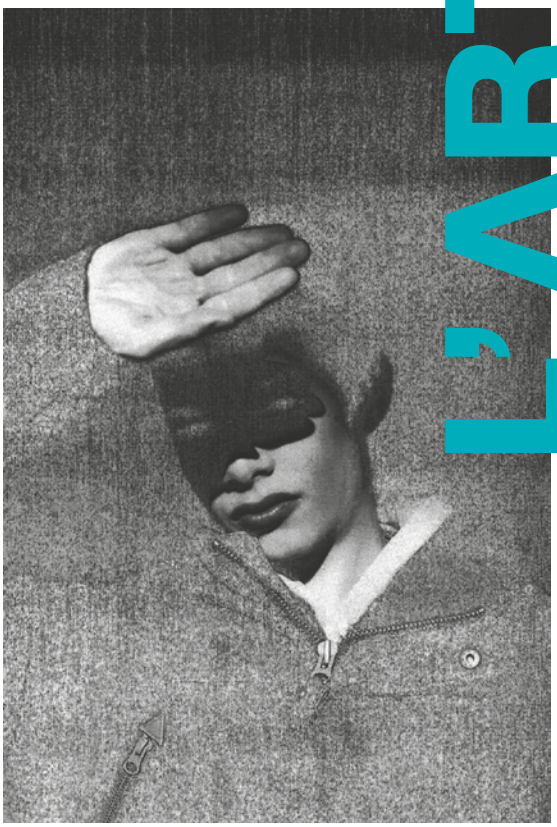
CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2ème
QUADRIMESTRE
2018



L'ART MEME 76

76

EDITO

Cette livraison invite le lecteur à prendre la route à la découverte des principaux rendez-vous internationaux de l'art contemporain qui se déroulent cet été. Si la Biennale de Berlin engage une vision de l'art comme vecteur de transformation sociale, usant d'une "épistémologie décoloniale et féministe pour révéler les nouveaux régimes globalisés de la colonialité" pour reprendre les propos de Sandra Delacourt en ces colonnes, celle de Riga, qui en est à sa première édition, n'ambitionne pas moins, selon sa commissaire Katerina Gregos, de brosser "un portrait politique, personnel et existentiel de l'époque sans précédent dans laquelle nous vivons et à relater les changements tectoniques qui se produisent dans le domaine public comme dans le domaine privé". Pari tenu, aux yeux de nos contributrices, pour ces deux éditions à l'instar de la 12ème occurrence de Manifesta à Palerme qui réussit à rencontrer les enjeux sociétaux et culturels de son contexte palermitain et à les mettre en perspective avec les problématiques de l'actualité mondiale.

D'Arles où se déploient les rencontres photographiques sous la direction générale de Sam Stourdzé, ici en entretien avec Anne-Françoise Lesuisse, nous retiendrons les allers-retours entre l'Histoire, la contemporanéité et les visions prospectives alors que *Freespace*, l'actuelle Biennale d'Architecture de Venise, si elle déçoit par un argumentaire trop lâche laissé à des appropriations rarement convaincantes, recèle tout de même quelques temps forts épinglés par notre envoyé.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

ONT COLLABORÉ

Jean-Marc Adolphe
Muriel Andrin
Raya Baudinet Lindberg
Véronique Bergen
Sylvia Botella
Sandra Caltagirone
Jean-Baptiste Carobolante
Théo Casciani
Pierre Chabard
Gilles Collard
Audrey Contesse
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autreppe
Dirk Dehouck
Sandra Delacourt
Colette Dubois
Benoît Dusart
Eloïse Guénard
Anaël Lejeune
Anne-Françoise Lesuisse
Marie Micucci
Olivier Mignon
Sébastien Pluot
Mélanie Rainville
Septembre Tiberghien
Tristan Trémeau
Marie-Pierre Van de Putte
Maïté Vissault
Paul Willemsen

CONSEIL DE RÉDACTION

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

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

GRAPHISME
Pam&Jenny
& Deborah Robbiano

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.

Avec l'aimable contribution de Véronique Bergen à la relecture finale de ce numéro.

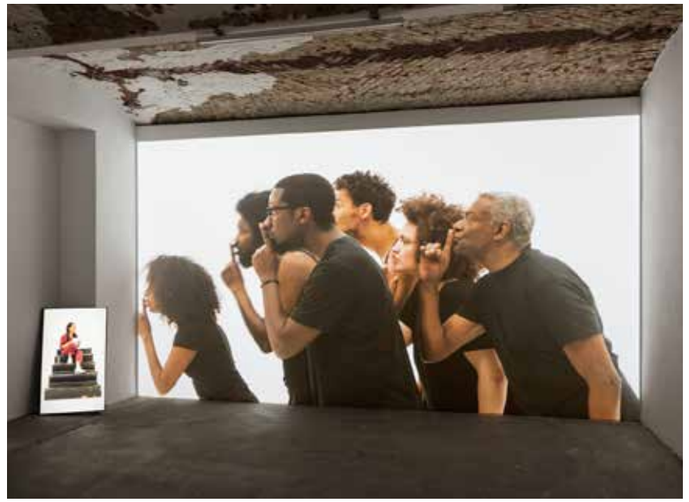
1.

Belkis Ayón,
La consagración, 1991,
© Estate de Belkis Ayón, Havana,
photo: Jose A. Figueroa

BERLIN BIENNALE 10

WE DON'T NEED ANOTHER HERO

Conçu par Gabi Ngcobo, Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza et Yvette Mutumba, *We don't need another hero* confirme une fois encore la radicalité des choix artistiques et positionnements politiques de la Biennale de Berlin. Sans pathos ou effet de manche, cette manifestation à l'économie des plus modestes offre la démonstration de sa puissance à déjouer les attendus. Assumant une vision de l'art contemporain comme vecteur de transformation sociale, elle déploie pour seul arsenal une épistémologie décoloniale et féministe pour révéler les nouveaux régimes globalisés de la colonialité, tout en laissant loin dernière elle leurs rhétoriques, représentations et figures héroïques.



Grada Kilomba,
ILLUSIONS Vol. II, OEDIPUS, 2018,
2-channel video, color, sound, 32', Installation view, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, courtesy Grada Kilomba; Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town, Photo: Timo Ohler

Une épistémologie féministe et décoloniale

Cette dixième édition de la Biennale de Berlin affiche une maturité et une envergure remarquables, tant par la qualité des œuvres qui y sont réunies que par leur résistance à une lisibilité et catégorisation trop aisées. Ancrée dans une actualité brûlante, la BB10 désarçonne tout autant qu'elle réjouit par sa volonté à ne pas avancer de *statement* explicite. C'est en effet dans un silence curatorial vertigineux qu'est donné à voir le travail d'une quarantaine d'artistes qui, par le biais de l'art mais aussi de l'activisme et de la recherche, puisent dans l'histoire des violences exercées sur les subjectivités racisées et genrées des ressources pour affaiblir ce qui légitime leur persistance dans le temps présent. Aussi, s'il y a une révolution qui s'opère à la BB10, c'est en premier lieu celle du langage. Dans les différents espaces de la Biennale, aucun discours sur la colonialité, le racisme, le capitalisme ou le féminisme qui, pourtant, sont les maîtres-mots de cette édition. Le fait que la grande majorité des artistes invités soient des femmes racisées n'est pas même mentionné. Aucune information concernant leur nationalité, leur origine, leur date de naissance ou leur sexe n'est mise à disposition du public. Cette position d'énonciation ne traduit nullement une propension à taire, pas plus qu'une stratégie de dissimulation. En évacuant une terminologie normative fondée sur la catégorisation de race, de genre et de sexe, la BB10 investit une béance. Celle qui laisse nos systèmes de pensée et de représentation mutiques dès lors que sont rejetés les paradigmes qui, au nom de l'universalisme, ont déclassé une partie de l'humanité et autorisé que soient exercées à son encontre des formes variables mais ininterrompues de brutalité.

C'est donc dans l'espace que s'énoncent les enjeux de cette Biennale. Au fil des salles du KW, de l'Akademie der Künste, de l'Hau Hebbel am Ufer, du ZK-U et du Volksbühne Pavilion, la BB10 esquisse une cartographie claire, celle d'une transculturation amorcée par le commerce triangulaire et qui se poursuit dans une sphère post-coloniale au travers de multiples parcours diasporiques. Bien que venant des quatre coins du monde, les artistes de la BB10 sont majoritairement basés en Afrique sub-saharienne, dans les Amériques, les Caraïbes et l'Europe. Tous s'intéressent aux modalités de production des subjectivités dans une aire sociétale qui fut historiquement régie par des rapports de domination et par des formes ségrégées de cohabitation. Faire réapparaître cette géopolitique triangulaire dans une ère globalisée est l'un des partis-pris majeurs de la BB10 et probablement sa plus grande réussite. Cette triangulation constitue également l'une des caractéristiques scénographiques les plus abouties de ses accrochages, tout particulièrement à l'Akademie der Kunste où elle permet d'établir des rapprochements visuels multiples entre les œuvres, d'ouvrir et d'écraser simultanément l'espace, de travailler des perspectives à la fois proches et lointaines, tout en renonçant à quelque narration univoque et hiérarchisante.

Intitulée *We don't need another hero*, la BB10 fait résonner une multiplicité de voix plus qu'elle n'entend se faire porte-parole. Délaissant les formes d'autorisation héritées, elle ne cherche pas ses filiations dans l'histoire de l'art mais dans le temps présent. Aussi ne compte-t-elle que quatre figures "historiques", dont la présence discrète est disséminée dans ses différents espaces comme autant de points cardinaux alternatifs. Parmi ces quatre artistes, trois ont connu une mort violente. Ana Mendieta, défenestrée en 1985 à New York, Belkis Ayón, suicidée en 1999 à La Havane, et Gabisile Nkosi, abattue en 2008 à Pietermaritzburg. Toutes trois n'apparaissent ici comme référents historiques que dans la mesure où leur disparition prématurée les a privées d'être aux côtés des autres participants de cette Biennale. C'est donc en tant qu'absentes au rang du vivant qu'elles viennent lui donner sa coloration. Comme elles, Mildred Thompson, décédée en 2003, n'aura eu de reconnaissance que posthume. Pourtant, nulle héroïne ou martyre n'est à chercher ici. La BB10 s'affirme comme une charge, à la fois douce et frontale, envers les narrations qui distinguent les individus de première et de seconde zones, et qui les maintiennent dans des identités toxiques et des positions mortifères[1]. C'est d'ailleurs aux vecteurs de transmission de tels récits que s'attache Grada Kilomba dans son éloquente déconstruction vidéographique des mythes antiques ou encore Joanna Piotrowska dans une série de photos consacrée aux rapports de pouvoir cimentant les membres d'une même famille.

Des attaques en règle contre la nostalgie

De manière pour le moins symptomatique, certains ont vu en cette BB10 des préoccupations passéistes, ou plus mystérieusement encore "nostalgiques". Or, s'il est bien question de nostalgie à la BB10, ce n'est en rien dans les positions avancées par ses commissaires et artistes. La nostalgie est au contraire le contexte qui rend la tenue de cette manifestation si impérieuse. Elle est cette nostalgie qui, dans l'ensemble des sociétés post-conflictuelles, se manifeste aujourd'hui avec force et ostentation envers l'héritage colonial, ses symboles, ses régimes narratifs, ses structures, son ordre de marche et systèmes de pensée. Partout, sa vivacité est palpable. En Allemagne où, outre l'entrée de l'AfD au parlement en 2017, ont éclaté de vives polémiques suite à la décision de Berlin de renommer les rues célébrant l'histoire coloniale. Aux États-Unis, où le déboulonnage d'une statue du Général Lee a justifié la mort à Charlottesville. En Afrique du Sud, où des violences ont secoué la Stellenbosch University lorsqu'y furent supprimés en 2015 les cours ségrégés. Ou encore en France, où la défense du passé national colonial occupe, depuis plus

Sondra Perry, *IT'S IN THE GAME '17 or Mirror Gag for Vitrine and Projection*, 2017,
single channel video, loop, color, sound, 16'34", installation view, 10. Berlin Biennale, Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin, courtesy Sondra Perry; Bridget Donahue, New York, photo: Timo Ohler

d'une décennie, législateurs et classes politiques.

Ce sont les tenants et les mécanismes d'une telle nostalgie que s'attèlent à désamorcer nombre d'œuvres de la Biennale. Dans son installation vidéo *Again/Noch einmal*, Mario Pfeifer donne à voir le reenactement d'un procès qui fut retentissant en Allemagne. Celui de quatre hommes ayant tabassé en 2016 un immigré perçu comme une menace par les clients d'un supermarché de Saxe. Les accusés furent acquittés bien que la victime, retrouvée morte peu de temps avant son procès, n'ait pu y témoigner. Partiellement enregistrée par une caméra de surveillance, cette agression fut largement discutée sur les réseaux sociaux. Dans le film de Pfeifer, ce sont des citoyens allemands qui ont accepté de statuer sur ce cas à partir d'éléments narratifs occultés. Les points de vue les plus extrêmes sont mis en discussion, sous les arbitrages de deux comédiens, dans le but de renouveler les bases du dialogue national et potentiellement de rouvrir le dossier.

Dans une excellente vidéo intitulée *IT'S IN THE GAME '17 or Mirror Gag for Vitrine and Protection*, Sondra Perry aborde ces articulations entre perception de soi, récits et droit sous un angle plus biographique. L'artiste y met en scène son frère jumeau, Sandy, devant un jeu vidéo de basket-ball. Ce jeu propose des modélisations de basketteurs d'après une véritable équipe à laquelle Sandy appartenait lorsqu'il était étudiant. Ses caractéristiques physiques et ses statistiques, tout comme celles de ses coéquipiers, ont été vendues sans son consentement par la National Collegiate Athletic Association et ont été mises à la disposition de tous, comme autant de corps à s'approprier, manipuler et exploiter pour leurs performances athlétiques. Mettant en abyme les clichés racistes associés aux Afro-Américains, cette vidéo expose les critères de différenciation et de ressemblance qui permettent de classifier des individus eux-mêmes privés de droits sur leur propre corps. Combinés à des incrustations de photos de famille mais aussi à des versions 3D d'œuvres muséales, ces images fonctionnent comme une investigation visuelle. L'artiste et son jumeau s'y adonnent à la recherche des éléments constitutifs de leur identité sociale par un jeu de ressemblances dont les dés sont à l'évidence pipés.

L'emprise tacitement exercée sur les corps et les psychés est également au cœur de l'installation *Illustraciones de la Mecanica* présentée au Volksbühne Pavillon. Ce dernier est investi par Las Nietas de Nonó comme un espace de vie, à la fois laboratoire et cuisine, où s'entrecroisent histoire de la médecine, violences faites aux femmes et biopolitique. À intervalles réguliers, Lydela et Michel Nonó viennent y rejouer les gestes qui ont, durant des décennies, mutilé les femmes de Porto Rico. Utilisées comme cobayes, ces dernières ont été soumises à des stérilisations de masse, des césariennes forcées et autres atteintes physiques légitimées par les intérêts convergents du gouvernement, des industries pharmaceutiques et du corps médical. Dans cette œuvre puissante, tout comme dans les dessins aériens de l'artiste haïtienne Tessa Mars, sont mises en exergue les formes de domination qui, héritées de l'histoire coloniale, ont eu à réinventer les modalités de leur coercition. Enjeu majeur depuis la fin des années 1960[2], le contrôle démographique des populations mondiales, tel qu'il fut appliqué par les États-Unis sous la présidence de Lyndon B. Johnson puis par de successives organisations internationales, s'est mué en une pérenne politique humanitaire, troquant nourriture et aides financières contre une mainmise sur le ventre des femmes[3].

