurs

À Bruxelles, le caractère polémique d'un tel constat est particulièrement aigu. D'une part parce qu'il est posé par une institution qui échappe elle-même à la catégorie de musée au prétexte qu'elle est dépourvue de collection permanente et, d'autre part, parce que cette même ville peine à se doter d'un musée d'art moderne et contemporain, à force d'atermoiements divers et en dépit de la place centrale qu'elle se dit occuper sur la scène européenne[2].
À ce constat (qui n'émouvra que les initiés sans doute) s'en ajoute un second, plus conséquent : l'absence de prise de position critique par les institutions d'art en ces temps socialement sombres, marqués par des crises de migration forcée des peuples et de représentation des minorités, par l'inégale redistribution des richesses, par les menaces d'hégémonie culturelle, etc. Et le programme de ce "nouveau musée" de se dessiner aisément : réfléchir à la façon dont la mondialisation et les mutations sociales et culturelles profondes qui l'accompagnent viennent inquiéter l'intégrité de la communauté des hommes par des phénomènes de repli identitaire, de rejet, de conformisme, etc.
Il nous est en effet recommandé de nous mettre à l'école des artistes qui, pour partie d'entre eux, semblent capables de proposer avec plus d'intuition et de sagesse, des modèles de communauté fondés sur l'égalité et la

Isa Genzken,
OIL XV, 2007
35 X 220 X 380 cm, 2 mannequins, 3 récipients en plastique, papier aluminium, plastique, tissu.
Collection MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main.

différence[3]. Singulièrement ici, l'hypothèse défendue par les commissaires est la suivante : quantité de crises ou d'événements historiques douloureux laissent, en dépit de circonstances et de spécificités propres, des marques dont les similitudes traumatiques fondent la possibilité d'une rencontre avec l'"Autre" basée sur l'empathie. D'où la suggestion, pour ce futur musée, d'exposer des œuvres qui touchent "au mécontentement et à la frustration, des œuvres qui suscitent le malaise et l'angoisse ou qui évoquent des problèmes perçus comme polémiques ou menaçants", c'est-à-dire des œuvres capables de faire de ces divers sentiments inquiets l'amorce d'un dialogue entre individus de tous horizons[4].

Pour *Le musée absent*, le choix des œuvres a été opéré à l'intérieur d'une sélection d'artistes actifs sur la scène locale élargie (entendez Bruxelles et les grandes villes avoisinantes comme Amsterdam, Cologne, Londres ou Paris) au motif que cette constellation témoigne d'une connectivité mondiale forte et que ces villes sont autant de lieux d'accueil de larges groupes de population issus de l'immigration. Ce découpage géographique est notamment prétexte à exposer le travail d'artistes dont les noms ont émaillé le programme d'expositions du Wiels au cours de ses dix années d'existence. Et force est de constater la qualité générale des œuvres et l'envergure des artistes exposés, preuve d'un jugement esthétique sûr et du rôle majeur que joue le centre d'art. En ce sens, l'exposition se découvre avec plaisir.

Parmi les œuvres qui ont été sélectionnées pour leur capacité à ouvrir semblable brèche traumatique, citons l'installation inaugurale de Thomas Hirschhorn dans laquelle il dresse, avec force images, un réquisitoire à l'encontre de la technique du floutage des images de presse et de l'acte de censure déguisé qu'il constitue sous couvert de respect de la pudeur ou de la morale. Évoquons aussi Mekhitar Garabedian (*Fig. a, a comme alphabet (ayppenkeem)*, 2009) qui, à travers une série de dessins dans lesquels l'artiste se livre à un exercice de réapprentissage de l'alphabet arménien, évoque la diaspora de la population arménienne après le génocide et le processus d'acculturation par la langue ; ou Younes Baba-Ali qui documente les possibilités d'accès aux aides sociales d'un Belge immigré (*Être et ne pas avoir*, 2014). On pense encore aux impressions de Gerhardt Richter à partir d'images du bombardement de l'Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale (*Bridge 14 FEB 45*, 2000) ou du 11 Septembre (*September*, 2009).
Nonobstant la qualité individuelle des œuvres, on peine cependant à éprouver pour certaines d'entre elles le sentiment de frustration, de malaise ou d'angoisse dont elles devraient, nous dit-on, être les déclencheurs. À l'instar de l'installation classicisante de Mark Manders (*Silent Studio/ Argile silencieux*, 2016-2017) convoquée au titre d'image de la ruine, ou de celle d'Isa Genzken (*OIL XV* et *XVI*, 2007) dans laquelle deux mannequins habillés en astronautes sont allongés dans un environnement fait d'aluminium, et dont on peine à comprendre comment son baroquisme rauschenbergien pourrait faire poindre en nous le sentiment d'angoisse que devrait pourtant susciter l'événement, nous assure-t-on, "le plus traumatique du XX^e^ siècle [qu'] est peut-être la découverte que l'être humain n'est pas un point central, mais un élément d'un tout infini". Peut-être est-ce parce que cet événement eut lieu au XVI^e^ siècle avec Nicolas Copernic et Giordano Bruno et non au XX^e^ siècle, siècle dont on aurait peut-être imaginé que le trauma le plus profond ait à voir avec quelque génocide de masse. Somme toute, cette relative incapacité des œuvres à répondre à ce que l'on attend d'elles est symptomatique de la résistance qu'oppose inéluctablement toute bonne œuvre d'art à son ressaisissement dans le discours quel qu'il soit[5] – ce dont il convient assurément (quoique paradoxalement) de se réjouir.

Nous souhaiterions cependant attirer l'attention sur un présupposé général qui nous semble sous-tendre *Le musée absent* et en contrarier pour partie les intentions louables. Peut-être pourrons-nous de la sorte contribuer modestement – et en toute révérence – à ce vaste débat autour du musée du futur initié par les commissaires de cette exposition, exposition que d'autres, à les en croire et la chose est heureuse, seront bientôt appelées à prolonger.
Ce présupposé a trait à cette idée que l'œuvre d'art peut avoir pour fonction d'alerter sur l'existence de telle ou telle problématique sociale, politique, économique, écologique, etc. et de prendre position politiquement. Pour le dire dans les termes des commissaires, il s'agit de considérer les œuvres d'art comme capables de donner lieu à des "thématiques sous forme symbolique [qui] poussent à un certain rapport avec ces questions et à la prise de position dans un processus de sensibilisation historique"[6]. C'est là bien sûr une conception largement répandue ces jours-ci dans les musées d'art contemporain et autres biennales. Cependant, une telle adresse résulte largement, selon nous, d'une conception de l'art qui s'est forgée au sein de la tradition occidentale récente, laquelle a vu s'imposer, il y a une bonne cinquantaine d'années et sous l'égide conjointe d'une certaine tendance autocritique de la modernité et d'une forme d'art ready-made moins soucieuse de jouissance esthétique que de la validité d'un raisonnement relatif au fonctionnement du système artistique, des formes artistiques faisant massivement retour sur leur propre nature et leurs propres conditions d'existence. À ce compte, les œuvres se virent rapidement appréhendées comme des entreprises cognitives ou définitoires vis-à-vis du domaine artistique et, bientôt, vis-à-vis de tous les aspects de l'existence humaine à mesure que le champ d'investigation en vint à déborder ce seul domaine. L'un des signes les plus récents de cette évolution fut notamment l'émergence de la figure de l'"artiste historien" diagnostiquée il y a quelques années par Mark Godfrey[7], c'est-à-dire des artistes dont la pratique, fondée sur une activité de recherche proche sinon similaire au travail d'investigation historique, s'attache à l'évocation de figures ou d'épisodes oubliés ou négligés de l'histoire. Dans *Le Musée absent*, on retrouve semblable démarche à l'œuvre dans la présentation de pièces des Archives de l'Ambassade Universelle, dans le travail que Wolfgang Tillmans consacre à l'avion concorde (*Concorde Grid*, 1997), dans celui de Sammy Baloji fondé sur les archives des entreprises et de l'administration en charge de l'exploitation du cuivre de la région du Katanga durant la période coloniale (*Mémoire*, 2007), ou encore dans la création de Lili Reynaud-Dewar produite à partir d'un épisode précis de tensions raciales aux Etats-Unis (*Small Tragic Opera of Images and Bodies in the Museum*, 2017). De manière générale, il nous semble possible de déceler la prégnance d'une telle tradition dans l'esthétique post-conceptuelle à laquelle ressortissent la majorité des œuvres exposées.
Or il va sans dire qu'une telle compréhension de l'art et de sa fonction ne concerne qu'une partie assurément limitée des contrées du monde dans lesquelles on produit ce que l'on désigne volontiers du nom d'art. Pas de place semble-t-il (encore ?) ici pour un art dont la production répondrait à un besoin plus ou moins urgent ou vital de reconnaissance ou d'intégration sociale, ou pour des objets destinés à servir d'instruments de communication ou d'action symbolique voire réelle sur le monde[8], ou pour quantité d'autres fonctions encore que l'humanité, dans sa diversité, confie à ces objets. Dans la rencontre avec l'"Autre" où s'aventure ici le Wiels, c'est d'abord la langue de l'art contemporain dominant que l'on parle. Du reste, on aurait tendance à penser que les œuvres les plus interpellantes de l'exposition sont précisément celles dont le contenu, moins prescriptif ou univoque, résiste tant soit peu à ce modèle. On songe ici à Walter Swennen (*We/ They*, 2010), à Martin Kippenberger (*Untitled*, 1988), aux totems de Cameron Jamie ou encore à Stanley Brouwn (*this way brouwn*, 1962-1964).
L'on entend bien alors que, face à la complexité et à la diversité culturelle auxquelles le monde décolonisé nous confronte aujourd'hui, toute prétention à la constitution d'une collection exhaustive et à portée "universelle" semble bien illusoire[9]. Mais ne devrait-on pas envisager, ne serait-ce qu'un instant, que le futur musée d'art contemporain, dès lors qu'il nourrit des ambitions politiques et sociales aussi hautes, ait à renégocier (au risque de devoir l'abandonner) cette notion même d'art ? Et ceci, au motif que son acception momentanée prescrit implicitement l'usage ou la fonction des choses sur lesquelles doit prendre appui la rencontre avec l'"Autre" et disqualifie d'autant quantité d'objets, de gestes ou de circonstances produits par l'"Autre", précisément, à partir desquels la rencontre avec lui peut tout aussi bien advenir ? Peut-on envisager de penser le musée futur sans remettre en question les éléments de cultures dont il se veut le lieu d'observation et d'exposition, ou le fonctionnement même du musée (ou du centre d'art) ?[10] La présence non négligeable d'œuvres dites de la critique institutionnelle dans l'exposition (Marcel Broodthaers, Guillaume Bijl ou le toujours étourdissant Christopher Williams) indique assurément une voie à suivre.

Anaël Lejeune

LE MUSÉE ABSENT. PRÉFIGURATION. D'UN MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN POUR LA CAPITALE DE L'EUROPE

SOUS COMMISSARIAT DE DIRK SNAUWAERT AVEC ZOË GRAY, FRÉDÉRIQUE VERSAEN, CAROLINE DUMALIN & CHARLOTTE FRILING.
WIELS, CENTRE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 13.08.17

1 Dirk Snauwaert (dir.), *Le Musée absent. Préfiguration d'un futur musée d'art contemporain pour la capitale de l'Europe*, Bruxelles, Wiels-Fonds Mercator, 2017, p. 24

2 Un musée d'art moderne et contemporain devrait voir le jour en 2020 dans l'ancien garage Citroën Yser situé le long du canal. Ce projet est mené à l'initiative de la Région de Bruxelles-Capitale et en partenariat avec le Centre Pompidou.

3 *Idem*, p. 28. C'est là, soit dit en passant, un thème qui avait déjà servi d'argument à l'exposition *Atopolis*, organisée par le Wiels dans le cadre de Mons 2015.

4 *Idem*, p. 33.

5 Les commissaires entendent en effet "développ[er] un discours au départ des œuvres d'art et des auteurs". *Idem*, p. 33.

6 *Idem*, p. 27.

7 Mark Godfrey, "The artist as historian", *October*, n° 120, printemps 2007, pp. 140-172.

8 Sur ceci, voir entre autres Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique, Dijon, Les presses du réel, 2009 ;* et Philippe Descola, "L'Envers du visible: ontologie et iconologie", dans *Histoire de l'art et anthropologie,* Paris, INHA-Musée du Quai Branly, 2009.

9 Dirk Snauwaert (dir.), *Le Musée absent, op. cit.*, p. 26 et p. 31.

10 Et à cet égard, échapper à l'Art Fair (moment choisi pour l'inauguration de l'exposition) et à sa logique mercantile figurerait probablement en haut de la *to do list.*

RÉPARER L'INVISIBLE

Depuis plus de dix ans, les expositions de KADER ATTIA déploient, sous de nombreuses variations de formes, l'idée de réparation. Loin d'en faire un gimmick, un geste réflexe dont trop souvent artistes, politiques ou intellectuels se servent pour minorer la complexité des traces visibles de la modernité coloniale et capitaliste, l'artiste élève cette notion au rang d'un principe moteur.

Kader Attia,
Reflecting Memory 2016
Courtesy the artist, Galerie Nagel Draxler, Lehmann Maupin, Galerie Krinzinger and Galleria Continua
© Kader Attia

KADER ATTIA
RÉPARER L'INVISIBLE
SMAK
1 JAN HOETPLEIN
9000 GAND
WWW.SMAK.BE
JUSQU'AU 1.10.17

Kader Attia, *Réparer l'invisible*, installation SMAK 2017.
Crédits photo : Hugard & Vanoverschelde

La diversité de ses outils d'interventions sensibles, du film à la bibliothèque, en passant par la sculpture ou encore les sons, invitent à partager un geste universel toujours en mouvement. L'horizon est celui de la continuité et de la complexité que rien ne fige, refusant autant les constats dogmatiques que les fausses logiques dialectiques d'opposition et de renversement.
L'exposition au SMAK de Gand a son point central dans la grande salle en façade. Sur une petite dizaine de socles, sont pliés en carré, à l'endroit même de la réparation, des tissus que Kader Attia (°1970 ; vit et travaille à Berlin et Paris) collecte au fil des ans, en Afrique principalement. Autant de lieux d'une réparation visible qui ne vise à aucun camouflage de la déchirure. Raccommodés, ces textiles contournent et déplacent la logique occidentale selon laquelle réparer vise à retrouver au plus proche l'état originel d'une chose ou d'un être. Ils indiquent, par le contraste du motif ou de la couleur de la chute de tissu qui sert à masquer la déchirure, que quelque chose a eu lieu, qu'il ne faut trahir ou oblitérer mais signifier dans les usages.

Bordée de chaque côté par deux autres salles, la pièce centrale offre une situation de mise en abyme vertigineuse. Parfaitement symétrique le lieu d'exposition se lit en miroir. Comme très souvent dans la disposition de ses œuvres, Kader Attia joue de rappels et d'échos. Par analogie de formes ou de principes, un jeu de similitudes s'installe entre pièces plus anciennes et récentes pour donner une lecture toujours plus habile et fine de sa recherche. Ici, c'est ce carton chargé d'empreintes cerclées ou la carrosserie en polyester d'une mobylette, là, deux prothèses sorties d'un âge ancien. Autant d'évocations de spectres, de fantômes d'événements, d'objets ou d'êtres dont la trace conditionne une existence future. Quelque chose a eu lieu. Réparée ou encore ouverte, la blessure accède à une dignité ontologique.

Deux œuvres fondamentales font office de porte d'entrée dans le processus infini de réparation qui ne connaît ni début ni fin, mais se joue toujours dans les plis d'une image, d'un reflet, d'une présence spectrale dont l'évanescence témoigne pour un monde, une vie en devenir, toujours politique. La plus ancienne : un miroir brisé en deux morceaux, qui ne tient plus que par une série d'agrafes dans le verre. Œuvre matricielle qui dit la fêlure qui perdure en chaque être ressaisi par son image. L'autre est le film plus récent, *Réfléchir la mémoire*, pour lequel Kader Attia reçut le Prix Marcel Duchamp l'année dernière. Savants, neurochirurgiens, musicien Dub, psychologue ou spécialiste des traumas répondent, sous l'aspect d'une enquête, à ses questions sur les membres fantômes ; la puissance d'une soustraction qui hante un corps (membres amputés, perte de l'être aimé, génocide, note de musique). La force du film tient en sa littéralité conduite jusqu'à ses points de bascule. Métaphysique, esthétique, médicale, sentimentale et politique la manière de Kader Attia procède par rebonds et hypothèses avec ses interlocuteurs, ouvrant un chant de pensée puissant sur les processus de reconnaissance de la douleur comme des spectres qui continuent d'habiter chaque vie individuelle et collective. Les moments d'entretiens sont ponctués d'images de corps silencieux filmés en situation (un bureau, une église, un restaurant, une friche...) Délicatement apparaît dans la durée du film l'artifice qui rend l'image de ces corps *en entier* : un miroir, habilement posé selon un angle précis de la caméra. L'artifice de la réflexion donne corps à ce qui hante, l'absence d'un membre dont la reconnaissance dit la possibilité d'une vie re-commencée. Avec *L'échelle de Jacob*, Kader Attia s'était déjà servi magistralement de la puissance du miroir. Il n'y aura pas d'image originale, même fantasmée, de l'être, seulement une saisie dans un processus infini de réparation et de reprise, comme l'on repriserait un tissu. On pourrait penser, comme lorsque l'on entend dans le film Boris Cyrulnik parler de la place qu'il faut pouvoir faire en soi à la perte de l'être aimé, qu'il s'agit pour Kader Attia de mettre en valeur des capacités d'adaptation, d'accommodement. Un peuple, une vie, une communauté, autant d'idées de la fatalité ou du destin. Ce n'est pourtant pas son vocabulaire. Si la réparation brise la logique des oppositions frontales et des dialectiques sommaires, pour mettre en valeur les entre-captures et les réappropriations, si elle peut mettre en sourdine les idées de révolution ou de soulèvement, pour appuyer les processus qui brisent les spirales de la revanche et du désir mimétique, elle ne supprime rien de la violence du monde. Une violence que Kader Attia retient par un principe de générosité et de délicatesse qui, à l'image de ces membres fantômes, est la condition d'une reprise des affects, aussi bien politiques qu'intimes, pour une vie autre.

Gilles Collard

Pierre Bismuth, *Where is Rocky II?*,
film (capture d'écran), 2016.
photo © The Ink Connection, Vandertastic, Frakas Productions, In Between Art Film & Vivo Film

PIERRE BISMUTH
WHERE IS ROCKY II?
2016,
LONG-MÉTRAGE COULEUR, 93 MIN,
ANGLAIS SOUS-TITRÉ FRANÇAIS,
PRODUCTION : THE INK CONNECTION,
VANDERTASTIC, FRAKAS
PRODUCTIONS, IN BETWEEN ART
FILM & VIVO FILM

ESSAI SUR LA VOIE ROYALE

Le 21 août 1966, à 17h07, par un temps jugé "parfait", Ed Ruscha et ses amis Patrick Blackwell et Mason Williams défenestraient depuis leur Buick propulsée à toute allure sur l'Interstate Highway n°15, à 200 km au sud-ouest de Las Vegas, une machine à écrire de marque Royal qui devait sans surprise se désintégrer sous le choc et exploser ses dernières lettres parmi les cailloux du désert des Mojaves.

Dans *Royal Road Test* (1967), le livre que Ruscha allait réaliser dans la foulée pour rapporter, moins le geste que les lieux et protagonistes du crime, on voyait, en plus des nombreuses photos de débris dispersés, les trois hommes, au bord de la route, indiquant benoîtement les dégâts subis, l'endroit de l'impact, les distances et trajectoires supposées. Une série de doigts tendus vers l'évidence (gimmick de l'art de l'époque) rythmait la séquence.
Cette démonstration de zèle épinglée par le soleil de Californie, nous la retrouvons incarnée cinquante ans plus tard – cette fois au premier degré – dans la figure de Michael Scott, authentique enquêteur pour ce qui le concerne et personnage central du film *Where is Rocky II ? (2016)*. Ses recherches portent sur un faux rocher, deuxième du nom, que Ruscha aurait réalisé en fibre de verre à la fin des années 1970 et dissimulé au milieu de ses congénères impavides quelque part dans cette région aride – une pièce dont personne, même parmi les connaisseurs les plus avertis de l'œuvre de l'artiste, n'aurait entendu parler. Nous accompagnons ainsi Scott au cours de ses investigations bien réelles, filmées à la manière d'une série télévisée *mainstream*, avec ses mouvements de caméra stéréotypés, ses décors estampillés, sa musique gonflée à la testostérone. Parti de Google Images, Scott aboutira dans le désert, non sans avoir rencontré au passage la fine fleur de la scène artistique de Los Angeles et quelques personnages hauts en couleur.
Qui dit détective privé dit client, ou cliente en général, de préférence aux longs cils, millionnaire, veuve ou en passe de divorcer. Rien de tout ça ici : Scott est mis sur la piste par PIERRE BISMUTH, artiste français installé à Bruxelles, co-scénariste oscarisé du film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) et auteur de celui qui nous occupe. Ce statut d' "auteur-client" mérite des éclaircissements, au vu du savant feuilletage de responsabilités et de délégations qu'il suppose. Car Bismuth ne se contente pas d'être l'initiateur invisible de la quête, dissimulé derrière son script, ce commanditaire de fiction qu'on a coutume d'appeler un scénariste ; il est aussi interprète de lui-même, jouant le plasticien laconique et flegmatique, avec une fidélité au modèle qu'il ne nous appartient pas de juger. Ses apparitions furtives et régulières tout au long du film en constituent dès lors le fil rouge, mais à la manière du point de couture (un temps à l'endroit, un temps à l'envers, et ainsi de suite). C'est lui qui engage formellement le détective et le manipule ou le sermonne si nécessaire, qui relance l'intrigue à plusieurs reprises, au fond moins pour trouver des réponses que pour alimenter son film. Il agit comme ces marionnettistes dont les mains apparaissent sur scène par intermittence, déployant un curieux mélange de maîtrise et de lâcher-prise qui confère au film sa cohérence en même temps que sa nature hybride et désaccordée.
Cette position ambivalente est rendue manifeste au milieu du film lorsque Bismuth, apparemment frustré par les maigres résultats de l'enquête, engage en secret deux (véritables) scénaristes chargés d'extrapoler à l'aide des quelques éléments recueillis par le prosaïque Scott. Au gré d'échanges jubilatoires enregistrés dans leurs bureaux, au bowling ou au cours de leurs promenades, les deux conteurs vont alors échafauder un scénario grandiloquent – lequel scénario, comprenons-nous alors, sert de support aux séquences de pure fiction qui parsemaient mystérieusement le film depuis le commencement. La méta-fiction se trouve à cet instant solidement établie, arc-boutée avec confiance sur ces deux piliers que constituent l'enquête empirique et la spéculation fictionnelle, ou pour le dire dans les termes plus classiques de l'alternative donquichottesque : le réalisme et l'imagination. Scott d'un côté, DeVincentis – Peckham de l'autre, ce serait comme les deux héros de Cervantes suivant chacun leur route.
Heureusement, de ces deux voies bien tracées le film s'échappe par intermittence. Non pas tant par ses prévisibles exercices de mise en abyme (extraits du film de fiction élaboré par le duo, bande-annonce de ce même film, ou Bismuth en réalisateur de cette même bande-annonce) que par les faveurs du hasard, ces moments de grâce où la trame de la méta-fiction se desserre par inadvertance : quand les deux scénaristes partent en roue libre et que se révèle le travail de l'imagination dans sa matérialité ; ou quand se dessine, au-delà des codes de l'interprétation inconsciemment intégrés par les protagonistes, une forme d'amitié entre Scott et l'un de ses précieux informateurs, probable source d'inspiration du *Big Lebowski* des frères Coen. C'est dans ces sorties de route que les vaines oppositions sont soudain mises à nu.
Si *Royal Road Test* était l'occasion pour Ed Ruscha de décliner une fois de plus le motif du déplacement automobile, il figurait aussi un acte de violence qu'on ne pouvait s'empêcher d'interpréter comme un geste de rejet, certes tempéré par l'humour, à l'endroit du romantisme de la route, tel que Jack Kerouac en avait fixé la forme moderne sur sa mythique machine à écrire. Avec *Where is Rocky II ?*, Bismuth en propose une manière de suite : il emprunte la même route ensoleillée, désespérément horizontale, mais s'arrête en chemin, ramasse les vestiges éparpillés de la *Royal* et la reconstruit tant bien que mal, pour relancer la fiction. Une fiction pleine de griffes, pièces manquantes et jointures apparentes. Une fiction réfectionnée.

Olivier Mignon

Le MAC's présente cet été deux expositions ambitieuses. La première fait retour sur l'œuvre de PHILIPPE DE GOBERT. La seconde propose deux grandes installations de WESLEY MEURIS. L'un prolonge à l'infini le mystère des illusions, l'autre en dévoile symboliquement les ressorts.

TROMPE LE MONDE

Philippe de Gobert, *De toutes pièces*, MAC's, 2017. Vue de l'exposition.
© Isabelle Arthuis

Philippe de Gobert, *De toutes pièces*, MAC's, 2017. Vue de l'exposition.
© Isabelle Arthuis

PHILIPPE DE GOBERT
DE TOUTES PIÈCES
WESLEY MEURIS
MODÈLES D'EXPOSITION

SOUS COMMISSARIAT
DE DENIS GIELEN
MAC'S
SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 3.09.17

Dans un texte[1] peu commenté sur Nicolas Poussin, Claude Lévi-Strauss s'en prend vivement à l'œuvre de Marcel Duchamp, et de façon plus assassine encore, à la photographie. L'argument porte sur le trompe-l'œil, répudié par les impressionnistes. L'auteur des *Mythologiques* voit dans l'exercice un englobement inouï, synthétisant la connaissance la plus approfondie de l'objet et l'introspection la plus vive. "Le pruineux du raisin", le "friable du fromage"… témoignent de cette coalescence extraordinaire des aspects les plus fugitifs et fragiles du monde sensible, fixés à jamais par le geste technique. Lévi-Strauss, voyant en Duchamp l'assassin de la peinture figurative au profit de *"constructions intellectuelles"* qu'on imagine, dans la tête de l'anthropologue, plutôt besogneuses, ricane ensuite à propos d'*étant donnés* : "(Duchamp) a consacré les dernières années de sa vie à réaliser une œuvre secrète, connue seulement après sa mort, qui n'est rien d'autre qu'un diorama en trois dimensions qu'on regarde à travers un œilleton : genre de présentation auquel, même en deux dimensions, John Martin, virtuose de trompe-l'œil monumental, n'a jamais consenti qu'on rabaissât ses tableaux". Concernant la photographie enfin : "en dépit de ses aspects techniques, l'appareil photographique reste une machine grossière comparée à la main et au cerveau"[2].

Pourquoi ce préambule pour introduire l'œuvre de Philippe de Gobert (°1946), lui-même auteur d'une multitude de photographies et de maquettes s'inscrivant dans la tradition des dioramas ? Lévi-Strauss se disait être un homme du 18ième siècle… sous certains aspects, il n'avait pas tort. Sa réflexion reste néanmoins intéressante, car le problème, pascalien, est toujours là : "Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux." Vanité pour vanité, la fascination pour le trompe-l'œil n'a jamais disparu : "Ainsi des collages, qui surenchérissent sur le trompe-l'œil en substituant de vraie matière à leur imitation"[3]. Philippe de Gobert, héritier de Duchamp et de Broodthaers – *étant donnés*, le *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*[4] - l'est aussi du *Merzbau* de Kurt Schwitters… Pour l'essentiel, on retiendra donc que le "gras d'un vase d'étain", si essentiel à la peinture d'un Chardin, tient effectivement du "miracle"[5].

Cette dimension épiphanique[6] est au cœur du travail de Philippe de Gobert, comme elle l'est, sous des aspects parfois très proches, chez Hans Op de Beeck ou James Casebere. Elle repose, n'en déplaise à l'Académicien, elle aussi sur le *métier*. Philippe de Gobert est sculpteur, photographe, modéliste et maîtrise seul, des premières esquisses à l'encadrement, la somme des gestes investis. Cette dimension artisanale n'est pas sans conséquence sur le rendu. Ce n'est pas tant la perfection technique que l'extrême cohérence entre chaque élément qui très fortement interpelle.

Au départ sculpteur, l'artiste s'est, fin des années 70, lancé dans une série de maquettes représentant des intérieurs d'ateliers. Les *Artists'rooms* fascinèrent, et fascinent encore, pour leur fidélité historique et, inopportunément peut-être, leur dimension fétichiste. Présenté au MAC's, cet ensemble fait d'ailleurs l'objet d'un traitement particulier. Cinq maquettes seulement sont montrées. Elles voisinent avec la présentation de documents préparatoires (esquisses, photographies…), disposés alphabétiquement par nom d'artistes. Cette mise à distance s'explique peut-être par le tournant que prit le travail par la suite. De plus en plus recomposés, puis progressivement émancipés de toute attache historique, ces ateliers ont donné lieu à un travail photographique amplifiant très largement leur dimension perceptuelle et symbolique.

De grand format, ces images offrent une vue proprement fantastique. En effet, les maquettes permettent un travail de prise de vue proche du cinéma. Par ses grands angles, la photographie d'architecture déforme obligatoirement son objet. Ici, la possibilité d'enlever les cloisons permet grâce au recul, de rendre la totalité de l'espace sans déformations. Ce n'est pas tant l'aspect du parquet, du mobilier ou de la brique qui fascine, c'est la lumière et le silence rayonnant des volumes. Au-delà, la tension entre l'hyperréalisme du détail et la monumentalité impossible des lieux crée une dissonance qui, voilée par la frontalité du cadrage et la sobriété de la mise en scène, est presque imperceptible. Et c'est bien dans ce *presque*, cette petite brèche déréalisant la chose au profit d'un possible, que s'invitent tant le trouble que l'utopie.

L'exposition fait largement retour sur ces photographies. La dernière série, portant sur des ateliers imaginaires d'artistes new-yorkais, aiguise encore l'effet de trompe-l'œil par l'adjonction de paysages à l'arrière-plan. On retrouve aussi les *architectures*, dont la maison de verre de Pierre Chareau, puis la série des *archives improbables*, où la surimpression photographique permet à l'artiste de s'engager dans une voie plus intimiste et fantasmagorique.

Deux pièces importantes s'ajoutent au parcours : le *campanile écarlate* est une relecture singulière de l'architecture de la Maison Rouge à Paris. Elancée mais de guingois en son sommet, cette tour est composée de modules parallélépipédiques superposés les uns aux autres. La sculpture s'assume comme telle, indépendamment de son contenu. Celui-ci, révélé par deux petites fenêtres, offre une vision captivante, affranchie de son enveloppe et pourtant en parfaite résonance avec elle. L'autre surprise est une grande maquette représentant un théâtre, largement ouverte sur l'arrière-scène et les coulisses. Chose rare, le modèle se présente conjointement aux prises de vue photographiques. L'ensemble met en abyme la fabrique des illusions (sans en sacrifier l'"aura") de même qu'il synthétise, de façon monumentale et poétique, l'ensemble de la pratique.

A l'exposition de Philippe de Gobert s'adjoint celle de Wesley Meuris (°1977). *Modèle d'exposition* se compose de deux installations immersives. L'enjeu porte sur le dévoilement des principes institutionnels œuvrant à l'objectivation des croyances collectives. Pour faire simple, les institutions reproduisent les structures sociales, voire se confondent avec elles. Ces structures se présentent très souvent sous forme d'oppositions (nature/culture ; art/artisanat ; privé/public, etc.) et ne tiennent dans le temps que lorsqu'elles sont intériorisées dans les consciences subjectives[7].

L'existence de l'art est une évidence, tout comme celle de Dieu pour un croyant. Mais de façon plus vive encore, car la magie sociale s'impose à tous sans même exiger qu'on y prête foi. Pour citer Bourdieu : "c'est faire accepter sans condition des milliers de présupposés plus radicaux que tous les contrats, que toutes les conventions, que toutes les adhésions"[8] Et Lahire : "ces croyances, qui sont le plus souvent ignorées comme telles, font que leurs porteurs sont d'avantage possédés par elles qu'ils ne les possèdent vraiment"[9].

Le croire se combine toujours au faire : dans le musée, apprendre à voir, ne pas toucher… jouer le jeu. "Le croire, en effet, concerne 'ce qui fait marcher'. Il se mesure aux liens, plus ou moins étroits, qu'il entretient avec ce qu'il fait faire et/ou s'attend à voir faire"[10].

Dans le champ qui nous occupe, Duchamp, Broodthaers ou Guillaume Bijl exposèrent avec truculence ces principes, tout en se réappropriant l'essentiel de la mécanique attenante : faire œuvre, faire musée pour, quoi qu'on en dise, remodeler les attentes des regardeurs.

Wesley Meuris s'inscrit dans cette tradition, mais de façon beaucoup plus littérale et démonstrative, et, qui plus est, au cœur même de l'institution. Les dioramas présentés, figurant ceux des musées d'histoire naturelle, sont autant de vitrines qui, vidées de leur contenu, n'exposent que le socle de nos croyances et leur objectivation institutionnelle. Ces architectures illustrent les dispositifs à l'œuvre dans l'ordre des représentations : la nomination et le classement, la mise en valeur et sa naturalisation.

On comprend dès lors pourquoi, entre les deux artistes, malgré les références et des techniques communes, le dialogue est plus compliqué qu'il n'y paraît. La dialectique enchantement/désenchantement, si elle avait été plus globalisante et inclusive, aurait-elle ruiné les propositions de l'un et de l'autre ? La sécurité fut semble-t-il privilégiée, et elle se marque, très concrètement, dans l'étanchéité scénographique des deux expositions. Et ceci renforce ce constat : Wesley Meuris fait de la sociologie néo-structuraliste là ou Philippe de Gobert en étend les angles morts - pourquoi le "friable du fromage", "le pruineux du raisin"… la lueur du bec à gaz ?

Benoît Dusart

Wesley Meuris, *Modèles d'exposition*, MAC's, 2017. Vue de l'exposition.
© Isabelle Arthuis

1 Claude Lévi-Strauss, "En regardant Poussin" in *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993.

2 Idem p31.

3 Ibidem p30.

4 Philippe de Gobert fut un proche de M.B. Il réalisa, il y a quelques années, un diorama très documenté du *Musée d'Art Moderne- Département des Aigles*. Malheureusement, cette pièce n'est pas exposée au Mac's. On peut néanmoins la voir dans cette capsule réalisée par Lino Polegato : https://www.youtube.com/watch?v=V8tD1s1jU5o

5 Matisse l'eut bien compris, se réappropriant, par amour et nécessité, son tableau le plus célèbre.

6 Il est amusant de noter que la crèche est le premier diorama de l'histoire occidentale. Le procédé fut inventé au 16ème siècle par les Jésuites.

7 Peter Berger et Thomas Luckmannn, *La construction sociale de la réalité*, 1966.

8 Pierre Bourdieu, "Sur l'Etat", cours au collège de France 1989-1992, Seuil, *Raison d'Agir*, 2012, p186.

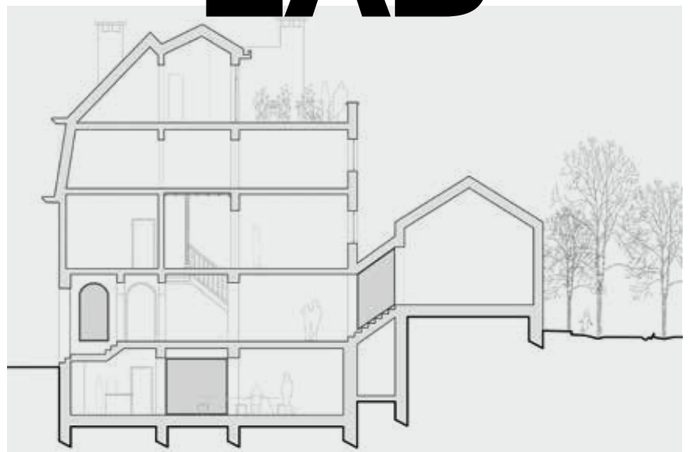
9 Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, essai sur l'art, la domination et le sacré*, La découverte, 2015, p47.

10 Michel De Certeau, "Une pratique sociale de la différence : croire" in *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du 12ème au 15ème siècle*, actes de la Table ronde de Rome, 1979 (cité dans Lahire, p47, 2015)

BUREAU D'ACCUEIL,
ThalieLab
© Clémence Seilles

En préfiguration de son dernier projet, nous rencontrons Nathalie Guiot[1] sur le site du futur ThalieLab dans le quartier Tenbosch à Ixelles, non loin de l'école nationale supérieure des arts visuels de la Cambre. Julien Amicel a été désigné directeur exécutif de ce nouveau lieu très prometteur. La résidence ouvrira ses portes en octobre 2017, et ThalieLab sera officiellement lancé mi-janvier 2018 avec une exposition inaugurale, *Mon corps est mon pays*, qui entend interroger les identités culturelles et les territoires.

THALIE LAB



Plan de coupe de Thalielab - architectes Vanden Eeckhoudt-Creyf

l'art même: *Quelles sont les origines et les missions de ThalieLab ?*
Nathalie Guiot: Thalie Art Project, né en 2012, est devenu une fondation privée incarnée par ThalieLab à Bruxelles, qui ouvrira une résidence d'artistes et un centre d'art. La fondation a pour mission de soutenir la création contemporaine engagée sur des thématiques sociétales, favoriser les échanges transculturels et soutenir des actions artistiques à l'égard de publics fragilisés. Par cette initiative, j'ai souhaité initier un lieu au plus proche des artistes et des processus de travail. L'idée de créer cette fondation vient d'une envie d'aller explorer d'autres territoires, plus engagés, plus sociétaux, dans l'idée d'un faire-ensemble. La relation

avec l'artiste me passionne, et en particulier les problématiques liées aux pratiques artistiques collaboratives. Il m'a semblé important, à un moment, qu'un lieu physique puisse abriter la fondation. L'objectif de ce lieu est d'être à la pointe, à la fois en termes de pratiques artistiques collaboratives mais aussi d'éducation, d'innovation et de transmission avec l'art comme fil rouge.

A.M.: *ThalieLab se trouve dans une maison construite en 1924 par l'architecte belge Jean Hendricks. Pouvez-vous décrire les différents espaces et leurs fonctions?*
N.G.: L'espace qui accueillera les expositions, à l'origine l'atelier d'une sculptrice, est situé dans l'arrière-cour de la maison. Ce premier espace aura une fonction pluridisciplinaire ; il accueillera les restitutions des résidences ainsi que des expositions, colloques et performances. Une passerelle donne, de là, vers la maison. Au rez-de-chaussée, un petit salon de lecture où une fois par mois aura lieu une rencontre avec un philosophe et un espace vidéo, où seront diffusées des *talks* auxquels on assiste habituellement dans les biennales et qui sont rarement retransmis. En face de l'accueil, un *corner* où seront présentés les projets sous forme de publications - nous allons notamment publier un magazine qui restituera la première session de résidences - mais aussi des bijoux d'artistes et des multiples de jeunes créateurs. Au sous-sol, une cuisine proposera une programmation spécifique autour du design culinaire. Aux étages se trouvent les ateliers et les espaces des résidents.

A.M.: *Qu'en est-il des expositions ?*
N.G.: Il y aura deux expositions annuelles en écho aux thématiques proposées par les résidents. La première session porte sur la question des territoires, des identités, et plus particulièrement de la question - récurrente - des réfugiés en Europe. Chacun des projets des résidents viendra interférer avec l'exposition inaugurale dont Julien Amicel et moi assurons le commissariat. Celle-ci, intitulée *Mon corps est mon pays*, vient d'un poème d'Adonis, poète syrien qui s'intéresse à la question du corps comme langage, comme culture. Cette exposition est le résultat d'une série de rencontres, comme par exemple Desmond Lazaro, un Anglo-Birman que j'ai découvert en Inde. Il raconte, dans l'une des œuvres qu'il a notamment exposée à la Biennale de Cochin, comment toute sa famille s'est déplacée vers l'Angleterre dans les années 1950 et comment lui-même a fait le chemin inverse, qu'il restitue sous forme de miniatures. L'exposition associera de nouvelles productions et des invitations, avec des artistes comme David Brognon & Stéphanie Rollin, qui ont travaillé sur la question des murs-frontières ; l'artiste libanaise Simone Fattal, qui travaille la céramique et va également proposer une œuvre sur l'idée de migration.

A.M.: *Venons-en aux résidences. Le jury[2] a sélectionné trois projets qui seront accueillis au Thalie Lab cet automne.*
N.G.: La résidence a pour objectif d'engager une autre approche de la création contemporaine, en invitant un public spécifique à collaborer au projet artistique et en incitant à la diversité dans les processus de travail et les formes de visibilité. La première session se concentre sur la question des pratiques artistiques collaboratives. Cette année, le jury a sélectionné plusieurs artistes femmes – par le plus grand des hasards, et je m'en réjouis. Grace Ndiritu (Kenya/GB) propose de faire se rencontrer un groupe de réfugiés avec un groupe de fonctionnaires de l'OTAN. L'aboutissement de ce projet prendra la forme d'un repas final, *The Meal of the Ancestor*. L'artiste parle à ce sujet de "commensalité" : comment le partage d'un repas, lié à la culture de chacun, peut délier la parole, créer un autre espace, une autre temporalité. Le projet de l'artiste italienne Elena Mazzi (IT) est centré sur les récits des migrants, sur une certaine forme de manipulation de ces récits par la traduction... Tant de questions qui me semblent essentielles à pointer, notamment du fait que nous sommes ici à Bruxelles, quartier général de l'OTAN, qu'il y a ici 40 communautés qui cohabitent, 2 langues officielles… Louise Hervé et Chloé Maillet (FR) proposent de reconstituer des scènes historiques liées à l'histoire du Fouriérisme, du spiritisme et de la magie en incluant un groupe d'adolescents dans leur projet. Elles chercheront ainsi à s'emparer de ces récits, pour faire revivre certaines expériences et surgir de nouvelles images qui seront restituées sous forme de performances publiques et de films.

THALIELAB
15, RUE BUCCHOLTZ
1050 IXELLES
WWW.THALIELAB.ORG

PRÉ-OUVERTURE THALIELAB
LES 7 ET 8 OCTOBRE 2017
À PARTIR DE 14H PRÉSENTATION DES PROJETS DE RÉSIDENCE, EN PRÉSENCE DES ARTISTES : GRACE NDIRITU (KENYA/GB), ELENA MAZZI (ITALIE), LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET (FRANCE).
VISITES ET PERFORMANCES D'ALEX CECCHETTI ET RACHEL MONOSOV

NOUVEL APPEL À RÉSIDENCE À COMPTER DU 12 JUILLET 2017 : *DE LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE À LA DÉCROISSANCE, DU BON USAGE DE L'ART* / CANDIDATURES EN LIGNE SUR WWW.THALIELAB.ORG

OUVERTURE DE THALIELAB:
JEUDI 11 JANVIER 2018.
LE PROGRAMME DÉTAILLÉ DE LA SAISON 2018 SERA ANNONCÉ EN SEPTEMBRE 2017.

1 Nathalie Guiot a été journaliste et éditrice, puis a créé à Bruxelles Thalie Art Project en 2012, une association qui a produit des rencontres interdisciplinaires comme *Experienz*, plateforme de performances qui s'est déroulé au Wiels en 2013. A la fois collectionneuse et curatrice, elle est également l'auteure de plusieurs ouvrages. Elle a initié divers projets d'éducation, comme un programme éducatif par l'expression artistique dans le Sud de l'Inde, ou le Fonds des Amis de la Cambre pour l'International à Bruxelles.

2 Constitué de Julien Amicel, Directeur de Thalie Art Foundation, Eva Barois de Caevel, Curatrice indépendante, critique d'art, Alexandra Baudelot, Codirectrice des Laboratoires d'Aubervilliers, Léa Gauthier, Philosophe, critique d'art, Nathalie Guiot, Fondatrice de Thalie Art Foundation, Diane Hennebert, Fondatrice de Out of the Box, Giuliana Setari Carusi, Fondatrice de la Dena Foundation for Contemporary Art, Philippe Terrier-Hermann, Artiste, enseignant.

CHAMBRE SIMPLE RESIDENT,
ThalieLab
© Clémence Seilles

Œuvres également commissionnées auprès de Lionel Estève, Benoît Maire, Steven Baelen, …

A.M.: *Y-a-t-il des artistes qui sont des références pour vous, qui nourrissent ces projets ?*
N.G.: J'ai découvert lors de cette édition de la Documenta le travail de Michael Landy, un projet qui contextualise les difficultés économiques de la Grèce. Pendant trois semaines, Michael Landy se livre à une performance on-going où il retranscrit sous forme de dessins de couleur bleue liée à la culture grecque, et de manière assez caustique, les témoignages des habitants. J'aime beaucoup également le travail d'Otobong Nkanga, dont la pratique artistique est à la fois de nature participative et peut prendre aussi une forme plastique très aboutie, notamment ses tapisseries. C'est pour moi l'exemple parfait du plasticien qui n'abandonne en rien la dimension esthétique finale de l'œuvre, tout en développant une pensée globale sur la notion de territoire et d'engagement.

A.M.: *Comment créer une dynamique entre ces champs de réflexion et les projets des résidents ?*
N.G.: Nous allons mettre en place une série de colloques – Julien Amicel s'en occupe plus particulièrement - pour réfléchir justement à la notion de responsabilité et d'engagement de l'artiste. Il me semble que l'artiste peut être source de propositions pour mener des projets concrets avec la société civile. Réfléchir aussi aux différentes manières d'éviter l'instrumentalisation dans des contextes collaboratifs... Ces réflexions rejoignent celles que nous développons sur l'identité du lieu : nous ne sommes pas un centre socio-culturel. L'idée est d'avoir une exigence artistique sur chacun des projets menés et, pour que le lieu soit vivant, de construire une programmation régulière avec, chaque semaine, des rencontres qui viennent nourrir l'objet des résidences. Le lieu sera ouvert du mardi au samedi et un dimanche par mois pour la philosophie. Nous proposerons des Master classes sous forme de rencontres avec un artiste suivies d'un drink ou d'une soirée autour d'un film... C'est donc un lieu hybride ; le fait que cela soit situé dans une maison offre un côté chaleureux, convivial.

A.M.: *Qu'en est-il de la dimension locale des propositions dans ce lieu ?*
N.G.: Nous souhaitons collaborer avec le tissu associatif, présenter le projet au quartier, aux institutions, aux écoles… A terme, inscrire ce lieu dans un réseau de partenaires institutionnels qui partagent cette volonté de s'insérer dans une dynamique de projets artistiques qui engagent une réflexion dans l'espace public. Dans ce contexte, je pense à des fondations comme NEON, Creative Summit, Delfina, Citta del Arte… A Bruxelles, nous travaillons notamment avec l'école d'art de La Cambre, en particulier en co-produisant avec l'Atelier des écritures contemporaines initié par le philosophe Gilles Collard, des rencontres entre plasticiens et écrivains autour de l'archéologie des savoirs. Nous allons poursuivre cet engagement, l'idée étant que ces rencontres puissent avoir lieu au Thalie Lab.

Propos recueillis par Florence Cheval

TAIRE : RÉVÉLER

UNE APPROCHE TRANSMÉDIALE DES ARTS SONORES

Katerina Undo,
W/Hole Expansion,
détail.
© photo : Sébastien Biset

Où sont les sons ? C'est la question posée par l'exposition que commissionne à la Centrale la montréalaise Nicole Gingras, invitée par la plate-forme de production et de diffusion sonore bruxelloise Overtoon à rendre compte d'œuvres et de pratiques récentes problématisant notre rapport au son. Dans une démarche visant à "conforter son identité bruxelloise tout en étant tournée vers l'international", seize artistes et des œuvres cueillies dans une période allant de 1982 à aujourd'hui campent tout l'été en l'espace de la Centrale, et hors ses murs.

Yann Legay et Gaëtan Rusquet,
Meanwhile
© photo : Sébastien Biset

La question étonne, à l'heure de la surprésence du sonore. Elle interpelle, sur la possibilité des sons absents. Par son titre, l'exposition s'annonce comme une investigation de l'audible et du bruit dans son expression inframince, ou encore une invitation à découvrir le travail de chasseurs de sons, de cueilleurs d'instants sonores. Rapidement, le visiteur comprend que l'intention est ailleurs : le propos est posé en termes de résonance et de forme, de mémoire et de corps, en lien avec l'écoute. Ou les conditions de son expérience : la manière dont on appréhende le son.
Confronté à des dispositifs qui n'ont parfois de sonore que l'idée, il nous faut d'emblée accepter qu'un son puisse être exprimé, évoqué, rendu sensible autrement que par l'ouïe. Le parti pris de l'exposition est ainsi celui de la transmédialité. Non pas de la multimédialité comme dispositif associant conjointement plusieurs médias, mais bien de la transmédialité comme objet au travers duquel les narrations, évocations ou suggestions sensitives sont rendues possibles. Ces œuvres se situent *à la croisée* : elles prennent le son pour sujet, mais le dessin en objet, ou l'installation, voire le texte. Un médium s'exprime au travers d'un autre ; ou l'invitation à chercher les sons.
Certaines pièces, toutefois, s'avèrent plus évidentes que d'autres. Dans le souci d'inclure dans le corpus d'œuvres certaines pratiques "pionnières" - le terme étant ici plus que relatif -, le parcours débute avec *Music for the Eyes* (1982) de Rolf Julius, qui n'a cessé d'interroger notre relation spatiale au son, d'éprouver le silence comme un révélateur du sonore, ainsi que le rapport optique et haptique que nous entretenons avec lui. L'expérience d'écoute ici proposée fait face à une série de dessins au laser d'Aernoudt Jacobs, donnant à voir des esquisses et schémas de son *Heliophone*, sculpture cinétique et instrument qui transforme/translate la lumière du soleil en son, et qu'accueille durant l'exposition la terrasse du café du Musée des instruments de musique. En vis-à-vis, et en écho peut-être à *Music for the Eyes*, une première pièce de Raymond Gervais, artiste canadien qui ponctue l'exposition par trois œuvres inscrites dans une recherche amorcée depuis 1986 dans le domaine de l'imaginaire sonore. *Listen ! and You Will See, Sourde Muette Aveugle* et *Blaast* sont des dispositifs silencieux de boîtiers de disques compacts abritant, dans une mise en forme un rien trop légère, un mot, une référence textuelle, suggestive. Cette façon d'évoquer sans rien donner à entendre est plus subtilement médiatisée par les brefs énoncés de Dominique Petitgand, *Mes écoutes,* qui relatent des situations d'écoute comme autant d'interrogations, de souvenirs ou de récits d'expériences.
Plus explicite, *Headscapes*, composition "tridimensionnelle" pour casque, est un *sound-space object* de Bernhard Leitner que fascinent les relations entre le sonore et l'espace architectural. La littéralité de cette proposition ne gâche en rien l'instant de détachement qu'il procure. Vient ensuite la pierre d'achoppement : *W/Hole Expansion*, une très belle installation de Katerina Undo, aussi efficace spatialement qu'hermétique conceptuellement. Ce dispositif complexe et référentiel qui a pour thème les technologies d'enregistrement, d'écriture et de projection, partage l'espace du hall principal avec l'ensemble bricolé d'Anne-Françoise Jacques qui chorégraphie un univers de petits sons, discrets et fragiles, par le frottement et le mouvement mécanique de surfaces de papier, de bois, de carton ou de pierre. Cet espace donne aussi à voir *Graphic Varispeed*, le travail de collaboration à rebonds des platinistes Martin Tetreault et dieb13 (Dieter Kovačič) qui, au départ d'un disque gravé par l'un, consista à copier ou empreindre par l'autre, sur base d'une technique spécifique à partir de colle à bois, la source sonore, empreinte à nouveau gravée sur vinyle, et ainsi de suite, amenant à une progressive dissolution ou métamorphose de l'échantillon sonore d'origine. Ce travail processuel présente le disque vinyle comme support emblématique d'une ère de la postproduction, objet à la croisée du visuel, du sonore, par ailleurs support de mémoire qui documente l'expérience.
Plus loin, dans un espace dédié à front de rue, Christoph De Boeck donne à entendre de l'acier soumis à l'action d'une lente corrosion (*Golfvorm*). Ce sont ici les propriétés acoustiques des matériaux qui sont investiguées au travers d'un processus organique d'altération par réaction chimique. En mouvement elles aussi, les structures silencieuses de Lawrence Malstaf réagissent aux déplacements du visiteur, donnant vie à un modèle abstrait à base de numérisation 3D, d'un logiciel de modélisation et de techniques traditionnelles de l'origami. Dans un esprit cinétique et évolutif, toujours, l'exposition débouche sur la structure monumentale de Yann Legay et Gaëtan Rusquet, *Meanwhile*, constituée de briques de polystyrène soumises à de sourdes vibrations. Un logiciel convertit en temps réel les mouvements sismiques captés à travers le monde en infrabasses qui mettent à l'épreuve la stabilité de cette construction, amenée à s'effondrer, pour subsister à l'état de ruines.
Enfin, dans une salle indépendante, presqu'en marge, le visiteur peut découvrir la recherche expérimentale de Floris Vanhoof, dont les œuvres allient l'image et le son avec une rare intensité. Dans une forme unique qui tient à la fois du cinéma et de la musique, l'artiste sait convaincre que la simplicité peut être le chemin le plus juste pour catalyser des *impressions* esthétiques fortes. *Bug Sounds / Vinyl Canyon* est une installation visuelle et sonore qui donne à voir un ensemble de diapositives (les sillons d'un vinyle, comme les formes primitives d'ondes sonores) animées d'un mouvement de flicker (ou clignotement stroboscopique) grâce à un disque rotatif, accompagné de sons produits par un tourne-disque qui substitue à l'aiguille de lecture une pince de scarabée. Le formalisme radical de cette œuvre honore son efficacité.
Ce panorama de démarches, chacune à sa manière problématisant la vague question du sonore, serait incomplet si nous n'évoquions le travail de Davide Tidoni dont la contribution à cette exposition tient en une série de performances qui sont autant d'exercices d'écoute proposés en des espaces extérieurs, la nuit. Ces promenades sonores sont l'occasion pour chacun d'expérimenter des phénomènes acoustiques comme la résonance, l'écholocation, la réverbération ou la rétroaction. Cette pratique, si elle s'inscrit dans l'intérêt récent de l'artiste pour la propagation du son dans l'espace, est devenue une constante dans le domaine des arts sonores depuis au moins les années 1960, mais elle a le mérite de questionner et d'exercer encore notre capacité d'écoute. Ce geste, rappelons-le, est sans doute celui qui fonde l'invention musicale ; il est le geste élémentaire, celui sans lequel il n'y aurait ni musique, ni langage, ni sensibilité au monde environnant. On ne soulignera jamais suffisamment ce caractère profondément pragmatique du geste comme de l'expérience artistiques, qui consiste à aiguiser cette faculté à se rendre disponible à l'immédiateté des situations vécues.

Si l'ambition de cette exposition n'était certainement pas de cartographier le territoire des arts sonores, aux géographies plurielles et aux limites souvent indistinctes, elle a le mérite d'avoir rendu compte, avec plus ou moins d'adresse, plus ou moins de discernement, de l'hétérogénéité transmédiale de la thématique du "sonore" dans les arts d'aujourd'hui. Cet ensemble souligne par ailleurs l'importance du silence dans un domaine où l'on s'attend *a priori* au bruit, où l'on craint, peut-être, la cacophonie : un penchant pour le *taciturnisme*, où ce qui se tait permet de révéler ce qui, infimement, résonne, sonne, parle, bruisse, raconte, chante ou crie. Ce minimalisme sonore est peut-être un esprit du temps, ce dont témoigne aujourd'hui des courants musicaux comme l'*onkyo*, ou le *lowercase*. *Less is more*, se dira-t-on. Car les apparitions lointaines, ponctuelles, raréfiées ou subreptices du son appellent une attention toute particulière, une présence, une disponibilité. Aussi peut-on "passer à côté", voir sans chercher à entendre, à écouter, à imaginer. Chacun est libre de refuser l'invitation. Parce qu'après tout, il appartient à chacun de répondre à la question ici posée, de manière explicite voire littérale, par l'exposition. *Où sont les sons ?* Dans cette tentative de nous interpeller sur la présence de sons pouvant de prime abord sembler absents, ou lointains, microscopiques et inframinces, imaginés ou suggérés, on pourra néanmoins regretter une certaine confusion dans le recours, ici et là, aux notions de résonance, d'espace, de corps ou de mémoire, qui s'entremêlent sans suffisamment architecturer de sens, sans du moins le faire surgir, clairement. Ceci d'autant plus que ces questions sont dans le champ des arts plus que jamais étudiées, exposées, performées, théorisées, médiatisées, trahissant, là encore, un intérêt aussi actuel que répandu. Un flou qui n'enlève rien au plaisir de la promenade, tout à la fois sonore et silencieuse, qui s'offre en un parcours d'écoute oscillant de l'en dedans à l'en dehors.

Sébastien Biset

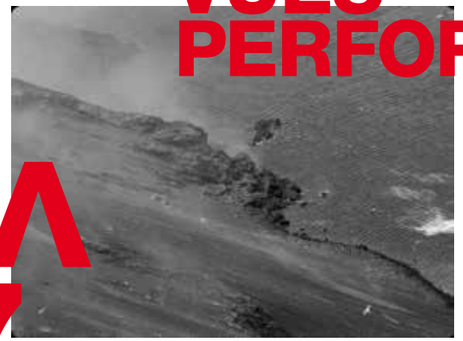
Anne-Françoise Jacques,
Matières en suspension, détail
© photo : Sébastien Biset

Christoph De Boeck,
Golfvorm, détail.
© photo : Sébastien Biset

Arrivée à un certain âge, Gertrude Stein s'aperçut qu'elle était devenue indifférente au théâtre, et indifférente à l'idée même de personnage. Le sentiment d'être obligée de faire connaissance avec le personnage, de sympathiser avec lui, en quelque sorte de s'en faire un ami, finit par l'ennuyer. En raison de quoi Gertrude Stein préféra le paysage pour son être là, passif, qui ne demande rien jusqu'à ce qu'on y entre.

UNE IDÉE DE PAYSAGE- QUATRE VUES PERFORMATIVES

KFDA 2017



Annik Leroy, *TREMOR*
© Annik Leroy

Joachim Patinier,
Paysage avec Saint Jérôme, 1516 - 1517.
Huile sur bois, 74 x 91 cm.
© Musée National du Prado, Madrid

Maria Hassabi, Oisin Monaghan, Hristoula Harakas et Simon Courchel dans *Staged*.
© Andrea Mohin/The New York Times

Mårten Spångberg fait appel à cette histoire dans la présentation écrite de ***Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre***, une des œuvres présentées au Kunstenfestivaldesarts 2017. C'est à partir de cette référence et à travers quatre projets révélés au cours du festival que nous proposons de nous introduire dans l'espace même d'une réflexion sur le paysage - et de son rapport à la performance. Ces quatre opus composent une galerie dans laquelle s'arrêter devant autant de "vues" pour explorer les rencontres possibles entre le paysage et la performance ou, au contraire, y cheminer et tisser à travers elles un seul paysage en mouvement, à l'intérieur duquel se perdre et se ressaisir, peut-être, de notre rapport au paysage et au théâtre.