Habiter l'espace du trauma sans le dupliquer

Particulièrement tendu et grinçant, le film de Dineo Seshee Bopape *Not yet titled* nous confronte au viol dont fut accusé en 2006 le Sud-Africain Jacob Zuma, ancien président d'un pays où le taux de viols est parmi les plus élevés du monde. C'est également au regard qui fait des femmes racisées un objet de désir anonyme que s'attache la vidéo *Milli's Awakening*. Natasha A. Kelly y interroge différentes générations de femmes vivant en Allemagne qui se sont engagées dans des pratiques artistiques militantes

BERLIN BIENNALE 10
WE DON'T NEED ANOTHER HERO
WWW.BERLINBIENNALE.DE
JUSQU'AU 9.09.18

Liz Johnson Artur,
Black Balloon Archive – Untitled, 2010,
© Liz Johnson Artur

afin de déterminer par elles-mêmes leur propre position dans la société. Toutes soulignent néanmoins la nécessité d'un changement structurel, impliquant d'intégrer les institutions culturelles pour réfléchir à la manière d'y faire entrer la diversité observée ordinairement dans la rue, mais aussi pour que leurs pratiques respectives ne soient plus considérées comme un art de femmes noires. Cette tension entre surdétermination et autodétermination est particulièrement vive dans l'impressionnante archive photographique constituée par Liz Johnson Artur. Portraits de personnes rencontrées depuis trois décennies, ces ensembles de photos et vidéos enregistrent la manière dont elles ont souhaité se représenter et le regard qu'elles portent sur elles-mêmes. Fonctionnant comme une contre-documentation, cette œuvre entend rompre avec ce qui, pour reprendre les mots de Toni Morisson, conduit à ne plus être "capable de regarder un visage sans lui assigner une catégorie" dont on a appris s'il fallait l'aimer ou la haïr[4].

Les artistes de la Biennale, quel que soit leur sexe, leur genre ou leur nationalité, relatent l'expérience commune d'une subjectivisation qui s'est faite dans le mépris de soi. Pourtant, le tour de force de la BB10 est de rejeter toute glorification de la souffrance et toute affirmation d'un statut victimaire. S'y déploient, à l'inverse, des stratégies de résistance aux émotions destructrices générées par les structures sociales et institutions. Tout y pointe l'urgence à agir sur ces dernières, en renouvelant tant leurs gestes et leurs fonctionnements que leurs acteurs. L'enjeu soulevé par la BB10 est celui de la réconciliation, au sein des sociétés post-conflictuelles, des sujets qui furent autrefois définis comme ennemis ou antagonistes. En déplaçant à Berlin des débats nourris depuis plus de deux décennies à Johannesbourg, Gabi Ngcobo engage à réévaluer depuis un prisme européen les conditions internationales d'une telle réconciliation. En Afrique du Sud comme ailleurs, celle-ci s'est faite au prix de nombreux traumas qu'il semble impossible de continuer à nier[5]. Elle repose en effet sur un pacte tacite et sur la culpabilité de ceux qui entendraient le rompre. Ce pacte impose que chacun demeure à la place qui est la sienne et se conforme à l'image qui est attendue de lui. En cela, il n'est garanti que par le silence imposé à une blessure extrême. Or, c'est sur d'autres bases qu'est abordée cette question à la BB10. Il s'agit en effet d'explorer des pratiques d'auto-préservation qui permettraient d'habiter l'espace d'un trauma sans le dupliquer. Une telle approche est à l'œuvre, de manière aussi concrète qu'opérante, dans le dispositif développé par Okwui Okpokwasili. *Sitting on a Man's Head* est un espace à activer selon les tactiques de résistance spatiale et discursive utilisées par les femmes de l'Est du Nigéria. Ses formes de protestation initialement adressées au pouvoir colonial consistent à se réunir dans la cour des demeures des hommes de pouvoir, à s'y asseoir pour débattre et à ne lever le siège que lorsque l'intéressé consent à suspendre sa position dominante pour prendre part aux discussions. À l'image de cette œuvre régénératrice, la BB10 insuffle de nouvelles dynamiques dans les ruines du désastre colonial. Et sans didactisme ni manichéisme, elle revendique pour seul projet artistique, politique et social un pluralisme radical.

Sandra Delacourt

Okwui Okpokwasili,
***Sitting on a Man's Head*, 2018,**
an unfolding score for a collective utterance, the ongoing making of an I, you, we, and us, project design collaborator Peter Born, performance, installation view, 10. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, courtesy Okwui Okpokwasili, photo: Timo Ohler

Las Nietas de Nonó,
***Ilustraciones de la Mecánica*, 2016**
18, mixed media; performances; documentation of the performance from 08.06.18, 10. Berlin Biennale, Volksbühne Pavillon, Berlin, courtesy Las Nietas de Nonó, photo: Timo Ohler

1 James Baldwin, "La dangereuse route qui s'ouvre à Martin Luther King" (1961), in *Retour dans l'œil du cyclone*, Paris, Christian Bourgeois, 2015, p. 33-63.

2 Paul R. Ehrlich et Anne H. Ehrlich, *La bombe p.* [1968], trad. fr., Paris, Fayard, 1972.

3 Françoise Verges, *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2017 ; Elsa Dorlin, *La matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2008.

4 Toni Morisson, *L'œil le plus bleu* [1970], trad. fr., Paris, Christian Bourgeois, 1994, p.130.

5 Kate Lefko-Everett, Rajen Govender et Don Foster (dir.), *Rethinkng Reconcialiation. Evidence from South Africa*, Cape Town, Human Sciences Research Council Press, 2017 [2016].

"Λ JOURNEY THROUGH THE CITY, LIKE Λ CROSS-SECTION THROUGH ITS ΛNΛTOMY"

Biennale itinérante, la manifesta 12 se déploie cette année dans la capitale de la Sicile, donnant sans ambages corps et raison aux intentions premières qui ont vu naître et justifier la démultiplication des biennales à travers le monde. À l'origine produits du monde moderne, de l'industrialisation et de l'idéologie du progrès, incarnées d'un côté par le modèle des expositions universelles avec ses représentations nationales et, de l'autre, par la Documenta, les biennales se sont démultipliées à travers le globe pour devenir aujourd'hui les fruits mûrs du monde post(post)moderne — ouverture des relations internationales, globalisation des échanges, du tourisme, de la mobilité des biens et des personnes et avènement de sociétés postindustrielles orientées vers une économie de service et de l'information oblige.

Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli et Mirjam Varadinis, creative Mediators, "curatorial concept", in *Guide*, éd. Domus, P. 17.

FALLEN FRUIT
***Theatre of the Sun*, 2018**
Mixed media installation
Dimensions variables
Photo: Wolfgang Träger
Photo Courtesy: Manifesta 12 Palermo and the artist

ZHENG BO
***Pteridophilia 1*, 2016**
ongoing Video, 17min 14sec
Photo: Wolfgang Träger
Photo Courtesy: Manifesta 12 Palermo and the artist

Dès leur expansion dans les années 80, les biennales ont ainsi véhiculé de multiples enjeux en termes d'économie, de politique et d'identité pour les villes et pays qui se jetèrent dans l'aventure, d'où l'importance grandissante des moyens mis en œuvre (liste vertigineuse d'artistes participants, espaces, budgets, programmes annexes, communication, tourisme culturel, etc.). Par leur biais, les villes s'affirment comme un espace cosmopolite visionnaire ancré dans le 21e siècle, une plateforme culturelle et économique d'avant-garde, un lieu international d'émergence de l'art contemporain. Joseph Backstein, l'un des six commissaires de la première Biennale de Moscou, affirmera en 2005 que l'objectif spécifique de cette Biennale était de contrecarrer la désintégration de l'identité culturelle du pays, d'insuffler plus d'homogénéité dans la scène artistique locale, de la faire connaître et de la relier à la scène internationale. Des propos qui pourraient valoir pour presque toutes les Biennales dont le leitmotiv, répété de conférences en communiqués, est : s'adresser à un large public, promouvoir les échanges avec le local et rompre le statu quo qui règne sur la scène artistique internationale.

Moment singulier de la vie artistique suspendu entre un état des lieux et une méga exposition à l'échelle de la ville, la M12 ne déroge pas à ces règles réunissant sous sa houlette un collectif de quatre concepteurs constitués pour l'occasion et significativement dénommés "creative mediators[1]", une cinquantaine d'artistes invités à s'inscrire dans le contexte, 35 nouvelles œuvres produites pour l'occasion en étroite relation avec le milieu local — résidences, explorations et échanges à la clef —, une vingtaine de lieux d'exposition dispersés à travers la ville et ses alentours, trois publications et une kyrielle d'évènements collatéraux dont l'objectif est de créer et révéler un dialogue avec le local. Si cette énumération participe pleinement de l'économie de presque toutes les Biennales, la Manifesta est néanmoins, de par son itinérance[2], en soi prédisposée à renouveler son format à chaque occurrence, ce qui lui donne une plasticité et une actualité uniques. Il n'est donc guère étonnant que la douzième édition reflète, plus que toute autre, le moment de crise dans lequel s'inscrit le modèle décrit ci-dessus et explore à cœur ouvert de nouvelles perspectives en expérimentant sans complexe le potentiel culturel de l'espace politique européen par le biais de l'inscription dans une ville portée par un idéal de croissance et l'énergie du présent[3].

Pour ce faire, elle s'appuie sur la volonté politique affichée du Maire de Palerme Leoluca Orlando qui, avec grand panache, signe un texte d'ouverture enthousiaste : "Ici à Palerme — et c'est un choix irréversible — Il n'y a pas de migrants, écrit-il, ceux qui arrivent dans la cité deviennent des palermitains[4]", et dans le communiqué de presse, il reprend plus explicitement son légendaire cheval de bataille : "hier capitale étouffée par la Mafia, aujourd'hui, grâce à une révolte éthique d'un grand courage social, Capitale italienne de la culture[5].". La Manifesta, instrument d'une lutte politique anti-mafia ? Ou plutôt instrument désiré dont le rôle, au-delà de la visibilité internationale qu'elle apporte, est de cimenter les changements engagés, à l'image de ses palais[6] ouverts au public pour l'occasion dont le statut, encore incertain, oscille entre la ruine et la résurrection.

Assumant et incarnant le point de jonction entre l'Europe et la Méditerranée, la forte dimension politique locale affirmée par le Maire est le terreau sur lequel a crû la M12 qui s'est dotée pour l'occasion d'un titre programmatique significatif, *The Planetary Garden - Cultivating Coexistence*, en référence au concept de l'architecte paysager Gilles Clément. Selon lui, le monde serait un jardin, qui, bien cultivé[7], serait un modèle d'échange et de coexistence de différentes formes de vie et de culture. Avec Coloco, Clément signe d'ailleurs *Becoming Garden*, la création avec les habitants du coin d'un jardin fertile dans les parcelles abandonnées du district nord éloigné de Palerme (Zen). Cette dimension prospective se retrouve compilée dans une étude urbanistique sur la cité, Palermo Atlas, publié par OMA Office of Metropolitain Architecture, agence d'architecture et d'urbanisme basée à Rotterdam, fondée en 1975 entre autres par Rem Koolhaas, à laquelle est lié Ippolito Pestallini Laparelli, l'un des quatre "médiateurs" de la Manifesta. Abordant Palerme comme une scène ouverte, un paysage flottant entre les "flux", cette étude explore tout autant le corps urbain, que les ruines du passé et la vision d'une cité se projetant dans son futur. Pour ce faire, elle s'est appuyée sur un vaste réseau de collaborations tissé en amont entre les acteurs internationaux et ceux de Palerme, afin de créer un nouvel outil de médiation pour les visiteurs de la Biennale, de sonder l'âme et l'énergie en mouvement d'une cité ayant le potentiel de devenir un modèle et d'accompagner de la sorte sa renaissance, sans occulter bien sûr les difficultés qui y sont liées[8]. Ainsi de l'Atlas, communément recueil de cartes du nom du Titan condamné par Zeus à porter éternellement la Terre, au "jardin planétaire", les commissaires ont tissé un vaste réseau de significations cosmographiques pour faire de Palerme le centre névralgique d'un ensemble de carrefours et de flux internationaux — une cité globale.

Concrètement, la Manifesta se déploie sur l'ensemble de la ville à partir de la Piazza Magione, place principale du quartier Kalsa, hier détruite par les bombes de la Seconde Guerre mondiale et occupée par la mafia, aujourd'hui un quartier vivant empreint d'une beauté surréelle, pris en étau entre les ruines du passé et l'élan de la reconstruction : petits murets traçant les contours en ruine des anciennes maisons détruites, en son centre l'église délabrée d'un ancien couvent muré et maculé de fresques, un autel dédié à un moine cistercien, des bars et restaurants, un terrain de foot, etc. Du centre à la périphérie, le visiteur, qu'il soit étranger ou palermitain[9], accède ainsi à d'incroyables lieux en "jachère", qui l'emmènent au fil de son pèlerinage à la rencontre de différents univers cohabitants. D'ailleurs la topographie de l'exposition s'organise en suivant différents chemins thématiques (trois au total) qui tissent autant de routes singulières à travers la ville. Premier chemin, en écho direct au jardin planétaire, *Garden of flows* (le jardin des flux) pense la création d'écosystèmes à travers les interactions bénéfiques ou toxiques entre l'homme et la nature. En son cœur, le jardin botanique, un laboratoire d'expérimentation né en 1789 dont le but est toujours de tester, d'intégrer et de combiner des espèces étrangères. À ciel ouvert, Leone Contini y cultive ainsi un jardin de fruits et légumes d'origine étrangère, mais intégrés depuis longtemps à la cuisine locale, et collecte les histoires de ces graines introduites par les migrants (*Foreign Farmers*, 2018). Alberto Baraya implante ses propres herbes dans une serre (*New Herbs from Palermo and Surrounding. A Sicilian Expedition*, 2018), Khalil Rabah collecte et classe des objets résilients (*Relocation, Among Other Things*, 2018) et Zheng Bo inscrit son film sur les pratiques eco-queer au milieu des bambous (*Pteridophilia*, 2016 - ongoing).

Si le jardin botanique propose un voyage à travers la sensualité des plantes, des couleurs et des senteurs,

MATILDE CASSANI, *Tutto*, 2018
Mixed media installation, performance
Dimensions variables
Performance photo by: Francesco Bellina
Photo Courtesy: Manifesta 12 Palermo and the artist

URIEL ORLOW
Wishing Trees, 2018
Video installation, documents and artefacts in vitrines, photography, Dimensions variables
Photo: Wolfgang Träger
Photo Courtesy: Manifesta 12 Palermo and the artist

1 Composée de Bregtje van der Haak, journaliste et régisseur hollandais, Andrés Jaque, architecte espagnol, Ippolito Pestellini Laparelli, curatrice suisse et Mirjam Varadinis, architecte sicilien, les concepteurs de la manifesta 12 s'inscrivent parfaitement dans la tendance à la pluridisciplinarité et au pluralisme des origines nationales qui, depuis plusieurs années constitue le "staff" de base de presque toutes les biennales et autres grands évènements. Cette pluralité cautionne dès leur constitution les dimensions trans, méga et extra qui font la spécificité de ces manifestations, dans leur forme comme dans leur fond. Non exclusive, cette tendance au collectif traverse actuellement toute la scène artistique contemporaine.

2 La première manifesta eut lieu en 1996 à Rotterdam et à quelques exceptions près s'inscrit tous les deux ans dans une autre ville européenne. Se dénommant elle-même "Biennale européenne nomade", son nomadisme fait sa singularité.

3 Tel le phénix qui renaît de ses cendres, Palerme se rénove et renoue depuis la réélection de Leoluca Orlando en juin 2016 avec la lutte affichée anti-mafia.

4 *Guide*, Domus, 2018, p. 9.

5 "yesterday the capital of the all-suffocating Mafia; today, thanks to an ethical revolt of great social courage, the Italian Capital of Culture." Palerme a été nommée Capitale italienne de la culture en 2018.