1. Une naissance du paysage

Le paysage n'est pas le territoire mais cette portion du territoire où se perd l'œil humain. Le paysage est tout autre chose que la nature, c'est un pan de la nature telle qu'elle est vue par l'observateur ; il émerge dans l'espace entre la nature et la vue. Précisément parce que transformation de la nature en image, le concept même de paysage est lié à la médiation de l'art, à la possibilité d'un premier passage de *pays* à *paysage*.
Bien qu'il existât déjà ailleurs comme genre, en Europe, le paysage naît dans les arrière-plans du XIV^{ème} siècle, pour advenir lentement au premier plan comme sujet autonome. Il revient à Joachim Patinier de compter parmi les premiers à peindre le paysage comme sujet, vaste scène de cette passivité où se perdre. Le paysage semble ainsi s'affirmer comme genre à part entière, éloigné du registre de la présence humaine : comment donc le paysage est-il alors possible dans la performance ?
Nous sommes devant la première vue : *Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre.* La scène du KVS est recouverte de peaux de bovins et dotée d'une table basse, vague évocation d'un hall d'hôtel, où le passage et l'attente constituent les principales actions. Peu à peu les danseurs entrent, sortent et occupent l'espace de manière irrégulière; ils exécutent de courtes phrases chorégraphiques, ou attendent, assis en petites formations; ils sortent et reparaissent dans une nouvelle composition, comme dans une logique kaléidoscopique où se perdre dans les variations infinies du même matériel.
De temps à autre, ils s'ouvrent à de courts dialogues qui se réfèrent à des relations particulières, des échanges intimes, qui semblent laisser émerger un instant la promesse d'une narration. Cependant, en un rien de temps, le même dialogue revient, identique mais prononcé par d'autres. Il peut arriver qu'on y reconnaisse des fragments de films hollywoodiens: ils semblent constituer la seule possibilité de dialogue, comme si nous étions emprisonnés dans une relation désormais modelée par le spectacle, où même les relations les plus intimes n'ont d'autre possibilité que d'observer un code donné. Notre tentative première et spontanée de faire émerger des biographies et des liens s'évanouit lentement devant la transformation du texte en matière, qui circule – comme simple marchandise – entre différents corps, négligeant la promesse narrative et écartant toute possibilité de faire émerger des personnages.
En tant que spectateurs, nous assistons à la perte de leur privilège de pouvoir s'affirmer comme individus, un aspect que Spångberg a souvent souligné dans son intérêt pour la danse, cette potentialité – par rapport à d'autres formes scéniques – de pouvoir se dispenser de l'affirmation du sujet.
Et cependant, nous ne sommes pas simplement devant la renonciation du personnage; ici, la renonciation suit la dichotomie de Stein, et transporte les corps dans la possibilité d'un glissement du personnage au paysage.
Spångberg travaille dans l'écart entre personnage et corps, nous rappelant que la disparition du personnage ne correspond pas à la disparition du corps.
Au contraire, nous nous trouvons face à un paysage de corps qui, dans leurs mouvements, en constituent l'élément central. Nous sommes devant une chorégraphie qui décline à l'infini ses possibilités, comme une branche qui, lentement, oscille au vent. La répétition de la voix même sonne alors différemment : comme si nous entendions l'écho d'un dialogue survenu ailleurs et encastré maintenant dans le paysage présent.

2. La terre tremble

Être spectateur du paysage fait surgir la plus simple et la plus complexe des questions : pourquoi regardons-nous les paysages ? Qu'y cherchons-nous ?
Le paysage nous accueille sans promesse de narration, mais c'est précisément dans ce vide, et dans son indifférence, qu'il nous autorise à chercher des signes et des narrations. Il ne dit pas ; mais la manière qui est sienne d'être sibyllin – silencieux mais expressif – en a fait dès l'antiquité le théâtre idéal d'une projection de signes et de narrations : lire les signes de l'arrivée de l'été, ou scruter dans le mouvement des feuilles l'issue de la bataille de demain. Le paysage se laisse faire ; et quand il vibre au vent, son silence annonce continuellement la possibilité de dire quelque chose qui dépasse les éléments qui le composent.
Pour autant, dans son pouvoir de dire des choses infinies, le paysage nous rappelle qu'il est aussi, dans le même temps, potentialité d'absence totale de signifié, qu'il est simplement ce qu'il est. Le paysage déploie une beauté indifférente et nous emprisonne dans l'instant présent, dans une contemplation qui nous absorbe sans rien demander d'autre à la raison.
Se confronter à un deuxième paysage sorti des projets du festival peut permettre d'éclairer les aspects de cette double expérience.
Dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts, la réalisatrice **Annik Leroy** a donné la première de son dernier film, ***TREMOR. Es ist immer Krieg***, un voyage en noir et blanc des terres du Stromboli aux volcans islandais, qui ébauche dans sa course vers le nord un paysage unique émergeant au travers de lieux d'où jaillissent, comme des fleuves, les voix de Pasolini, Anna Freud ou Bachmann qui résonnent en échos à la culture européenne. C'est un paysage fragmenté mais sur lequel la caméra coule comme si elle suivait le détail d'un corps unique. Ainsi dans l'intervalle entre personnage et paysage, c'est maintenant le paysage qui devient personnage ; la caméra en enregistre les vibrations, les dispositions, le souffle comme si nous effleurions un corps endormi susceptible de s'éveiller d'un moment à l'autre, oscillant entre diverses temporalités, en équilibre entre l'esquisse d'un monde perdu et l'annonce de quelque chose d'imminent et non moins ignoré.
Dans un même mouvement, Annik Leroy montre comment le sentiment de présage, qui existe dans tout paysage, cohabite avec la plénitude de la pure contemplation au présent. Nous sommes saisis par le lent progrès d'une ligne de lumière, ou la lente éruption d'un volcan. Le paysage nous assaille sans nous consentir l'alibi d'une fuite dans le désir de devoir comprendre.
Ce n'est pas par hasard si la *Suite n.11* de Scelsi envahit et traverse le paysage d'Annik Leroy, jouée par Johan Bossers dont les paroles, livrées dans la brochure qui accompagne le film, semblent se faire l'écho de ce désir du paysage : "Au milieu du XXe siècle, Giacinto Scelsi se rend compte qu'il se heurte à un mur. Selon lui, notre tradition occidentale tente de maîtriser de manière toujours plus rationnelle notre façon de faire de la musique. Elle la fige dans des mots et des significations. [...] Scelsi n'a jamais osé admettre que souvent ses compositions ne sont "que" des improvisations libres, intuitives et jouées purement d'oreille". Ainsi, chaque paysage tremble entre la possibilité de sens et l'abandon à l'absence de sens. Nous tergiversons entre notre désir qu'il soit signe de quelque chose et notre acceptation de son désir de ne pas signifier. Penser la performance au travers de la construction d'un paysage produit cette fascination : découvrir un lieu qui se soustrait à la narration pour nous transporter, irrésolus, dans une contemplation qui renvoie cependant à la promesse d'un pouvoir dire. Pour cette raison dans la discussion après spectacle, Spångberg évoquait la fascination qu'il y a à observer un arbre de sa fenêtre, à se laisser emporter par ses mouvements sans construction narrative. Dans le paysage, aucun mouvement n'est voulu : tout survient. Aucun mouvement n'est nécessaire : tout est indifférent. Mais précisément parce que rien ne *doit* survenir, tout *peut* arriver.

3. L'éruption de l'humain

Un troisième paysage s'est ouvert à l'improviste les derniers jours du festival. Sur un immense tapis rouge entouré de petites tribunes de spectateurs, quatre intervenants en costume à motifs multicolores s'animent imperceptiblement dans une composition sculpturale en mutation continue. L'espace de ***STAGED?*** de **Maria Hassabi** semble rappeler vaguement l'esthétique du cirque et les costumes apparentent les corps à Arlequin, emblème d'un corps dans lequel tout geste est signe communicatif. L'image nous entraine dans les codes du spectacle où tout est hyper-exposé; et pourtant, les corps vivent aux antipodes de cette même image : dans des mouvements excessivement lents, ils se soulèvent légèrement et croisent notre regard avant de s'abattre à terre comme des animaux en cage qui ne se réveillent que pour manifester leur refus d'être spectaculaires. Ils forment un magma qui reprend continuellement vie, corps semblables à des montagnes qui surgissent de leurs entrecroisements et disparaissent à nouveau en une conformation géologique continue. Il est clair qu'ils n'habitent pas le paysage mais qu'ils sont le paysage.
Cependant, dans ce territoire géologique, l'humain resurgit continuellement. Nous voyons dans ce magma coloré la tension entre deux plaques qui semblent s'approcher ; nous voyons ressurgir deux corps serrés dans une étreinte ; nous voyons les corps s'abandonner de nouveau, comme un groupe d'ados dans l'intimité d'un silence partagé au long d'un

après-midi passé ensemble dans une chambre. Regarder ce troisième paysage nous rappelle une troisième possibilité. Le paysage ne vit pas seulement suspendu entre signe et contemplation : il se livre de temps à autre à un jeu d'anthropomorphisation, nous permettant de projeter l'humain dans les formes des nuages, dans les vraisemblances entraperçues dans les roches.
Dans ces projections, Maria Hassabi ouvre un écart fondamental entre le personnage et l'humain. *STAGED ?* se dispense du personnage mais est exclusivement humain. Simplement, il semble ne pas l'être directement : c'est comme si nous étions devant des corps qui deviennent paysage, lequel, au travers de ses propres mouvements, nous donne la possibilité de projeter à nouveau l'humain en lui. Les mouvements des corps nous accompagnent dans ce double voyage : devenir paysage pour pouvoir découvrir encore l'éruption de l'humain au-dedans.

4. La perte du paysage

Devant les mouvements de Maria Hassabi – tout comme devant la structure de Mårten Spångberg –, nous nous apercevons que quelque chose a changé rétrospectivement : exactement comme lorsqu'on regarde l'arbre par la fenêtre devant laquelle on passe chaque jour, un jour, nous nous apercevons d'un coup qu'il est en fleurs, notant quelque chose qui dépasse la temporalité de l'événement, mais qui a eu lieu dans la lenteur du temps.
Nous nous apercevons rétrospectivement que les deux lampadaires au centre de l'espace de *Gerhard Richter* se sont allumés. Au cours de leurs allées et venues les divers danseurs font émerger, dans l'imperceptible changement continu des costumes, l'apparition graduelle de motifs géométriques ou d'éléments floraux, comme s'il s'agissait d'animaux qui muent ou des signes avant-coureurs d'une saison qui arrive lentement. Ou encore, nous nous rendons compte rétrospectivement que c'est depuis peu qu'ils ne parlent plus. Notre distraction est alors un élément central de cette expérience du paysage comme structure dramaturgique, dans laquelle diverses temporalités se condensent : l'instant de l'événement et la continuité du changement. L'un au service de l'autre, comme si l'instant n'avait rien de spectaculaire en soi, sinon la révélation d'un long changement qui est survenu silencieusement sous nos yeux – pendant des minutes entières du spectacle, ou pendant les semaines entières d'une saison – sans rien demander à notre attention.
Nous sommes à l'opposé de la transformation de la nature en spectacle. Ici, c'est le spectacle qui adopte le temps et la percée discrète de la nature. Il est concave, il ne vient pas vers nous mais nous invite à entrer. Et dans ce même geste, il nous invite à repenser le paysage au-delà des arts de la scène.

Le fait d'avoir transporté le paysage dans la performance ne modifie pas seulement la performance, mais suggère la possibilité d'un regard radicalement différent sur le paysage. S'était condensé dans le paysage notre désir moderne de fixer dans les limites du cadre, et dans la solidité de l'instant, l'insaisissable de la nature. Il y a cinq cents ans, avec son avancée au premier plan, la naissance du paysage n'allait pas dans le sens de son émancipation de l'homme, mais répondait, au contraire, au désir humain de possession, à la possibilité de cueillir l'immensité en un instant, à l'affirmation d'une domination.
Voir le paysage dans la performance nous rappelle que l'expérience du paysage est expérience de perte, de l'impossibilité de cueillir. Nous ne pouvons pas respirer à pleins poumons pour manifester notre domination sur lui parce que le paysage en tant qu'objet se dissout et nous, nous perdons la solidité d'être des sujets assurés en sa présence. Si le paysage était célébration de cette division entre l'objet regardé et le sujet regardant, son passage à la performance bouscule les positions.
L'entrée dans un dernier projet du festival – ou dans un quatrième et dernier paysage – peut éclairer les modalités de cette perte. Dans un espace délimité et recouvert de tissus de consistance diverse, **Fabián Barba** et **Esteban Donoso** invitent le spectateur à l'intérieur de ***Slugs' Garden*** : les artistes nous escortent et nous aident à prendre place en un point de l'espace tandis qu'autour de nous une dizaine de performers se meuvent à terre les yeux fermés, se guidant à l'aide de leurs sensations corporelles. Ils constituent un jardin de limaces qui précède et survit à notre visite, émancipant le paysage de notre présence.
Et en même temps, la désorientation n'est pas seulement temporelle mais aussi spatiale : une fois entrés, nous ne pouvons pas nous contenter d'être purement regard. Les corps qui rampent se télescopent, et glissent sur nos corps, seuls éléments statiques au sein de ce jardin en mouvement. Une fois entrés, c'est comme si nous étions appelés à regarder le paysage du point de vue d'une pierre. La distance dominatrice vis-à-vis du paysage est abolie : non seulement nous sommes transportés dans le paysage, mais voilà que nous en faisons partie.

Devant le paysage

Sortons du festival et de la galerie de paysages qui, dans leur diversité, se sont additionnés pour dessiner d'un paysage unique au fil des lignes de ce texte, comme les fragments éparses recomposés par Annik Leroy ont fait émerger un paysage imaginaire. D'un projet à l'autre, nous voyons surgir un paysage qui vibre en une mutation constante du géologique à l'animal, de l'humain au végétal et dans une absence de hiérarchie qui exclut toute possibilité de domination. Le paysage de cette réflexion nous rappelle que nous sommes en son sein, et cette découverte d'en faire partie fait émerger une ultime question. Si dans l'idée de paysage, l'homme moderne avait condensé son rapport ambivalent à la nature, tendu entre ses tentations de domination et son absolue fascination, dans quelle mesure sommes-nous objet de cette fascination ?
En élargissant de nouveau notre champ de vision, nous croisons le regard des autres spectateurs, faisant comme nous partie du paysage. Que ce soit dans le dispositif de *Gerhard Richter* ou de *STAGED?*, nous ne sommes pas seulement spectateurs du paysage mais aussi de la fascination qu'il exerce sur autrui : nous voyons les autres spectateurs regarder. Ce paysage contient l'image d'un temps passé ensemble devant lui, et nous fait soudain percevoir à nos côtés des centaines de regard qui oscillent en rythme décalé entre projection et pure contemplation. Ils nous rappellent que l'acte de regarder ne crée pas le paysage mais en fait partie. Ils nous rappellent que regarder le paysage n'est pas seulement découverte de sa splendide indifférence et d'une double temporalité, mais un moment de suspension délibérée de notre vie, les yeux plongés dans la possibilité de nous perdre ailleurs. Et c'est en cela que l'émergence du paysage au théâtre nous parle soudain du théâtre; de la particularité non évidente de l'expérience que nous sommes en train de vivre - ou que nous vivons chaque fois - en tant que spectateurs.
C'est peut être la raison pour laquelle Maria Hassabi pose dans son titre une question sur le théâtre ou que l'œuvre de Mårten Spångberg a pour sous-titre *une pièce pour le théâtre* ; parce qu'au fond l'apparition du paysage sur scène ne modifie pas seulement les possibilités de la dramaturgie ou l'idée de paysage, mais elle nous met face à notre image, assis ensemble en train de construire la simplicité inexplicable du théâtre : une consécration collective de temps passé à la fenêtre.

Daniel Blanga-Gubbay

Dans un article publié en Mars 2017, l'écrivain Julien Decoin décrit le retour de la contre-culture actuelle à l'idée de résistance: "La résistance est toute-puissante parce que populaire et exceptionnelle, latente et spontanée, évidente et masquée. Résister n'est pas un rêve, ni une chance. Encore moins un jeu. C'est une nécessité".[1] Au même titre que les paysages traversés de trouble et de tremblement, cette nécessité est ce qui porte *Tremor – Es ist immer krieg*, dernier film de la réalisatrice ANNIK LEROY (°1953, Bruxelles), projeté cette année au Kunstfestivaldesarts.

Une résistance de fond, mais aussi de forme ; sans presque jamais traiter de front les blessures de notre époque mais les évoquant sans cesse, Leroy engendre un film qui, au travers d'une composition visuelle, textuelle et musicale complexe, expérimente et exige du spectateur de poser un regard neuf sur un monde fait de cicatrices et d'une lueur d'espoir.
Bercé par la vague d'une vibration sourde, le film s'ouvre sur un plan fixe et inscrit dans la durée : l'esquisse d'un paysage en noir et blanc, secoué de légers soubresauts, glissant lentement vers une probable éruption. Au centre du plan, une fumée blanche s'élève des aspérités du territoire. Si les *tremors* du titre sont déjà clairement lisibles dans cette description, il manque encore l'élément essentiel de sa composition; la ligne d'horizon a basculé à la verticale. Ce plan fascinant (et dont l'idée de basculement reviendra à plusieurs reprises dans le film) plonge le spectateur dans un rapport trouble aux images. Le regard résiste, puis tremble (à force de résister physiquement aux choses, le corps finit souvent par trembler) et, avec notre regard, notre perception. Face à l'installation de Mark Lewis dans laquelle il projetait la séquence d'ouverture du *Touch of Evil* d'Orson Welles à l'envers, Laurent Goumarre et Jean-Marc Lalanne soulignaient qu'il s'agissait là de "rendre le film invisible pour libérer des effets plastiques du plan, casser le récit, la transparence, la lisibilité (par le ralenti ou l'image renversée) pour libérer un état supposé idéal du cinéma, où l'icône n'aurait plus à figurer".[2] Cette impression est celle ressentie à la vision du premier plan comme des paysages anonymes (de Rome à Vienne, en passant par l'Islande), dévastés et délaissés par l'humain, qui se succèderont.
En écho à sa forme, le film trouve son ancrage dans l'articulation d'une série de récits en cinq langues différentes; ceux de Pier Paolo Pasolini, Ingeborg Bachmann, Sigmund Freud mais aussi de figures moins connues de l'art brut comme Fernando Nannetti, Barbara Suckfüll ou encore d'inconnus. Tous, malgré leur évidente singularité, sont marqués par la destruction passée, imaginée, imminente. Ligne empruntée au *Malina* de Bachmann et servant de sous-titre au film, "es ist immer krieg" - "c'est toujours la guerre" - plane comme une ombre sur chaque fragment (visuel, textuel, fictionnel, réel), dont l'agencement orchestre le voyage syncopé proposé par la réalisatrice. Cette question du voyage hante par ailleurs les œuvres d'Annik Leroy ; *Berlin de l'aube à la nuit* (1981) proposait une errance dans la ville, *Vers la mer* (1999) retraçait le parcours du Danube, de sa source à la Mer noire, au travers de témoignages de personnages rencontrés le long du fleuve. Presque uniquement rythmé par les apparitions du pianiste Johan Bossers, *Tremor* est une longue errance dévoilant les soubresauts du monde révélés par la caméra et par la parole des auteurs. Si le sens du film se dilue çà et là dans cette fragmentation d'éléments épars, Leroy touche aussi parfois à l'idée du Sublime ; comme ce basculement de l'image telle une déchirure, un arrêt, un étonnement qui "se distend à l'infini, réussit à capter l'attention par son caractère original, inquiète le regard qui tente d'en saisir les contours".[3]
Le film se construit ainsi sur une série d'indices vibrants qui témoignent du danger potentiel, du grondement, de l'éclatement. De la terre, des situations. Ou encore de la pellicule elle-même qui, littéralement, après avoir tremblé, finit par brûler. Pour George Didi-Huberman, l'image brûle de sa destruction, du feu auquel elle a échappé : "Savoir regarder une image, ce serait, en quelque sorte, se rendre capable de discerner là où elle brûle, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un 'signe secret', d'une crise non apaisée, d'un symptôme".[4] *Tremor* est ainsi un "avertissement des incendies à venir", "de la cendre mélangée, plus ou moins chaude de plusieurs brasiers".[5] Ce tremblement récurrent, physique, mental, du film finirait par ébranler notre vision de façon permanente, s'il n'était finalement contré par les résistances sous-jacentes qui l'animent – comme cette idée de l'artiste engagé de Pasolini ou ces paroles de Bachmann qui avoue : "Je crois réellement à quelque chose que je nommerais 'un jour viendra'…Cela ne viendra point et malgré tout j'y crois, car si je ne puis y croire, je ne puis continuer à écrire". Peuvent alors s'inscrire ces plans finaux, presque joyeux, d'une caméra enfin libérée des contraintes d'un basculement vertigineux.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

TREMOR. ES IST IMMER KRIEG.
UN FILM ÉCRIT & RÉALISÉ PAR ANNIK LEROY
Avec Johan Bossers, Séraphina De Breucker, Guy Wouete
Production : Cobra Films (Daniel De Valck & Anne Deligne), Auguste Orts (Marie Logie & Anne Goossens)/ Coproduction : Kunstenfestivaldesarts, Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles
Avec l'aide du Vlaams Audiovisueel Fonds, du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Vlaamse Gemeenschapscommissie

PARTICIPATION EN COMPÉTITION INTERNATIONALE AU FID
28ÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA DE MARSEILLE
WWW.FIDMARSEILLE.ORG
DU 11 AU 17.07.17

1 Julien Decoin, *"Il était une fois la résistance…"* dans Libération, 22 Mars 2017.
2 Laurent Goumarre & Jean-Marc Lalanne, "*Reprise de Remakes*" in *Cahiers du cinéma*, n°584, Novembre 2003, p.76.
3 Baldine Saint Girons, *Fiat Lux – Une philosophie du sublime*, Paris : Quai Voltaire, 1993, p. 40.
4 George Didi-Huberman, "*L'image brûle*" dans *Penser les images - Autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes : Editions Cécile Défaut, 2006, p.33
5 Didi-Huberman, op.cit., p. 33 & p.51.

DU LONG TREMBLEMENT DU MONDE

Annik Leroy,
TREMOR – Es ist immer Krieg, 2017.
photo © Annik Leroy

A la Villa Empain, fleuron d'un héritage de la Belgique coloniale de Léopold II[1], Asad Raza invite Hans Ulrich Obrist à déployer les archives de son amitié et de ses conversations avec Edouard Glissant. Doublée d'un riche catalogue, l'exposition *Mondialité*, convoquant l'œuvre de ses amis et des propositions plus actuelles, vise à réactiver une pensée des formes et des relations dans le fragile interstice ouvert entre la globalisation et ses réactions.

MONDIALITÉ

MONDIALITÉ
VILLA EMPAIN
67 AVENUE FRANKLIN ROOSEVELT
1050 BRUXELLES
WWW.VILLAEMPAIN.COM
JUSQU'AU 27.08.17

Sous commissariat d'Hans Ulrich Obrist et Asad Raza
Avec les œuvres d'Adonis, Valerio Adami, Etel Adnan, Sophia Al-Maria, Kader Attia, Miquel Barceló, Alighiero Boetti, Daniel Boyd, Edith Dekyndt, Manthia Diawara, Simone Fattal, Geneviève Gallego, Dominique Gonzalez-Foerster, Koo Jeong A, Wifredo Lam, Ranjana Leyendecker, Roberto Matta, Steve McQueen, Otolith Group, Philippe Parreno, Walter Price, Raqs Media Collective, Adrián Villar Rojas, Antonio Segui et Sylvie Sema.

Steve McQueen, *Weight*, 2016

Philippe Parreno, *Le droit à l'opacité*, 2017

l'art même: *Homme des utopies concrètes et des potentiels du tout-monde, Edouard Glissant s'inscrit dans une trajectoire postcoloniale au cœur de laquelle l'idée d'imaginaire, liée aux sensations et au monde, est très importante. Face à la globalisation, la mondialité exprime le refus de la capture de l'imaginaire par des forces sombres et de destruction. Comment engager cette notion dans le champ de l'art, précisément, alors que celui-ci, au premier chef, est un enjeu de capture par la mondialisation et le marché ?*

Hans Ulrich Obrist: Il y a une urgence de cette exposition. Le monde en a besoin. Quand je voyage, avec Rem Koolhaas, par exemple, nous nous posons toujours la question de ce dont les lieux que nous traversons ont besoin. De quoi Bruxelles a-t-elle besoin ? De quoi l'Europe a-t-elle besoin ? De quoi le monde a-t-il besoin aujourd'hui ? Je crois que le monde a besoin d'Edouard Glissant plus que jamais. Ce n'est pas la première fois que nous vivons un moment de globalisation. L'Empire Romain en un était un. Nous en vivons toutefois une forme plus extrême, plus violente, poussée par la technologie. Des forces homogénéisantes sont à l'œuvre, partout : disparition des particularités locales, des langues, des cultures, des espèces, jusqu'à la nôtre. Il est important d'y résister. Glissant a vu de manière prémonitoire ce qui allait se passer. Avec Trump, le Brexit, les nouveaux racismes et la contre réaction à la globalisation, il faut résister à un danger encore plus grand. À ce titre, l'idée de *Mondialité* essaie d'embrasser les potentiels de ce global, d'y trouver des solidarités pour résister à ces forces homogénéisantes. Le monde serait meilleur si l'humanité lisait quinze minutes de Glissant tous les matins. À sa mort, je possédais 300 heures d'enregistrement de conversations avec lui que je n'avais que ponctuellement utilisées, retranscrites. Avec Asad, nous avons essayé de trouver un dispositif pour faire exister la voix d'Edouard et qu'elle puisse accompagner le visiteur. Il s'agit de ne pas laisser le passé mort. Comment ressusciter les morts ? Aujourd'hui, avec le digital, nous en sommes à deux doigts. Je viens de faire une interview en 3D, Mélenchon apparaît en hologramme dans ses meetings, Raqs Media Collectiv me parle également d'un projet en ce sens. L'archive est en attente de résurrection. Comment fait-on pour ressusciter des voix ? Si nous avons plus d'informations accessibles avec le numérique, nous n'avons pas nécessairement plus de mémoire. Comme dirait Rem Koolhas, l'amnésie est au coeur du numérique. *Mondialité* est une résurrection et une revisitation, une protestation contre l'oubli par un travail de dramaturgie qui utilise le son, la voix d'Edouard Glissant, la voix des artistes dans une exposition polyphonique et archipélique.

AM: *Edouard Glissant souhaitait la construction d'un musée. Est-ce que la Villa Empain, temporairement, pouvait incarner à vos yeux la projection de cette forme d'utopie, malgré, quelque part, son histoire particulière liée à la Belgique ?*

Asad Raza: La Villa Empain n'a pas vocation à être un musée. Elle est une maison avant tout. J'ai donc tout de suite travaillé dans l'idée de mettre en circulation de l'art dans la vie d'une maison, sans la distance imposée par la machine d'un musée. Nous avons été animés par l'idée de faire de la maison un lieu habité par l'esprit de Glissant. Avec Hans Ulrich, nous partageons une attention au format de l'exposition comme un enjeu à part entière, offrant une expérience inédite, quelque chose de l'ordre d'une incarnation charnelle. Vous pouvez lire tous les livres sur Michel-Ange, quand vous êtes devant une de ses œuvres, vous êtes face à quelque chose d'autre encore, qui n'a pu être décrit. Glissant appelle cela l'opacité, qui est aussi au cœur de chaque sujet et qui donne accès à un autre aspect de la réalité. Vous pouvez lire toute l'œuvre de Glissant, l'exposition ouvre autre chose, dans une maison qui est vivante par les œuvres, les sons, les images et les sculptures qui l'habitent. Steve McQueen, Miquel Barceló, Raqs Media Collective, entre autres, font rencontrer Glissant par une expérience sensible que vous ne pourriez pas ressentir de la même manière en lisant une anthologie.

HUO: Si c'était une utopie, elle était très concrète, car Glissant avait une idée précise de ce musée, des artistes qu'il souhaitait y voir, comme Valerio Adami ou Antonio Segui. Ce sont des artistes dont Glissant me parlait tout le temps et que je rencontre pour la première fois à l'occasion de cette exposition. Contrairement aux musées et aux institutions dont la matrice est le silence, la maison est une invitation à la conversation. Cette exposition est donc une conversation avec Edouard, avec ses documents, avec les artistes et, bien sûr, avec ses amis. L'idée est d'inviter le visiteur dans cette conversation, de percevoir chaque visiteur comme un résident de la villa, une forme d'habitation que le visiteur est invité à s'approprier.

AM: *J'en reviens à cette idée d'opacité. Elle est la part inquiète et sensible en chacun, que l'on souhaiterait inassignable par les forces homogénéisantes, comme vous dites, à l'abri de la transparence planétaire, de la biométrie et du visible. C'est une notion poétique, liée à l'intime, au personnel, chez Glissant. Comment articuler cette notion d'opacité avec un régime de l'art, son exposition, sa visibilité, sa circulation planétaire, qui semble se loger à l'autre bout du spectre ?*

AR: C'est une question juste et difficile. Je peux seulement tâcher d'y répondre en disant que les concepts de Glissant sont des concepts philosophiques mais sont aussi des concepts poétiques. Ils vous échappent quand on essaie de les saisir trop rapidement. Leur complexité vient de ce qu'ils peuvent se retourner. Opacité est un de ceux-ci. L'opacité est la chose que nous partageons tout en étant la chose que personne ne peut percer. Ce qui nous relie aux autres est ce que nous ne pouvons pas comprendre. C'est très particulier. Je pense que l'art est très lié à cette idée. Certes, l'art est lié à la visibilité, mais je suis également très intéressé par un art qui met en cause le partage de ce qui est visible et de ce qui ne l'est pas. Dans notre dernière exposition, *Décor*, les gens se promenaient en ne sachant pas toujours ce qui relevait de l'exposition et ce qui relevait de la décoration d'une maison. Ils marchaient comme des fantômes et se demandaient où étaient les œuvres. Je pense que cette sorte d'habilité à ne pas nécessairement se planter au milieu d'une pièce pour dire "il y a une œuvre d'art ici", c'est plus fort et cela renvoie énormément à cette idée d'opacité, qui est quelque chose qu'on ne peut pénétrer et pleinement comprendre.