COLOCO & GILLES CLÉMENT
Becoming Garden, 2018
Intervention in public space, education workshops, installation, Mixed media, Dimensions variables
Photo Courtesy: Manifesta 12 Palermo and the artist

6 Palerme est riche de près de 600 palais, dans des états de délabrements tous différents.

7 Il faut cultiver notre jardin disait Voltaire dans *Zadig*.

8 Sur le site de OMA, on peut lire ces lignes : "The 12th edition of Manifesta takes place in Palermo, Sicily. As a first stage, OMA conducted an urban study of the city. OMA's *Palermo Atlas*, is meant to serve both as a creative mediation model for the biennial and a blueprint for the city's development. Engaging with the architectural, urban, economic, social and cultural structures of Palermo, Manifesta 12 considers the city as a complex political body and an incubator of different global conditions." http://oma.eu/projects/manifesta-12-palermo-atlas

9 Se mettant au diapason de la logique sociale prônée par le Maire, il y a plusieurs prix pour visiter la manifesta : un bas prix pour les Siciliens avec un passe saisonnier de 10 Euros et de 20 euros pour les familles, tandis que le visiteur lambda s'acquitte pour une journée de 15 euros et pour 3 journées de 25 euros.

10 Extrait du résumé sur ce qu'est la Manifesta dans le dossier de presse.

THE PLANETARY GARDEN. CULTIVATING COEXISTENCE
MANIFESTA 12
PALERME, SICILE
M12.MANIFESTA.ORG
JUSQU'AU 04.11.18

ainsi qu'une exploration à la recherche d'un écosystème en reconfiguration, le second lieu de cette section, le Palazzo Butera, tout comme les cooking sections, nous parlent plus de saveurs et d'opulences visuelles et gustatives. *Fallen Fruit* cartographie, par exemple, les arbres fruitiers de Palerme, tapisse l'une des salles du palais d'un papier peint tout aussi exotique et propose au visiteur une liqueur confectionnée avec les fruits tombés (*Theatre of the sun*, 2018). Et, Uriel Orow nous parle lui aussi d'arbres, de cuisines, d'histoires de conflits et de migrations dans une installation multimédia intitulée *Wishing Trees* (2018). Avec une extrême densité, *Gardens of flows* racontent ainsi comment l'étranger est intégré et les h(H)istoires se font et se défont à travers le lien quotidien, plus ou moins marginal, qu'entretient l'homme avec la nature.

Deuxième chemin, lui aussi migratoire, *Out of Control Room* (Hors de l'espace de contrôle) nous emmène cette fois-ci au Palazzo Ajutamicristo, au Palazzo de Seta, à la Casa del Mutilato et au Palazzo Trinacria dans une exploration des réseaux invisibles qui traversent de part et d'autre la société civile et les frontières. Les œuvres réunies dans cette section rendent visible l'éveil de la ville et de ses habitants à des mouvements et des flux qui la traversent et la transforment, ceux des immigrations et des identités sans frontières comme ceux des flux d'informations foncièrement pénétrants et imperceptibles. Laura Poitras avec *Signal Flow* (2018) évoque ainsi l'implantation d'un vaste système de contrôle des communications par satellite et par drones par la marine américaine à Niscemi, tandis que Tania Bruguera met en scène les slogans, drapeaux et autres documents relatant les mouvements d'opposition siciliens à ces opérations *NO MUOS* (Mobile User Objective System). L'installation vidéo de Forensic Oceanography, *Liquid Violence* (2018), nous parle quant à elle du destin politique et dramatique des migrants à travers une mer méditerranée militarisée, tandis que Cristina Lucas déploie à un rythme effrayant sur trois écrans l'histoire du lancement des bombes sur le globe, leur destination et le nombre de morts civils — ou comment le vieux rêve de voler s'est transformé en un terrible potentiel de destruction (*Unending Lightning*, 2015 - en cours). La liste est longue…

Troisième et dernier chemin, *City of Stage* (La cité en scène) occupe diverses localisations spécifiques ainsi que le Teatro Garibaldi (lieu central de la M12 et lieu de débats) et le Palazzo Costantino. Elle nous ramène à la ville, à son spectacle et à ses processions, tout en mettant en scène sa mixité culturelle. Marinella Senatore (*Palermo processions*, 2018) et Matilde Cassani (*Tutto*, 2018) recréent ainsi, à travers la danse pour la première et les explosions de confettis pour la seconde, la joie des festivités qui embrasent régulièrement Palerme. Masbedo explore, quant à lui, les lieux qui ont été le théâtre de scènes de cinéma avec sa *Videomobile* (2018), en faisant un lieu itinérant de performances et de mémoires. S'il est beaucoup question de Palerme dans cette section, certaines œuvres explorent néanmoins d'autres rituels propres à d'autres communautés dans d'autres contextes comme *Whipping Zombie* de Yuri Ancarini (2017) qui filme un rituel extatique rejouant le fouet et la soumission du passé des esclaves noirs sur les plages d'un village reculé d'Haïti. Formidable caisse de résonnances, joyeuse et colorée, *City of Stage* explore donc sous toutes ses coutures le territoire de la ville, où se croisent les expressions de multiples couches sociales et communautés, et s'attarde sur leur manière d'incarner, de jouer et de devenir Palerme.

Ainsi, au plus proche de ce qui agite la cité, "jardin des flux", "hors de l'espace de contrôle" et "la cité en scène" nous livrent un portrait profond et contemporain d'une ville qui se positionne au cœur du monde et de ses problématiques. Toutefois, ce qui rend en dernier lieu la M12 particulièrement réussie, faisant d'elle un modèle à suivre, ce n'est pas tant la qualité des œuvres présentées que la manière dont elles révèlent la symbiose du lieu avec les problématiques de l'actualité mondiale (environnement, technologies, immigrations, trafic d'êtres humains, tourisme, etc.), grâce à l'intelligence des interrelations établies à différents niveaux par les organisateurs : choix des artistes, dynamique de résidences, accompagnement local des productions, inscription contextuelle des contenus et des recherches, clarté du propos curatorial (mais aussi sa modestie) et, non des moindres, une transparence assumée sur les enjeux politiques qui ont prévalu à sa réalisation. Contrairement à beaucoup d'autres biennales dans le passé, le local et l'actualité ne semblent pas être ici des prétextes, mais plutôt de la matière brute, du médium et des enjeux partagés et avoués. En cela, la M12 affirme sa différence, car elle-même et les œuvres mettent plus en évidence le lieu que le contraire. En sillonnant les rues de Palerme, ses palais et ses églises, c'est une ville en pleine effervescence, une ville en prise avec l'actualité mondiale que l'on découvre, dans laquelle les œuvres comme les propos qu'elles diffusent dans l'espace public trouvent leur ancrage dans toute sa complexité sociopolitique et territoriale — Palerme, faut-il le rappeler, se situe au croisement de trois routes migratoires et articule les espaces méditerranéen et européen. Un territoire de choix, formidable terrain d'exercice, pour une Biennale européenne nomade qui se veut "répondre aux changements géopolitiques, sociaux, politiques et culturels […] de l'intégration et la désintégration européennes[10]".

Maïté Vissault

Les pays baltes n'ont pas de véritable scène de l'art contemporain. En faisant appel à Katerina Gregos pour mettre en place *RIBOCA* (pour Riga International Biennal Of Contemporary Art) et concevoir sa première édition, Agniya Mirgorodskaya, commissionnaire et fondatrice de la manifestation, a d'emblée propulsé cette nouvelle Biennale au plus haut niveau. La curatrice, entourée d'une équipe féminine, propose ici de rencontrer la façon dont une centaine d'artistes, et parmi eux environ un tiers issus des pays baltes, réagissent aux changements vertigineux qui caractérisent le monde actuel[1].

3.

BIENNALE DE RIGA

À L'HEURE DU CHANGEMENT PLANÉTAIRE

Ariane Loze,
Vue de l'installation *Impotence*,
2017 & Inner Landscape, 2018
Courtesy of the artist. Photo © Colette Dubois

La Lettonie est entrée avec enthousiasme dans l'Union européenne au début de ce siècle en même temps que la Lituanie et l'Estonie et les trois pays baltes appartiennent officiellement à l'Europe du Nord. La région est le point d'ancrage de RIBOCA dont le propos s'étend ensuite à toute l'Europe et au-delà. Dans la Baltique, comme ailleurs, l'inégalité économique croissante générée par la mondialisation a ébranlé les fondements européens. Katerina Gregos élargit le propos à la planète : "Bien que cela puisse être une exagération, il est clair que nous sommes à l'aube d'un nouvel ordre mondial et que la tendance au néo-conservatisme qui s'est emparé de nombreux pays semble devoir se poursuivre"[2]. Le titre de cette première édition, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, est emprunté au livre éponyme d'Alexei Yurchak qui traite de la fin de l'URSS — un phénomène qui était en même temps anticipé et imprévu. Transposé à notre monde et à notre époque, il réfère aux multiples dimensions des changements avec lesquels nous vivons aujourd'hui : climatiques, économiques, démographiques, technologiques, etc... Si les changements font partie de la vie de l'humanité depuis ses origines, ils sont aujourd'hui si rapides que l'humain ne peut plus les intégrer. Les scientifiques utilisent le terme "Grande Accélération" pour désigner leur vitesse exponentielle depuis le milieu du XXème siècle.

Sans la moindre nostalgie et sans apitoiement, la Biennale de Riga examine le présent et se dirige vers le futur. Elle explore la manière dont les œuvres actuelles enregistrent et restituent les transformations du monde, la façon dont elles répondent aux défis de notre époque, les images qu'elles dessinent de l'avenir. RIBOCA vise à brosser "un portrait politique, personnel et existentiel de l'époque sans précédent dans laquelle nous vivons et à relater les changements tectoniques qui se produisent dans le domaine public comme dans le domaine privé"[3]. Les œuvres sont chacune, d'une manière singulière, reliées aux sciences (sciences de la vie et de l'environnement, sciences de la terre et de l'univers, sciences de la matière, sciences humaines et philosophie). Mais les artistes n'en adoptent ni les méthodes, ni les conclusions. Ils s'en emparent librement avec poésie, avec humour parfois et ils ouvrent ainsi des horizons nouveaux, produisent des lectures inédites et singulières, capables de penser le monde qui nous entoure et de dessiner des voies pour le présent et peut-être le futur de l'humanité. Comme l'écrivait Félix Guattari, "Il n'y aura de réponse véritable à la crise écologique qu'à l'échelle planétaire et à la condition que s'opère une authentique révolution politique, sociale et culturelle réorientant les objectifs de la production des biens matériels et immatériels. Cette révolution ne devra donc pas concerner uniquement les rapports de forces visibles à grande échelle mais également des domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence et de désir"[4].

La Biennale se déroule sur huit sites différents comme autant de chapitres de la thématique qui l'anime. La première étape et le lieu principal se situent dans l'ancienne faculté de biologie, un bâtiment néo-renaissance au bord du canal Pilsetas qui sépare la ville médiévale de la ville moderne. S'y ajoutent un appartement bourgeois du début du vingtième siècle, la Residence de Kristaps Morbergs et plusieurs bâtiments industriels — les hangars d'Andrejsala, la friche de l'ancienne usine textile Bolshevicka et d'autres, réhabilités en centres d'art, le Sporta2 Square et le Zuzeum. On trouve encore un centre culturel alternatif, le Kanepes et, à Jurmula[5], une impressionnante gare moderniste dont la forme rappelle celle d'une vague et qui est aussi le seul espace d'art contemporain en Europe qui fonctionne également comme une gare ferroviaire.

Dans le parc qui entoure l'ancienne faculté de biologie, on trouve deux pavillons à regarder et à pénétrer. Le plus éloigné, *The Nest*, œuvre de Katrina Neiburga (°1978, Riga) et d'Andris Eglitis (°1981, Riga) se présente sous la forme d'une yourte de plastique blanc entourée de branchages et de déchets urbains (poutrelles, bâches, câbles électriques, etc.) qui la dissimulent ou la protègent. A l'intérieur, les artistes ont recréé un marécage — une terre humide sans fond, une eau stagnante sur laquelle flottent des objets perdus — bidon, fauteuil, écrans de verre — et où se développe la flore propre à ces biotopes. En s'approchant du bâtiment principal, une structure architecturale métallique fumante, le *Palace Ruin* de James Beckett (°1977, Zimbabwe) est inspiré d'une photographie de l'incendie du "Paleis voor Volsvlijt" aux Pays-Bas en 1929. Cette reconstruction d'une image du passé devient une proposition de ruine du futur utilisée dans le présent pour accueillir un programme public d'événements liés à la Biennale. Ces deux œuvres résument le propos de RIBOCA : que peut l'art à l'âge de l'Anthropocène ?

Anthropocène

Le terme d'Anthropocène[6] a été introduit pour la première fois en 2000 par le climatologue Paul Crutzen. Ce concept, aujourd'hui admis par la communauté scientifique internationale, signifie que, pour la première fois dans l'histoire de notre planète, une époque géologique est définie par l'action d'une espèce qu'elle abrite : l'espèce humaine. Le "système Terre" subit des bouleversements massifs et irrémédiables, il a entamé une mutation irréversible dans un très court laps de temps. Les changements qui accompagnent cette nouvelle ère concernent principalement la nature — la biosphère, l'hydrosphère, la lithosphère, l'atmosphère, la biodiversité — et ils ont conduit notre Terre à une artificialisation dont on ignore les conséquences dans un avenir plus ou moins lointain. Nous nous trouvons dans la position du bateau de *Case No 14. The Storm on the Baltic Sea*, une vidéo d'animation de Karel Koplimets (°1986, Estonie) : au cœur d'une tempête dans laquelle fiction et réalité se confondent. Une vision de l'avenir pourrait être celle qu'a imaginée Julian Rosefeldt (°1965, Allemagne) dans son film *In the Land of Drought* : une terre désertée de toute vie, explorée par une armée d'êtres vêtus de blanc. Entièrement tourné à l'aide de drones, il décrit des paysages dépeuplés — citadelles du désert ou charbonnages abandonnés de la Ruhr. Les vues aériennes ôtent tout repère, elles effacent la perspective et transforment les "explorateurs" en insectes. Si le propos d'Alexis Destoop (°1971, Belgique) est du même ordre, il tourne le dos à la science-fiction pour s'installer dans le réel. Dans un remarquable dispositif occupant un hangar à Andrjsala, le film *Phantom Sun*, tourné dans la région frontalière entre la Norvège et la Russie, dépeint des paysages abandonnés, des vestiges militaires ou scientifiques, signes des conflits stratégiques autour des minerais et des routes pétrolières et maritimes. Il brouille les pistes entre le passé idéologico-politique et un présent post-idéologique, jusqu'aux masques à gaz qui terminent le film et qui apparaissent tout autant comme des résidus de conflits éteints que comme des outils indispensables pour affronter la pollution actuelle et future. Avec l'installation de Mario Montiel-Soto (°1976, Venezuela) *Permanent storm for a tropical constellation*, le visiteur se voit plongé entre art et anthropologie. L'artiste a reproduit en la synthétisant une habitation sur pilotis telle qu'on en trouve à El Congo, au bord du lac Maracaibo (Venezuela), une région menacée par l'exploitation pétrolière. Le visiteur emprunte une passerelle sur un plan d'eau pour pénétrer dans la maison où se trouvent objets, textes, photographies et vidéos, témoignages d'un mode de vie alternatif. Le travail de Maarten Vanden Eynde (°1977, Belgique) interroge les processus de mondialisation actuels. Ici, il a conçu une sculpture où se superposent un autobus, une camionnette, une motocyclette, un vélo, une radio, un transistor et un téléphone. Tous ces éléments, fleurons de l'industrie lettone, se retrouvent enfilés sur une aiguille géante. À l'ancienne usine textile Bolshevichka, il présente *Cosmic Connection*, des restes d'objets technologiques — circuits imprimés de téléphones et d'ordinateurs — soudés ensemble pour former une antenne parabolique. Par-delà les destructions, de nouvelles formes de vie adviennent. En 2016, Diana Lelonek (°1988, Pologne) a fondé le *Center for Living Things* dans le but d'examiner, de collecter et de vulgariser les connaissance sur les nouvelles formes hybrides de la nature. Elle présente une série de vitrines dans lesquelles elle a placé des déchets (bouteilles, cordes, mousse polyuréthane, etc.) trouvés dans les décharges. Dans chacun d'eux, des organismes vivants se développent, parfois des éléments nouveaux, hybrides d'objets fabriqués et de nature, s'y créent.

La vitesse des changements interroge aussi la science et l'histoire. Dans le hall de la faculté de biologie, Stelios Faitakis (°1976, Grèce) a installé six peintures monumentales qui semblent être là depuis toujours. Elles s'inspirent de la peinture byzantine et plus précisément des iconostases des églises orthodoxes. La science y est dépeinte comme une nouvelle religion avec ses saints, ses dogmes, sa sainte inquisition, ses hérésies, ses fidèles et ses infi-

Maarten Vanden Eynde,
Vue de l'installation *Pinpointing Progress*,
2018 Courtesy of the artist and Meessen De Clercq Gallery, Brussels Photo © Colette Dubois

1ST RIGA BIENNIAL
RIBOCA 1
EVERYTHING WAS FOREVER UNTIL IT WAS NO MORE
SOUS COMMISSARIAT GÉNÉRAL DE KATERINA GREGOS
WWW.RIGABIENNIAL.COM
JUSQU'AU 28.10.18

1 Le changement tient aussi dans la façon dont les artistes ont été traités : production, rémunération et invitation étaient prises en charge par la Biennale. Le fait est suffisamment rare pour être souligné.

2 Katerina Gregos, *RIBOCA1 Concept*, catalogue de la Biennale, 2018.

3 Idem.

4 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

5 Jurmula est la station balnéaire chic de Riga, située à une trentaine de kilomètres du centre ville.

6 D'aucuns préfèrent nommer cette nouvelle ère "capitalocène" (en mettant ainsi l'accent sur le rôle du capitalisme), d'autres "chtulucène" — un outil pour apprendre à vivre sur une planète endommagée et à rompre définitivement avec la suprématie humaine vis-à-vis des autres espèces. Voir à ce propos Donna Haraway, "Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chtulucène" dans *Multitudes*, n°65, 2016. Quoiqu'il en soit, le changement d'ère résultant de l'activité humaine, nous conserverons donc ici le mot "anthropocène". Comme l'écrit Dominique Bourg, "Les sources comme les conséquences de l'Anthropocène dépassent les seuls capitalisme et civilisation occidentale. En ce sens, c'est bien quelque chose comme le genre humain, en dépit d'écarts de richesse phénoménaux, qui a sous-tendu l'explosion des flux de matières et d'énergie propres à la Grande Accélération. A quoi s'ajoute que tous les peuples vont vivre l'autre versant de l'Anthropocène, celui des réactions du système Terre à nos actions passées ; ils en pâtiront et devront s'y adapter en dépit d'une absence de responsabilité." (Dominique Bourg, "Anthropocène, questions d'interprétation" in Rémi Beau et al., *Penser l'Anthropocène*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) "Académique", 2018.

dèles. Avec *The Science Question in Feminism*, Kristin Hamilton (°1978, Suède) s'attache à montrer l'inégalité entre les sexes dans le domaine scientifique académique. L'artiste a disposé, dans différents endroits de la Faculté, des vitrines miniatures mettant en vedette d'importantes femmes scientifiques de la région. Un musée de zoologie est encore présent dans le bâtiment. Erik Kessels (°1966, Pays-Bas) a déposé des photos de famille trouvées dans ses vitrines. Ces images représentent des humains dans des postures étranges et fonctionnent avec humour au milieu des animaux empaillés ou conservés dans du formol. Dans la cour de Sporta2 square, il propose une grande installation où des images aériennes sont assemblées sur des panneaux publicitaires. L'artiste a récolté des photographies de la "Chaîne de la liberté"[7] qui évoque un épisode précis de l'histoire des pays baltes ; l'évocation de l'évènement pose la question de la participation démocratique aujourd'hui. La manière dont nos sociétés industrielles regardent le reste du monde est au centre du propos d'Eli Cortinas (°1979, Espagne). L'artiste a réalisé une vidéo de montage qui se déploie sur trois écrans en récoltant des images de films existants. À côté des nombreux films de Tarzan, on reconnait *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais ou *Orphée* de Jean Cocteau. Cortinas contribue ainsi à déconstruire les artefacts de la civilisation occidentale.

Le minuscule et fragile être humain

Dans son livre *Comment la terre s'est tue*[8], David Abram dans en appelle à la magie des sens pour retrouver les relations entre l'air, la terre et les vivants. Un chapitre de RIBOCA, *The Sensorium: A Laboratory for the Deceleration of the Body and for a new Politics of the Senses* y contribue. Solvej Helweg Ovesen, sa curatrice, propose diverses explorations des sens négligés en faveur de la vue. Il s'agit ici de privilégier l'odorat, le goût, le son et le toucher. *Ziggy and the Starfish*, l'installation vidéo de Anne Duk Hee Jordan (°1978, Corée) s'apprivoise dans un grand lit commun, isolé de l'espace par un baldaquin. Les visiteurs sont invités à s'y coucher pour apprendre quelque chose de la vie sexuelle dans les océans et découvrir comment le changement climatique hydrosphérique la modifie. Cette approche sensorielle et ludique est complétée par une œuvre librement didactique, *Changing Sex in Ecology*. De grands panneaux comportant des textes, des photographies, des dessins et des vidéos documentent son enquête sur les transformations de genre des organismes vivants sous l'influence des polluants chimiques. Viron Erol Vert (°1977, Allemagne) a conçu un espace immersif baigné de lumière ambrée (la mer Baltique a été baptisée "mer d'ambre") dans lequel différents artistes ont été invités à composer des voyages sonores. Sissel Tolass (°1963, Norvège) est artiste et chimiste. Elle travaille sur les odeurs qu'elle récolte et emprisonne pour fabriquer une vaste archive olfactive. Elle s'en sert aussi pour constituer des cartographies olfactives. Dans la faculté de biologie, elle intervient dans l'ancien laboratoire de chimie avec une installation où neuf objets en verre contiennent chacun une odeur. Dans le Sensorium de l'Art Station Dubulti, elle propose au visiteur les odeurs de la mer et des rivages autour du golfe de Riga (et elles n'ont rien de poétique...).

Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, Walter Benjamin écrivait : "Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis

Nicolas Kozakis & Raoul Vaneigem, *Letter to My Children and to the Children of the World to Come,* 2017 (still)
Single-channel video, b&w, silent, 7' 51"
Courtesy of the artists

les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain"[9]. Un siècle plus tard, la description que le philosophe allemand faisait du soldat de la Grande Guerre, est transposable à chaque humain. Les œuvres montrées au Zuzeum se consacrent aux manières dont les humains vivent ces changements. Avec *Mikado*, une installation sonore conçue pour une seule personne à la fois, Hans Rosenstein (°1978, Finlande) s'adresse directement au visiteur : dans l'espace plongé dans l'obscurité, une voix s'approche de lui, l'interpelle et l'invite à une introspection. Le malaise ressenti dans un monde qui nous paraît de plus en plus opaque est au cœur des dialogues/monologues des personnages des films d'Ariane Loze (1988, Belgique). Elle propose une installation qui réunit deux vidéos de sa série "MÔWN"[10]. *Impotence* s'articule autour du vertige — l'asymétrie entre l'action et la volonté, entre la morale et l'empathie — que ressent aujourd'hui toute une génération de jeunes adultes. L'artiste assume les quatre rôles, qui deviennent aussi quatre faces d'une même personne. La deuxième, *Inner Landscape*, réunit elle aussi quatre femmes — peut-être sont-ce les mêmes quelque temps plus tard — et apparaît comme une suite à la première. Plus mobile, tournée en extérieur, elle ouvre à une solution utopique : tout reprendre à zéro. C'est ce qu'ont fait les personnages de *Pickled Long Cucumbers*, la vidéo de Katrina Neiburga (°1978, Lettonie) qui décrit avec humour et poésie le trio familial — père, mère, fils — revenu à la "pureté" de la vie naturelle dans un marais à l'orée d'une forêt. Ils se dépouillent de leurs vêtements et affrontent les éléments. Mais la civilisation est encore toute proche comme le prouvent l'invasion d'une musique techno et les bouteilles de plastique qui flottent autour d'eux.

Avec *Lettre à mes enfants et aux enfants du monde à venir*, Nicolas Kozakis (°1967, Belgique) et Raoul Vaneigem (°1934) proposent une autre attitude : celle de considérer les changements de cette nouvelle ère comme une chance d'en finir avec un passé inhumain. Un sous-titre défile sous les images en noir et blanc d'une clarté presqu'aveuglante qui décrivent des paysages grecs (ruines antiques, chantiers navals, barbelés, vergers en fleur, ville moderne) où apparaissent régulièrement deux enfants, le regard fixé sur l'horizon. On peut y lire entre autres : "Une civilisation s'effondre, une autre voit le jour. Au malheur d'hériter d'une planète en ruines se mêle un bonheur incomparable : celui d'assister à la lente émergence d'une société telle que l'histoire n'en a jamais connu si ce n'est la folle espérance nourrie par des milliers de générations de mener un jour une existence digne d'un être humain". C'est peut-être une utopie, mais il est indispensable de s'y essayer...

Colette Dubois

7 Le 23 août 1989 une chaîne humaine de 675 km à travers les trois pays baltes pour attirer l'attention internationale sur l'occupation soviétique illégale et refléter le désir d'indépendance des trois états.

8 David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013.

9 Walter Benjamin, "Expérience et pauvreté" dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

10 Dans la série de films vidéo "MÔWN" – Movies on my own – , l'artiste prend en charge tous les aspects de la production : elle joue tous les rôles, mais elle est aussi la réalisatrice, la camerawoman, la scénariste, la directrice artistique, la costumière, la photographe et la monteuse.

4.

Directeur des Rencontres de la Photographie d'Arles depuis 2014, Sam Stourdzé (°1973) s'inscrit en rupture et en continuité avec ses prédécesseurs, notamment par un accueil plus franc laissé aux commissaires et une programmation en séquences, qui regroupent quatre ou cinq expositions en dialogue autour d'une thématique d'actualité. Pour *l'art même*, il revient sur l'esprit qui sous-tend une programmation abondante et multiple, articulée autour d'une cinquantaine d'expositions produites ou co-produites par le festival, ainsi que par des partenaires associés, institutionnels ou privés.

SAM STOURDZÉ, L'AMBITION GÉNÉREUSE

Raymond Depardon, *Sioux City*, Iowa, 1968.
Avec l'aimable autorisation de Raymond Depardon/Magnum Photos.

Paul Graham, *New Orleans*, série *a shimmer of possibility [Un scintillement de possibilités]*, 2003-2006.
Avec l'aimable autorisation de Pace/MacGill Gallery, New York ; Carlier I Gebauer, Berlin ; Anthony Reynolds Gallery, Londres.

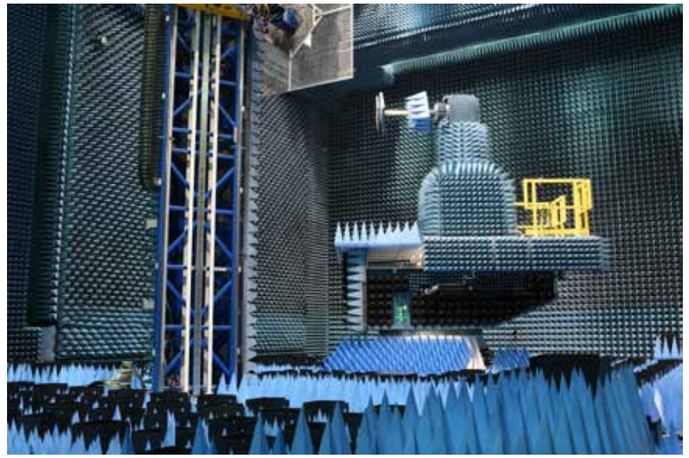
l'art même : Le programme des prochaines Rencontres de la Photographie est, à l'image des précédentes éditions, une fois encore extrêmement riche et varié. Si vous deviez donner le principe qui unit cette extrême diversité en un tout cohérent, quel serait-il ?

Sam Stourdzé : Cet éclectisme, je le revendique car s'occuper de photographie, c'est au fond déjà une restriction dans le champ de l'art. Par conséquent, il s'agit bien d'embrasser la photographie dans toute sa diversité, en se promenant aussi bien dans l'histoire que dans des approches contemporaines, en proposant des démarches artistiques à côté de corpus à la fonction plus utilitaire, un rôle que la photographie a toujours eu. Ce qu'on retrouve cette année en particulier, ce sont des allers-retours entre l'histoire, le présent et les projections dans le futur.

AM : Vous avez souvent travaillé sur des corpus d'archives (Dorothea Lange, Philippe Halsman, Tina Modotti mais aussi sur des techniques anciennes comme le cliché-verre) et c'est encore le cas cette année, avec les expositions autour de Raymond Depardon et de René Burri, dont vous êtes le commissaire. Comment voyez-vous plus précisément la vivacité de la liaison entre l'histoire et le temps actuel ?

SS : Il y a deux directions possibles dans la réponse. D'une part, il y a l'attention portée au public car c'est quand même toujours pour lui qu'on travaille. Trouver la bonne façon d'éclairer un nombre de sujets actuels en les réinscrivant dans une perspective historique est à cet égard fondamental. D'autre part, à l'autre bout de la chaîne, il y a les artistes avec lesquels nous travaillons de manière proche, dont nous sommes les porte-voix et le trait d'union

ARLES 2018 /
LES RENCONTRES
DE LA PHOTOGRAPHIE
WWW.RENCONTRES-ARLES.COM
JUSQU'AU 23.09.18



Monica Alcazar-Duarte
Chambre HERTZ (*Hybrid European Radio Frequency and Antenna Test Zone*) au Centre européen de recherche et technologie spatiale de l'Agence spatiale européenne (ESTEC-ESA). Partie du cœur technique de l'ESA aux Pays-Bas, la chambre aux parois métalliques HERTZ est coupée de toutes influences extérieures afin de tester de grandes antennes spatiales. Les parois intérieures de HERTZ sont recouvertes de pyramides en mousse "anéchoïques" qui absorbent les ondes radio et permettent de tester les fréquences radio sans réverbération. En plus de cela, ce revêtement absorbe le son - ce qui fait de HERTZ un lieu de travail étrangement calme.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

qui les met en relation avec le public. S'inscrire dans une programmation qui favorise les dialogues et les échos entre hier et aujourd'hui donne aux artistes la possibilité de penser leur travail autrement. Quand j'ai présenté à Paul Graham la section *America Great Again !* dans laquelle l'on avait envie de montrer son exposition, qui rassemble des regards étrangers tournés vers l'Amérique, depuis Robert Franck jusqu'à Laura Henno pour la plus jeune génération, il a trouvé ces regards multiples et ces inscriptions diverses très stimulants.

AM: À côté de cette partie dédiée aux États-Unis, vous mettez aussi un accent fort sur deux autres territoires : d'une part les héritages de Mai 68 (*Cours Camarade, le vieux monde est derrière toi*) et d'autre part, la question du futur (*Humanité augmentée*). Est-ce que ces trois groupes d'expositions sont pour vous le cœur du festival ?
SS: Le cœur et le corps sont indissociables et c'est bien tout l'ensemble de la programmation qui forme Les Rencontres et la richesse de leurs ramifications. Mais par contre, ces trois séquences, ces trois groupements d'expositions qui se répondent les unes les autres, reposent sur des thématiques inédites, contrairement au reste. Ceux qui suivent Les Rencontres le savent : les autres séquences d'exposition, *Nouvelles approches du Documentaire, Émergences* ou encore *Figures de style*, sont des rubriques qui reviennent d'année en année et avec lesquelles le public est familier. J'ai eu envie de mettre l'accent sur les nouveautés de cette année, pas tant pour établir une hiérarchie que pour souligner l'axe de nouveauté de cette édition.