AM: *Ce n'est pas la première fois que vous travaillez ensemble. Parmi d'autres collaborations, le livre* Ways of curating *peut en témoigner. Le texte d'ouverture du catalogue est signé, aujourd'hui, de vos deux noms. Le texte est écrit par moments à la troisième personne, à d'autres à la première, ouvrant la question "qui parle ?", comme si un* personnage conceptuel *surgissait pour faire apparaître la figure nodale d'Edouard Glissant ?*

HUO: J'ai rencontré Asad en 2010, alors qu'il travaillait avec Tino Sehgal sur son exposition au Guggenheim. Il ne faut pas oublier Ranjana Leyendecker (Tino Sehgal NDLR.), qui est le véritable personnage conceptuel officiant comme dramaturge pour cette exposition. Depuis, nous avons souvent travaillé ensemble. Asad est un grand généraliste, il a un horizon d'une grande diversité : expert en tennis, producteur, dramaturge d'exposition, artiste, entrepreneur dans l'habitat écologique et directeur artistique de la Villa Empain. Il a une existence multiple, fascinante et inspirante, qui rend toute sorte de coopération possible. Il vient d'inaugurer, comme artiste, sa grande pièce au Withney Museum. J'ai toujours aimé faire du commissariat avec un artiste comme je l'ai fait avec Rirkrit Tiravanija, Bertrand Lavier ou Christian Boltanski. En ce sens, c'est la première fois que nous assumons vraiment ensemble un co-commissariat à l'occasion de cette exposition autour d'Edouard Glissant qui est le véritable lieu d'un dialogue.

Edouard Glissant
Courtesy
L'institut du Tout-Monde

AM: *Edouard Glissant était très attaché à l'idée de l'héritage, de la transmission. Il voulait par exemple fonder une école, l'Institut martiniquais d'études. Comment vous situez-vous l'un et l'autre à l'égard de ce désir de transmission, voire de pédagogie ? Deux manières paraissent vous caractériser : l'archive, l'enregistrement, la conservation, la trace, la réactivation de documents de votre côté, Hans Ulrich, et, à l'inverse, l'effacement, l'abstraction, l'absence, le vide, de votre côté, Asad, si l'on considère, entre autres, votre travail avec Tino Sehgal ou ce que vous venez de dire de votre précédente exposition... D'un côté un présent qui s'archive pour se transmettre, de l'autre un présent qui s'expérimente pour s'effacer, et ensuite s'absenter. Il y a comme une dialectique entre vous.*

HUO: Je répondrai par Glissant : nous sommes l'un et l'autre fascinés par son désir de produire de la réalité. Au-delà des livres, Glissant est vitalement engagé dans le combat pour la liberté (activiste pour la libération de la Martinique, ami de Frantz Fanon, etc.) Il voulait construire un musée en Martinique, avec l'idée simple de mettre ensemble Roberto Matta et Wifredo Lam, par exemple, de faire une encyclopédie de tous les arts d'Amérique en suivant le modèle de l'archipel. Il disait : "j'imagine un musée comme un archipel", et non pas comme un continent. Il voulait que ce ne soit pas une synthèse qui standardise mais un réseau d'interrelations entre traditions différentes et perspectives divergentes. Je crois fondamental aujourd'hui de suivre l'exemple de Glissant qui, dans sa poésie et dans ses textes, est un producteur de réalité.

AR: Cette dialectique, entre nous, c'est une très juste observation. Mais je pense qu'Hans Ulrich a sa propre dialectique. Il est à la fois très focalisé sur l'archive, comme une protestation contre l'oubli, et complètement fasciné par le présent et les moments de vie qu'il offre. Intervenir dans l'archive, c'est aussi intervenir au quotidien dans la construction du présent. C'est une sorte de fabrique très forte et puissante. On rejoint une forme de tradition orale, précieuse aux yeux de Glissant, qui pointait l'importance de la manière dont les gens interagissent entre eux dans des contextes précis.

Entretien mené par Gilles Collard

1 La Villa Empain est, en droite ligne, le fruit de l'héritage laissé par Edouard Empain qui, comme le rappelle la Fondation Boghossian dans l'historique de la maison, a été anobli par Léopold II dont il fut proche et qui l'a notamment aidé à construire un réseau ferroviaire au Congo. Une histoire qui n'est pas sans apporter un certain relief, une épaisseur ironique dans le contexte de l'exposition *Mondialité*.

Vue de l'exposition *I Spell It Nature*, Antoine Renard, 2016
photographie : Maxence Dedry

DIESEL PROJECT SPACE, GÉOLOGIE NOUVELLE

DIESEL PROJECT SPACE
22 CHAUSSÉE DU SART-TILMAN
4102 SERAING
WWW.DIESELPROJECTSPACE.BE

PROGRAMMATION ANNONCÉE:
BENOÎT PLATÉUS (BRUXELLES),
GRÉGOIRE BERGERET (BRUXELLES)
ET CAMERON ROWLAND (NEW YORK)
DU 22.07 AU 13.08.17
CARL PALM (STOCKHOLM),OA4S
(MEXICO),MATT COPSON (LONDRES),
MICHAEL DEBATTY (BRUXELLES) ET
XAVIER MARY (BRUXELLES)
DU 18.09 AU 4.02.18

Late Bush, Pumice Pubes, 2016
Directed by Aline Bouvy & Pierre Dozin
HD Video, Color. 4 : 15 min, photographie : Aline Bouvy

Le monde a changé, les marguerites poussent noires, les centres urbains sont désertés et les habitants se propagent en périphéries. Les routes ne sont plus seulement des lieux de passage mais des espaces de rendez-vous. Le drive-in règne, la station-service devient vestige et patrimoine. Et alors ?

Naître dans le pétrole >

Entre la pompe à essence et le drive-in autoroutier, DIESEL PROJECT SPACE voit le jour en 2016 avec l'exposition *Highway Raven* où les œuvres d'Aline Bouvy, Mathis Collins, Julien Goniche, Jacques Lizène, Anna Solal et Cléo Totti spéculent sur l'avènement d'un nouveau monde dans lequel les forces s'inversent, la nature produit de l'aluminium et des vrombissements de moteur et le brutalisme devient fantastique. Sur une route près de Liège, cette vieille station-service abandonnée devient alors l'objet de convoitise d'un projet intuitif, inauguré par l'artiste Xavier Mary et la curatrice Noémie Merca. Mêlant art, musique expérimentale et performance, ils définissent un programme et investissent un lieu au bord de la disparition.
Bien sûr, c'est le principe du "bord de route" qui prévaut ici, du lieu pollué et polluant qui pousse dans le paysage comme une mauvaise plante. Temporaire, fantomatique, périphérique donc, un peu à l'image de l'environnement sociétal de ses fondateurs. Héritage à la fois générationnel et environnemental, DIESEL PROJECT SPACE s'inscrit parfaitement dans la culture d'une génération née entre le milieu des années 70 et le début des années 80, inspirée par les Rave parties et le fantasme du *road trip*. Après l'expérience hippie dopée au LSD de *On the Road,* il s'agit de glorifier l'âge motorisé, à travers ce que l'on a appelé le "réalisme post-apocalyptique" qui imagine la fin du monde industriel – et se love dedans d'ailleurs. L'automobile comme obsession donc plutôt que les panneaux à énergies solaires. L'industrie lourde plutôt que l'innovation, l'extinction comme poésie plutôt que le recyclage.

Vivre sur une planète usée >

L'exposition *Daisyworld1 of Mordorland*, réunissant Xavier Mary et Ssaliva et curatée en février 2017 par Komplot dans son nouvel espace à Bruxelles, décrit "une planète fictive peuplée de marguerites noires et blanches. Les marguerites noires absorbent l'énergie et créent plus de chaleur, donnant aux blanches la possibilité d'éclore jusqu'à ce qu'elles soient les seules sur la planète. Les marguerites blanches rejettent ensuite l'énergie et refroidissent Daisyworld. Une fois la planète refroidie, les marguerites blanches meurent, les noires éclosent et le cercle se répète," selon le texte de Benjamin Munix qui introduit ici la notion d'Anthropocène, une référence importante de Xavier Mary dans la définition de son projet. Ce n'est pas le contexte post-industriel qui intéresse l'artiste, celui-ci étant déjà abandonné, mort, ressuscité, sacralisé, mais bien un environnement post-nature où les plantes, la vie sauvage et les êtres humains reprennent possession des vestiges d'une industrie, d'un progrès, d'un monde mécanique et électronique, qui, usé et désossé, retrouve toute sa brutalité et redéfinit sa fonctionnalité.
Une nouvelle mythologie s'écrit ici. Celle de l'Anthropocène, qui désigne une période débutant lorsque les activités anthropiques ont commencé à laisser une empreinte sur l'ensemble de la planète. Entre concept géologique et sociétal, l'Anthropocène abrite différentes hypothèses sur l'évolution comme l'hypothèse Gaia, autorégulation du Système-Terre dans une relation de l'environnement à ses habitants. La théorie défend que l'ultra-technicité, l'ultra-industrie et l'ultra-mécanique seraient plutôt le témoignage d'une évolution positive de l'histoire de l'homme, de son adaptation et de ses échanges avec son environnement.

Célébrer l'humain, optimiser le futur >

En réalité, l'humain a façonné un environnement qui s'use, se détériore et qu'il abandonne, mais qui lui a permis de créer, d'inventer et d'optimiser son monde. Fini le fantasme originel de Mère nature, célébrons le façonneur, l'ingénieur, l'artiste ! Et projetons-nous à l'inverse dans une sorte de fonctionnalité du chaos.
Les bougies de cire d'Antoine Renard ont fondu et exhibent leur posture dramatique dans le projet *I spell it nature* présenté à DIESEL PROJECT SPACE en mai 2016. Transformées, les sculptures sont progressivement refaçonnées par les gouttes et coulures. Salies par la suie, elles sont la démonstration d'un état de mutation, qui n'enlève paradoxalement rien à la matière, à ses effets, à sa densité, à notre relation à elle. "What good is environmentalism if it makes you depressed about the future ?", demande justement Erle Ellis, géographe et scientifique environnemental, enseignant à l'Université du Maryland. La modernité et ses changements en force, ses ruptures, les extinctions dont elle est responsable sont aussi le levier qui ont permis d'installer de nouvelles conditions de production, des plateformes d'échanges, de nouvelles possibilités de se déplacer, de vivre, d'apprendre, de consommer. C'est aussi le projet de DIESEL PROJECT SPACE d'optimiser la nature même du chaos, non pas en glorifiant communément les technologies industrielles et les innovations, encore moins en se culpabilisant du sort de la planète, mais en considérant les échanges productifs entre l'homme et son environnement, leur rapport d'interdépendance, et en cessant de nous déposséder du contrôle de ce que nous offre, même sous forme d'épave, ce que nous avons perdu.

Elisa Rigoulet

VOYAGE AU CENTRE DE L'IMAGE

Ni photographe, ni collectionneuse, *DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL* développe une pratique plasticienne héritière de l'art conceptuel, qui s'est constituée à travers l'archivage continu d'un grand nombre d'images issues de diverses sources: photographies de presse, d'amateurs, publicités découpées dans des magazines, cartes postales chinées, auxquelles se rajoutent également ses propres photographies.

Points de vues, série.
documentation céline duval
2015
Format 80 x 53 cm chaque image.
Encre polymère sur dibond,
Courtesy Semiose galerie, Paris

DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL
AMAS DE SABLES ET DE PERLES
DANS LE CADRE D'*ARTOUR 2017 - COLLECTE, COLLECTION, COLLECTIONNEUR: UN MONDE À SOI*
MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSSÉE DE MARIEMONT
7140 MORLANWELZ
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE
JUSQU'AU 10.09.17

Si la cueillette, la classification et la conservation de ces images occupent une partie importante du travail, sa valeur artistique réside bel et bien dans le processus d'appropriation qui résulte des choix formels (recadrage, agrandissement), de la sélection et de la libre association des images entre elles et livre un portrait de l'évolution de la société et de ses clichés. L'édition a longtemps été le seul support de diffusion de l'œuvre, avant que celle-ci ne vienne rejoindre les cimaises de l'espace d'exposition, comme c'est le cas cet été au Musée royal de Mariemont. L'enjeu principal de cette exposition qui, sans prétendre à l'exhaustivité d'une rétrospective, explore plusieurs axes de la pratique de l'artiste est bien la mise en circulation de ces images issues de la culture populaire au sein d'un espace muséal à vocation scientifique. En effet, la nature encyclopédique du musée, dont les collections rassemblées par l'industriel Raoul Warocqué sont aussi riches qu'éclectiques, correspond bien à la philosophie du projet de documentation céline duval. Dès l'entrée de l'exposition, sont mis à disposition du visiteur des exemplaires originaux de la *Revue en 4 images*, mensuel accueillant à partir du début des années 2000 les expérimentations de l'artiste dans un format modeste, combinant 4 photographies autour d'un même thème. Contrairement au dispositif habituel – qui, pour des raisons de conservation, enferme les livres sous vitrine –, les documents peuvent ici être manipulés par le public, rendant le geste de lecture plus intime et immédiat. Cette approche sensible permet d'entrer de plain-pied dans l'exposition, qui se décline de manière plus ou moins chronologique. Le rapport au temps, la stratification des époques comme des territoires pourraient d'ailleurs servir de fil conducteur à cette traversée en images. Une reproduction d'une planche gravée extraite de l'installation *L'île aux images* permet de nous rendre compte de la diversité des sources abordées et du goût de l'auteur pour la relecture de fonds déjà constitués. À partir de la collection de Jules Maciet, amateur d'art éclairé, conservée à la bibliothèque des Arts Décoratifs à Paris, documentation céline duval a sélectionné des images qui ensemble dessinent les contours d'un monde sous-marin. L'agencement formel et la relation aux détails font songer à l'entreprise colossale de *l'Atlas Mnémosyne* de l'historien de l'art viennois Aby Warburg. Rappelons qu'au XIX^{ème} siècle, la photographie était considérée comme un outil d'observation et de connaissance du monde au même titre que d'autres inventions telles que le microscope. Aujourd'hui, avec des outils comme *google earth*, les possibilités de pénétrer des territoires inconnus via des vues satellites sont démultipliées. C'est cette interaction entre surface et profondeur de l'image qu'explore documentation céline duval en offrant au spectateur la possibilité de voyager littéralement dans l'image.
Deux séries récentes d'après cartes postales viennent compléter cette investigation et forment, avec le diaporama *Horizon*, un triptyque autour de la question de la spatialisation des corps, celui de l'opérateur aussi bien que celui du spectateur. À partir de ces bancs solitaires qui sont déclinés dans des paysages toujours idylliques, on pourrait développer une véritable philosophie de la contemplation. Ici, l'opération consiste à re-photographier l'image originale en décalant légèrement la perspective de biais, tout en gardant le point de netteté sur le banc. L'attraction principale de l'image devient donc cette assise solitaire, au détriment du décor qui lui est flou. C'est sur ce renversement de point de vue qu'opère également la seconde série, qui révèle par le même procédé les regards caméras de touristes pris sur le vif. Comme chez Antonioni ou Hitchcock, le voyeur finit par être pris à son propre piège. C'est à la faveur de l'intervention à la fois joueuse et parfaitement avertie de l'artiste que certains tropes de la photographie de vacances croisent les icônes de la peinture moderniste. Ainsi, pour rendre hommage à son père spirituel, Vassily Kandinsky, documentation céline duval a réalisé en 2013 un petit ouvrage intitulé *Cœur, point et ligne sur plan,* à partir de l'album de photographies du peintre et de son épouse. On retrouve dans ce livre, ainsi que dans certaines œuvres, l'empreinte du vocabulaire liminaire de l'auteur du *Spirituel dans l'art.* Par exemple, cette ligne d'horizon fluctuante devant laquelle les gens prennent invariablement la pose et qui, par sa continuité même, devient le principal sujet de l'image. Qu'elle soit traitée comme document ou pour son potentiel artistique, l'image est pour documentation céline duval toujours l'occasion de susciter une réflexion critique sur la relation qui se noue entre regardeur et regardé.

Septembre Tiberghien

MARTHE WÉRY

Le BPS22 consacre actuellement une importante exposition à l'artiste belge Marthe Wéry décédée en 2005. L'exposition se compose essentiellement des collections du BPS22 et de la Province de Hainaut.

Il serait vain de vouloir retracer ici l'ensemble du parcours de l'artiste, exercice que semble pourtant imposer cette exposition aux allures de rétrospective. Car derrière ce travail dont la cohérence ne laisse d'étonner en dépit des quatre décennies sur lesquelles elle se déploie, se dévoile une variété d'une grande complexité et subtilité : depuis ses compositions géométriques de la fin des années soixante au *all over* puis au monochrome, le passage de la toile au papier, le recours au contreplaqué multiplex avant l'utilisation de supports en aluminium, les fluctuations dans les techniques d'application de la couleur (brosse, bains, etc.), les travaux sur les vitraux, etc.

Marthe Wéry,
vue de l'exposition, 2017
© photos : Leslie Artamonow

Marte Wéry, *Venise*, 1983.
Collection du BPS22
© photos : Leslie Artamonow

Marte Wéry,
Sans titre, 1998.
Collection
du BPS22
© photos : Leslie
Artamonow

Davantage alors s'agirait-il ici de réfléchir (sommairement il va sans dire) au rapport que la peinture de Marthe Wéry entretient vis-à-vis de l'enjeu social pour le dire vite, et ceci à l'invitation même de l'institution qui accueille cette exposition. Le BPS22 nous a en effet habitués à un programme d'expositions valorisant des formes artistiques aux préoccupations sociales – voire politiques – marquées, soit des travaux relativement éloignés d'un formalisme rigoureux auquel on serait pourtant tenté d'associer spontanément le travail de Marthe Wéry. Tâchons donc de cerner l'un ou l'autre aspect du travail de l'artiste mis en avant par l'accrochage de l'exposition et sous lesquels cet enjeu semble au travail.

Architecture

Le premier d'entre eux, le plus évident sans doute et déjà abondamment discuté, est le dialogue que l'œuvre de l'artiste entretient avec l'architecture. Les séries ou les ensembles de Marthe Wéry qui se déploient sur de vastes surfaces murales créent des installations à la mesure de l'espace qui les accueille. Tirant parti des volumes et des échelles, exploitant les jeux de lumière, son travail noue un rapport tout à la fois chromatique, lumineux et physique avec le cadre architectural, lequel se trouve porté à l'attention du spectateur (comme chez Ellsworth Kelly ou Blinky Palermo). On découvre alors combien l'intervention de l'artiste y prend appui, mettant en valeur ou redoublant ses qualités ou, *a contrario*, le déstabilisant. Le vaste ensemble *Calais* (1995) fait ici figure de modèle. La chose est évidente encore, bien sûr, avec les panneaux multiplex ou aluminium adossés aux murs à la manière de John McCracken ou, encore, avec l'ensemble de peintures produites pour Tour et Taxis (2001) dont les supports en aluminium légèrement désarticulés se soulèvent grâce à des petits pieds sur lesquels ils sont placés en porte-à-faux. La mise en rapport de la peinture à l'espace, à la matérialité et au corps du spectateur est ici directe : le positionnement des œuvres, qui se soulèvent largement en dessous de la ligne d'horizon que trace le regard du spectateur, renvoie inéluctablement ce dernier aux mensurations de son propre corps aussi bien qu'à son appréhension de l'espace environnant qui se profile au-dessus des pièces[1]. C'est bien là faire signe vers l'architecture en tant que celle-ci structure l'expérience physique que les individus font de l'espace et, par voie de conséquence, en tant qu'elle médiatise les rapports qui s'établissent entre ces individus et contribue à la définition des codes sociaux.

MARTHE WERY
ŒUVRES, RECHERCHES ET DOCUMENTS DANS LES COLLECTIONS DU BPS22
SOUS COMMISSARIAT
DE PIERRE-OLIVIER ROLLIN
BPS22
22 BOULEVARD SOLVAY
6000 CHARLEROI
WWW.BPS22.BE
JUSQU'AU 23.07.17

1 Insistons sur le fait qu'outre leur chromatisme, la mince épaisseur des supports et la mise en évidence de celle-ci par le léger soulèvement soulignent avec force leur qualité de surface. Ceci permet de prévenir l'assimilation trop rapide de ces œuvres à la sculpture, malgré le caractère tridimensionnel qui en commande pourtant facilement l'évocation. Point de Carl André ici. Si ces œuvres quittent la peinture, c'est plutôt *en* peinture, (comme Deleuze disait vouloir "quitter la philosophie *en* philosophe").

2 Ici se trahit l'intérêt précoce (début des années 1960) que Marthe Wéry nourrit vis-à-vis du constructivisme, polonais notamment, et en particulier pour l'unisme de Strzeminski qui, dans le sillage du suprématisme, recommandait que rien dans une peinture n'ait à chercher sa justification en dehors du domaine pictural lui-même, préconisant au contraire l'auto-suffisance, l'unité organique sur le modèle de la nature.

3 Eric de Chassey, "Rigoureux, forts et ouverts – Les tableaux de Marthe Wéry", dans *Marthe Wéry. Les couleurs du monochrome*, Tournai, Musée des Beaux-Arts de Tournai, 2014, p. 30.

4 *Idem*, p. 23.

5 Il s'agirait donc ici d'un autre pacte encore que celui qu'évoque Thierry de Duve à propos de la modernité de la peinture de Marthe Wéry notamment. Est artiste moderniste (comme Marthe Wéry), celui ou celle qui s'adresse à son médium faute de savoir quoi montrer ou quoi dire à un public dont il ou elle n'est plus en mesure d'anticiper les attentes en raison d'une trop grande diversité sociale. C'est la rupture de ce pacte et la tentative de le renouer avec un destinataire désormais indéterminé qui devient le moteur de l'inventivité moderne. Thierry de Duve, "Marthe Wéry ou la liberté en peinture", dans Thierry de Duve, Denis Riout et alii, *Marthe Wéry. Un débat en peinture*, Bruxelles, Ante Post-La Lettre Volée, 1999, pp. 33-57.

6 C'est d'ailleurs à cette situation d'atelier et à sa cuisine (plus qu'à une hypothétique transgression institutionnelle) que semble renvoyer la présence régulière, dans le parcours de l'exposition, d'œuvres adossées au mur et posées au sol sur de petites cales en bois.

7 Voir à ce sujet, Walter Benjamin, "L'auteur comme producteur" [1934], *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 122-144.

Monochrome

Une autre façon de rendre compte de cette question de l'interaction sociale, telle qu'elle travaille l'œuvre de Wéry, pourrait alors prendre source dans le vocabulaire plastique de l'artiste et, plus précisément, dans ses monochromes.
Il faut voir comment une œuvre d'art abstraite, préoccupée par des questionnements en apparence strictement formels ou plastiques, peut revêtir une fonction critique dès lors que, dans une perspective moderniste, on l'envisage dans sa dimension réflexive, c'est-à-dire en tant qu'elle interroge ce qui la rend elle-même possible : ses propres conditions d'existence ou d'apparition, l'histoire de son médium, etc. – interprétation à laquelle peut difficilement se soustraire tout monochrome[2]. En ces conditions, pareille œuvre offre l'image d'une réflexivité critique en acte qui, par sympathie, incite le spectateur à faire jouer pour son propre compte un même mouvement réflexif et à exercer une même fonction critique vis-à-vis de sa propre existence et de l'environnement physique et social qui en constitue le cadre de déploiement. Même aux confins de l'abstraction la plus économe de ses moyens, se loge la possibilité d'une forme d'intersubjectivité – pour autant que l'on consente à ne pas voir dans l'œuvre d'art, ici la peinture, qu'un simple "objet".

Couleur

Il faut ensuite se montrer attentif à une autre qualité que manifestent nombre de monochromes de Wéry, à savoir le fait que leurs bords ne clôturent pas ou ne referment pas l'œuvre. Pas de désaturation de la couleur à proximité des bords comme chez Rothko, pas d'angles arrondis comme chez Klein, pas de ligne verticale venant redoubler la verticalité des bords du châssis à l'intérieur de la surface comme chez Newman, rien qui vienne polariser visuellement la surface uniforme ou homogène. Comme pour les papiers gouachés d'Henri Matisse avec qui Éric de Chassey, qui en est spécialiste, a naguère établi un juste rapprochement[3], les bords de nombreuses toiles de Wéry semblent pareils à des coupes dans la couleur, à des ciselures dans une surface plus vaste. Aussi, si les peintures de Marthe Wéry ne sont pas closes, c'est qu'elles s'ouvrent sur autre chose. Et puisqu'elles fonctionnent le plus souvent par série, c'est à d'autres peintures monochromes – et à d'autres couleurs – qu'elles renvoient chacune. En ce sens, cette peinture ne renverrait pas seulement le spectateur à lui-même et à son identité à soi ainsi qu'on vient de le suggérer, mais encore à sa présence au monde avec d'autres individus.
Pour mieux comprendre ceci, il faut voir comment les formats et les couleurs chez Wéry font sens en raison de leur coexistence. Pour chaque œuvre, les paramètres de couleur (comme de format) déterminés par l'artiste paraissent arbitraires si ceux-ci ne sont pas reportés aux autres valeurs de la série. C'est de la mise en série ou en système qu'ils tirent leur signification (cf. les rouges de la série de *Venise* (1982) ou les formats de *Calais*). Mais plus encore faut-il voir que ce sens de la couleur (ou du format) se fonde sur une valeur d'usage au sens où l'entendait Ludwig Wittgenstein, un philosophe auquel Wéry semble s'être montrée attentive, convoquant régulièrement sa pensée dans les publications sur son travail. Pour Wittgenstein, la signification d'un mot ne répond à aucune nécessité du monde mais est produite conventionnellement – arbitrairement donc – en vertu des règles en usage dans la pratique collective de la langue. C'est l'usage quotidien des mots qui détermine leur signification ; et c'est le bon respect ou la régularité de ces usages qui garantit, par contrôle public, la stabilité du sens au sein d'une communauté d'individus. Il en va de même pour les couleurs, pour leurs noms (et, éventuellement, pour leurs connotations au registre psychologique). Dès lors qu'une couleur ne fonctionne jamais seule chez Marthe Wéry mais toujours dans un rapport avec d'autres tonalités du spectre chromatique (ou, à tout le moins, du spectre qu'elle privilégie à tel ou tel moment de sa carrière), mais encore, comme le remarque de Chassey, dès lors que le travail des nuances ou les phénomènes de transparence rendent souvent difficile leur qualification ou nomination[4], ne se pourrait-il pas que ce vers quoi les spectateurs de sa peinture se trouvent reconduits est la façon dont chaque couleur tire son sens de la distinction plus ou moins subtile que la communauté des individus a jugé bon d'introduire entre elles et que leur nom particulier ("rouge amarante" ou "bleu cobalt" par exemple) vient sanctionner ? Conséquemment, ce à quoi l'on se trouve renvoyé est le pacte social sur lequel repose notre entendement commun quant à cette chose que l'on nomme couleur, soit la manière dont le sens donné au fait chromatique est produit publiquement et collectivement à travers les actes langagiers d'une communauté proférés au cours de leur affairement quotidien.[5]

Acte

Soulignons enfin un dernier élément qui affleure dans l'exposition, lui aussi étroitement lié à la question de l'usage ou de l'action : l'insistance sur le faire. Plusieurs séries manifestent une dimension fortement gestuelle, renvoyant le spectateur à l'acte pictural dans sa dimension processuelle : les papiers striés des années 1970, les peintures du début des années 1990 réalisées par projection et raclage de peinture blanche sur un fond acrylique rouge, les peintures tardives sur supports d'aluminium couverts de plusieurs couches successives où se devinent, sur les surfaces émulsionnées (rouge-violet sombre), des temps de séchage ou des orientations d'écoulement variables[6]. Toutes ces œuvres font de la surface picturale, rendue puissamment matérielle, le lieu d'enregistrement et de dévoilement des comportements des matériaux et des manipulations qui ont présidé à leur production. Façon pour les œuvres de découvrir publiquement le processus de création et de démystifier les événements de leur propre genèse en vue, on peut l'espérer, d'une appropriation collective des moyens de production artistique[7].

Anaël Lejeune

La Needcompany a trente ans. L'occasion de revenir sur l'audace artistique de l'atypique Jan Lauwers, membre cofondateur, qui l'a élevée au rang de talent visionnaire dans les arts de la scène. Nous l'avons rencontré au MILL, le nouvel espace de la Needcompany inauguré en mars 2017 à Molenbeek. Récit d'une quête d'émancipation.

JAN LAUWERS

Jan Lauwers, *Silent Stories* – Vue de l'exposition. BOZAR, Bruxelles
© Philippe De Gobert

L'AGITÉ DE L'ART

l'art même: *Théâtre, danse, écriture, arts visuels, cinéma et musique se contaminent dans votre œuvre. Distincts ou combinés, ils vous donnent la possibilité de créer l'espace pour réagir au monde.*
Jan Lauwers: Évidemment, il existe une relation dialectique entre les arts et la société. Après, les différentes formes artistiques se côtoient dans mon œuvre, presque naturellement. Chaque médium ouvre son champ des possibilités et induit une manière de travailler et une temporalité propre. Je mène toujours plusieurs travaux de front. Et je veille toujours à ce qu'ils aient une puissance autonome. Par exemple, au théâtre même s'il est difficile de ne pas être illustratif, la musique doit se suffire à elle-même. C'est l'âme de la Needcompany : respecter le médium.

A.M.: *Vous avez fait l'Académie royale des beaux-arts de Gand. Rien ne vous prédestinait au théâtre.*
J.L.: Ma rencontre avec Joseph Beuys a été déterminante. À la fin des années 1970, j'ai décidé d'arrêter de peindre et de faire des performances (ndlr, en 1979, création de l'Epigonenensemble). À cette époque-là, l'art de la performance était très politique, il s'opposait au marché de l'art et à la bourgeoisie. Il était "non reproductible" et "invendable". J'étais un artiste politique. Et je le suis encore. Je cherchais le moyen de m'exprimer et de me défendre dans le monde. Je voulais être libre. Lorsque j'ai commencé à performer dans les rues, j'ai vite pris conscience que ce n'était pas ce que je recherchais. Car nous faisions moins de l'art que de la politique (ndlr, en 1981, l'Epigonenensemble devient l'Epigonentheater zlv). Je voulais me libérer de l'artiste visuel et devenir un artiste complet. J'ai commencé à diriger d'autres personnes et à délaisser la performance. Je suis devenu metteur en scène (ndlr, en 1986 création de la Needccompany). Mais je n'aimais pas le théâtre tel qu'il m'apparaissait : théâtre de divertissement, répertoire classique, etc. Je voulais le changer. Cela m'a pris beaucoup de temps avant de l'aimer.