AM: Les Rencontres d'Arles produisent ou co-produisent un nombre élevé d'expositions. Comment travaillez-vous cet aspect, notamment lorsque vous êtes en lien avec d'autres institutions qui s'associent à vous ?
SS: Notre priorité est d'être au plus près des créateurs et de la création. Les coproductions et les partenariats institutionnels sont des moyens d'y parvenir. Sur les choix que l'on opère en amont, il y a des artistes et des commissaires d'expo avec qui l'on a envie de travailler et des sujets que nous désirons aborder. Le travail de recherche qui est mené pendant toute l'année nous permet d'identifier des thématiques ou des préoccupations récurrentes : c'est parce qu'on a vu un grand nombre d'artistes, photographes mais aussi écrivains ou cinéastes, aborder ces questions d'humanité augmentée, d'intelligence artificielle et réfléchir à la figure de demain, essayer de penser l'époque dans laquelle on vit et la révolution au milieu de laquelle on se trouve, qu'il nous a semblé intéressant d'y consacrer une séquence. On travaille au fond de façon artisanale et empirique : c'est un peu comme une alchimie, qui prend forme sur base de beaucoup de rencontres préalables. Le nom donné par ses fondateurs au festival, Les Rencontres, décrit certes ce qu'on vise mais cette importance de la rencontre est présente bien en amont, dès le processus même de fabrication du contenu.

AM: Cette préséance donnée aux artistes est très louable mais lorsque vous négociez avec des partenaires privés, avec des mécènes, souvent incontournables en particulier pour des raisons d'équilibre budgétaire, devez-vous parfois arbitrer des conflits entre les attentes de ces associés et cette priorité artistique ?
SS: Les partenariats sont indispensables mais chacun a sa place. Les partenaires ont leurs outils propres pour faire leur travail de relations publiques. Les Rencontres sont pour eux une formidable plateforme de visibilité et nous mettons à disposition des espaces à l'occasion d'une prise de parole, d'une conférence de presse, etc. Mais quand il s'agit de contenu artistique, la responsabilité revient aux commissaires. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de croisement : certains partenaires ont une tradition de soutien aux créateurs. BMW, par exemple, propose une résidence de création et offre des moyens qui permettent à un artiste de mener un travail de recherche, de faire une publication et d'exposer aux Rencontres ainsi qu'à Paris Photo. Dans ce cas, on n'a pas l'impression de faire une concession au partenaire et en aucun cas on ne se retrouve avec des artistes qui ont comme mission de vendre des voitures ! Lorsqu'on travaille avec Olympus, qui a aussi une présence dans la programmation à travers sa Carte Blanche et qui passe commande à Todd Hido pour une nouvelle série, l'on n'a pas non plus l'impression de faire une concession. Tout dépend où l'on place les curseurs et surtout qui prend les décisions en termes artistiques : les artistes priment et nous sommes les garants de cette primauté. La plupart du temps, les partenaires le comprennent très bien. Qu'ils vendent des voitures, des sacs à main ou des appareils photo, ils ont des finances suffisantes pour mener des campagnes publicitaires importantes. S'ils ont compris que leur présence dans les grandes manifestations artistiques est pour eux une plus-value en termes d'image, ils n'en viennent pas à demander aux artistes de travailler à mettre en valeur leur produit. Ce qui est sûr, c'est que la direction des Rencontres est responsable de ce bon fonctionnement. C'est à nous qu'il revient de faire respecter les règles. Mais cela ne s'opère pas en séparant le monde en deux avec, d'un côté, des partenaires malintentionnés et, de l'autre, des de gentils artistes. C'est au contraire un écosystème où les choses se répondent et où les moyens accordés par ces partenaires pour la production artistique sont ce qui permet de faire avancer la cause des créateurs.

AM: Vous avez souvent défendu le rôle et l'importance des commissaires. À titre personnel, vous curatez quatre expositions dans cette édition 2018. Beaucoup d'autres commissaires apparaissent dans la liste des expositions mais leur présence n'est pas soulignée comme ça peut être le cas dans certains secteurs de l'art contemporain. Comment voyez-vous la nature du rôle du commissaire en photographie ?
SS: Tout d'abord, il n'y a pas de commissaire sur tous les projets. Parfois, certains artistes assument eux-mêmes le commissariat de leur expo, chapeautés par la direction artistique qui suit l'ensemble des projets. Je suis cependant heureux que soit souligné le fait que ces dernières années, nous avons en effet multiplié les invitations faites aux commissaires, avec parfois la présence de deux, voire trois curateurs autour d'une même exposition. Nous souhaitons promotionner cette activité, qui n'est parfois pas reconnue à sa juste valeur dans le milieu de la photographie, et on s'y attelle depuis quelques années. Ainsi, Simon Baker, précédemment conservateur à la Tate Modern, a coordonné trois expositions à Arles, son travail ici a été remarqué et il vient d'être engagé à la Maison Européenne de la Photographie (MEP, Paris). Autre exemple : la jeune commissaire Luce Lebart, que Les Rencontres ont soutenue et poussée, a pris en 2016 la direction de l'Institut canadien de la Photographie du MBAC à Ottawa. Nous faisons confiance à ces nouveaux commissaires, dont c'est parfois même la première expérience et pour lesquels Les Rencontres sont un formidable moyen de se faire les dents. Là où l'on est curieux de toute la diversité du champ photographique, on ouvre aussi les possibles pour un panel varié de curateurs, depuis de très jeunes jusqu'à des personnalités reconnues internationalement. C'est très gratifiant de voir des gens aussi importants que Clément Chéroux, le conservateur en chef de la photographie du Musée d'art moderne de San Francisco, prendre plaisir à venir à Arles et profiter de l'espace de liberté qu'on lui laisse pour mener à bien un projet qu'une institution très établie ne peut pas toujours accepter.
Quant à la place donnée au commissaire en général, par rapport à certains excès présents dans certains milieux de l'art contemporain, où le curateur prend plus de place que l'artiste, c'est vrai que ce n'est pas notre vision des choses : le commissaire d'exposition a un rôle important, essentiel même, mais il mène pour moi un travail qui doit rester au service des artistes.

AM: Vous avez raconté à plusieurs reprises que votre entrée en photographie, le moment qui a orienté votre choix de carrière, a été la rencontre avec l'œuvre de Robert Franck, en particulier son livre *Les Américains*. Robert Franck est aujourd'hui programmé à Arles, avec *Sidelines*, une exposition curatée par Martin Gasser, qui va présenter des tirages inédits. Quelle est votre émotion et votre ressenti sur cette présence de Robert Franck dans la programmation 2018 ?
SS: Robert Franck fait en effet partie des gens qui ont été décisifs pour moi. *Les Américains* a été une révélation et presque vingt ans plus tard, de pouvoir proposer à Arles une exposition de Franck, c'est une manière d'offrir aux publics, et surtout aux plus jeunes qui ne connaissent peut-être pas les tirages originaux, de se familiariser avec ce travail. Malgré le fait que le travail de Robert Franck date aujourd'hui d'un demi-siècle, il subsiste comme une œuvre d'une grande acuité, d'une grande force, et qui a nourri plusieurs générations. C'est important de présenter ce photographe essentiel au grand public mais aussi, qui sait, aux futurs Robert Franck, aux photographes émergents qui forment un certain public des Rencontres. Je parle des photographes, mais je pourrais aussi évoquer ceux qui seront amenés dans le futur à prendre des responsabilités institutionnelles ou curatoriales dans le milieu de la photographie. J'espère que cette génération vivra aussi ce choc que j'ai vécu. Être un passeur, c'est une responsabilité à prendre, au même titre que la priorité accordée aux artistes ou le souci du public. Être passeur, cela veut dire s'adresser aussi aux nouveaux commissaires d'exposition, aux futurs directeurs et directrices d'institution, afin que cette jeune génération puisse être nourrie par des projets qui vont exercer leur acuité.

AM: Pour finir, une question plus politique : il y a quelque temps, la Région Hauts-de-France s'est associée aux Rencontres pour bâtir l'Institut pour la Photographie des Hauts-de-France, dont vous avez œuvré à construire la structure et les missions. En plus des collaborations et des co-productions avec d'autres institutions françaises et européennes, en plus des Musées et Centres d'art du Sud de la France qui s'associent au programme des expositions d'Arles en été, en plus d'un certain nombre de partenaires internationaux, en particulier en Chine, s'ajoute donc cette nouvelle institution d'importance. Vous n'avez pas peur que le festival d'Arles soit à un moment donné perçu comme occupant une position de monopole ? Peut-on craindre que Les Rencontres soient en train de devenir le discours photographique français de référence ?
SS: Je crois qu'il y a encore de la marge par rapport à ce que vous nous prêtez comme importance (rires). D'autres institutions, petites ou grandes, en France, mènent un travail formidable. Néanmoins, il subsiste toujours des manques, et parfois des manques importants notamment en termes de conservation et d'archivage d'œuvres de photographes et de maillage du territoire où les régions restent moins bien loties que Paris. Maintenant, pourquoi nous et pas quelqu'un d'autre ? La région Hauts-de-France a pensé que l'expertise des Rencontres pouvait dans ce projet être valorisée comme un accélérateur et faire gagner du temps. C'est une institution indépendante qui a été mise en place où Les Rencontres sont un membre fondateur avec la Région. D'ailleurs, la première décision a été de recruter une directrice, Anne Lacoste, qui a un parcours admirable. Il s'agit de construire une institution complémentaire à ce qui se fait à Arles : Les Rencontres sont une formidable plateforme de diffusion mais ce n'est pas une plateforme de production assez efficace. Le nouveau projet a été réfléchi pour intégrer ces questions de production, avec notamment un centre de recherches, une approche des questions éditoriales et de production d'expositions.
Chaque institution, sur le territoire, est responsable de son développement, qui passe à mon sens par une ambition forte et un plan de progression. À Arles, cette manière de voir n'est pas nouvelle, elle dure depuis presque 50 ans...

Entretien mené par Anne-Françoise Lesuisse

Matthieu Gafsou
Neil Harbisson se considère comme un cyborg. Souffrant d'une maladie rare, l'achromatopsie, qui le prive de la vision des couleurs, il s'est fait implanter une prothèse nommée Eyeborg. Intégrée à la boîte crânienne, elle capte les couleurs et les convertit en ondes sonores. Neil Harbisson plaide pour une augmentation créative de l'humain et se distancie parfois du transhumanisme, qu'il trouve trop figé dans des représentations stéréotypées ou commerciales. Il a une vision d'artiste plus que d'apôtre de la technoscience. Il se targue d'être le premier humain à apparaître avec sa prothèse sur la photo de son passeport.
Munich, le 15 juillet 2015.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de Galerie C et de MAPS.

Wolfgang Tillmans, *Yulan Grant*, 2016.
Avec l'aimable autorisation de la Galerie Chantal Crousel, Paris et Galerie Buchholz, Berlin/Cologne.

5. FIGURES LIBRES :

LA 16e BIENNALE D'ARCHITECTURE DE VENISE

Architecten De Vylder Vinck Taillieu, 16th International Architecture Exhibition - La Biennale di Venezia, *FREESPACE.*
Photo: Philip Dujardin

Le "sol commun" (2012), les "fondamentaux" (2014), les "nouvelles du front" (2016), chaque Biennale d'architecture de Venise s'organise autour d'un thème choisi, jeu de mots ou slogan attrape-tout, plus petit dénominateur commun ou casse-tête polysémique, alibi ou manifeste. Indice ténu de la faible marge de manœuvre de chaque commissaire à l'intérieur du système hyper-institutionnalisé qu'est devenue cette manifestation culturelle, il est aussi le jalon incertain à l'aune duquel se mesurent les contributions plus ou moins consciencieuses des uns et des autres. Choisi par Yvonne Farrell and Shelley McNamara, les deux commissaires de cette 16ème édition, pour privilégier la spatialité sur la forme et mettre en avant "l'esprit de générosité et d'humanité qui est au cœur de l'agenda de l'architecture", *Freespace* n'échappe pas à la règle. Plus "librement" peut-être que d'habitude, ce thème a donné lieu à des manipulations tous azimuts et des interprétations souvent divergentes, visiblement assumées par les deux architectes irlandaises.

Safety Measures, Simone C. Niquille.
Dutch Pavilion *WORK, BODY, LEISURE.*
16th International Architecture Exhibition - La Biennale di Venezia, *FREESPACE.*
Photo: Daria Scagliola

Dutch Pavilion *WORK, BODY, LEISURE.*
16th International Architecture Exhibition - La Biennale di Venezia, *FREESPACE.*
Photo: Daria Scagliola

Fondatrices en 1978 de l'agence Grafton, spécialisée dans l'architecture universitaire, Farrell et McNamara sont les figures d'une très active scène dublinoise qui tira profit du fameux "miracle économique irlandais", autre nom de la libéralisation agressive du pays au tournant des années 1990 : baisse massive de l'imposition, subventions européennes, croissance économique à deux chiffres, boom de l'urbanisation. Aussi ne sera-t-on pas surpris de trouver dans le Pavillon Irlandais de la Biennale une exposition intitulée (ironiquement ?) *Free Market* – en réalité une enquête sur le rôle social, civique et culturel du marché, sur la place centrale ou sous la halle des petites villes du pays. Celles-ci, lit-on dans la brochure, "ont besoin que leur place du marché redevienne un lieu de commerce et de rassemblement". Cette définition libérale du *freespace* – la scène la moins contrainte possible de l'échange marchand comme paradigme de l'espace public – est diamétralement contredite par l'interprétation émancipatrice voire révolutionnaire du Pavillon de la République Bolivarienne du Vénézuela. Caracas y est présentée comme une "cité qui se rebelle" à travers trois projets urbains (notamment pour le Parc Hugo Chávez à la Rinconada) vantés pour leur courage contre la spéculation immobilière et leur générosité envers les pratiques citoyennes spontanées et potentiellement contestatrices.

Libres, vides ou vains

Mais, au fond, qu'est ce qui libère (ou est libéré) ? Et de quoi (qu'est-ce qui) ? Très dépendant de ce que l'on met derrière ces pronoms relatifs (l'architecte ? l'architecture ? les gens ? l'État ? etc.), le *freespace* apparaît, au fil de la Biennale, comme un concept creux (*a free concept* ?) dont chaque contributeur tente à sa manière de combler la vacuité. À ce jeu, certains s'en sortent mieux que d'autres. C'est le cas du bureau de Vylder Vinck Taillieu (Lion d'argent de la jeune architecture) qui propose un étrange labyrinthe spatial et photographique, récit de son étonnante intervention sur un pavillon à l'abandon dans le parc du centre psychiatrique de Melle (Belgique), qui interroge l'autonomie de l'architecture vis-à-vis de ses contingences temporelles (fonctions, normes, etc.). De même, l'exposition *Work, Body, Leisure,* articule, dans le Pavillon des Pays-Bas, une scénographie efficace et une réflexion fine et nuancée sur l'architecture vue à la fois comme instrument privilégié d'arraisonnement du sujet et comme le meilleur levier de son émancipation. Éclairée au néon et meublée de trois bancs, la grande salle d'entrée est presque vide, monochrome (l'orange national), aménagée comme un vestiaire sportif (haut lieu aseptisé du contrôle biopolitique des corps) et cernée de casiers en mélaminé dont les portes ouvrent sur les différents contenus de l'exposition : notamment une relecture par Mark Wigley de *New Babylon*, la dérangeante utopie libertaire de Constant, ou une reconstitution par Beatriz Colomina de la chambre 902 de l'hôtel Hilton d'Amsterdam où Yoko Ono et John Lennon ont fait leur *bed-in* contre la guerre du Vietnam en mars 1969. Ces tentatives marginales et contre-culturelles révèlent en creux les murs invisibles (idéologiques, normatifs, technologiques) qui structurent la banalité du quotidien.

BIENNALE D'ARCHITECTURE DE VENISE 2018
FREESPACE
WWW.LABIENNALE.ORG/EN/ARCHITECTURE/2018
JUSQU'AU 25.11.18

Par contraste, le voisin Pavillon Belge, comme d'habitude très conceptuel, peine à convaincre. Baptisée *Eurotopie*, l'installation proposée par une très jeune équipe d'architectes-curateurs, composée de Roxane Le Grelle et de la "faction militante" Traumnovelle, dénonce "l'insuffisance de lieux démocratiques et civiques dans le quartier européen de Bruxelles" et propose un "sanctuaire pour construire une nouvelle Europe". Ainsi pavée de bonnes intentions, l'installation se compose exclusivement d'un nouveau sol, qui tranche par sa couleur (bleue océan comme le drapeau de l'UE) et qui s'élève en gradins circulaires autour de la salle centrale, envahissant les salles périphériques presque jusqu'au plafond. Évoquant de l'antiquité à la fois l'amphithéâtre et l'arène, ce cirque désert (comme l'exact envers du chapiteau bavard de Rem Koolhaas pour *The image of Europe* en 2001) reste désespérément mutique et hermétique, pour quiconque ne dispose pas du très consistant catalogue. Mais surtout, cet espace vide plutôt que libre, unitaire et hyper-centralisé, est-il vraiment la meilleure traduction topologique de la multipolaire géopolitique européenne ?

Plutôt que d'en parler ou d'en montrer, beaucoup de contributeurs ont ainsi tenté, avec plus ou moins de bonheur, de construire un *freespace* au sein même de la Biennale, d'y instaurer un lieu potentiel, disponible, non programmé, ouvert à l'appropriation, à l'échange où à l'imagination. Flottant comme un tapis volant entre le ciel et la lagune, la plate-forme bigarrée suspendue par Caruso St John et Marcus Taylor au-dessus d'un Pavillon Britannique totalement vide offre indéniablement au visiteur un moment d'une grande poésie. Cependant, la lourdeur du dispositif discursif et structurel (un inextricable enchevêtrement de tubes d'échafaudages) qui la sous-tend laisse perplexe quant à la vanité de l'effort. Plus frugale et efficace, l'installation de leurs compatriotes de Assemble, dans la grande salle octogonale à l'entrée du Pavillon Central, est sans doute une des plus réussies de la Biennale. Reprenant les teintes bleutées et ocres de la coupole peinte par Galileo Chini en 1909, le brillant collectif britannique a simplement recarrelé le sol en utilisant les produits du Granby Workshop qu'ils ont fondé à Liverpool en 2015. Renouant avec la tradition (à la fois esthétique et politique) des Arts & Crafts, cette fabrique artisanale et communautaire revisite notamment la technique traditionnelle des carreaux encaustiqués polychromes dont elle renouvelle les motifs. Meublée de petits bancs en bois (décidément un thème transversal de la Biennale 2018), le vaste "*factory floor*" ainsi produit, à la fois lisse et strié, composé de 8.000 carreaux 15x15, tous pareils et tous différents, est une manifestation architecturale intelligente et concrète de la notion trop souvent fumeuse de *common ground.*

ASSEMBLE, *The Factory Floor*
16th International Architecture Exhibition -
La Biennale di Venezia, *FREESPACE*.

Créer sans entrave

Les qualités de cette installation – l'évidente simplicité, la générosité sans formalité, la profondeur humaine et temporelle de la démarche qui déborde largement le champ de l'architecture – ne sont finalement pas si courantes dans cette Biennale. Beaucoup de contributeurs se sont en effet contentés d'interpréter le *freespace* comme l'espace sans borne de l'imaginaire, de la créativité, du génie conceptuel de l'architecte. Dans cette veine internaliste et nombriliste, l'agence zurichoise Miller & Maranta a produit l'installation la plus élégante. Dans une pièce obscure nimbée de musique concrète, une succession d'images fixes défilent sur un écran : dessins, maquettes, couvertures de livres, prototypes, matériaux, œuvres d'art ou d'artisanat, objets de référence ou d'inspiration, documents de travail. À un rythme tantôt lent, tantôt saccadé, l'agencement subtil de ces images suggère les liens secrets qui tissent le "*thoughtspace*", le paysage mental de l'imaginaire architectural.

Au-delà de cette introspection légèrement auto-complaisante de la "boîte noire", d'autres continuent, à contre-courant, de véhiculer le lieu commun éculé mais coriace qui voit essentiellement le projet architectural comme un réservoir de fantaisie formelle, un levier de transgression spatiale, un moyen prométhéen de s'affranchir des conventions, des normes et des contraintes. Avec l'exposition "100 towers by 100 architects", le Pavillon Hongkongais célèbre ainsi la compétition verticale et plastique des plus grands gratte-ciels internationaux, chacun représenté par une grosse maquette (comme une machine célibataire, une sculpture sur son socle, un équivalent architectural du corps de son architecte). Dans la Corderie, on dit de la dernière œuvre de Diller & Scofidio + Renfro (the Roy & Diana Vagelos Education Center, New York, 2016) qu'elle accomplit l'exploit de vaincre la "tyrannie de la répétition des planchers" (la remplaçant par un enchevêtrement tridimensionnel et gesticulatoire de rampes et d'escaliers). Dans le Pavillon central, Odile Decq est vantée pour l'audace de son projet de restaurant de l'Opéra de Paris (2011) qui "brise les règles" et introduit, en effet, un objet totalement hétérogène sous les voûtes de Charles Garnier.

C'est la plume du vénérable Rafael Moneo qui prend le plus clairement à contre-pied cette définition stérile du *freespace*, dans le texte qui accompagne, dans la Corderie, son projet déjà ancien d'extension de la mairie de Murcia, en Espagne (1991-1998) : "La liberté de l'architecte conduit souvent à une absence de liberté des usagers, captifs de son architecture. Le *freespace* apparaît quand l'architecture se fait oublier en dépit de sa présence physique." Avec les Tessinois Aurelio Galfetti (objet d'un émouvant documentaire) et Mario Botta, les Portugais Alvaro Siza et Eduardo Souto de Moura (Lion d'or de la meilleure participation avec son beau projet de sauvetage du couvent Santa Maria do Bouro dans l'Alentejo, décrit par un couple de photographies avant/après), Moneo incarne la génération vieillissante du "régionalisme critique" qui, résistant au post-modernisme, avait vu dans l'adaptation aux conditions locales un moyen de renouveler les formes de l'architecture moderne. S'en réclamant comme architectes, Farrell and McNamara rendent un hommage appuyé à cette approche qui fut théorisée notamment par Kenneth Frampton (Lion d'or pour l'ensemble de son œuvre sur leur recommandation) et qui mêlait fidélité au modernisme et empathie pour les traditions vernaculaires, goût pour la texture et la matérialité brute et prédilection pour l'espace.

Féminiser l'architecture

Mais ce geste testimonial a une conséquence bien paradoxale sur cette Biennale organisée (pour la seconde fois de son histoire) par des femmes : celle de la peupler de la présence tutélaire de figures exclusivement masculines, blanches et de plus de 60 ans. La Corderie de l'Arsenal est ainsi traversée par une tension entre la voix sentencieuse de ces éminents patriarches dont le visage géant s'affiche sur des écrans monumentaux et l'action discrète, multiple, sensible et obstinée de femmes architectes, beaucoup plus nombreuses qu'à l'accoutumée, certaines connues, d'autres moins, la plupart gagnant à l'être : du subtil travail constructif, matériel et ornemental de la Génoise Francesca Torzo pour l'extension du centre d'art contemporain Z33 à Hasselt (Belgique) à la poésie piranésienne du gratte-ciel évidé de la Catalane Carme Pinós à Guadalajara (Mexique), en passant par l'installation audiovisuelle très juste de la Sicilienne Maria Giuseppina Grasso Cannizzo sur la musicalité concrète des matériaux de construction. La grâce évanescente du pavillon cylindrique de Kazuyo Sejima – simple spirale de feuilles d'acrylique transparentes qui dissout le reflet de l'espace environnant – efface la vacuité *new age* de celui de Toyo Ito – un *morphing* vidéo abstrait projeté sur un voilage translucide qui enveloppe un espace digne de la salle de relaxation d'un spa de luxe. Et l'érection emphatique et démonstrative d'une forêt d'inutiles colonnes blanches du maître zurichois Valerio Olgiati, tout au bout des trois cent mètres de l'allée centrale de la Corderie, paraît dérisoire au regard de l'exaltante et pourtant modeste aventure architecturale de la Sala Beckett à Barcelone : transformation par Eva Prats et Ricardo Flores d'une ancienne coopérative ouvrière des années 20 en une ruche théâtrale pour une compagnie d'avant-garde de la ville. Plus fidèles à la flamme d'Enric Miralles que son héritière légitime Benedetta Tagliabue (exposée un peu plus loin), ses deux anciens disciples présentent une installation à double face : à l'avant, une reproduction à l'échelle 1:1 d'un fragment du foyer du théâtre et, à l'arrière (comme en coulisse) une époustouflante collection de dessins, de relevés, de maquettes d'études, de photographies de chantier traduisant l'inextinguible et communicatif appétit d'architecture qui a animé ce projet sans fin et qui a fait de la Sala Beckett un authentique *freespace*.

Dans une Biennale où les peepshows, caprices, autoportraits et démonstrations de force sont encore légion, cette architecture de l'engagement, de l'écoute et du don fait du bien. Peu importe, au fond, qu'elle soit portée par une femme ou par un homme. Il se trouve cependant qu'elle atteint son comble dans la sublime installation de l'architecte belge Marie-José Van Hee : deux bancs forment un angle, ouvrent un espace et invitent à une pause ; sous une ampoule nue, suspendue à un fil, deux lutrins en vis-à-vis (suggérant la silhouette d'une maison), portent deux grands recueils de ses œuvres ; sur le mur lépreux de briques deux intrigants tirages photographiques en négatifs de deux de ses jardins. Peu de choses en définitive, mais soudain cette travée de la Corderie redevient elle-même, retrouve son échelle. Sa haute et profonde fenêtre (d'habitude occultée pour ne pas gêner les expositions) la baigne à nouveau d'un soleil oblique. C'est l'architecture du lieu qui se trouve simplement libérée.

Pierre Chabard

Le 25 mai 2018 vers 15:30 Roxanne Le Grelle et les architectes de Traumnovelle ouvrent *Eurotopie* dans les Giardini de Venise. Des drapeaux argentés, ponctués d'étoiles noires, cadrent la porte. À l'entrée, on arrache des posters du mur pour y lire "Ici les citoyens sont libres. Ici l'Eurotopie se construit. Ceci est votre pavillon. Ceci est votre Europe. Bienvenue en Eurotopie".

BLEU

Attirée par la couleur, j'entre. On doit se déchausser pour s'installer sur l'agora bleue qui a littéralement envahi le pavillon de la Belgique lors de la 16ème Biennale d'architecture de Venise. Haute de trois à huit marches, elle s'insère dans le pavillon cruciforme, créant des collisions spatiales rappelant celles du quartier européen dans son écrin bruxellois. On reçoit un livre, brillant comme les drapeaux, ponctué des mêmes étoiles. Je le feuillette pour m'arrêter sur les collages de Claire Trotignon. Des fragments de gravures antiques se mêlent au bleu qui nous entoure et à des parallélépipèdes blancs tramés. L'un rappelle la période idéalisée de la naissance de la démocratie, l'autre celle de la mise en place de l'Europe et la dernière, autant les trames des façades du quartier européens que les représentations de certaines utopies architecturales des années 1960–70. Ils évoquent des espaces en ruine ou en construction. Évoquer pour ne pas cristalliser un nouveau lieu. Je continue mon survol pour tomber sur les photographies du quartier européen de Philippe Braquenier. Des clichés relatant l'appropriation de ce quartier, son usage, son usure, son ordinaire. Point de vue qui perpétue ceux déjà portés sur d'autres lieux en Belgique et montrés les années précédentes dans ce même pavillon. J'entame la lecture du premier texte, *Eurocode 7*. "Eurotopie est un rêve commun, la dernière utopie, l'espoir d'ambitions partagées". S'en suivent les "sept nouvelles perspectives sur le Quartier européen et sur l'Europe" qui représentent à la fois des outils, des stratégies et des lignes directrices pour "poursuivre la construction d'Eurotopie". *Capitale avatar*, *Cité Mycélium*, *Xeno-architecture*, *Ville sans modèle*, qualifient l'histoire, l'architecture et l'organisation du quartier européen à Bruxelles, en tant que métonymie de l'Europe. Je passe au second texte: *Voyage en Eurotopie.* Une fiction, ou plutôt un texte fictif documentaire tel que le définit son auteur, Bruce Bégout. Une nouvelle qui s'appuie sur une histoire anecdotique et fantasmée de l'Europe, du quartier européen et de Bruxelles. Elle se projette dans une période d'après-guerre civile opposant les fédéralistes aux nationalistes, post-union européenne. La période de la *Nouvelle Europe* dont la politique repose sur la participation de tous. "La nouvelle organisation donnait la possibilité à n'importe qui […] de se faire entendre directement et continuellement".

Mon regard se pose à nouveau sur l'agora bleue. Autour de moi, certains utilisent l'ouvrage comme éventail. La chaleur est accablante. Les corps transpirent, les pieds sont nus. A mes côtés PH propose de transformer l'agora en piscine. De transformer le bleu en eau. L'idée rencontre l'unanimité dans le groupe qui m'entoure. L'appropriation pourrait commencer mais comment procéder ? La question reste entière. Car si *Eurotopie* est un regard décalé, une recherche précise sur l'Europe, une analyse architecturale fine du quartier européen, une fiction écrite et visuelle, son expression au sein du pavillon recèle somme toute un certain cynisme. L'installation est physiquement présente mais qu'engendre-t-elle ? En cela, l'allégorie esthétisante de l'installation du quartier européen à Bruxelles est complète, non optimisée. Des centaines de personne vont la traverser le temps de la Biennale, mais que va-t-il s'y passer spontanément ? Rien ne se dépose dans cette agora, pas même la trace des discussions qui s'y sont tenues au moment de l'ouverture. L'agora est ouverte, mais pas bavarde comme souhaité page 126. L'espace construit ne peut pas être plus qu'un fragment d'une évolution sociétale. Oui, nous sommes bien dans le quartier européen de Bruxelles : on y passe, on s'y arrête, mais on se trouve toujours aussi démuni pour activer l'action citoyenne et continuer à construire l'Europe si chère aux commissaires — et à bien d'autres.

Audrey Contesse

BIENNALE D'ARCHITECTURE DE VENISE 2018
WWW.LABIENNALE.ORG/EN/ARCHITECTURE/2018
JUSQU'AU 25.11.18

EUROTOPIE

DISCUSSION DU 24 MAI
IF THE MEDIUM IS THE MESSAGE, WHAT IS THE QUESTION?
ARTISTES, ÉDITEURS, CRITIQUES RÉUNIS AUTOUR DE LA QUESTION DE LA PUBLICATION.
LIFTING THE CURTAIN
CAFÉ LITTÉRAIRE AUTOUR DE LA SORTIE DE L'OUVRAGE *LIFTING THE CURTAIN* PRODUIT PAR LES ÉDITIONS FOURRE-TOUT ET LE CENTRE FOR CENTRAL EUROPEAN ARCHITECTURE.

DISCUSSION DU 25 MAI
FREESPACE AND BORDERS
L'ARCHITECTURE BELGE ET L'ÉTRANGER.