A.M.: *À partir des années 1990, vous vous intéressez de plus en plus au récit et à Shakespeare.*
J.L.: Après avoir fait des performances sans paroles, je me suis posé la question du théâtre. Je me suis intéressé à William Shakespeare. Je voulais comprendre pourquoi l'on montait encore ses pièces. Je l'ai fait humblement à la manière d'un étudiant. Car pour moi, le metteur en scène n'est pas l'artiste. C'est l'auteur, l'artiste. Et Shakespeare est un des plus grands, ses récits sont universels. Pour moi, il y a Joseph Beuys et William Shakespeare ! Shakespeare, c'est comme Bach, sans qui la musique contemporaine n'existerait pas. Je voulais connaître l'histoire de l'art et qu'elle soit reliée à l'histoire de l'humanité. C'est ce que j'ai trouvé dans l'œuvre de Shakespeare.

A.M.: *On a le sentiment qu'avec* La chambre d'Isabella *(2004), vous vous êtes libéré du carcan qui pesait sur vos créations : "théâtre d'images". Même si pour autant, vous n'avez pas renoncé à la dramaturgie audio-visuelle, ni au traitement post-dramatique du corps.*
J.L.: À la mort de mon père, j'ai hérité de sa collection archéologique et ethnologique. J'étais très troublé. J'ai commencé à écrire sur l'histoire de ma famille. Nous étions dans les années 2000, j'avais envie d'examiner le XXème siècle qui est le siècle qui a connu le plus de révolutions. C'était la première fois que j'écrivais un récit linéaire. J'y ai mis toutes mes expérimentations et études. La pièce a été un triomphe que je relativise. Car le succès en tant que tel m'importe peu et je le trouve dangereux.

A.M.: *Écrire une histoire ne vous a-t-il pas aidé à relancer votre recherche sur la forme ? Car votre ambition première a toujours été de redéfinir la forme.*
J.L.: L'art est *forme*. L'artiste travaille toujours une forme. Chaque acte artistique est une tentative de (re)définition, même s'il est raté. Shakespeare est forme. James Joyce, aussi. Mais ils touchent aussi à quelque chose d'essentiel, de difficilement identifiable. Pour *La chambre d'Isabella*, j'ai d'abord écrit l'histoire. Après, j'ai créé la forme.

A.M.: La chambre d'Isabella *a-t-elle modifié votre manière de travailler avec la Needcompany ?*
J.L.: Je travaille avec des acteurs qui sont aussi des performeurs. Et j'écris pour eux. Ils distinguent clairement la présentation de la représentation, la production de la reproduction. Il m'est impossible de travailler avec un acteur qui se base uniquement sur son savoir-faire d'acteur, cela m'apparaît vite vide. Même si nous avons joué *La chambre d'Isabella* des centaines de fois, nous ne devons pas reproduire. L'instant t où on joue, c'est la réalité. La salle et les réactions des spectateurs nous mettent en situation. Un peu à la manière de Marcel Duchamp qui, en 1917, présente un urinoir à une exposition à New York et dit : c'est de l'art.

A.M.: *C'est dans l'exploration des possibilités performatives du corps que se situe l'importance de votre travail dans l'histoire de la mise en scène.*
J.L.: Mais de quelle histoire de la mise en scène parle-t-on ? On parle toujours de la vague flamande. Mais qui sont les artistes ? Certes, mon parcours et celui de Jan Fabre partagent des similitudes. Mais son travail est totalement opposé au mien. En Flandre, je ne vois pas d'autres artistes qui ont essayé de déconstruire, y compris Alain Platel. Il n'a jamais eu cette intention-là.

A.M.: *Qu'est-ce la fameuse "image-limite" dont vous parlez ?*
J.L.: Pourquoi qualifie-t-on mon théâtre de "théâtre d'images" ? Cette expression est vide de sens. J'ai donc inventé le concept d'"image-limite". Qu'est-ce que l'image ? L'image-limite, c'est l'image qui persiste dans la mémoire. C'est ce que je recherche. Sinon, c'est du divertissement. Lorsque je parle avec vous, je vois la lumière, j'entends le bruit là-bas, je remarque le café que vous avez renversé. Tout est intéressant. C'est de cette manière que l'artiste réagit. L'artiste et le metteur en scène ne réagissent pas de la même façon. Je ne comprends pas qu'on puisse analyser pareillement *Le poète aveugle* et une pièce de Shakespeare.

A.M.: Le poète aveugle *(2015) est semblable à un écrin total pour votre créativité.*
J.L.: À l'instar de *Morning Song, No beauty for me there, where human life is rare* (1999) qui est le point de départ de tout ce qui a suivi, j'ai aussi le sentiment que *Le poète aveugle* est une pièce importante. C'est la première fois dans une pièce que je me sens à la fois écrivain, metteur en scène et artiste visuel de manière aussi équilibrée.

A.M.: *Pourquoi créer le MILL à Molenbeek ?*
J.L.: Nous avons travaillé durant vingt-trois ans dans le centre de Bruxelles. Le bâtiment était usé. Lorsque j'ai visité cet espace, j'y ai vu la possibilité de faire évoluer la Needcompany. Installés depuis peu, nous ressentons déjà le champ des possibles qui s'ouvre à nous, y compris dans notre lien social. Nous trouvons déjà le lieu trop petit, nous aimerions l'agrandir pour créer un centre d'arts visuels, de performance, de théâtre, etc., ouvert pour s'interroger sur l'art et la société, et l'autonomie de l'art.

A.M.: *Après les attentats de mars 2016 à Bruxelles, Molenbeek a été stigmatisé. L'art peut-il réparer les espaces meurtris ?*
J.L.: Je ne pense pas que le monde d'aujourd'hui est plus cruel que celui d'hier. L'histoire se répète et on n'apprend rien. Les artistes ne comprennent ni le terrorisme ni le djihadisme. C'est le moment idéal pour eux prendre leurs responsabilités et redéfinir l'art. Le XX^{ème} siècle était le siècle de la déconstruction. Le conceptualisme a vraiment oublié le public. Aujourd'hui, il est important de le prendre par la main. Mais il est hors de question que le MILL devienne un centre social. Nous devons faire de l'art.

A.M.: *Vous insistez souvent sur la responsabilité de l'artiste.*
J.L.: J'ai toujours pensé que l'artiste devait être subventionné par l'état. Et qu'il avait donc une responsabilité vis à vis de la société. Je défends l'idée de la subvention publique pour défendre la minorité contre la majorité qui est vulgaire. L'artiste doit donner au spectateur la possibilité de voir tout ce qu'il n'a pas appris. Dans l'histoire de l'art, lorsqu'on évoque la responsabilité de l'artiste, on prend l'exemple de Wagner et Verdi. Wagner créait pour les dieux et pensait qu'il était dieu. Mais il a changé le théâtre. Il est le premier à avoir éteint la lumière dans la salle. Verdi était un psychologue - je m'en sens proche. Il est plus lyrique que Wagner. Là réside notre différence, entre moi et Jan Fabre. Il est Wagner. Je suis Verdi (rires).

A.M.: *Vous avez exposé à partir de 1997 à la Documenta X de Kassel avec l'œuvre* Caligula *d'après Camus. Pourquoi avoir tant attendu ?*
J.L.: Je n'ai jamais eu de stratégie. Demander des subventions, avoir une équipe, créer un théâtre humain, c'est un choix politique. Auparavant, je ne me considérais pas comme un artiste visuel. Je doutais beaucoup. Il me semblait que tout avait été déjà fait. Je n'aimais pas le cynisme qui régnait dans les arts visuels. Puis, le théâtre et les arts visuels ont trouvé leur juste équilibre dans mon travail et *Le poète aveugle* in fine. C'est une erreur d'avoir tant attendu. Mais il est encore temps.

A.M.: *Après l'exposition* L'Enervement *en 2007, Bozar a accueilli au printemps 2017 l'exposition* Silent Stories[1]*, une partie des œuvres exposées au Mcam à Shangai en 2016. S'y mêlait aussi la série* The House of Our Fathers *de Dirk Braeckman.*
J.L.: J'ai créé une installation à Shangaï. Dans l'exposition *Silent Stories*, ce sont les aquarelles qui m'apparaissent les plus importantes. Après avoir beaucoup travaillé ces trois dernières années, j'ai envie de poursuivre mon travail d'aquarelle. Sa technique requiert une forme de virtuosité et de courage auxquels je suis très attaché. Contrairement à la peinture à l'huile, il est impossible de corriger le trait. L'aquarelle est très hystérique. En 2013, Dirk Braeckman et moi, avons fait une performance ensemble. Il a pris des centaines de clichés. Étrangement, mon œuvre y est à la fois voilée et dévoilée. Sa présence soulève la question de la photographie de théâtre. J'ai toujours invité des artistes à photographier mes spectacles. Mais j'ai de plus en plus envie qu'ils le fassent de manière très technique afin que les photographies s'affranchissent de l'œuvre comme celles de Dirk Braeckman. Qu'elles existent à part entière.

A.M.: *Trente ans après, qu'a compris le plasticien du théâtre ?*
J.L.: Le théâtre est devenu une addiction. Je suis plus obsédé par lui, aujourd'hui, qu'il y a trente ans. C'est un médium à part entière. Il y a dans le théâtre et la représentation une liberté qui n'existe presque plus dans les arts visuels : on y arrête le temps. Les spectateurs peuvent regarder. Tandis que dans les foires et manifestations d'art contemporain, c'est devenu impossible ! La seule manière d'échapper à la frénésie ambiante et à la frustration, c'est de décider de visiter *un* stand, *une* salle et de voir *une* œuvre.

Entretien réalisé par Sylvia Botella

MILL
© Needcompany

LA CHAMBRE D'ISABELLA
THÉÂTRE NATIONAL À BRUXELLES
DU 9 AU 11.11.17

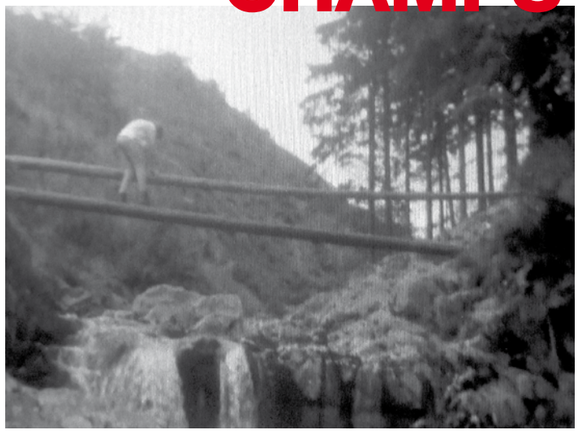
NOUVELLE CRÉATION:
GUERRE ET TÉRÉBENTHINE
DU 7 AU 17.12.17
TONEELHUIS À ANVERS
DU 27 AU 30.03.18
AU KAAITHEATER À BRUXELLES

ÉDITION:
THE HOUSE OF OUR FATHERS
DE DIRK BRAECKMAN & JAN LAUWERS, AUX ÉDITIONS MER PAPER KUNSTHALLE, 2017.
ISBN 9789492321510

1 Jan Lauwers - *Silent Stories*. Avec de nouvelles œuvres de Dirk Braeckman, Bozar, Bruxelles, du 1.04 au 25.06.17

PROMENADE AUX CHAMPS

Certains se souviennent sûrement du projet *When Rubiero comes from the Backdoor, the Friends are already in* que le jeune artiste bruxellois JUAN DIEGO THIELEMANS (°1989; vit et travaille à Bruxelles) avait mis en place lors de sa résidence au Wiels en 2014. Il s'agissait de faire se confronter deux problématiques: celle de l'expérience cinématographique, à la fois du réalisateur et du spectateur, avec celle du groupe, de l'habitation d'un espace commun permettant de mettre en œuvre des expériences, de témoigner et de discourir à plusieurs.



Promeneuse,
photogramme issu d'une vidéo d'archive de la Sonuma, RTBF Liège
© Sonuma

DIEGO THIELEMANS
PROMENADE AUX CHAMPS
FILM HD COULEUR, 23MIN 51SEC, FORMAT 4/3, SON MONO.

L'atelier de l'artiste devenait alors un lieu où d'autres produisaient, et où lui s'armait d'une caméra afin d'enregistrer le travail. L'ensemble du projet gravitait autour d'un écran ne faisant plus face mais centre. "Filmer c'est évidemment risquer, c'est aussi, en l'occurrence, se risquer, risquer quelque chose de sa place, de son spectre subjectif, dans cette relation violente à l'autre qu'est tout filmage"[1]. Ces paroles de Jean-Louis Comolli nous semblent de rigueur pour comprendre la relation qui se construit entre celui qui filme et celui qui est filmé. Il ne s'agit jamais de se cacher derrière la machine pour la pointer sur celui que l'on souhaite éterniser. Ce qui est en œuvre dans cette dialectique est plutôt telle une promenade à deux, c'est-à-dire tourner en rond autour d'un objet, la machine, qui assujettit à la fois les deux êtres qui y sont liés. Filmer, c'est bâtir une relation avec celui que l'on filme, c'est entrer dans un dialogue indiciel avec lui, c'est risquer toute relation. Mais il y a plus, l'Autre qui était vu, celui que Juan Diego Thielemans enregistrait, se devait d'être au travail. Advient alors une deuxième lecture, imagée, de ce qui se joue réellement entre deux êtres se soumettant à l'autorité froide et impartiale du mécanisme cinématographique: travailler pour être filmé, travailler pour que ça filme.

Son dernier projet, *Promenade aux champs,* est un film réalisé entre 2015 et 2016 dans les bureaux des archives audiovisuelles Sonuma à Liège. Lorsque l'artiste évoque ce projet, c'est bien une promenade qu'il a vécue et qu'il offre au regard. Promenade au sein d'un groupe de travail afin d'enregistrer des images, mais aussi promenade au sein des images elles-mêmes par le biais de leur archive. Si référence il y a, il nous faudra aller chercher du côté d'un W. G. Sebald et, surtout, d'un Robert Walser. L'écrivain suisse agissant comme un aide à penser le cinéma pour Diego Thielemans.
Promenade aux champs, c'est encore une histoire de corps au travail, de machine, et d'humains qui découvrent le monde par un assujettissement joueur. L'artiste filme des êtres enclenchant des bobines, il filme des visages se tournant pour mieux voir les multiples écrans qui leur font face, des doigts qui tapent frénétiquement sur des claviers, des boutons que l'on tourne et d'autres sur lesquels on clique. Aucun dialogue, il n'y a que ces bruits que l'on dirait sortis d'une usine s'activant en vue d'une mission de préservation mémorielle. Ce n'est pas un simple documentaire que l'on regarde, les humains ici ne parlent pas et rien ne nous est présenté. On se promène dans les bureaux où chacun est enfermé dans l'écran de ses archives, on suit parfois un acteur-spectateur, incarnation de notre regard léger et allégorie du réalisateur s'infiltrant au sein de cette armée travaillant à la nécessité utopique de la conversation éternelle par l'image.
On pense alors à un Alain Resnais filmant la BNF dans *Toute la mémoire du monde*. L'outil cinématographique, machine à rêve et à conservation, rencontrant le temple de la préservation, du savoir, et de l'intemporel. Depuis 1956 les enjeux se sont pourtant déplacés. Depuis l'opposition traditionnelle, académique, entre la fiction d'un Méliès et le regard documentaire des frères Lumière, une nouvelle donnée est entrée dans l'équation: cette même archive. C'est la troisième matière du film, en plus des scènes jouées et des prises de vue dans les bureaux, Diego Thielemans nous fait découvrir des fragments de la RTBF à même le cheminement cinématographique. L'image laissée là, l'image à usage informatif, l'image qui fut une œuvre, celle qui fut illustrative ou publicitaire, cette image reste et nous en héritons, elle se mélange à notre monde, elle déborde du réel et parasite nos propres histoires, nos propres rêves, nos propres images. C'est tout l'enjeu de ces rutilantes machines et de ces nombreux gestes. L'image, à l'inverse d'un livre, n'attend pas qu'on l'ouvre pour se donner à nous. Il nous faut alors cadenasser l'archive à sa place pour ne pas qu'elle nous hante.

Enfin, il reste de l'expérience de 2014 au Wiels des traces telles des obsessions. Le film pourrait s'offrir au spectateur par le biais d'institutions dédiées, mais Diego Thielemans préfère penser le devenir visible de ses images comme un choix artistique et politique intrinsèque. Au hasard d'une courte marche, c'est donc chez lui que nous découvrons *Promenade aux champs*. L'artiste y a construit un écran de projection, sculpture monumentale tenant en l'air comme par magie, se contemplant sous tous ses aspects, refusant de se réduire à son simple usage. Le cinéma n'est plus une affaire de salles obscures, il est une question de disques durs, de serveurs, et de lignes de code. Le cinéma, grâce à ses terrifiantes machines nous permettant de rencontrer le monde, rejoint peu à peu les questions d'un faire-place et d'un habiter. On habite alors le monde en choisissant les fantômes vers lesquels l'on se retourne et l'on pense à la façon de les mettre sur le chemin de celui qui vient.

Jean-Baptiste Carobolante

1 Jean-Louis Comolli, "Comment s'en débarrasser ?" p.37, in *Trafic* n°10, POL, Paris, 1994

OLIVIA HERNAÏZ
AS LONG AS THE SUN FOLLOWS ITS COURSE
MUSÉE D'IXELLES
71 RUE JEAN VAN VOLSEM
1050 BRUXELLES
WWW.MUSEEDIXELLES.BE
JUSQU'AU 24.09.17

Lauréate du premier prix du concours ArtContest[1] 2016, OLIVIA HERNAÏZ est invitée à investir l'espace EXPO BIS du Musée d'Ixelles. Durant trois mois, elle y présentera *As Long As The Sun Follows Its Course*, exposition articulée autour de l'installation adaptative *Make Yourself Comfortable* dont elle développe le propos. Soit une mise en perspective, dans un environnement douillet envahi de motifs décoratifs gentillets, des impasses politiques, financières ou écologiques auxquelles notre monde est confronté.

Olivia Hernaïz
The Solar Economy, diaporama
Courtesy de l'artiste

MAKE YOURSELF COMFORTABLE

PLUSIEURS ÉVÉNEMENTS SONT PRÉVUS DURANT L'EXPOSITION:
LE 13.07 ET LE 28.08, DE 17H30 À 19H30:
UN MASSEUR ACCUEILLERA LES VISITEURS DANS L'INSTALLATION *ALL ABOUT YOU*.
LE 10.09, DE 15H À 16H:
CONVERSATION ENTRE OLIVIA HERNAÏZ ET IRIS LAFON, HISTORIENNE DE L'ART.
LE 24.09, DE 15H À 18H:
CONCERT PERFORMANCE AVEC LEYLA HUYSAL (COMPOSITRICE, CHANTEUSE ET PIANISTE) ET RICHARD MONTGOMERY (PIANISTE ET VIOLONISTE).

EN DÉCEMBRE 2017,
OLIVIA HERNAÏZ EXPOSERA SON PROJET *BRUSSELS ANTI-DEMOLITION CAMPAIGN* À LA MAISON PELGRIMS. CE PROJET LUI VALUT LE DEUXIÈME PRIX DU CONCOURS MÉDIATINE 2016.
WWW.BRUSSELSANTI DEMOLITIONCAMPAIGN.COM
WWW.OLIVIAHERNAIZ.COM

Le parcours d'Olivia Hernaïz (°1985, Bruxelles; vit et travaille à Londres) est atypique. Au sortir de son cursus de droit, tandis qu'elle fait un stage dans une ONG basée à Londres, la jeune femme prend conscience qu'elle souhaite aborder certaines problématiques non en tant qu'avocate, mais par le prisme du langage artistique. Elle se forme alors en peinture à l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (ENSAV), tout en faisant son barreau, afin de financer un master en arts à l'Université Goldsmiths de Londres, accompli il y a quelques mois. Pour son projet de fin d'études, elle s'improvise "décoratrice d'intérieur, voire femme au foyer chevronnée" et conçoit l'installation *Make Yourself Comfortable*, espace hybride et cosy, qui oscille entre salle de réunion de travail et salon familial. Sur un tapis qui fait office de socle, un canapé accueillant, semi-sphérique, est agrémenté de coussins aux couleurs vives et aux motifs décoratifs naïfs. Soleils, arbres, fleurs, oiseaux… Le sofa fait face à une fenêtre partiellement occultée par des rideaux qui délimitent un cadre: au centre de celui-ci trône un moniteur sur lequel une vidéo (*Now all eyes are on us*, 3'56) passe en boucle. Les mêmes motifs s'y animent au gré d'une mélodie enfantine. D'aucuns ont pu voir cette installation en l'état, l'hiver passé, à l'ADAM (Art & Design Atomium Museum), lors de l'exposition des lauréats et primés de la douzième édition du Prix ArtContest. D'autres auront expérimenté la version adaptée en chambre à coucher, à Art Brussels, en avril dernier. Fatigués par leur déambulation dans les méandres de la foire, les visiteurs étaient invités, par un gentil steward muni d'une grosse tête de mascotte en forme de soleil, à s'étendre sur un lit douillet pour visionner les dessins animés aux sons de la petite ritournelle. Dans l'espace EXPO BIS du Musée d'Ixelles, Olivia Hernaïz reprend la version salon de conversation en hémicycle, disposition qui, dans une salle de séance parlementaire, est censée favoriser le consensus entre les groupes politiques, surtout lorsqu'il s'agit d'un système démocratique dominé par le multipartisme. On l'aura compris, l'exhortation d'Olivia Hernaïz à prendre nos aises est un piège. Le confort auquel elle nous incite agit comme un miroir de notre passivité. À y regarder de plus près, on discerne que la mascotte à tête solaire n'est autre que le logo du PLD, parti libéral-démocrate japonais, tout comme le motif des rideaux ou du canapé est celui du FMI. Dans ce divan circulaire, le système néo-libéral se mord la queue et se regarde le nombril, en boucle, à l'infini. Comme en attestent les patterns répétitifs qui envahissent les coussins –logos des puissances politiques et financières qui gouvernent la planète dans les grands-messes du G20 ou du G7–, les structures fictionnelles créées par l'économie de marché s'insinuent dans les moindres recoins de nos vies privées et infiltrent insidieusement nos pensées. L'installation inédite *All About You* développe le propos, établissant un parallèle entre ces deux conventions symboliques que sont le langage et l'argent. Derrière des paravents couverts de motifs de mains qui composent le langage des signes utilisés par les traders de parquet (dans la "bourse à la criée", avant que les transferts ne soient informatisés), le visiteur est convié à se coucher sur une table de massage avec trou de visage pour regarder une vidéo agrémentée d'une chanson susurrée d'une voix suave. Si ce n'est que les mots doux en question sont des slogans de banques qui, après la crise financière de 2008, tentent de récupérer la confiance perdue en redorant leur blason. Tout est question de confiance et de croyance, comme en atteste encore le diaporama *The Solar Economy*, illustration de la construction de l'idéal capitaliste et de la foi aveugle en la croissance, par le biais de publicités politiquement incorrectes issues de magazines de la décennie 80. Si les propositions satiriques d'Olivia Hernaïz ne prétendent pas fournir d'alternatives, elles forcent les traits des mythes et systèmes qui régissent nos sociétés contemporaines pour en souligner toute l'absurdité. Aussi longtemps que le soleil suivra sa course…

Sandra Caltagirone

1 Créé en 2005, ArtContest (asbl) est un concours annuel destiné aux artistes émergents, belges ou vivant en Belgique, âgés de 35 ans maximum. Fondé par Valérie Boucher, parrainé par Hans Op de Beeck et soutenu par la Fondation Boghossian, ce concours a pour vocation de révéler, de suivre et d'accompagner le travail de jeunes artistes contemporains sur le long terme. Appel à dossiers 2017: jusqu'au 21 juin. www.artcontest.be

AUTOUR D'UNE SOCIOLOGIE VISUELLE

ENTRETIEN AVEC DANIEL VANDER GUCHT

Dans *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Daniel Vander Gucht, docteur en sociologie et directeur du groupe de recherche en sociologie de l'art et de la culture à l'ULB, interroge non seulement les apports de la sociologie visuelle à la méthode de la discipline sociologique mais repose à nouveaux frais la question de la signification du voir. Développant la fonction heuristique de l'image, il pointe le désintérêt pour le régime scopique qui prévaut encore chez les sociologues (non anglo-saxons) là où l'anthropologie a accompli son tournant visuel. Alors que la question du "comment voir, enregistrer la réalité sociale, faire parler le monde ?" sous-tend la discipline, la sociologie, la pensée théorique en général témoignent d'une défiance vis-à-vis des images.

l'art même: *Tu développes combien le regard sociologique est de l'ordre d'une construction et non d'un enregistrement neutre, objectif d'une réalité en soi qui se livrerait. Les faits sociaux sont constitués par la manière dont on interroge et découpe la réalité. D'où vient le désamour de la sociologie pour l'image alors que le présupposé de son existence a trait au "comment voir ?" Plus généralement, peut-on dire qu'en Occident, la conceptualisation se range du côté de l'iconoclastie ?*

DANIEL VANDER GUCHT: L'observation représente sans doute la posture et la technique la plus fondamentale en sociologie, même si elle gagne à être nourrie d'informations recueillies à travers la consultation de documents d'archive ou de données statistiques. Notons toutefois que le regard sociologique n'est pas une vision pure de la réalité qui se livrerait sans artifice à qui sait l'observer objectivement mais bien la méthode sociologique elle-même, soit une manière d'interroger le monde pour tenter de répondre à un certain nombre de questions d'ordre sociologique et ainsi constituer la réalité en "faits sociaux" afin d'établir entre eux des relations de corrélation ou de causalité dotées d'un caractère de généralité qui autorise, sinon à parler de "lois sociologiques", du moins à tenter d'interpréter, de comprendre et d'expliquer les régularités et les récurrences dans les interactions interpersonnelles comme dans les institutions. Il faut bien constater toutefois le désintérêt dont pâtit le régime scopique chez les sociologues qui n'accordent crédit qu'au verbe et au nombre, cantonnant ainsi l'image à servir de document en amont de la recherche ou d'illustration en aval, mais lui déniant toute fonction heuristique.

A.M.: *Dans ta "pédagogie du regard", tu évoques les apports des documentaires de Raymond Depardon, Luc De Heusch, des films de Dziga Vertov, Ken Loach, Jacques Tati, des photos de Walker Evans, Nan Goldin à la culture sociologique. T'en remets-tu à une lecture exclusivement sociologique (traces, témoignages d'une époque, d'un lieu…) ou envisages-tu ces archives sous un œil également artistique ? Comment s'interpénètrent "nourriture" sociologique et impact esthétique ?*

D. V. G.: Artistes comme scientifiques regardent, observent et expérimentent en collectant des informations pertinentes et fécondes sur les mondes qu'ils explorent, qu'il s'agisse du monde naturel, de la société des hommes ou de notre univers intérieur. Observer, c'est du reste laisser le monde venir à soi, mais aussi ne pas hésiter à le solliciter et à l'interroger pour qu'il s'expose à notre regard car il se présente rarement de son plein gré et dans son plus simple appareil. Et ce qui détermine le choix qu'opèrent les uns et les autres entre les faits et les représentations mentales tient à l'état de l'art et aux paradigmes propres à la discipline qu'ils se sont choisie pour questionner le monde. On parlera certes plus volontiers d'écoles ou de mouvements que de thèses et d'axiomes dans le cas de l'artiste, et si son atelier, ou son étude (*studio* dit-on en anglais), est constitué de collections d'œuvres plutôt que de postulats et de théorèmes, n'oublions pas que l'étymologie du mot "théorie" renvoie au grec ancien *theorein* qui signifie précisément "contempler", "observer" et "examiner". Par ailleurs, si "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible", selon la formule célèbre de Paul Klee, que je rapprocherais ici du *moto* de Robert Flaherty, le père du cinéma documentaire, qui disait "filmer pour voir", il faut encore rappeler avec le sociologue américain Howard S. Becker qu'au fond il n'est rien de plus pratique qu'une bonne théorie car c'est en l'occurrence l'outil qui va permettre au scientifique de questionner et de révéler ce qu'on appelle la "réalité".

A.M.: *Quels sont les principaux obstacles (métaphysiques, pratiques…) que rencontre l'introduction de la sociologie visuelle dans les universités continentales ? Peux-tu retracer les étapes de son implantation dans le monde anglo-saxon ?*

D. V. G.: Sans doute peut-on déceler dans la réticence à recourir à l'image pour faire de la sociologie l'effet d'un *habitus* académique très français, engoncé dans une tradition philosophique qui perpétue une défiance à l'égard des images trompeuses et soucieux de se démarquer du journalisme. En ce sens, la sociologie visuelle semble bien mieux implantée dans le monde anglo-saxon qui privilégie le travail de terrain, mais les choses ne sont pas aussi simples qu'il y paraît. Tout d'abord parce que la sociologie visuelle (que je définis personnellement comme une manière de faire de la sociologie par et en images, et pas seulement de faire de la sociologie des images) y est plus souvent qu'à son tour assimilée et subordonnée aux *Visual Studies* mais aussi parce que, de Maurice Halbwachs à Pierre Bourdieu, en dépit des récriminations de ce dernier à se présenter comme photographe ou, pire, artiste, il aura fait davantage et meilleur usage de l'image photographique dans son œuvre (depuis ses travaux d'ethnologie en Algérie dans les années 1960 jusqu'à ses études sur les usages sociaux de la photographie) que la plupart de ses collègues américains, même les plus prompts à encourager le recours à l'image en sociologie.

A.M.: *Où fais-tu passer la ligne discriminante, de séparation entre le mot et l'image ? Certes, on parle de langage lato sensu (verbal, imagé, musical, animal…). Mais comment te positionnes-tu par rapport au découpage opposant les signes symboliques, linguistiques et les signes non symboliques dans lesquels on range les images ? Car, te référant aux travaux de Jack Goody, tu envisages le régime graphique (opposé à la tradition orale) comme désignant à la fois l'écriture et le dessin. "En ce sens", écris-tu, "le schéma, le dessin, le graphique sont consubstantiels à l'écriture". Partant de la sémiotique de Pierce distinguant icône, indice et symbole, es-tu d'accord avec la définition de l'image comme signe non symbolique (seul le langage articulé, oral ou scriptural, renvoyant au symbole) ? L'image semble relever à tes yeux autant du visible que du lisible.*

D. V. G.: Sans vouloir entrer dans des arguties sémiologiques, j'ai effectivement tendance à considérer que l'image se doit d'être séquentielle (série de photos ou images en mouvement) et non iconique (abstraite de la réalité pour accéder à un statut allégorique) pour être signifiante du point de vue sociologique et que, dès lors, et pour autant que l'on exclue la possibilité de sa manipulation, elle tient autant de l'indice (vertu que revendiquent les sciences naturelles qui exploitent l'image comme documents, témoignages et preuves) que du symbole (raisonnement analogique et pensée argumentative articulée constitutifs du langage cinématographique dont l'écriture et le montage tiennent lieu de grammaire).

A.M.: *Un point remarquable de ton essai touche le rapport entre la mutation apportée par l'introduction de la sociologie visuelle et la refondation de la discipline. La réhabilitation du régime scopique accompagnerait une redéfinition de la sociologie qui ne serait plus une science généralisante, holistique, héritée de Durkheim, branchée sur les typologies, les lois générales, la statistique, mais une approche irriguée par Weber, Simmel, focalisée sur l'atomistique, l'individu. Peux-tu déplier cette corrélation ?*

D. V. G.: La sociologie visuelle fonde incontestablement la discipline sur le regard, l'observation, la captation sensorielle et l'engage en effet dans une voie plus interactionniste que fonctionnaliste. Le langage sociologique est d'ailleurs chargé de mots et d'expressions qui disent bien la place centrale qu'y occupe le régime scopique : le sociologue observe, scrute, dévoile, révèle, éclaire, met au jour, représente et figure. Prendre des photos, pour le sociologue, ce n'est pas une simple opération de "prise de vue", cela consiste en même temps à fabriquer des images, à produire des représentations du monde qui sont notre moyen privilégié de nous le "figurer", c'est-à-dire de le comprendre. Dans un "arrêt sur image" tout comme dans une séquence d'"images en mouvement", que ces images soient ou non le fait du sociologue, celui-ci peut prendre le temps de repérer des connexions ou des enchaînements entre les choses, des manières de faire récurrentes, des configurations du monde social auxquelles on n'avait pas prêté attention. L'image est d'ailleurs souvent un déclencheur d'idées, une mine de questions et une source de théories en y découvrant quantité de choses "qu'on n'avait pas vues" faute de pouvoir arrêter le temps et simplement regarder, littéralement pour le coup, "les faits sociaux comme des choses", comme le préconisait de manière un peu péremptoire Émile Durkheim.

A.M.: *Tu écris à juste titre que si l'on critique la polysémie de l'image, on doit tout autant se méfier de la manipulation de l'écrit, du mensonge des chiffres, des statistiques. Cependant, dans le règne généralisé de l'image, de l'iconique, dans une époque marquée par la perte de la prégnance de l'écrit et la prolifération de l'audio-visuel, comment apprendre à lire l'image, à la décortiquer, l'analyser sans la recevoir passivement ? Nous sommes entrés dans l'ère post-Gutenberg : le livre, le verbe ont été détrônés par un panimage, un flot audiovisuel ininterrompu. Tu parles des contempteurs de la sociologie visuelle. Mais, dans le domaine de la pensée, n'assiste-t-on pas au triomphe massif des contempteurs du verbe, à la tentative de congédier l'écriture au profit de l'image fixe ou en mouvement, du son ?*

D. V. G.: Encore une fois, je n'opère pas de discrimination nette entre le langage verbal et le langage visuel tout en militant pour l'éducation et la culture visuelles au sein même d'un monde académique qui reste largement réfractaire à l'introduction des méthodes audio-visuelles réduites à leurs fonctions de vulgarisation ainsi associées à une forme vulgaire et subalterne de savoir, soit au mieux un auxiliaire de la science et en aucun cas un mode de connaissance scientifique à part entière. Je ne cautionnerais pas davantage l'idée que l'audio-visuel favorise la passivité (idée reçue reposant sur le présupposé d'un "effort mental" exclusivement lié à l'acte de lecture) ni ne me risquerais à prophétiser la mort du livre ou le discrédit du verbe au profit du tout-visuel (même si je pense sincèrement qu'un film de Jacques Tati en apprend plus sur le monde moderne que nombre de traités savants).

Entretien mené par Véronique Bergen

DANIEL VANDER GUCHT, *CE QUE REGARDER VEUT DIRE. POUR UNE SOCIOLOGIE VISUELLE,*
BRUXELLES, LES IMPRESSIONS NOUVELLES, COLL. "RÉFLEXIONS FAITES", 2017, 192 P.,
ISBN : 978-2-87449-425-3.

Ce que regarder veut dire.
Pour une sociologie visuelle

Ce que regarder veut dire.
Pour une sociologie visuelle

MERMAN

La précédente édition d'Alberto Garcia del Castillo, *Retrospective*[1], flirtait avec la science-fiction, façon Burroughs allégé, pour ironiser sur le milieu de l'art contemporain et camper un certain être au monde *queer* (ou plutôt pédé, pour correspondre au terme de *faggotry* revendiqué par l'auteur).

ALBERTO GARCIA DEL CASTILLO, *MERMAN,*
SHELTER PRESS, 2017

156 pages, 13,7 x 17,3 cm, noir et blanc, couverture souple imprimée en quadri + argent PMS, 1000 exemplaires -
ISBN 978-2-36582-017-2
Contributions d'Alejandro Gómez Palomo, Steev Lemercier, Poesivski Poeselovski, César Segarra et Susana Vargas Cervantes
Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de Wallonie-Bruxelles International

© photo : César Segarra

LECTURES :
SECTION 7 BOOKS, PARIS, LE 21.07.17
BOTANIQUE, BRUXELLES, LE 9.09.17

Ecrit en *globish*, l'anglais commun en usage dans les milieux artistiques nomades où l'on ne quitte une biennale que pour se rendre à une foire d'art contemporain, cet usage de la langue produisait de rafraîchissantes formules, parfois empruntées littéralement au français ou au castillan. L'auteur s'y appropriait de manière assumée fragments de textes ou références, dans un geste de collage caractéristique des pratiques curatoriales d'aujourd'hui.
Le nouvel opus, *Merman*, est un peu plus épais, emploie le même espéranto cosmopolite, mais opère sur un mode différent. Plus de science-fiction ici, la part de fiction se résumant à quelques éléments de merveilleux relevant plutôt de la pseudo-simulation : un procédé que la sensibilité *camp* partage avec la *zwanze* bruxelloise. Le personnage central est un triton (*Merman*), musicien de son état. Sa chatte angora et son caniche noir parlent, comme les animaux auxquels Colette (l'écrivaine, pas le concept store) donnait la parole dans son premier livre signé de sa seule main, *Dialogue de bêtes* (1905). Un "canard chic" ou *fancy duck* apparaît par intermittence, et on lui attribue une suite poétique qui interrompra le récit. Des rats (-vissants bien sûr), s'expriment également.
Mais ces éléments de merveilleux s'inscrivent dans un paysage précis, inscrit, détaillé parfois dans ses dimensions historiques, sociologiques, géographiques : principalement un lieu de résidence à Anvers, où le narrateur et le triton passent quelque temps, et les canaux et voies maritimes qui relient Bruxelles à la Flandre (une tentative de se diriger vers Charleroi se solde par un échec, pour cause d'écluse en panne ; faut-il y voir un message ?). Le principal du récit, qui se donne à lire comme un journal de bord, se déroule en effet sur le bateau Buratinas affrété par l'association bruxelloise Nadine, bateau accueillant également de brèves résidences.
Le ton est dans la lignée de l'interview warholien, proche aussi des portraits paraissant dans l'iconique magazine gay *Butt*, ou, pour prendre un exemple moins *queer*, mais familier du milieu de l'art belge, des dialogues que Hans Theys établit avec des artistes : le trivial s'y mêle à l'esthétique, l'anodin au philosophique, selon un principe wildien mettant en équivalence l'art et la vie, l'un étant supposé éclairer l'autre, et inversement.
Un cahier de photographies occupe le centre de l'ouvrage, et montre les principaux protagonistes sur le bateau ou les rives du canal : Steev Lemercier, le musicien-triton, Alberto le curateur-auteur, la chatte Chanel et le caniche Dolce (avec son petit harnais S&M). Tous posent, sont exquis.
Face au triton, la position de l'auteur, qui peut sembler narcissique au départ, est paradoxalement modeste. Car si Alberto Garcia del Castillo est également photographié (doté de ses lunettes à la Harry Potter, en slip de bain ou avec un somptueux ensemble jupe-chemisier fantaisie), il apparaît principalement dans le texte dans une position de rapporteur, et s'applique à décrire avec précision des lieux, des actions. Portraitiste et paysagiste, il donne plus à voir qu'il ne se donne à voir. Et, comme dans *Retrospective*, il cite – les chansons du triton d'abord, mais aussi Garcia Lorca, qu'il transcrit à sa manière… A la différence de *Retrospective*, le détail des citations ne fait pas l'objet d'un index, et on soupçonne que d'autres appropriations ont lieu, qui nous échappent. Mais ce quant-à-soi participe du sentiment, pas désagréable, de lire un roman à clefs dont on n'a pas les clés, de percevoir des *private jokes* rendues publiques.
Au moment de reposer l'ouvrage, on pourra peut-être se poser la question de sa nécessité. C'est une question erronée : la superfluité est ici attitude première. Espérer un bouleversement "profond" de cette lecture serait déplacé, et d'ailleurs disproportionné, par rapport à un texte qui ne prétend pas à la littérature. On aura néanmoins, au fil de cette croisière, découvert la pratique d'un musicien – ou au moins, le déplacement de cadre de cette pratique sur ce bateau nous aura donné envie de la découvrir.
En ce sens le travail d'écriture d'Alberto Garcia del Castillo reste celui d'un curateur qui, par la confrontation d'une œuvre à un contexte, produit un sens qui est plus que la simple addition des deux. Steev Lemercier, quasi banal, tout triton qu'il est, dans un club berlinois ou en concert sur une terrasse d'Istanbul, prend une tout autre dimension d'être vu posant sur le pont, ou décrit trempant sa nageoire caudale dans un seau, éclaboussant le sol de la cabine. La gare d'Anvers, les écluses, le Yacht Club, le pont de Buda, Louvain vu depuis la Dyle, diffèrent d'être vus au regard d'un triton. Ce double déplacement s'opère grâce à la sensibilité *camp* qui colore l'ouvrage : donnant l'apparence de la futilité à des choses graves, et de la gravité à des soucis futiles, cette sensibilité est l'outil qui permet de rafraîchir le regard. Rafraîchissement sur lequel on peut quitter sa lecture, comme après une brève croisière – en eau douce.

Antoine Pickels

1 *Retrospective*, Shelter Press, 2014.

Eric Lambé, planche issue de *Paysage après la bataille*, FRMK & Actes Sud BD, lavis, 2016
© photo : Eric Lambé & Philippe de Pierpont

Tu sais que poésie est un mot qui renferme bien des choses : il exprime en général la cause qui fait passer du non être à l'être quoi que ce soit.
Platon, Le Banquet

PAYSAGE APRÈS LA BATAILLE

APPEL EN IMAGES D'UN VÉCU INDICIBLE

***Paysage après la bataille*, publié par les éditions indépendantes FREMOK en association avec Actes Sud BD, s'est vu décerner cette année le Fauve d'Or du Festival International de Bande Dessinée d'Angoulême. Outre la joie authentique qu'il a suscité chez ses auteurs, ce fut aussi l'ouverture d'un horizon nouveau pour ceux-ci, en quête d'une réelle rencontre entre leur livre et ses publics possibles.**

ERIC LAMBÉ ET PHILIPPE DE PIERPONT, *PAYSAGE APRÈS LA BATAILLE,*
FRMK EN CO-ÉDITION AVEC ACTES SUD BD, 420 PAGES, 17 × 24 CM, IMPRESSION QUADRI, CARTONNÉ,
ISBN 9782330069988

Philippe de Pierpont, scénariste du livre le confie : "On ne fait pas des livres juste pour nous. On désire plus que tout partager ces histoires et cet univers plastique. Or jusqu'à présent, nos bouquins avaient une portée confidentielle et ne touchaient pas clairement le public potentiel pour nos livres. La manière dont le marché du livre fonctionne ne nous permet[tait] pas d'atteindre ce public". En outre, c'est également "toute l'édition indépendante et alternative qui est mise en lumière, grâce à ce prix, et cela, c'est extraordinaire. C'est inattendu, généreux et audacieux de la part du jury". Le jury, constitué de journalistes, d'auteurs, et d'une libraire, s'est révélé radical et pointu dans cette sélection. Bande dessinée éminemment dépouillée, celle-ci invite le lecteur à développer son imaginaire visuel et narratif de manière active, tout en se présentant comme une œuvre remarquablement ouverte, avec une infinité de voies d'accès, et d'une simplicité détonante.
De fait, c'est par les images que l'entrée se fait dans ce livre, quasiment muet, constitué de plusieurs centaines de planches en gammes de gris, avec quelques émergences fortuites de couleurs. Le récit visuel, issu de l'étroite collaboration du dessinateur Éric Lambé et du scénariste Philippe de Pierpont, narre par l'image le traumatisme d'une femme suite à la perte de son enfant, qui va trouver retraite dans un camping résidentiel, en plein hiver, là où d'autres êtres, non moins esseulés qu'elle, se sont également réfugiés, sans que le moindre indice de son retour ne se dessine tout au long du *livre*. Eric Lambé explique qu'il s'agissait pour lui d'approcher "la fragilité de la vie, la précarité des gens dans la rue et la manière dont on peut chuter dans une vie et tout à coup disparaître", révélant sa nécessité à aborder ce thème au plus près d'une subjectivité qu'il alimente à travers son dessin, tout autant que son assiduité à respecter la réalité intransigeante d'un sujet vulnérable. La lecture devient elle-même une immersion dans l'élaboration des images, leur naissance, leur dialogue et, autrement dit, ce qu'elles peuvent raconter d'elles-mêmes. La force poétique de *Paysage après la bataille* tient autant à l'imaginaire actif qu'il sollicite chez son lecteur qu'à celui de ses auteurs, Eric Lambé et Philippe de Pierpont.
Eu égard à leur longue collaboration, tissée par une haute estime mutuelle, et un réel désir de susciter, par l'écriture commune, la plus grande part d'imagination graphique du dessinateur, nous sommes amenés à rechercher quelles étaient les conditions sensibles et communes de création qu'ils ont élaborées ensemble pour réaliser un récit dont l'éminence du dépouillement répond à l'appel d'un vécu indicible. La force poétique d'un récit énonçant en image la dissolution accidentelle d'une vie qui réapparaît sans que l'on puisse en expliciter les sources intimes autrement que par l'image et la lecture. Ténacité de ces deux auteurs, qui ont réalisé un livre (fruit de nombreuses années de travail) interrogeant les limites du discours et la puissance des images comme vecteurs relationnels ; livre où se posent la subjectivité et la sensitivité de ses auteurs ainsi que l'exigence d'un regard sur une réalité complexe que l'entrave d'un réel insurmontable peut faire vaciller. Cette création répond amplement à la ligne éditoriale du FREMOK, c'est-à-dire à la place qu'il accorde au lecteur, à son autonomie et à son activité créatrice.

Annabelle Dupret

ENRICHI-SSEMENT

Dix-huit ans après *Le nouvel esprit du capitalisme*, le sociologue français Luc Boltanski, publie avec Arnaud Esquerre un nouvel ouvrage dense et âpre à la lecture, mais éclairant sur les nouveaux processus d'enrichissement à l'œuvre au XXI[ème] siècle, à travers une analyse des usages de l'art, du patrimoine, de l'industrie du luxe et du tourisme par les plus riches et les entreprises monopolistiques multinationales. À lire en complément du *Capital au XXI[ème] siècle* de Thomas Piketty et de *La violence des riches* de Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot.

UNE CRITIQUE DE LA MARCHANDISE

Paru en 1999 chez Gallimard, *Le nouvel esprit du capitalisme* des sociologues Luc Boltanski (grand frère de Christian) et Ève Chiapello fait partie des livres qui ont le plus frappé et fait cogiter artistes, critiques d'art, curateurs et autres acteurs de l'art au début des années 2000. Ce livre pointait la récupération, au cours des années 1980-1990, par nombre de consultants en management et de dirigeants d'entreprises, de ce que les auteurs appelaient la "critique artiste" des années 1960-1970. Cette critique, fondée sur des valeurs de solidarité, d'autonomie, de liberté et d'égalité, avait développé une critique de l'inauthenticité de la société marchande aussi bien que du peu de considération pour les capacités créatives des individus dans les sociétés industrielles occidentales (dans les institutions scolaires, les universités et les entreprises), en résonance avec les cultures contestataires issues des avant-gardes artistiques et sociales qui débouchèrent sur les mouvements de contestation culturelle et sociale des années 1960-1970. Tout comme peu après un autre sociologue, Pierre-Michel Menger, dans un petit ouvrage intitulé *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (Seuil, 2003), qui fut aussi l'objet d'une réception attentive dans le monde de l'art comme dans celui du management, Boltanski et Chiapello figuraient désormais l'artiste comme un possible modèle du travailleur contemporain, valorisé comme un professionnel créatif, inventif, flexible, enthousiaste et convivial, qui s'adapte à tout contexte et à toutes conditions de travail et de production. À la fin du XXème siècle, la récupération de la "critique artiste" par les nouveaux managers, couplée à l'émergence d'une représentation de l'artiste comme modèle du travailleur à l'âge du "capitalisme tardif" (théorisé dès 1972 par l'économiste trotskyste Ernest Mandel), fluide, déterritorialisé et déterritorialisant, semblait parachever toutes les logiques de récupération à l'œuvre dès les années 1960 dans les sociétés libérales-démocrates occidentales à l'égard des cultures contestataires et donc étouffer toute critique oppositionnelle possible vis-à-vis du capitalisme et de la culture marchande hégémoniques. D'où l'importance de la réception de ces livres de sociologie dans les champs de la création contemporaine, réputés de Gauche, ou du moins susceptibles d'être critiques ou s'affirmant en résistance. D'où, aussi, l'accroissement des difficultés à penser et pratiquer un art critique toujours susceptible d'être récupéré.

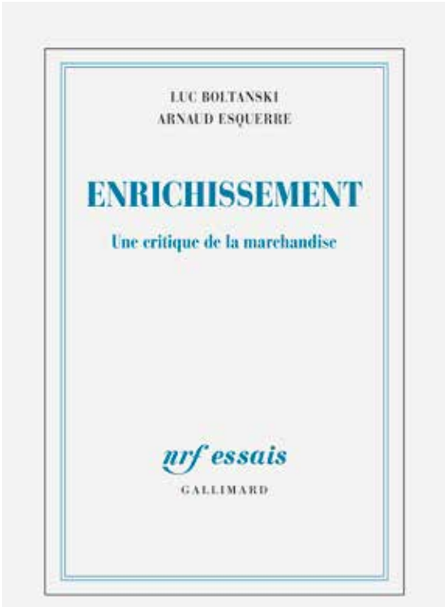
Le nouveau livre de Luc Boltanski, co-écrit avec un autre sociologue, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, ne peut que nous parler aussi, puisqu'il intègre de nouveau, dans une vaste et dense étude des nouveaux processus de production de la valeur marchande, la place des arts plastiques et de la culture dans les développements contemporains du capitalisme, aux côtés de, et en lien avec la création de fondations et de musées privés par des trust d'entreprises multinationales, la patrimonialisation et le commerce d'objets anciens, l'industrie du luxe et le tourisme haut de gamme. À l'heure où Louis Vuitton sort une collection de sacs conçus par Jeff Koons en hommage kitsch aux "grands maîtres" (Vinci, Fragonard, Rubens, Titien...), et où est annoncée la transformation du Musée des arts et traditions populaires de Paris (fermé depuis douze ans) en une "Maison LVMH — Arts, Talents, Patrimoine" consacrée aux métiers d'artisanat d'art, non loin de la Fondation Vuitton ouverte en 2014, une telle étude est nécessaire. Parce qu'elle prend notamment pour objet des éléments institutionnels désormais saillants et des mécanismes relativement nouveaux de production de richesse qui pèsent désormais sur les vécus, les pratiques et les économies de l'art des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art. Ces éléments, nous les connaissons bien aujourd'hui, dessinent les nouveaux territoires de l'enrichissement étudiés par Boltanski et Esquerre : les processus de concentration monopolistique portés par des grands groupes multinationaux (par exemple, LVMH et Kerin — ex PPR, Pinault-Printemps-La Redoute) conduisent à de nouvelles orientations de leurs politiques sectorielles via l'acquisition ou la création d'entreprises dans les secteurs de l'art, de la culture, du luxe, du patrimoine et du tourisme, ouvrant à des liens croissants entre intérêts financiers privés et politiques de villes (telle Paris, tant avec LVMH qu'avec Pinault), et questionnant la place et les usages de l'art dans les processus d'enrichissement des plus riches.

LUC BOLTANSKI, ARNAUD ESQUERRE, *ENRICHISSEMENT. UNE CRITIQUE DE LA MARCHANDISE,*
GALLIMARD, NRF ESSAIS, 2017,
663 PAGES. 29 EUROS.
ISBN 9 78-2-07-014787-8

L'apport principal de ce livre dense et massif, parfois âpre à la lecture (il n'échappe pas toujours à un jargon socio-économique potentiellement pénible et s'achève sur une "esquisse de formalisation des structures de la marchandise" traduite en "langage mathématique" par Guillaume Couffignal), réside dans sa thèse d'une nouvelle économie dite de l'enrichissement. Celle-ci désigne le fait que les marchandises évoquées (artistiques, patrimoniales, viticoles, artisanales, des secteurs de la haute couture...) sont d'abord et exclusivement destinées aux riches et, surtout, que ces marchandises sont elles-mêmes enrichies par des récits vantant les vies des créateurs (Coco Chanel, Yves Saint Laurent...) comme des territoires où s'enracinent des produits distingués et de luxe (les couteaux Laguiole de l'Aubrac, un grand vignoble en Champagne ou dans le Bordelais, des châteaux et des villes porteuses d'aura). On peut dès lors envisager toute sorte de rencontres et de récits enrichissants créés à partir de la mise en relation d'une œuvre contemporaine monumentale, pop et spectaculaire (sculpturale à la Koons ou architecturale à la Gehry), d'un "écrin somptuaire" (palais, château, musée, ville-musée), d'un "passé glorieux" (un "Roi Soleil", des "grands maîtres", des "ors" de la République ou de l'Église, un patrimoine industriel prestigieux). Ces récits d'enrichissement des marchandises bénéficient aux plus riches, qu'ils soient producteurs, opérateurs du commerce ou consommateurs.

À travers moult détails, récits et statistiques, Boltanski et Esquerre tracent les "contours de la société de l'enrichissement", caractérisée par l'accroissement considérable de la part des intérêts privés d'une minorité de riches dans le domaine du patrimoine, comme l'analyse aussi Thomas Piketty dans *Le Capital au XXI[ème] siècle* (Editions du Seuil, 2013). Ce dernier évoque ainsi, sur la base des évolutions statistiques du "flux successoral" (c'est-à-dire la "valeur totale des successions et donations transmises au cours d'une année, exprimée en pourcentage du revenu national"), la formation d'une "société d'héritiers caractérisée à la fois par une très grande concentration patrimoniale et une grande pérennité dans le temps et à travers les générations de ces patrimoines élevés". À tel point que l'héritage a "déjà pratiquement retrouvé l'importance qui était la sienne pour les générations du XIX[ème] siècle", a contrario du XX[ème] qui en avait vu la réduction (ce flux était tombé au plus bas autour de 1950). Ce "retour au XIX[ème] siècle", à l'accroissement des disparités économiques entre les plus riches qui ne cessent de s'enrichir et demeurent évidemment une minorité numéraire, et l'immense majorité des populations, n'est pas seulement perceptible à une échelle "macro", mais "micro", puisque ces effets de concentration des richesses et des pouvoirs se jouent aussi dans le champ de l'art, distinguant les artistes et acteurs de l'art au service somptuaire des plus riches, et les autres — de nouveau la très grande majorité d'entre nous. Mais de cela le livre de Boltanski et Esquerre ne parle pas, nous laissant sur notre faim.

Tristan Trémeau



AGENDAS ETC

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

BRUXELLES

ART CONTEST
VALERIE@ARTCONTEST.BE
WWW.ARTCONTEST.BE

- **Olivia Hernaïz** (lauréate *Art Contest 2016*), **Expo Bis - *As Long As The Sun Follows Its Course***
(MUSÉE D'IXELLES / 71B, RUE JEAN VAN VOLSEM – 1050 BRUXELLES)

(Voir article dans la rubrique *Intramuros*)

Jusqu'au 24.09.2017

ART ET MARGES MUSÉE
314, RUE HAUTE – 1000 BRUXELLES
+32 (0)2 533 94 90
INFO@ARTETMARGES.BE – WWW.ARTETMARGES.BE

- ***Seuls & accompagnés***
Avec Sylvain Cosijns, Philippe da Fonseca, Véronique Declercq, Richard Moszkowicz, Pascal Tassini
Les œuvres de cette exposition n'auraient sans doute pas vu le jour sans l'environnement qui a présidé à leur création, celui d'un atelier collectif institutionnel ou d'un compagnonnage privé. Elles sont chacune fruit de rencontres, entre une personne en défaut d'autonomie sociale ou mentale et un animateur d'atelier, artiste, complice. Parfois plusieurs. Dans quelle mesure ces accompagnements artistiques, psychologiques et pédagogiques divers peuvent-ils être catalyseurs d'expressions si substantiellement individuelles ? L'exposition *Seuls & accompagnés* lie plaisir esthétique à réflexion, intelligence et… vigilance.

Commissariat: Tatiana Veress
Conception: Gérard Preszow assisté de Magalie Thiaude

Jusqu'au 17.09.2017

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE
20, RUE DES SABLES – 1000 BRUXELLES
+32 (0)2 219 19 380
VISIT@CBBD.BE – WWW.CBBD.BE

- ***Gipi ou la Force de l'émotion***

Commissariat: Mélanie Andrieu et JC De la Royère

Jusqu'au 3.09.2017

- ***Astérix, une fois. Goscinny et Uderzo chez les Belges***

Commissariat: Jean Auquier

Jusqu'au 8.01.2018

- ***La nouvelle BD flamande***

Commissariat: Mélanie Andrieu et Tine Anthoni

Du 19.09.2017 au 3.06.2018

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE
4A, CITÉ FONTAINAS – 1060 SAINT-GILLES
+32 (0)2 538 42 20
CONTRETYPE@SKYNET.BE
WWW.CONTRETYPE.ORG

- **Fabien Mathieu, *Je ne t'aime plus***
"Le travail que je réalise gravite essentiellement autour de ma famille, d'amis proches et des histoires que j'invente à partir d'eux. L'aspect aléatoire de nos vies me fournit l'inspiration pour imaginer et élaborer des scripts qui pourraient être extraits de films, mais qui n'ont pas vocation à devenir réels".— Fabien Mathieu

- **Pierre Toussaint, *City Of***
"La ville est, depuis toujours, mon terrain de jeu de prédilection. Avant même mes débuts en photographie, New York me faisait rêver. Au fil de mon parcours, le besoin de rejoindre un jour la grande cité devenait de plus en plus pressant. Ce projet a commencé par un premier séjour à New York, au printemps 2014, au cours duquel j'ai effectué un stage de tirage argentique au laboratoire Griffin Editions. Mes références provenant pour beaucoup de la Street Photography, ce premier voyage s'apparentait, en quelque sorte, à un pèlerinage photographique".— Pierre Toussaint

- **Luma, *Maalesh***
"Il y a des images qui échappent aux mots. Qui les devancent, les déjouent, ou plus rarement les brouillent. Il y a des démarches qui contournent la raison raisonnante, celle qui cherche à classer, à identifier, à réduire ou à étiqueter. Il y a des beautés qui font fi de la joliesse. Le paradoxe du travail de Luma est que pourtant il semble dans une phase, plus exactement dans une tentative, sûrement non définitive, de reconfiguration ou de mise en ordre; que le mot, à proximité de l'image ou dans l'image, et tout perturbateur qu'il soit, demeure incontournable; et que son inconfortable beauté a tout de même, comme en filigrane, ce besoin instinctif de renifler à la joliesse semi-enfouie des choses".— Emmanuel d'Autreppe

Jusqu'au 3.09.2017
(Fermeture du 19.07 au 15.08 inclus)

Pierre Toussaint,
Série "City Of",
2014 © Pierre Toussaint

- **Daniel Brunemer, *Photographies***
"La photographie pour Brunemer, […] est pensée davantage comme une expérience de vie. L'appareil est un prétexte, un incitateur; la constitution d'images, une conséquence aléatoire".— Alexandre Vanautgaerden

- **Paul Hennebelle, *Transeo***
"Les déménagements successifs de mon enfance ont effacé toute attache que je pouvais avoir avec le territoire. Etre de partout, c'est aussi être de nulle part. *Transeo*, c'est transiter d'un lieu à un autre. L'endroit d'où l'on est originaire est-il un lieu physique délimité ou un ensemble de souvenirs, d'endroits et de rencontres ? Paul Ricœur nous dit que le problème de l'identité personnelle se règle par la narration. Le récit de soi permet d'affirmer son identité: entre l'histoire et la fiction, le sentiment d'appartenance et celui de déni, cette exploration est une tentative de réponse à ma question, c'est de là que je viens".— Paul Hennebelle

Du 13.09 au 05.11.2017

Paul Hennebelle,
Série "Transeo",
2016 © Paul Hennebelle

GALERIE E² / STERPUT
4, RUE DU PONT NEUF – 1000 BRUXELLES
+32 (0) 497 57 93 12
E2.GALERIE@GMAIL.COM
WWW.GALERIE-E2.ORG

- ***E² Expo: Sylvain Havec & LL Cool Jo***
Sylvain Havec alterne graphisme et dessin. Cette capacité à changer de casquette se retrouve dans sa pratique et au fil de ses expositions et publications. Souvent hors échelle, ses personnages se détachent des puzzles de textures de l'arrière-plan. L'artiste évoque les environnements à travers des symboles formels, vagues de la mer, sommets de la montagne, briques de la ville, qu'il répète jusqu'à saturation. LL Cool Jo récupère, détourne, recycle, colle, dessine et invente de ses mains un monde avec les matériaux les plus pauvres et les outils les plus simples. À la fois tendre et étrange, sombre ou joyeux, toujours saturé de couleurs, de signes, d'énergie, son travail est spontané, explosif et inventif. Ses œuvres sont toutes imprégnées d'influences diverses, l'esthétique punk, la culture skate, la BD indépendante, le graffiti brésilien, l'imagerie religieuse… et autres expressions de l'art brut ou du metal.