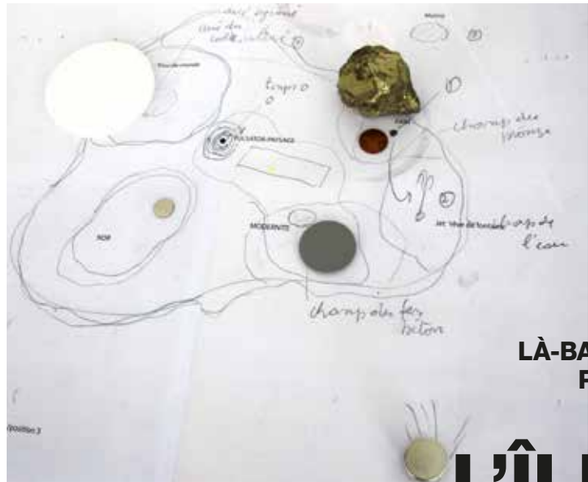
DISCUSSION DU 26 MAI
HOW TO INVENT NEW PUBLIC FORMS?
FACE À L'URGENCE DE CRÉER DE NOUVEAUX ESPACES COMMUNS.

UNE SÉRIE D'AUTRES DISCUSSIONS DEVRAIT ÊTRE PROGRAMMÉE EN SEPTEMBRE.
WWW.BELGIANPAVILION.BE
WWW.TRAUMNOVELLE.EU
WWW.CELLULE.ARCHI

DÈS CET ÉTÉ, L'EXPOSITION *EUROTOPIE* FAIT L'OBJET D'UNE DÉCLINAISON, *SALON EUROPA*, AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES.
À VENIR : DISCUSSIONS, PROJECTIONS DE FILM ET JOURNÉES D'ÉTUDE AU MONT DES ARTS, ORGANISÉES EN COLLABORATION AVEC L'ACADÉMIE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE ET BOZAR
SALON EUROPA

PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
JUSQU'AU 25.11.18

Claire Trotignon,
in catalogue *Eurotopie 2018*



Proposition pour
La Constellation du peut-être,
île de Vassivière,
Joëlle Tuerlinckx, 2018.

JOËLLE TUERLINCKX
LA CONSTELLATION DU PEUT-ÊTRE
CENTRE INTERNATIONAL D'ART ET DU PAYSAGE DE L'ÎLE DE VASSIVIÈRE
ÎLE DE VASSIVIÈRE
FR-87120 BEAUMONT-DU-LAC
WWW.CIAPILEDEVASSIVIERE.COM
JUSQU'AU 4.11.18

**DE LÀ À LÀ.
LÀ. ICI.
LÀ-BAS. DEPUIS LÀ.
PEUT ÊTRE ICI,
OU LÀ:**

L'ÎLE DE VASSIVIÈRE, D'APRÈS JOËLLE TUERLINCKX

"L'origine de notre monde n'est pas dans un événement, infiniment distant dans le temps et l'espace, à des millions d'années-lumière de nous – elle ne se trouve pas nous plus dans un espace dont nous n'avons plus aucune trace. Elle est ici, maintenant. L'origine du monde est saisonnière, rythmique, caduque comme tout ce qui existe. Ni substance ni fondement, elle n'est pas plus dans le sol que dans le ciel; mais à mi-distance entre l'un et l'autre. Notre origine n'est pas en nous – in interior homine–, mais en dehors, en plein air."

Emanuele Coccia,
La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange, 2016.

Nous avons rendu visite à Joëlle Tuerlinckx, à Bruxelles, à son atelier, un mois avant le commencement de son exposition personnelle sur l'île de Vassivière, située dans l'ancienne région administrative, géographique et historique du Limousin, en France. Ce texte tient à la fois du compte rendu d'expérience et du récit. Un récit discontinu, lacunaire, stratifié, sans doute contemplatif d'une idée d'œuvres, tendu entre "champ d'expérience" (celui présent de l'atelier porteur de tous les passés d'expositions, habité de toutes les expérimentations de formes) et "horizon d'attente" (cette distance avec l'exposition à venir, avec les formes à venir), selon les deux catégories métahistoriques définies par l'historien moderniste allemand Reinhart Koselleck[1], tendu vers l'un des présents d'un moment de l'exposition – qu'elle soit accomplie ou qu'elle soit dans une qualité d'inachèvement et d'éphémère – qui ouvrira le 29 juin 2018 et sera vernie le 7 juillet, accessible alors au pas et au regard des visiteurs et visiteuses. Et si nous voulions nous mouler à l'intérieur du titre retenu pour celle-ci – *La Constellation du peut-être* –, nous pourrions ajouter que ce récit est, d'une certaine façon, une note supplémentaire raccordée au possible évoqué, ou une note venue comme en écho des possibles entr'aperçus, ce jour-là, de la parole au travail de l'artiste, des possibles entr'aperçus sur les longues tables méthodiquement alignées et recouvertes de cartes dessinées au crayon, à main levée, à main pensive, sur lesquelles se distingue l'esquisse de la forme de l'île de Vassivière (mais peut-être pas, pas vraiment, peut-être est-ce juste la forme d'une île, un cercle d'imaginaires et de faire), de cartes IGN, de maquettes fragiles, de pièces de monnaie usées, anciennes, déplacées d'un point à un autre tels les pions d'un jeu d'échecs ou de dames sans assignation tactique, de mémoires d'expositions faisant sans cesse retour dans le présent (absolu[2]) de l'impératif d'un maintenant étendu ; une note parmi tant d'autres notes venues d'études faites à partir du sol en ciment fissuré de l'atelier de Joëlle Tuerlinckx et quadrillé de ficelles régulièrement tirées (nous marchons de long en large sur la "copie" miniature du sol du centre d'art de Vassivière comme si nous en étions la première visiteuse, nous nous y projetons dans le souvenir de sa surface carrelée inégale), venues du premier voyage sur l'île et des rives du lac, venues des notes d'exposition initiales, reprises, corrigées, élaguées, lues sur des écrans d'ordinateurs, venues d'images reconnues et répétées de ronds, de formes circulaires, croix, volumes d'air, rêves d'eau, rayons obliques, vrais, faux, lignes géométriques, angles de lumière, de coupures de presse, de mots typographiés, barrés, manuscrits, imprimés, venues de cette archive vivante ou, peut-être, de cette ressource privée et publique accumulée de l'artiste, pulsant le réel à advenir des pièces, des projets à produire, peut-être, des formes simples (minimales) posées, ou déposées, ou exposées, ou (re)posées en lieu et place(s) et surface. Il y aurait en concordance du possible, à ce moment-là de notre visite, le principe d'incertitude rehaussé du déséquilibre d'un savoir antérieur de l'île qui fut le nôtre, et d'images souvenirs d'autres œuvres d'autres artistes. Il y aurait ces variations du geste, de l'acte et de la distance dans l'espace et le temps idéels de Vassivière. Avant la mise en réel dans l'espace réel. Avant le temps futur de l'exposition.

Les "îles" de Vassivière. Donc, Joëlle Tuerlinckx a été invitée par le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière et sa directrice Marianne Lanavère — ce serait l'origine institutionnelle avec laquelle il faut faire. Pour une période d'exposition de quatre mois, du 29 juin au 4 novembre, pour les saisons de l'été et de l'automne. Il y aurait là l'infinie rythmique saisonnière de la lumière et des gradations de l'ombre lacustre et de l'ombre architecturale, des métamorphoses attendues de la nature et de ses possibles soudains excès, des présences humaines et de leurs conjointes absences. Il y aurait ici le séjour d'un projet neuf de Joëlle Tuerlinckx, qui en ferait son "moment Vassivière" comme il y eut le "moment Bonnefantenmuseum" en 2001, à Maastricht, comme il y eut le "moment Drawing Center New York" en 2006, ou encore le "moment Palacio De Cristal" du Reina Sofia, à Madrid, en 2009, comme il y eut le "moment Wiels", à Bruxelles, en 2012, comme il y aura, ce même été 2018, en septembre, un nouveau "moment chorégraphié" en regard d'œuvres historiques du minimlisme américain, à la Dia:Beacon[3]. Toujours dans la revisite des expositions et des études antérieures qu'un nouveau présent se réapproprie, et donc des temps singuliers de l'artiste. Dire ce séjour à Vassivière provisoire est une évidence temporelle. Il en est même la contrainte institutionnelle dont Joëlle Tuerlinckx en évide l'éphémère par ce peut-être, par ce possible que peut être l'île elle-même, entourée de son lac aussi artificiel qu'elle l'est[4], en contrepoint des deux corps de bâtiment conçus en 1991 par les architectes Xavier Fabre et Aldo Rossi, constituant la masse du centre d'art et la forme d'un intérieur rigoureusement structuré en ses étagements rectilignes, verticaux et horizontaux, en ses espaces strictement distincts, nommés par leur hypothétique et esthétique fonction scénographique ou de travail (le Phare, la Nef, la Salle des études, l'Atelier, le Petit théâtre). Dans la mémoire de Joëlle Tuerlinckx, il y a le souvenir d'une première "approche", d'une première "confrontation" ou plutôt "expérience" avec l'architecture que l'on dit postmoderne d'Aldo Rossi. Ce fut en 2001, à Maastricht, dans cet autre corps massif, vertical, fermé du Bonnefantenmuseum, dominant la ville et conçu, en 1995, quelques années après Vassivière. Absolu intérieur alors. Reprise d'histoire intime pour l'artiste, et d'histoire de l'exposition. Là, à Vassivière, Joëlle Tuerlinckx détourne les bâtiments improbables du centre d'art, redondance d'un artefact. Désir de disparition. De ce qui peut se voir comme un défi, un danger, une pesanteur, une contrainte, une hypothèse, une proposition empirique, elle en fait une simple surface, une simple masse, un simple point sculptural parmi toutes les sculptures enfouies ou encore visibles du Bois de sculptures que, d'abord, fut Vassivière dans les années 1990. Un paysage. Retour à l'histoire de l'art minimal et au Land Art. Un sol, une surface abolissant les murs architecturaux et les hautes fenêtres en demi-lune d'où transperce une lumière variante, mouvante. Un sol qu'elle unit par le respect de la grille qui le constitue, par le dépôt aligné de piles, de disques, de diamètre et de hauteur variable, en métal poli. De loin, Joëlle Tuerlinckx évoque une image de travail, de labeur paysan, de culture, celle des *Glaneuses* de Jean-François Millet. L'île est un sol à variations et échelles. Vassivière est un extérieur, une étendue où la coupure si chère à Joëlle Tuerlinckx entre dedans et dehors, entre inside et outside, s'estompe par la surface. L'île est un tout avec parties, un plein air, un découvert, et sur les croquis au crayon, sur les dessins d'étude, sur les plans qui s'ajoutent, les éléments prennent place. Dans un hoquet de définition et de description. À l'atelier, Vassivière, si elle "*invite au mythe*[5]", est d'abord du langage, des champs de matériaux et de géologies flottant poétiquement, nommés (champ du fer, champ du béton, champ du bronze, champ de l'eau) ; ce sont des noms ou des compositions de noms situés, ponctuant le lac, sa rive, les prairies, les abords du Bois de sculptures, le bâti, nourrissant l'"horizon d'attente" : "Maincy" (de jour, de nuit) ou Sculpture minimale, La masse ou "Edda", "Iso silver 2018", "Jet-de-lac" ou "Rêve de fontaine", "NOR ou Neither : l'aire du fer", "Modernité ou La chape de modernité ou l'autre plateau ou Salle sans mur", "Aldo ou le Point zéro", "G, Là ou Gravité", "ICI", "Projet "WHOLEHOLE" ou projet pour "Trou-de-monde"", "Pulsator-landscape". L'île habitée de noms dont nous ne voyions qu'un point, un rond, une idée effleurée de forme. "Ce qui sera[6]" dit Joëlle Tuerlinckx. Univers du possible et des peut-être, sans distinction de valeur, un "possiblement" du monde, et de l'exposition, si l'on veut reprendre le rapprochement fait par Catherine Mayeur entre l'œuvre de Joëlle Tuerlinckx et le roman inachevé de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*[7]. Mais cet atelier des possibles pourrait suggérer que l'artiste, de toutes les façons, "habite le possible", c'est ce qu'il ou elle est. Du possible. N'est-ce pas ce qu'affirme la poète américaine Emily Dickinson (1830-1886), depuis sa chambre close d'Amherst avec vues sur les bois et jardins du Massachusetts, dans l'un de ses poèmes de l'année 1862 :

"I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superiors – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of eye –
And for an everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –" [8]

Nous dirions ainsi que Joëlle Tuerlinckx habite le possible à la manière dickinsonienne, dans un rêve d'exposition. Vassivière y invite, ce lieu-là, toujours hors de lui-même et en lui-même. Tantôt littéral, tantôt métaphorique. Tantôt spectaculaire, tantôt d'une intime profondeur. Dans la tradition de Joëlle Tuerlinckx, il sera littéral, et dans l'attente pudique du premier ou de la première visiteur ou visiteuse. Cette abstraction humaine dont l'acte du regard devra mettre en rapport les éléments du possible d'une œuvre, ou pas. Joëlle Tuerlinckx parle de l'"*apparition d'un premier visiteur*[9]", reprenant pour elle une phrase du critique de cinéma Serge Daney : "*Le marcheur est celui qui accepte cette idée que le spectacle est toujours commencé*[10]". À l'atelier, nous avons, peut-être, été une espèce de spectatrice, et Daney dit aussi : "*Le nom vient avant. La chose que l'on voit, c'est le nom. Il faut vérifier que quelque chose répond à ce nom, répond présent.*[11]" Ce fut ainsi.

Joëlle Tuerlinckx crée, avant, des horizons d'attente que notre regard lit puis attend : voir le monde se surprendre de sa propre qualité dans une forme présente, dans le cycle d'un commencement, un temps. Vassivière est également une expérience du langage et de l'idée, et du courant du monde.

Marjorie Micucci

1 Reinhart Koselleck, "Champ d'expérience et horizon d'attente. Deux catégories historiques", *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, coll. En temps & Lieux, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2016, pp. 357-381. "Le temps historique, si l'on suit Reinhart Koselleck, est produit par la distance qui se crée entre champ d'expérience, d'une part, et l'horizon d'attente, d'autre part : il est engendré par la tension entre les deux", précise l'historien français François Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, coll. "La librairie du XXIe siècle, Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 28. Ainsi nous rapporterons ces catégories du champ historique à celui de l'exposition et au temps de l'exposition, notamment chez Joëlle Tuerlinckx.

2 En référence à l'exposition de Joëlle Tuerlinckx à la galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder (Vienne), *Le Présent absolument*, 26 avril-26 juillet 2008, et à la pièce exposée *Table du Présent absolu : "Here you are" (1958-2008).*

3 Joëlle Tuerlinckx, *That's It*, 24-30 septembre 2018, Dia:Beacon, New York.

4 Le lac de Vassivière est un lac artificiel de 9,76 km^2 créé par la construction d'un barrage hydroélectrique entre 1947 et 1950. Lors de la mise en eau du lac, des villages abandonnés, dont celui de Vassivière, ont été engloutis par la montée des eaux. Le lac a créé un nouveau paysage lacustre et insulaire, situé au nord-ouest du plateau des Millevaches.

5 Note d'exposition de Joëlle Tuerlinckx datée du 27 mai-17 juin 2018. Version dite définitive.

6 Note d'exposition de Joëlle Tuerlinckx datée du 27 mai-17 juin 2018 : "*Ce qui sera. Tout sera étude, tout sera construction. Tout sera projet, tout sera projection. Tout sera atelier.*"

7 Catherine Mayeur, "Joëlle Tuerlinckx or the Sense of Possibility", *Wor(l)(d)(k) in progress ?*, catalogue de l'exposition au Wiels, Bruxelles, du 22 septembre 2012 au 6 janvier 2013, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012.