Commissariat: Émilie Ouvrard

Jusqu'au 12.08.2017

- ***E² Expo: Bryan Beast & Romano Krang***
Pendant 10 jours faits d'exposition, d'ateliers, de monstres sacrés, de jungles obscures et de second degré, ce duo, digne des plus grands méchants de dessin-animés, nous présentera ses derniers travaux communs, dont résulte un ouvrage traitant des animaux dits "nuisibles", ces êtres inutiles, rampants, créatures velues et humides, grasses et globalement néfastes… Bryan Beast fabrique des collages numériques reprenant l'esthétique de l'image gravée, et crée un univers nécro-pornographique, rempli de monstres tristes, de saints sales et d'hermaphrodites en décomposition. Adepte du trait noir, du remplissage compulsif, des bestiaires chimériques et d'un certain humour cynique et nihiliste, Romano Krang porte un univers sombre, dérangeant et critique né de l'amour pour des artistes comme Harry Clarke, Clovis Trouille ou Francis Bacon.

Commissariat: Émilie Ouvrard

Du 7 au 16.09.2017

- ***E² Expo: Pakito Bolino & Matt Konture***
Auteurs infatigables, défricheurs de nouveaux territoires, Pakito Bolino et Mattt Konture sont aussi les créateurs de maisons d'édition mythiques, des psychonautes aguerris et des amoureux de l'image et du son qui court-circuite les synapses. Leur venue sera l'occasion de faire dialoguer leurs œuvres et visions dans une exposition qui présentera un large aperçu de leur production. Ils réaliseront de même spécialement pour cette exposition une série de dessins inédits à quatre mains. Ces dessins seront réunis dans un livre imprimé en riso à Bruxelles.

Commissariat: Émilie Ouvrard

Du 21.09 au 21.10.2017

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

- **Joachim Coucke / Adrien Tirtiaux / Thierry Verbeke, *L'art d'accommoder les restes***
Recy K est un site abritant diverses initiatives actives dans le domaine du recyclage. Initié et géré par l'Agence Bruxelles-Propreté, Recy K est situé à Anderlecht, le long du canal, juste à côté de la station Delacroix. Inauguré en 2016, le bâtiment est le fruit d'une rénovation pensée par le bureau d'architectes Baneton-Garrino. L'activité de

Teresa Cos,
Astrology of a Friday,
2016. Courtesy of the Artist

Recy K est pensée comme un levier de stimulation de l'économie circulaire et sociale. C'est un pôle de production, d'échange, de formation, mais aussi un outil didactique permettant de visualiser les potentialités d'une économie abordant de manière révolutionnaire la relation entre ressources, production et déchets. Ce sont ces diverses dimensions que trois artistes proposés par l'ISELP devront prendre en considération pour concevoir trois interventions pérennes sur le site. Ces trois artistes sont Joachim Coucke (BE, °1983), Adrien Tirtiaux (BE, °1980) et Thierry Verbeke (FR, °1970). L'exposition présentée à l'ISELP donnera un aperçu de leur travail, en même temps qu'elle rendra compte des réflexions et esquisses générées par le site.

La direction artistique du projet est assurée par l'ISELP, suite à un appel d'offre émis par l'Agence Bruxelles-Propreté, à l'initiative du cabinet du Secrétaire d'Etat à la Région de Bruxelles-Capitale chargée de la Propreté publique et de la Collecte et du Traitement des Déchets, Fadila Laanan.

Commissariat: Laurent Courtens

Jusqu'au 23.07.2017

- ***COM ∩∪ TIES - seuils / drempels / thresholds***
(ISELP / 31, BOULEVARD DE WATERLOO – 1000 BRUXELLES
& ARGOS / 13, RUE DU CHANTIER – 1000 BRUXELLES)

Avec Herman Asselberghs, Silvia Beck, James Lee Byars, Edith Dekyndt, Els Dietvorst, Peter Downsbrough, Jos De Gruyter et Harald Thys, Effi & Amir, Pieter Geenen, Libia Castro & Olafur Eliasson, Ira Goryaino, Johan Grimonprez, Bernard Mulliez, Jacques Lennep, Teresa Cos, Els Opsomer, Esther Johnson, Pierre Jean Giloux, Adrien Tirtiaux, Sarah & Charles, Nicolas Provost, Michel Lorand, Shelly Silver.
À travers une sélection d'œuvres filmiques et vidéos de la collection d'ARGOS et un colloque, ARGOS et l'ISELP s'associent pour explorer l'espace insécable qui définit l'existence des communautés et interroger ce qui lie et délie le rapport que les communautés entretiennent avec le monde environnant. Une exploration des modes de communication et dialogues – et de leurs échecs – qui déterminent la constitution des communautés en quatre axes réflexifs: urbain, social, politique, environnemental.

Une coproduction ARGOS / ISELP

Commissariat: Maïté Vissault et Rolf Quaghebeur, assistés respectivement par Laurent Courtens et Ive Stevenheydens

Du 23.09 au 17.12.2017
Vernissage ISELP: 22.09 – 18h30 > 21h
Vernissage ARGOS: 23.09 – 18h > 21h

- **Ariane Loze et Justine Pluvinage**
L'ISELP participe à la Biennale *Watch This Space* avec le centre d'art contemporain artconnexion et le CRP de Douchy-les-Mines en croisant leurs programmations autour des démarches d'Ariane Loze (BE, °1988) et Justine Pluvinage (FR, °1983). A l'ISELP, les travaux des deux artistes seront présentés sous forme d'installations vidéos, simultanément à l'exposition *COM ∩∪ TIES – seuils / drempels / thresholds* réalisée par ARGOS et l'ISELP.

Commissariat: Catherine Henkinet

Dans le cadre de la Biennale *Watch this Space*, 50° Nord

Coordonnée par 50° nord, *Watch This Space* est une biennale dédiée à l'accompagnement de la création émergente eurorégionale. 50° nord renouvelle en 2017 son engagement à l'émergence de jeunes artistes issus des arts visuels. S'appuyant sur un réseau de producteurs, éditeurs, lieux de résidence, diffuseurs, formateurs, cette édition est à nouveau l'occasion de mettre en lumière et d'accompagner une jeune génération d'artistes du territoire transfrontalier.

Du 23.09 au 17.12.2017
Vernissage 22.09 – 18h30 > 21h

KOMPLOT

90, CHAUSSÉE DE FOREST – 1060 BRUSSELS
+32 (0)478 05 33 75
INFO@KMPLT.BE – WWW.KMPLT.BE

- ***New Day New Money To Be Made***
Avec e. a. Noémi Merca & Bora Akinciturk
New Day New Money To Be Made est une citation tirée de la chanson pop *Black Barbie* de Nicki Minaj. A travers ce titre, nous abordons la précarité ambiante vue par le prisme de l'art développé par des artistes émergents. Le temps, c'est de l'argent. La société capitaliste d'aujourd'hui ne nous laisse jamais le temps d'accomplir une mission. Déjà, nous devons songer à la prochaine. Pas le temps de penser. Rythme épuisant que celui-là, fait de recherche de travail, de recherche de nouveaux clients, de travail et de rétribution. Cette réinvention constante de soi, dans chaque moment d'incertitude, est devenue le modèle obsessionnel et répétitif de nos conditions postcoloniales, post-prolétariennes et *post-travail*. Ces routines dans lesquelles nous sommes confinés, en captivité, empêchent toute possibilité de changement. La précarité est construite pour rendre impossible le changement. Qu'en est-il du bien-être social? Qu'en est-il du bien-être psychologique? Fiche de paie. Pas de temps à perdre…

Jusqu'au 12.07.2017
Jeudi > samedi de 16h à 20h

LE BOTANIQUE / CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

236, RUE ROYALE – 1210 BRUXELLES
+32 (0)2 218.37.32
INFO@BOTANIQUE.BE – WWW.BOTANIQUE.BE

- ***Fabulous Failures – L'Art d'embrasser le hasard et les erreurs***
L'exposition *Fabulous Failures* fait l'apologie de l'imperfection. Elle encourage chacun à se planter en beauté en défendant l'erreur comme étape essentielle de tout processus créatif. C'est ce que soutiennent les artistes réunis pour l'occasion, photographes, designers ou artistes contemporains qui n'hésitent pas à embrasser le hasard avec humour et dérision. On s'y délecte de coïncidences visuelles savoureuses, d'inventions aussi loufoques que jubilatoires qui se soustraient largement au conformisme que menace ceux qui ne se permettent jamais d'échouer. L'exposition, conçue par le curateur hollandais Erik Kessels et déjà présentée aux rencontres de la photographie à Arles connaît une nouvelle vie avec notamment une sélection d'artistes belges, dans les murs du Botanique cet été.

Commissariat: Erik Kessels

Jusqu'au 20.08.2017 – Museum

- **Dries Segers, *Hits of Sunshine***
Avec *Hits of Sunshine*, le jeune photographe nous entraîne dans les confins poétiques de la photographie argentique où se confrontent prises de vues réelles et illusions cosmiques. Dans ses différents travaux, l'artiste s'essaye à des interventions sur le film photosensible par altérations, brûlures et variations thermiques qui se déploient en déclinaisons chromatiques abstraites. Pour son exposition dans la Galerie du Botanique, Dries Segers poursuit ses expérimentations à la façon d'un apprenti sorcier. Décidé à laisser la lumière du soleil heurter sa pellicule, il trafique son objectif et adopte des temps de pose prolongés. L'empreinte de la course tracée par le soleil délivre des images presqu'irréelles, comme venues d'autres planètes.

Commissariat: Marie Papazoglou

Jusqu'au 30.07.2017 – Galerie

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

105, RUE DE LAEKEN – 1000 BRUXELLES
+ 32 (0)499 268 001
JM.STROOBANTS@SKYNET.BE
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM

- **François d'Alcamo, Résidence d'artiste**
François d'Alcamo est élève en Master Bande Dessinée et Dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège – ESAVL. Atelier de dessin de Benoît Félix.

Commissariat: Jean-Marie Stroobants

Résidence d'artiste en création du 17.07 au 6.09.2017
Exposition les 8, 9, 14, 15 et 16.09 de 14h à 18h
Vernissage de 7.09 – 18h > 21h

Matt Stuart,
Fabulous Failures,
© Matt Stuart

PLAGIARAMA

GALERIE RIVOLI, C24
CHAUSSÉE DE WATERLOO 690 – 1050 BRUXELLES
+32 (0)486 94 30 04
PLAGIARAMA@GMAIL.COM
WWW.PLAGIARAMA.COM

- ***Réception***
  Avec Sybille Deligne & Melissa Ghiette
  Les pièces de Sybille Deligne et Melissa Ghiette explorent la question de la réception du travail, la relation entre le spectateur et l'œuvre d'art. Sybille Deligne donne au spectateur une intense expérience perceptive, tandis que l'œuvre affirme sa propre indépendance. Melissa Ghiette donne à son travail un statut provisoire et au spectateur la possibilité de devenir artiste. Ces différentes positions à l'égard de la réception du travail témoignent du fait qu'une œuvre d'art n'est qu'un moyen permettant la création d'une relation puissante entre l'artiste et le spectateur.

  Commissariat: Yuna Mathieu-Chovet

  Jusqu'au 08.07.2017
  Exposition ouverte du jeudi au samedi de 14h à 17h et sur rendez-vous

- ***Distradition***
  Avec Kasper De Vos & Samuel Coisne

  Du 08.09 au 21.10.2017
  Vernissage le 7.09.2017 de 17h à 21h

  Exposition ouverte du jeudi au samedi de 14h à 17h et sur rendez-vous.

  Ouverture spéciale durant Brussels Gallery Week-end les 8, 9 et 10.09 de 13h à 19h

WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

354, AVENUE VAN VOLXEM – 1190 BRUXELLES
+32 (0)2 340 00 53
WELCOME@WIELS.ORG – WWW.WIELS.ORG

- ***Le musée absent***
  Préfiguration d'un musée d'art contemporain pour la capitale de l'Europe
  Pour marquer son 10ème anniversaire le WIELS a initié une exposition de grande envergure, qui a lieu dans le bâtiment Blomme, mais aussi dans deux bâtiments voisins, patrimoine historique de l'ancienne brasserie Wielemans. Le titre *Le musée absent*, est un clin d'œil à l'influence déterminante que le symbolisme, avec son engouement pour le mystérieux et le mystique, exerce toujours sur le modernisme. Le WIELS n'a pas le statut de musée mais est familièrement désigné comme tel, signe de reconnaissance qui traduit également les attentes avec lesquelles le public perçoit ce lieu. Anticipant la création d'une telle institution à Bruxelles, le WIELS élabore une simulation temporaire, une préfiguration d'un futur musée d'art contemporain pour la capitale européenne. Des œuvres existantes et nouvelles productions d'environ 45 artistes, contemporains et d'un passé récent, cartographient les enjeux auxquels les musées, ainsi que les sociétés qui les inspirent, font face.

  Avec Francis Alÿs, Archives de l'Ambassade Universelle, Tarek Atoui, Jo Baer, Monika Baer, Sammy Baloji, Guillaume Bijl, Marcel Broodthaers, stanley brouwn, Daniel Dewar & Gregory Gicquel, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Jana Euler, Olivier Foulon, Michel François, Ellen Gallagher, Isa Genzken, Jef Geys, Jos de Gruyter & Harald Thys, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Ann Veronica Janssens, Martin Kippenberger, Goshka Macuga, Mark Manders, Lucy McKenzie, Wesley Meuris, Jean-Luc Moulène, Le Mur, Oscar Murillo, Otobong Nkanga, Willem Oorebeek, Marina Pinsky, Lili Reynaud-Dewar, Gerhard Richter, Walter Swennen, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel, Luc Tuymans, Peter Wächtler, Christopher Williams, Nil Yalter…

  (Voir article dans la rubrique *Intramuros*)

  Commissariat: Dirk Snauwaert avec Zoë Gray, Frédérique Versaen, Caroline Dumalin & Charlotte Friling.

  Jusqu'au 13.08.2017

Raphaël Zarka,
Paving Space,
Sculpture, 2017 © photo : EACC

HAINAUT

BPS22 / MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT

22, BOULEVARD SOLVAY – 6000 CHARLEROI
+32 (0)71 27 29 71
INFO@BPS22.BE – WWW.BPS22.BE

- ***Marthe Wéry - Oeuvres, recherches et documents dans les collections du BPS22***

  (Voir article dans la rubrique *Intramuros*)

  Commissariat: Pierre-Olivier Rollin

  Jusqu'au 23.07.2017

- **Raphaël Zarka, *Riding Modern Art***
  Le BPS22 organise la première grande exposition monographique consacrée au plasticien français Raphaël Zarka (Montpellier, °1977) en Belgique. Cet artiste pluridisciplinaire (sculpture, peinture, dessin, vidéo, photographie) est aussi un auteur connu pour ses recherches sur l'histoire du skateboard dont il est un fervent praticien. Pour son exposition au BPS22, l'artiste a décidé de transformer la Grande Halle du Musée en un skatepark inédit. Les *riders* pourront évoluer librement sur des sculptures modulaires inspirées par les volumes géométriques du mathématicien allemand Arthur Schoenflies. Raphaël Zarka exposera également une sélection d'images en noir et blanc de skaters évoluant sur des sculptures modernes dans l'espace public.

  Commissariat: Pierre-Olivier Rollin

  Du 2.09.2017 au 7.01.2018

CENTRE CULTUREL RÉGIONAL DU CENTRE

17-18, PLACE MANSART -7100 LA LOUVIÈRE
+32 (0)64 21 51 21
COMMUNICATION@CCRC.BE
WWW.CCRC.BE / WWW.ARTOUR.BE

- **ARTour – Art contemporain et Patrimoine / Onzième édition / *Collecte, collection, collectionneur: un monde à soi***
  La biennale ARTour - *art contemporain et patrimoine* propose un ensemble d'expositions, installations, créations originales dans différents musées, édifices remarquables ou lieux présentant un intérêt architectural, historique. Cette onzième édition offre à nouveau un large espace de diffusion et de création à des artistes d'horizons divers, reconnus ou à découvrir. Faisant écho à la célébration du centenaire du décès du grand collectionneur et mécène Raoul Warocqué (1870–1917), à l'origine des premières collections du Musée royal de Mariemont, la biennale ARTour propose d'interroger en 2017 les rapports entre les artistes contemporains et la notion de collection.

  (Voir article sur documentation céline duval dans la rubrique *Intramuros)*

  EN DIVERS LIEUX DE LA LOUVIÈRE ET ENVIRONS – PROGRAMME COMPLET SUR WWW.ARTOUR.BE

  Jusqu'au 10.09.2017

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

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

- **Pierre Alechinsky, *Les Palimpsestes***
  Pierre Alechinsky, né à Bruxelles en 1927, est un passionné du monde de l'imprimé. Depuis plus de 60 ans, il cueille et recueille toutes sortes de papiers aux passés les plus divers. Écumant les puces et les fonds d'archives, l'artiste détourne de leur usage initial de vieux courriers manuscrits, lettres commerciales à en-tête, factures, vieilles cartes de géographie et plans de villes pour les intégrer avec une extraordinaire liberté dans ses propres créations. Par estampage de plaques d'égouts dites "tampons de regard" dans les rues d'Arles, Bruxelles, Liège, New York, Pékin, Rome ou Salzbourg, il a redonné vie à un mobilier urbain des plus modeste. Près de 300 œuvres (peintures, dessins, estampes, livres…) mettent en lumière un aspect inédit de sa démarche.

  Dans le cadre de La biennale ARTour

  Commissariat: Catherine de Braekeleer

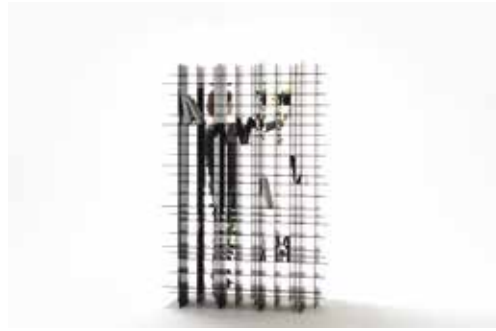
  Jusqu'au 5.11.2017

CID / CENTRE D'INNOVATION ET DE DESIGN AU GRAND-HORNU

82, RUE SAINTE-LOUISE – 7301 HORNU
+32 (0)65 65 21 21
RESERVATIONS@GRAND-HORNU.BE
WWW.CID-GRAND-HORNU.BE

- ***Invisible Outlines***
  Après sa première exposition en 2003, le phénomène nendo s'est développé à une allure époustouflante. Sous la conduite d'Oki Sato, ce collectif japonais n'a cessé d'impressionner par la cohérence et la force de son vocabulaire, un dessin pétri d'épure avec un twist non dénué d'humour. Qu'il s'agisse de créer du mobilier, des objets, accessoires, articles de bouche ou aménagements architecturaux, nendo répond aux programmes les plus divers avec la même rigueur naturelle, chargée d'un énorme potentiel

nendo,
Scatter Shelf,
2011 Courtesy : Friedman Benda © Photo : Masayuki Hayashi



Harry Callahan,
Aix-en-Provence,
France, 1958. © The Estate of Harry Callahan ; courtesy Pace/MacGill Gallery, New York. Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris, don de l'auteur

poétique. Aujourd'hui âgé de 39 ans, Oki Sato a accepté avec enthousiasme l'invitation du CID et s'emparera, durant quatre mois, de l'ensemble de ses espaces intérieurs : écuries, magasin aux foins, atrium, lampisterie… Son exposition unique en Europe est une création exclusive, imaginée en étroite complicité avec les lieux.

Commissariat : nendo

Jusqu'au 1.10.2017

DOMAINE DU CHÂTEAU DE SENEFFE / MUSÉE DE L'ORFÈVRERIE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

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

- ***Parcours d'eau - Exposition de plein air***
  Avec Leo Copers, Isabelle Copet, Marco Dessardo, Xavier Dumont et Monique Calande, Kris Fierens, Benoît Félix, Florian Kiniques, Jacques Patris
  Le Domaine du Château de Seneffe vous propose une nouvelle exposition en plein air sur la thématique de l'eau. Entendre le murmure du courant sans le voir, être surpris au détour d'une allée par un bassin où s'ébattent différents volatiles, voir le ciel ou la façade du théâtre se refléter dans un miroir naturel… autant de plaisirs visuels, auditifs et esthétiques que cet élément apporte dans les parcs et jardins. Huit artistes belges vous emmènent pour une balade dans le parc autour des bassins, de l'étang et de son île romantique. Certains préfèrent confronter leur création d'art actuel à l'architecture des bâtiments, d'autres choisissent des endroits plus secrets dans la nature où s'exprimer. Chaque artiste a son histoire d'eau. Un brin de poésie, une note d'humour, une signature graphique, une réflexion philosophique, une confrontation avec l'architecture des lieux sont autant d'éléments présents dans les différentes créations.

  Commissariat : Marjolaine Hanssens Baudouin Oosterlynck

  Jusqu'au 12.11.2017

KOMA GALERIE

4, RUE DES GADES – 7000 MONS
+32 (0)65 31 79 82
GALERIEKOMA.MONS.BELGIQUE@GMAIL.COM
WWW.ASBLKOMA.BE

- ***De A à Z D'Archange à Zeste De Ah à Zut***
  1976 – 2016. KOMA déroule ses 40 toiles. 40 années par un abécédaire conçu par Jacky Legge. De Francis Alÿs à Denyse Willem. Complices d'un jour, d'un mois, de tous les jours.

  Commissariat : Jacky Legge & Jean-Pierre Denefve

  Jusqu'au 15.12.18

MAC'S / MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

SITE DU GRAND-HORNU
82, RUE SAINTE-LOUISE – 7301 HORNU
+32 (0)65 65.21.21
ACCUEIL.SITE@GRAND-HORNU.BE – WWW.MAC-S.BE

- **Philippe De Gobert**
  L'artiste belge Philippe De Gobert (°1946) explore les frontières ténues qui séparent réalité et fiction. Ses photographies en noir et blanc présentent des espaces épurés aux lignes austères qui baignent dans une lumière diffuse et irréelle. Ces lieux évidés sont toutefois marqués par les traces laissées par l'humain avant qu'il ne s'absente. L'observation attentive de ces agrandissements photographiques sème cependant le doute : de ces architectures mystérieuses surgissent des incohérences d'échelles et de prises de vue. Pour la rétrospective proposée cet été au MAC's, photographie et maquette affranchies l'une de l'autre sont présentées dans des espaces distincts afin de souligner leurs qualités esthétiques intrinsèques, évitant ainsi l'écueil de les réduire à de simples documents.

- **Wesley Meuris**
  Le travail de l'artiste anversois Wesley Meuris (°1977) examine avec rigueur les dispositifs de présentation qui occupent les espaces d'exposition. C'est ainsi qu'il construit, de manière artisanale, du mobilier muséal et zoologique. Ces structures stéréotypées sont néanmoins vides, et le resteront manifestement. L'objet servant d'ordinaire à montrer est désormais celui que l'on regarde, et se mue dès lors en objet sculptural. Un travail conceptuel sur les processus de monstration qui rappelle l'héritage de Marcel Broodthaers qui, en 1968 déjà, soulevait avec son Musée d'Art Moderne Département des Aigles des préoccupations semblables. Pour l'exposition qui lui est consacrée au MAC's, Wesley Meuris présente, tels des vivariums vidés, trois « cages », ainsi qu'une installation monumentale qui interroge le spectateur sur son mode de perception de l'espace d'exposition.

  (Voir article dans la rubrique *Intramuros*)

  Commissariat : Denis Gielen

  Jusqu'au 3.09.2017

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE / CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

11, AVENUE PAUL PASTUR – 6032 CHARLEROI
+32 (0)71 43 58 10
MPC.INFO@MUSEEPHOTO.BE
WWW.MUSEEPHOTO.BE

- ***Harry Callahan French Archives, Aix-en-Provence 1957-1958***
  Harry Callahan nous donne à voir dans les images réalisées à Aix-en-Provence, la même rigueur et les mêmes préoccupations esthétiques que dans celles prises précédemment à Chicago et dans le Middle West américain : son rapport à la ville et à l'architecture, ses photos de rues dont les silhouettes furtives sont le plus souvent féminines, son approche minimaliste de la nature et, bien sûr, la présence constante d'Eleanor, son épouse. Callahan ne s'intéresse ni à la riche architecture d'Aix-en-Provence ni à son patrimoine historique, mais trouve dans ses rues, ensoleillées même en hiver, le théâtre idéal pour ses recherches sur l'ombre et la lumière et le graphisme des façades ordinaires.

- ***En léger différé. Photographies de la télévision belge collectées et sauvegardées par la SONUMA***
  Tirages papier, diapositives, négatifs, cartes postales, images promotionnelles… Depuis près de 8 ans, la SONUMA récolte des milliers de clichés, tous liés de près ou de loin aux programmes et personnalités de la Radiotélévision belge francophone de service public. Autant d'instantanés suspendus dans le temps de cet univers audiovisuel par essence toujours en mouvement. Parmi eux, des documents rares voire exceptionnels, à l'instar de ces quelques petites photos jaunies, à première vue bien anodines, pourtant seules traces connues des premières émissions de télévision de l'INR dont aucun enregistrement ne subsiste…

- ***Par VoiX postale***
  Avec Ignassi Aballí, Pol Bury, Tom Butler, Frank JMA Castelyns, Peter Downsbrough, Jochen Gerner, Gilbert & George, Jean-René Hissard, Jean Le Gac, Jacques Lennep, On Kawara, Plonk & Replonk, Damien Roach, Léopoldine Roux, Fabrice Samyn, André Stas, John Stezaker, Lucia Tallova, Thierry Tillier, Camiel Van Breedam et Marcel Vandeweyer.
  La recherche d'une relation plus étroite entre la vie et l'art, depuis les premières avant-gardes et leur utopie d'un art total, conduit les artistes à explorer de nouvelles pratiques artistiques. En marge des circuits commerciaux et de "l'art officiel", ils s'approprient les médias de leur quotidien. Le courrier postal est dès lors perçu comme un terrain idéal pour l'expérimentation créative, de par sa nature de moyen de communication et sa diffusion à grande échelle et moindre coût.

- **Pierre Bartier, *(Dé)raisons de vivre*** **(Galerie Du Soir)**

- **Michel Beine, *Isla*** **(Boîte Noire)**

  Jusqu'au 24.09.2017

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

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

- **Collections permanentes**
  Des tapisseries anciennes qui ont fait la renommée de Tournai, aux œuvres les plus contemporaines, replongez dans l'Art textile d'hier et d'aujourd'hui.

  Jusqu'au 30.09.17

WCC-BF / WORLD CRAFTS COUNCIL - BELGIQUE FRANCOPHONE

17/2, RUE DE LA TROUILLE – 7000 MONS
+32 (0)65 84 64 67
WCCBF@WCC-BF.ORG
WWW.WCC-BF.ORG/

- ***De Briques…***
  L'amour de la matière, la passion pour la terre. Voilà ce qu'un céramiste exprime avant tout. Car celle-ci est le point de départ de toutes choses, notamment celui de la brique, façon-

Wesley Meuris,
Cage for pelodiscus sinensis,
2006 Courtesy : Wesley Meuris

Jerry Frantz et Sali Muller,
détails des installations *My Home is my Castle, anywhere! et The Missing part,*
2017 © photo : Jerry Frantz et Sali Muller

Paolo Woods et Gabriele Galiberti,
Série *"Les Paradis"*,
Photographie, 2013 © photo : Paolo Woods & Gabriele Galiberti

née par le labeur et rougie par les flammes pour bâtir le monde. C'est dans l'optique de mettre en avant la terre et ceux qui lui donnent forme que le WCC·BF, le Centre Céramique contemporaine La Borne et l'École d'Art de Douai se joignent au Non-Lieu (Roubaix) pour faire voyager *De Briques…*, une exposition de céramique où se réunissent les épris de la matière, de la terre et de la brique.

Jusqu'au 27.10.2017

Visite guidée de l'exposition et dégustation de thé dans des bols faits main seront proposées gratuitement lors d'un Dimanche-thé le 6.08.2017.