8 *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*, edited by Cristanne Miller, The Belknap Press of Havard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2016. Traduction française par Françoise Delphy : "*J'habite le Possible – / Maison plus belle que la Prose – / Aux plus nombreuses fenêtres – / Et mieux pourvue – en Portes – // Ses Chambres comme le Cèdre – / Vue imprenable – / Et pour Toit éternel / Les Voussures du Ciel – // Pour Visiteurs – les plus beaux – / Comme Occupation – Celle-ci – / Ouvrir toutes grandes mes Mains étroites / Pour cueillir le Paradis –*". Emily Dickinson, *Poésies complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

9 Note d'exposition de Joëlle Tuerlinckx du 27 mai-17 juin 2018.

10 Serge Daney, *Persévérance (Entretien avec Serge Toubiana)*, P.O.L. Éditeur, Paris, 1994, p. 124.

11 *Ibidem*, p. 71.

Pour la 11e édition du programme Satellite, la commissaire Agnès Violeau propose trois expositions regroupées sous le titre de *Novlangue*[1], en référence à *1984* de George Orwell. Dans le roman dystopique, l'appauvrissement et la réorganisation infligés à la langue facilitent la manipulation des citoyens par le pouvoir médiatique.

GÉO-POLITIQUE DE L'OUBLI

Daphné Le Sergent (Séoul, 1975 ; vit et travaille à Paris), invitée à réaliser une œuvre pour le second volet de la trilogie, imagine une écriture née du data déluge. L'ère de l'informatique et du formatage de l'écrit passé au crible des moteurs de recherche et des réseaux sociaux, constitue-t-elle la 3ème révolution de l'écriture comme l'énonce Clarisse Herrenschmidt ? Et l'auteur de souligner que, dès son apparition, l'écriture a eu pour rôle de tenir des comptes et de contrôler un territoire[2].

Entre recherche scientifique et fiction, l'artiste s'est nourrie de ses échanges avec le laboratoire du GLIF, qui développe une "écriture du regard" à partir des trajectoires de l'oeil dans l'image ("*eye-tracking*"). Les neurosciences cognitives inondent les discours aujourd'hui. Elles donnent raison à Yves Citton[3] qui observe une "anthropologie de l'attention" consécutive au renversement de la question de la réception avec le numérique. L'analyse de la perception visuelle esquissée par Daphné Le Sergent repose également sur sa pratique de "photographie — dessin" (recouvrement de la photographie par le dessin). L'artiste y dissocie lignes-passage et lignes-contour. Les premières parcourent l'espace entre les objets tandis que les secondes délimitent les objets eux-mêmes, apprend-t-on dans le manuel qui tient lieu de catalogue. Le style de l'ouvrage emprunte au vocabulaire technique et scientifique, consigné dans la classe C chez Orwell.

L'abondance des logos et symboles sur le net fonde le parallèle établi par l'artiste avec des écritures anciennes. Dans la vidéo *Géopolitique de l'oubli,* l'artiste scénarise deux communautés dont les systèmes d'écriture-image composés de glyphes, pictogrammes ou idéogrammes, s'affrontent en un combat sanglant : les SUM, à gauche de l'écran et les MAY, à droite. Deux cultures, deux écritures et deux types de mémoire s'opposent : l'une issue des lignes-passages confère à l'œil sa prééminence, l'autre, née des lignes-contours, relève de la préhension des objets par la main. Le modèle SUM inscrit nos graphes contemporains (flèches, arborescences et autres modèles abstraits de compilation de l'information dans des bases de données) dans la continuité du sumérien cunéiforme. Le modèle MAY, plus sensible, est héritier de l'écriture maya qui ne se cantonne pas à un état de chose, mais possède une capacité prédictive.

Dans *1984*, lorsque Winston Smith falsifie les archives afin de concilier l'histoire avec l'idéologie du parti, il orchestre une société de l'oubli. Ici, fenêtres, icônes et arborescences se superposent au flot d'images sur l'écran, comme pour structurer le fourmillement du réel et échafauder une architecture de la mémoire. Archiver, copier, éditer, rassembler par ces actions les algorithmes naviguent dans le réel et, de sélections en associations, le façonnent.

Si internet fait souvent figure d'espace de liberté, Daphné Le Sergent renvoie plutôt le réseau à son origine militaire avec une succession d'images d'explosions. Mais, la déferlante du data déluge n'est-elle pas, d'abord, intérieure ? Le débordement de la sensibilité, canalisé par des données plus "froides" et informatives, suggère une tension constante entre maîtrise et emprise, ou encore rationalisation et affect. Ce dualisme irrigue tout le propos. Il pourrait rappeler le caractère binaire du code numérique. Mais, il n'est pas non plus sans évoquer le morcellement et la fracture à la fois géopolitique et personnelle affleurant dans le travail de l'artiste : celle de la séparation de la Corée dont elle est originaire.

Le voyage à travers la construction de la pensée et de la mémoire dans lequel Daphné Le Sergent nous entraîne a des allures de paysage romantique. *Surfer, clowd, flow*… le monde de l'information numérique est météorologique. Mer déchaînée, éboulements, nuages tourmentés en fournissent une vision assez apocalyptique dans la vidéo. Le traitement des images, exclusivement prélevées sur internet, leur fait subir une dégradation. Avec le grossissement du grain, l'identification se dissout en une sensation plus diffuse. Le rythme hypnotique de la bande son (Vincent Guiot), à mi-chemin entre Ry Cooder et Tom Waits dans *A night on earth* (Jim Jarmusch) amplifie le vertige.

Le nuage - terme utilisé pour qualifier le stockage de données via internet - plane au-dessus de nous. Il éclate *in fine* par le mythe. Le film s'achève sur un extrait de la cérémonie maya du volador, au cours de laquelle les participants attachés à une corde demandent aux dieux d'apporter la pluie en se lançant dans le vide.

Eloïse Guénard

DAPHNÉ LE SERGENT
GÉOPOLITIQUE DE L'OUBLI
SATELLITE 11 : UNE PROGRAMMATION D'AGNÈS VIOLEAU
JEU DE PAUME
1 PLACE DE LA CONCORDE
FR-75008 PARIS
JUSQU'AU 23.09.18

EDITION D'UN CATALOGUE
TEXTES DE DAPHNÉ LE SERGENT.
BROCHÉ, 15 × 21 CM, 64 PAGES.
BILINGUE FRANÇAIS / ANGLAIS.
COÉDITION : JEU DE PAUME / CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX / MUSEO AMPARO.

Daphné Le Sergent,
Géopolitique de l'oubli, 2018
© Daphné Nan Le Sergent

1 Pour ce partenariat entre le Jeu de Paume, le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux et le Musée Amparo de Puebla au Mexique, Damir Ocko, Daphné Le Sergent et Alejandro Cesarco ont produit de nouvelles vidéos.

2 Clarisse Herrenschmidt, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, 2007.

3 Yves Citton, *L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

Deux expositions, à Bruxelles et à Douchy-les-Mines, concrétisent la volonté conjointe de Contretype et du Centre régional de la photographie Hauts-de-France de croiser leurs regards sur leurs collections respectives. Un échange de bons processus, mieux encore que de bons procédés…

ÉCHANGES DE VUES

Isabelle Arthuis, extrait de l'installation *Bruxelles Active*, 2000

Lancé, non sans certains cahots, sur la route estivale des festivals et, comme les autres années, chapeauté au chausse-pied par Bozar, le 7e "Summer of Photography" bénéficiait, chez Contretype, d'une sorte de pré-ouverture[1]. À défaut de souligner l'identité de cette initiative — le Summer, qui s'en cherche décidément une —, cette exposition en deux volets révèle en tout cas le mérite et le travail de fond de deux lieux parmi les plus actifs, en matière de photographie actuelle, sous nos latitudes. Soit, à la base de leurs collections respectives, deux options fortes, une politique de missions chez l'un, de résidences chez l'autre, dont les frontières elles-mêmes semblent finalement poreuses, même si elles délimitent des territoires et des préoccupations différentes: la sédimentation de l'industrie (ou de son démantèlement) dans un cas, les visages fuyants et multiples, dans l'autre, d'une insaisissable ville multiculturelle, bombardée capitale de l'Europe. Impossible, en une poignée d'images, de tout en dire ou de tout montrer — mais comment faire un choix ?

Si la jeune directrice du CRP elle-même, Muriel Enjalran, a opéré la sélection (géographiquement) descendante, Contretype en revanche a délégué la sienne à une commissaire extérieure, quoique liée de près au lieu et à ses différents projets, Danielle Leenaerts. Et le moins que l'on puisse dire est que les partis pris et les façons de voir divergent! Du côté du CRP, le titre, *Metaphorai*, le dit bien et la mise en place, remarquable, de l'exposition le souligne davantage encore: on a misé sur la mobilité des formes et du sens, sur le déplacement de contexte, sur la reformulation d'une syntaxe, sur une mise à distance de l'objet — Bruxelles est ses images — plutôt que sur une lecture littérale, figurative ou topographique. L'ensemble est disparate mais exigeant et plaisant, on s'y perd comme on s'y retrouve, et il favorise une circulation et des liens nouveaux entre des images a priori éparses, ou délibérément disloquées puis rapprochées avec intuition (d'Elina Brotherus à Enikö Hangay, en passant par De Mello, Herbet ou Engström, parfois représentés par une seule image, un détail, un décadrage, un soupçon). Documentaire autant qu'imaginaire, cette récréation de ou dans l'espace joue par ailleurs habilement de l'architecture et du cachet de ce lieu restreint, dans un dialogue fécond qui dynamise dès lors les images.

À l'opposé de cela, la coupe opérée par Danielle Leenaerts dans L'industrie… et après? apparaît plus franche, plus classique et, d'une certaine manière, plus "sèche" et plus ancrée. Elle semble répondre davantage à une logique auteuriste (une salle par auteur, ou du moins une série significative pour représenter son travail) et à des critères de qualité et de diversité esthétique, distillés sur les murs selon une logique séquentielle autonome: la distance analytique de Claire Chevrier, les transfigurations par la lumière de Michel Séméniako, l'épaisseur humaine chez Marc Pataut, la délicatesse des matières chez Jorge Ribalta… À ce titre, le visiteur "lambda", s'il existait, ne verrait guère de différence ici avec une exposition collective habituelle : ce qui marque à la fois la réussite et les limites du geste curatorial. Moins aventureuse donc, la proposition convient néanmoins fort bien à la circulation du lieu, tout en délivrant une poignée de traits, pour ainsi dire définitoires, de la ligne éditoriale des missions, plus que trentenaires à présent, du CRP. Mais dans cette coupe, où sont les transfuges et les exclus, les absents et les errants, ceux qui débordent des lignes, cherchent leurs marques et font bouger les frontières, singulièrement dans cette région des "Hauts-de-France" ?… Hors du tracé des missions peut-être[2], ou en marge du cahier des charges des photographes — ou à tout le moins hors de la sélection ici opérée en leur sein… seules d'autres prospections pourraient le confirmer.

Forcément partiale et partielle donc, mais convaincante, cette double sélection, miroir informant ou déformant de deux ancrages dans le territoire et de diverses approches plastiques, dévoile en tout cas un pan appréciable de l'énergie et de l'identité de ces deux structures à la fois proches et distinctes: petites par la taille physique, mais profondes par la démarche et l'implication, et amples par l'engagement citoyen, l'attachement à la photo d'auteur et le rayonnement artistique.

Emmanuel d'Autreppe

METAPHORAI
UN CHOIX DANS LA COLLECTION DE CONTRETYPE
CRP
PLACE DES NATIONS
FR-59282 DOUCHY-LES-MINES
WWW.CRP.PHOTO
JUSQU'AU 19.08.18

Avec Isabelle Arthuis, Elina Brotherus, Vicente De Mello, JH Engström, Enikö Hangay, Isabelle Hayeur, Philippe Herbet, Angel Marcos, Alain Paiement, Sébastien Reuzé et Satoru Toma

L'INDUSTRIE… ET APRÈS?
CONTRETYPE
4 A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG
JUSQU'AU 2.09.18

Avec Claire Chevrier, Jean-Pierre Gilson, Marc Pataut, Bernard Plossu, Jorge Ribalta, Michel Séméniako, Valentine Solignac

1 Avant même la conférence de presse, et en l'absence remarquée de tout partenaire et du moindre représentant de la principale institution organisatrice.

2 Alors même que, ironiquement, les "Metaphorai" empruntées par l'autre bord désignent… les transports en commun à Athènes! Et à la veille d'une expo monographique, cet automne, sur le travail culturellement et historiquement "chargé", à la croisée de l'étoile et du croissant, de Katia Kameli… Allers-retours, quand vous nous tenez!

NOA/EM2N/SBA,
Kanal - Centre Pompidou,
vue de l'intérieur © 2018

KANAL CENTRE POMPIDOU

NOA/EM2N/SBA,
Kanal - Centre Pompidou,
vue de l'extérieur © 2018

Émancipation amorcée

En 2012, dans le cadre de l'étude prospective *Bruxelles 2040* organisée à la demande de la région, Paola Vigano et Bernardo Secchi affirmaient que Bruxelles lorgnait encore beaucoup trop vers Paris. Les transformations devaient avant tout partir de la valorisation de ses conditions propres et de l'amplification de ses atouts. Bien que le partenariat avec le *Centre Pompidou* soit le symptôme d'une dépendance claire, inscrire le projet *Kanal* dans un lieu tel que l'ancien garage *Citroën* contribue néanmoins au développement d'une démarche propre à la Région. Comme l'avait relevé, à l'occasion des mêmes travaux, l'association des bureaux 51N4E/BBS/L'AUC, le garage *Citroën* appartient au patrimoine de la ville et fait partie d'un ensemble de lieux à forte valeur iconique, tels que l'Abbaye de la Cambre, le parc du Cinquantenaire, le Mont des Arts ou la place Flagey.[1] Sa situation est par ailleurs stratégique : il est au bord de l'eau, à l'articulation des communes de Bruxelles, Molenbeek-Saint-Jean, Schaerbeek, Laeken et de Tours et Taxis, ancien site industriel en reconversion.

Patrimoine bâti spectaculaire

Ses propriétés architecturales, ses grandes dimensions, ses longues nefs, ses charpentes en acier et ses dédales de pentes largement dimensionnées pour la circulation des véhicules font du bâtiment un édifice brut, monumental, démesuré et fascinant, autant depuis l'espace public que depuis l'intérieur. Envisagé en 1934 comme la plus grande station à essence du monde par son commanditaire, André Citroën, il est dessiné en collaboration avec l'architecte français Maurice-Jacques Ravazé et les architectes belges Alexis Dumont et Marcel Van Goethem. Facilement desservi par les voies de circulation et le canal, le site est conçu à son origine pour se distinguer et être traversé par les véhicules et les visiteurs. Son imbrication dans l'espace public et logistique est remarquable, autant d'éléments offrant des conditions idéales pour un centre d'art. Reste néanmoins à en offrir une traduction contemporaine par une définition précise des attentes et des enjeux qui puisse mettre à profit la richesse de ces conditions par la pertinence de sa programmation et l'attention à ses usages auprès des publics.

NOA/EM2N/SBA,
Kanal - Centre Pompidou,
vue de l'extérieur © 2018

Programmation parée

L'énoncé du concours, dont la consultation a été lancée le 28 avril 2017, est largement soutenu par un ensemble d'études préalables sur le contexte et le bâtiment.[2] Le projet y est défini comme "un pôle culturel, qui ne sera pas uniquement un musée d'art moderne et contemporain [mais] un véritable outil culturel pluridisciplinaire, souple et vivant, capable de s'adapter aux évolutions des pratiques et des expériences artistiques". On retrouve là un discours policé, presque indiscutable, mais incontestablement peu précis sur les véritables exigences qu'un projet de cet ampleur devrait soutenir. Sans oublier que le choix d'une tutelle du *Centre Pompidou* sur le lieu ne peut qu'accroître légitimement le sentiment d'un manque de prise de risque et d'une paresse locale. Actée pour dix ans, cette tutelle garantira certes la fréquentation des touristes et des visiteurs, mais sans doute parmi les moins audacieux ou prompts à suivre une programmation originale et précurseuse. Soulignons cependant que sur les 35.