LIÈGE

CENTRE CULTUREL DE LIÈGE / LES CHIROUX

8, PLACE DES CARMES – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 250 94 36
DEWALQUE@CHIROUX.BE
WWW.CHIROUX.BE /WWW.GALERIESATELLITE.WORDPRESS.COM

- **Julie-Marie Duro, *Looking for my Japanese Family***
(GALERIE SATELLITE - CINÉMA CHURCHILL / 20, RUE DU MOUTON BLANC - 4000 LIÈGE)
Looking for my Japanese Family (2014-2017), une narration photographique de Julie-Marie Duro, relève d'une histoire personnelle, voire intime. Un jour, Julie-Marie apprend que son grand-père a eu un fils dans les années 70 avec une jeune japonaise. On ne sait ni son âge exact, ni où il vit. Pas même son nom. Depuis lors, la photographe-journaliste entreprend plusieurs voyages au Japon à la recherche de son oncle inconnu. Il en résulte un récit fragmenté d'une enquête où s'entremêlent réalité et fiction. Les documents d'archives et photographies qui témoignent de cette recherche, errance et quête d'identité parfois, nous transportent dans une obscurité qui laisse, par moments, transparaître une lueur d'espoir.

Commissariat : Gilles Dewalque / Anja Buecherl

Jusqu'au 3.09.2017

- ***1% - le privilège à l'ère de l'inégalité globale***
(CENTRE CULTUREL DE LIÈGE / LES CHIROUX 8, PLACE DES CARMES – 4000 LIÈGE)
L'exposition *1% - Le privilège à l'ère de l'inégalité globale*, présentée dans le cadre de la 7ème édition du *TempoColor*, réunit les points de vue de plusieurs photographes contemporains autour de la question des inégalités (sociales, environnementales et énergétiques, économiques, géopolitiques...) Évitant les clichés de l'opulence évidente et de l'excès, l'exposition rassemble des images, éclectiques mais complémentaires, de trente photographes actifs sur la scène internationale. L'exposition aborde, par le biais de la sensibilité, les ressorts des systèmes de privilèges qui sapent les mécanismes d'interdépendance entre tout un chacun et le principe de cohésion sociale, à l'heure où la crise mondiale des inégalités atteint de nouveaux sommets en Europe et dans le monde entier.

Commissariat : sélection des photos par Myles Little (Responsable Photo Senior au TIMES).

Du 6.09 au 18.10.2017

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN / LA CHÂTAIGNERAIE

19, CHAUSSÉE DE RAMIOUL – 4400 FLÉMALLE
+32 (0)4 275 33 30
CHATAIGNERAIEMARIE-HELENE@SKYNET.BE
WWW.CWAC.BE

- **9ème Prix de la Jeune Sculpture de la Fédération Wallonie-Bruxelles**
Un double Prix (petit et grand format) et deux expositions (à La Châtaigneraie et au Musée en Plein Air du Sart Tilman) réservés à de jeunes plasticiens de la Fédération Wallonie-Bruxelles de moins de 40 ans.

En collaboration avec le Musée en Plein Air du Sart Tilman.

Du 16.09 au 21.10.2017
Vernissage le 15.09 à 18h30

ESPACE GALERIE FLUX

60, RUE PARADIS – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 253 24 65
WWW.FLUX-NEWS.BE

- **Benoît Félix / Roeland Tweelinckx, *Double bind***

Du 28 .09 au 20.10.2017

FONDATION BOLLY CHARLIER

GALERIE JUVÉNAL
6, PLACE VERTE – 4500 HUY
+32 (0)85 21 12 06
EMMANUELDAUTREPPE@YAHOO.FR
WWW.FONDATIONBOLLYCHARLIER.BE

- ***En Chantier***
Avec André Delalleau, Benoît Félix, Emmanuel Dundic, Sophie Legros, Olivier Bovy, Rohan Graeffly, Eric Deprez, Nicolas Kozakis…
L'exposition *En chantier* est évolutive et expérimentale: organisée en 2017 dans la galerie Juvénal, elle entend anticiper et accompagner les importantes transformations et travaux de rénovation de la galerie. Un appel est lancé à des artistes en vue de les inviter à réaliser, dans un contexte libéré, décomplexé ou désacralisé, une création évolutive sur le concept du chantier. Par essence, le chantier évoque la construction, la métamorphose, l'inachèvement; l'espace de la galerie veut ainsi se prêter à une large transformation avant sa rénovation.

Commissariat : Marie Hélène Joiret et Luc Navet

Jusqu'au 31.08.2017

IKOB / MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

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

- **Jerry Frantz et Sali Muller, *Museum of Vanities* & Horst Keining**
Jerry Frantz – connu pour ses personnages et projets étranges – et Sali Muller – fine observatrice des habitudes du regard et des modes de perception – ont créé une série d'œuvres qui se confrontent sans appréhension, dans le plus pur esprit d'une *Culture du désaccord*. Les deux artistes luxembourgeois exposent des travaux conçus spécialement pour cette exposition qui se positionnent face à des notions telles que le terrorisme, le nationalisme, l'égoïsme ou la finitude. L'idée de l'exposition est née d'une collaboration entre les deux artistes et la conservatrice Maria Rus Bojan ; le projet a ensuite été développé et adapté aux espaces du musée par Frank-Thorsten Moll, directeur de l'IKOB. Série d'installations et de cabinets, *Museum of Vanities* est un voyage fascinant à travers les méandres secrets de l'âme humaine.

Olivier Bovy,
Pendule
Résine, 2014 © photo : CWAC

En parallèle à cette exposition, l'IKOB présente, parmi les objets de sa propre collection, les œuvres du peintre Horst Keining. Ses peintures récentes évoquant vitrines de magasins et autres boutiques, reflètent ce qui constitue désormais la culture visuelle de notre quotidien mondialisé. Keining réalise ici des tableaux de grande taille, peignant toute la surface, jusqu'en ses moindres recoins. Chacune de ses toiles constitue ce faisant un espace de réflexion propre.

Commissariat : Frank-Thorsten Moll, Maria Rus Bojan (co-curatrice *Museum of Vanities*)

Jusqu'au 20.08.2017

- **Romain Van Wissen**
Cet automne, l'IKOB présente la première exposition personnelle muséale de Romain Van Wissen, promu ambassadeur de la Communauté germanophone de Belgique, "Künstler der DG". Ses peintures postmodernes tirant leurs sources de l'histoire de l'art et de la culture pop l'ont rendu célèbre dans toute l'Euregio Meuse-Rhin.

Commissariat : Frank-Thorsten Moll

Du 13.09 au 19.11.2017
Vernissage 10.09.2017

SPACE COLLECTION

116, EN FÉRONSTRÉE – 4000 LIÈGE
+32 (0)497 994 435
INFO@SPACE-COLLECTION.ORG
WWW.SPACE-COLLECTION.ORG

- **Guillaume Baronnet / Chris Lecler / Jonas Locht, *Chemical massages with happy ending***

Jusqu'au 22.07.2017

Hadrien Bruaux,
Sans titre,
2017 © photo : Hadrien Bruaux

SPRAY CAN ARTS / GALERIE CENTRAL

6, RUE EN BOIS – 4000 LIÈGE
+32 (0)477 17 91 67
SCA.ASBL@GMAIL.COM
WWW.FACEBOOK.COM/CENTRALGALERIE

- ***Axe du mal: Paris-Liège-Berlin***

La Galerie Central expose une sélection d'œuvres issues de la résidence d'une dizaine d'artistes intitulée *Axe du mal: Paris-Liège-Berlin*. Tous actifs dans le milieu du Graffiti à partir du début des années 1990 à Paris, Liège et Berlin, ces artistes ont su développer un travail et un univers artistiques propres. Et ce, dans différentes disciplines relevant des arts plastiques. Ce "laboratoire de la création" a pour objectif la réalisation de projets transversaux permettant de créer des croisements entre différents domaines ressortissant aux arts plastiques (arts graphiques, peinture, sculpture, installation, photographie, vidéo, etc.) autour du thème de cette ancienne "alliance" Paris-Liège-Berlin.

Commissariat: Honet

Du 21 au 31.07.2017

- **Cléo Totti, *Savage Garden***

Diplômée en 2015 de l'École de Recherche graphique à Bruxelles en peinture et sculpture, la jeune plasticienne Cléo Totti développe un travail qui se concentre sur la relation entre l'homme, la nature et la technologie. Menant des expériences avec différents matériaux considérés comme des entités formelles, ses installations spatiales colorées, dont tous les éléments sont reliés entre eux, engendrent de nouvelles significations. Avec *Savage Garden*, Cléo Totti propose une installation inédite à la croisée de différents médias et de différentes disciplines où elle invite le spectateur, par une immersion totale et une expérience physique, à perdre tout repère et à réfléchir sur la relation de l'homme à la nature, ainsi que notre rapport aux objets et leur dématérialisation à l'ère digitale.

Du 15 au 30.09.2017

Cléo Totti,
You Make Me Melt,
Peinture digitale et acrylique sur magazine, 2017

LUXEMBOURG

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE / CACLB

ESPACE RENÉ GREISCH
/ SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL
RUE DE MONTAUBAN – 6743 BUZENOL
+32 (0)63 22 99 85
BUREAU@CACLB.BE
WWW.CACLB.BE

- ***Métallifère***

Avec Vincent Barré, Éric Baudart, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Véronique Joumard, Abdul Rahman Katanani, Xavier Mary et Valérie Vogt.

Cette exposition prend en compte la double spécificité des lieux: celle d'un ancien site métallurgique qui possède la particularité d'être situé en pleine nature. Les œuvres sélectionnées ont donc l'ambition de dialoguer avec le passé du lieu, s'inscrire dans ses vestiges architecturaux, tout en proposant un aperçu de la sculpture contemporaine. Leur support privilégié est le métal – fer, fonte, acier, aluminium – travaillé de différentes façons: il sera ainsi question de gestes, de torsions, de surfaces, de reflets, de pesanteur, d'équilibre et bien sûr de rapports d'échelle. Se confronter à une matière ancestrale reste un des grands défis de la sculpture contemporaine. C'est ce que cette exposition tente d'affirmer au travers de la démarche d'artistes d'horizons et de générations différentes.

Commissariat: Bernard Marcelis

Jusqu'au 03.09 2017

- **Joël Desbouiges**

Joël Desbouiges est un artiste plasticien, peintre, illustrateur, photographe, lithographe et sculpteur français né en 1950. Peintures, reliefs, dessins, objets et photographies naissent de la relation singulière que l'artiste nourrit avec la nature, l'art et l'histoire. Son œuvre prolixe et riche mêle intimement à l'homme la faune et la flore. Elle interroge les conditions d'émergence du visible et de la figure dans un bestiaire où l'animal est comme le double silencieux de l'humain.

Du 16.09 au 22.10.2017

- **Emilien Gillard**

La pratique artistique d'Emilien Gillard est diversifiée: il travaille le collage, le dessin, la sculpture, l'installation et la gravure. À partir d'assemblages de formes, de matières, d'objets ou de magazines, il crée des personnages polymorphes, hybrides, qui questionnent la société contemporaine et l'individu, ses idées, ses peurs, ses désirs, ses doutes ou ses besoins.

Du 16.09 au 22.10.2017

L'ORANGERIE, ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

30, RUE PORTE HAUTE – 6600 BASTOGNE
+32 (0)61 32 80 17
INFO@LORANGERIE-BASTOGNE.BE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

- ***Bernar Venet à Bastogne, Gravures et Sculptures***

L'Orangerie, espace d'art contemporain fête son 21ème anniversaire en invitant Bernar Venet à exposer à Bastogne. On peut y découvrir trois aspects de son travail, à commencer par deux sculptures monumentales placées dans l'espace public: l'une relevant de sa récente série sur les *Angles*, l'autre de celle des *Lignes indéterminées*. Pour la première fois, une exposition est consacrée à une sélection de ses gravures et autres grandes estampes sur papier, alors que la rotonde de L'Orangerie accueille son *Tas de charbon* (1963), la première sculpture informelle et sans dimension spécifique de l'histoire de l'art. Ce projet ambitieux offre un condensé de la pratique de l'artiste français, toujours à la recherche de nouveaux défis.

Commissariat: Bernard Marcelis

Jusqu'à octobre pour les sculptures en plein air.

Jusqu'au 27.10.2017 pour l'exposition des gravures et du *Tas de charbon* dans l'Orangerie

Stéphanie Roland,
Emeville,
Photographie, 2017 © photo : Stéphanie Roland

NAMUR

GALERIE DÉTOUR

166, AVENUE JEAN MATERNE – 5100 NAMUR
+32 (0)81 246 443
INFO@GALERIEDETOUR.BE
WWW.GALERIEDETOUR.BE

- **Hadrien Bruaux / Charlotte Flamand / Pierre Maurcot, *face, figure***

L'exposition *face, figure* réunit et tisse des liens délicats entre les œuvres de trois jeunes artistes peintres issus de l'Académie Royale supérieure des Beaux-Arts de Bruxelles dont les intérêts convergent vers la question du portrait.

Jusqu'au 29.07.2017

LIEUX-COMMUNS / GALERIE SHORT CUTS

2, RUE SIMON MARTIN – 5020 CHAMPION
+32 (0)476 958 376
LIEUX-COMMUNS@HOTMAIL.COM
WWW.GALERIESHORTCUTS.COM

- **Stéphanie Roland, *Home Oxymoron***

La nouvelle exposition personnelle de Stéphanie Roland aborde la question de la construction d'un foyer. Celui-ci est vu à la fois comme un lieu de refuge fantasmé mais aussi comme un terrain de contradictions et d'oppositions. L'artiste, qui vient de réaliser son premier film, y crée un espace hybride situé aux frontières du cinéma, de la littérature et de l'art contemporain. Au fur et à mesure de l'exposition, l'univers de la famille se heurte à des éléments extérieurs antagonistes et à une déshumanisation croissante. Il se déstructure et pourtant, nourri par ses tensions internes, parvient à se réinventer dans de nouvelles formes narratives.

Dans le cadre de la Biennale *Watch this Space*, 50° Nord.

Commissariat: Guy Malevez

Du 29.09 au 5.11.2017
Vernissage 28.09.2017

BIBLIO

ALT ÉDITIONS & ÉDITIONS ÉNIGMATIQUES

WWW.FACEBOOK.COM/ALTEDITIONS
WWW.FACEBOOK.COM/EDITIONSENIGMATIQUESARTISTSBOOKS

- ***αστάρια* (Amorces), Michel Mazzoni**

Édition limitée à 300 exemplaires. 48 euros. Tirage de tête. 250 euros (avec une photographie numérotée et signée). Format 162 x 244 mm | Épaisseur 20 mm | 424 p. | 170 images | 15 textes en fac-similé. Imprimé sur papier bible *Amber Graphic* 70 g Custode carton épaisseur 2 mm, impression recto/verso. Photographies : Michel Mazzoni Design graphique : Manu Blondiau (neutre.be). Imprimeur : Cassochrome. Diffusion : R-Diffusion, Strasbourg.

αστάρια (Amorces) est un projet auquel Michel Mazzoni a travaillé pendant des années, par étapes successives, et parfois dans le même temps que l'édition de ses autres livres. Ce nouvel opus éclaire la genèse respective des précédents autant qu'il nous montre la quintessence de la recherche de l'auteur comme pratique artistique. C'est aussi bien un retour qu'un nouveau commencement avec des allées venues inattendues. Dans ce livre, les images se côtoient sur le principe du télescopage et de l'écho avec des fac-similés de textes scientifiques. L'utilisation d'un papier bible très fin permet de révéler le fantôme de chaque image. Avec *αστάρια* (Amorces) le spectateur se trouve plongé dans une expérience universelle de "l'instant", une épiphanie comme disait James Joyce.

ARP2*

39/2 AV. WINSTON CHURCHILL, 1180 BRUXELLES
WWW.ARPEDITIONS.ORG

- ***L'heure bleue*, Anne-Sophie Costenoble**

Photographie Anne Sophie Costenoble. Réalisation T'ink Studio. 64 p., 19 x 26 cm. 500 exemplaires. Français / Anglais. Couverture cartonnée. Photographies en quadrichromie et bichromie. Prix public 29 euros. Une édition de tête a été tirée de 25 exemplaires numérotés de I à XXV, chacun accompagné d'un tirage original numéroté et signé. ISBN : 978-2-930115-50-4

"Elle est douce la seconde qui entame l'heure bleue, lumière veloutée sur les corps et le végétal. Elles se révèlent toujours dans les instants brillants de l'entre-deux, les étincelles de l'âme […]. Les mouvements expriment la vie à l'infini dans ce passage du jour à la nuit. Pour le présent ouvrage, les images ont eu besoin de mots. Pour les sentir voler vers des paysages intimes plus lointains".—Valérie Callewaert.

Co-édition avec la Maison de la Culture de Tournai
Textes de Xavier Canonne, David Courier, Jean-François Spricigo

Amorces
© Michel Mazzoni- Alt Editions & Editions énigmatiques

ATELIER DU LIVRE DE MARIEMONT*

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSSEE DE MARIEMONT, 7140 MORLANWELZ
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

- **11ème Marché du Livre de Mariemont Salon de la petite édition et de la création littéraire**

Le Marché du Livre de Mariemont est une fête du livre dans tous les sens du terme. Les livres qui envahissent le musée le temps d'un week-end sont ceux qui échappent aux circuits habituels de l'édition. Ils se présentent sous leurs multiples facettes : créations littéraires, microéditions, livres d'artistes ou livres-objets. Une manifestation accessible à tous et entièrement gratuite.

6, 7 & 8.10.2017

Plus d'info sur www.marchedulivre.org

CENTRE DAILY-BUL & CO*

14 RUE DE LA LOI, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.DAILYBULANDCO.BE

- ***Couvertures & textures*, Francis Vloebergs**

L'exposition *Couvertures et textures* de Francis Vloebergs rejoint et prolonge les réalisations éditoriales menées par Le Daily-Bul au gré des revues, livres, livres-objets et livres d'artistes réalisés de 1957 à nos jours. En miroir des couvertures travaillées par l'artiste répondent celles des ouvrages aux reliures précieuses, choisies par l'artiste dans la bibliothèque de la Maison Losseau qui les conserve à Mons et appartenant à l'avocat Léon Losseau (1869-1949), lui-même collectionneur, bibliophile, numismate, membre de multiples sociétés savantes et passionné de photographie.

Dans le cadre de la Biennale ARTour
Jusqu'au 15.10.2017

Mardi > Vendredi : 13h > 17h
Samedi > Dimanche : 14h > 18h

ÉDITIONS DEHORS

FR–74470 BELLEVAUX
WWW.EDITIONS-DEHORS.FR

- ***Faire. Anthropologie, archéologie, architecture et art*, Tim Ingold**

Traduction (USA) : Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, 320 p., 22 euros. ISBN : 978-2-36751-010-1

D'où proviennent les formes ? Dans ce livre l'anthropologue Tim Ingold propose de déconstruire le modèle philosophique hylémorphique qui, depuis Aristote, pense l'acte de fabrication comme l'imposition d'une forme, ou d'un projet, à la matière inerte. Ce renversement théorique n'est possible qu'à la faveur d'une approche matérialiste de la fabrication qui révèle la correspondance des pratiques avec les matériaux, leur itinérance au sein de la matière pour engendrer des formes. Cette réflexion conduit Ingold à faire la proposition d'une pédagogie participante suggérant une nouvelle conception de l'enseignement fondée sur l'élucidation des pratiques constitutives des gestes de fabrication. L'anthropologie, l'archéologie, l'art et l'architecture ne sont pas ici considérées comme des disciplines académiques, mais comme des manières de faire qui explorent chacune, à leur façon, les conditions et les potentiels de la vie humaine au sein de son environnement.

LISE DUCLAUX

- ***L'observatoire des simples et des fous, ce n'est pas si simple*** **suivi de *compounded observation* de Chris Straetling, et *il y a ceux qui font des rondes le jour, ce sont les bons il y a ceux qui font des rondes la nuit, ce sont les mauvais* de Bendy Glu**

21 x 13 cm, 224 p., impression offset en trichomie, édition à lire à la loupe. 750 exemplaires numérotés. ISBN : 978-2-9601685-2-5

L'observatoire des simples et des fous, ce n'est pas si simple évoque et retrace subjectivement et poétiquement l'expérience de la deuxième année de la vie de l'observatoire des simples et des fous, vaste étendue de plantes médicinales (les simples) et sauvages (les herbes folles) en forme d'ellipse où un accès unique menait à un espace circulaire situé en son centre habité par un marronnier. Cette œuvre évolutive est née au printemps deux mille quatorze dans un pré à brouter adjacent au foyer de vie pour adultes présentant une déficience mentale le Carrosse situé à Saint-Symphorien en Belgique. Il a été ouvert au public tous les week-ends du vingt-cinq avril au vingt-cinq octobre en l'an deux mille quinze, rythmé par des pique-niques — journées particulières — performances et des ateliers. Il a été mangé par les vaches en l'an deux mille seize. L'observatoire était dans ce monde de fous un espace d'observation du mouvement de la vie et un espace de liberté.

ESPACE 251 NORD*

251 RUE VIVEGNIS 251, 4000 LIÈGE
WWW.E2N.BE

- ***Jacques Lizène, Espace 251 Nord, expositions & productions 1984-2016***

Conception : Laurent Jacob. Auteurs : Emmanuel d'Autreppe, Cécilia Bezzan, Vinciane Despret, Carmelo Virone, Achille Bonito Oliva. Iconographie et documentation : Olivier Robichon. Légendes : Victoria Heuze, Pauline Salinas. Conception graphique et mise en page : Patrick Piquard. Relecture : Pierre Henrion, Françoise Neuray. Remerciements : Ronald Dagonnier, Fadila Salih, Daniel Sluse. Dépôt légal : D/2016/13.106/2. ISBN : 978-2-9601301-1-9

"Auto proclamé Petit Maître liégeois de la seconde moitié du XXème siècle – Artiste de la médiocrité et de la sans importance, Jacques Lizène produit une œuvre à l'image d'une fable philosophique marginale et irrévérencieuse, qui s'ingénie à lutter contre l'idée de jugement, contre la norme, la bienséance et le politiquement correct. Son esprit dédaigne les valeurs dominantes, leur préférant les chemins contrariés d'une création singulièrement indisciplinée".—Cécilia Bezzan

Espace 251 Nord accompagne cette œuvre rare depuis 1984. Après plus de 40 expositions collectives ou personnelles et prêts d'œuvres en Belgique ou à l'étranger, il s'imposait de retracer cette relation durable. Cet ouvrage s'y attache.

Coédition Espace 251 Nord - École supérieure des Arts de la Ville de Liège

L'Heure bleue
© Anne-Sophie Costenoble – ARP2 Editions

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*

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

- ***Chevaux de Guerre, poèmes d'Albane Gellé avec des dessins d'Alexandra Duprez***

11 x 19 cm, 48 p., 14 euros. ISBN : 978-2-35984-077-3

Albane Gellé a écrit ce poème avec des cartes postales de la guerre 14-18 dans les mains. Poème écrit pour tous les chevaux qu'on emmène à la guerre. Poème qui pose la question du sens de ce lien délétère entre les hommes et leur monture. Poème qui glisse de l'observation à la dénonciation de la folie des hommes par le biais du portrait capté, imaginé, de ces chevaux, compagnons d'infortune. Alexandra Duprez y répond par la peinture, en noir et blanc, en matière et silence. Avec cette force crue de l'encre et du pinceau qui, lorsqu'ils passent par ses mains, donnent une vision sombre et cruelle de la guerre, des chevaux et des hommes.

JAP / JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES*

BOZAR / JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.JAP.BE

- ***Eyeliner*, Denicolai & Provoost**

Jet encre (encre à pigments) sur du 290 gr. Pearl Hahnemuhle avec un film de protection, 90 cm x 120 cm. Mai 2017. 11 exemplaires + 4 épreuves d'artiste signées et numérotées ainsi qu'un livret *Eyeliner* produit dans le cadre de l'exposition du *Belgian Art Prize 2017*

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI*

ESPLANADE GEORGE GRARD
BOULEVARD DES FRERES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

- ***Cimetières de Tournai - 20 ans d'intégration et de déposition des Arts Plastiques et de la Littérature,* Robin Legge, Jacky Legge**

Edition Maison de la Culture de Tournai, Galerie KOMA ASBL Mons et Commission des Cimetières de Tournai 2016. Achevé d'imprimer en décembre 2016 sur les presses d'European Graphics à Strépy – Bracquegnies. 272 p. Prix : 5 euros. Dépôt légal : 2016/4102/2.

Cet ouvrage est un bilan de 20 ans d'intégration des arts plastiques et des lettres dans la gestion quotidienne de la ville de Tournai. Jacky Legge et Robin Legge y décrivent les actions entreprises : installations pérennes d'œuvres plastiques et d'incises littéraires, expositions temporaires avec dépositions et "reliquats" volontairement laissés en place, lectures et performances… La somme de ces actions est abondamment illustrée par des photos réalisées spécialement pour cette édition par **Jacques Desablens, Benoît Dochy, Jacky Legge, Robin Legge, Marc Lorent, Reine Spiridon, Jérémy Tomczak** et **Jaco Wagner**. Les contributions de **Xavier Deflorenne, Jean-Pierre Denefve, Françoise Lison-Leroy** et **Colette Nys Mazure** permettent d'approfondir le sens des interventions artistiques. Le travail de graphisme par **Christian Printz** conjugue de manière harmonieuse les mots et les clichés pour mieux rendre perceptible l'essence de l'action artistique entreprise dans les cimetières de Tournai depuis 20 ans. Une originalité au niveau de la Wallonie, voire du pays.

99 Ready-Made
© Catman – much much more label & micro-édition

MANUELA ÉDITIONS

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

- ***Un parcours alicien au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paul Armand Gette***

26 reproductions couleur. 56 p., 14 x 20,2 cm. Couverture brochée. Mai 2017. 12 euros.
ISBN : 978-2-917217-84-9

Les 22 photos et 4 dessins qui composent ce parcours alicien relèvent d'un choix très subjectif, qui se soucie peu de chronologie et d'exhaustivité. Il s'agit beaucoup plus du plaisir de composer des éléments plastiques qui entretiennent entre eux une infinité de relations possibles. Paul Armand Gette ne s'enferme pas dans un genre, ni ne tient compte des frontières et ne se laisse jamais enfermer dans "la compacité des certitudes".
"L'art m'a toujours semblé être l'espace où justement la liberté rencontrait le moins d'entraves, c'est sans doute la raison qui fit que j'y cherchais refuge sans obligatoirement en apprécier toujours toutes les coutumes et les comportements. Son enseignement est à mes yeux une gageure, on ne fabrique pas des artistes comme on fabrique des ingénieurs, mais c'est un autre problème, donc je vais continuer ma longue école buissonnière, ma fréquentation des bords en tous genres et de me réjouir que je puisse de temps en temps vous rencontrer pour vous entretenir de ce qui m'empêche de dormir la nuit tout en réjouissant mes jours".—Paul Armand Gette

MUCH MUCH MORE

WWW.MUCHMUCHMORE.NET

- ***99 Ready-Made*, Catman**

Édition limitée à 99 exemplaires. 108 p., 135 x 135 mm.
ISBN : 978-2-930896-02-1

"Chaque jour entre octobre 2015 et janvier 2016, j'ai composé un Ready-Made à partir d'une sélection de disques de ma collection de vinyles. La paire de lunettes blanches — élément central de mon personnage Catman — a induit le geste. Cet exercice inutile voire immature, entre identification et appropriation, fut l'occasion de redécouvrir avec enthousiasme les artistes qui m'ont influencé. Ces 99 Ready-Made — postés quotidiennement dans les ténèbres des réseaux sociaux — sont rassemblés dans la présente édition limitée à 99 exemplaires".—David Taieb aka Catman

PMA ÉDITIONS

37B HORENWEG, 3390 TIELT–WINGE
WWW.H8X12.BE

- ***Dan Van Severen, dessins-tekeningen 1945 – 2003***

Edition constituée de 22 feuillets imprimés sur Steinbach, 250 grammes, le tout sous boîtier. Tiré à 200 exemplaires numérotés.

LES PRESSES DU RÉEL

35 RUE COLSON, FR–21000 DIJON
WWW.LESPRESSESDUREEL.COM

- ***Une histoire des espaces alternatifs à New York – De SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Pauline Chevalier.**

Paru en juillet 2017. Edition française, 17 x 20 cm (broché), 506 p. (60 ill. n&b), 30 euros. Les presses du réel – *Histoire de l'art – Œuvres en sociétés.*
ISBN : 978-2-84066-608-0

112 Greene Street, The Kitchen, Artists Space, The Clocktower, P.S.1, Franklin Furnace, ou Fashion Moda : ces lieux nés durant la décennie 1970, et parfois toujours en activité, ont laissé une empreinte durable sur la scène artistique new-yorkaise. "Espaces alternatifs", d'abord installés dans ces quartiers industriels du sud de Manhattan qui deviendront SoHo et TriBeCa, puis dans l'East Village, le Queens, Brooklyn, ou encore le sud du Bronx, ces lieux d'exposition, de création et de sociabilité établis en marge des institutions muséales et des galeries commerciales ont favorisé l'épanouissement de nouvelles pratiques : art processuel, danse postmoderne, art vidéo, performance.

C'est une enquête historique et un parcours géographique que propose l'ouvrage, mettant en lumière l'articulation entre ces pratiques et les phénomènes institutionnels, sociaux, économiques et urbains dont elles ne peuvent être dissociées. Si les installations dans les espaces bruts du 112 Greene Street ou l'exposition inaugurale de P.S.1 révèlent un engouement pour le matériau urbain, c'est aussi la place des artistes dans la ville de New York qui est alors constamment interrogée, depuis la légalisation des premiers lofts jusqu'aux critiques virulentes de la gentrification qui émanent de la communauté artistique elle-même. Alors qu'au début des années 1970 ces lieux alternatifs profitent d'un contexte économique favorable et du soutien d'une nouvelle politique culturelle fédérale et locale, le milieu des années 1980 sonne le glas d'un mouvement. "The Fun is gone" arbore la Fun Gallery à sa fermeture dans l'East Village en 1985. La scène alternative s'essouffle sous la présidence Reagan, non sans avoir nourri sa propre histoire et contribué à la constitution d'une mythologie et d'un héritage dont l'ambivalence persiste aujourd'hui.

Publié avec la collaboration de Laurence Bertrand Dorléac – Centre d'Histoire de Sciences Po.

* Opérateurs et éditeurs soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles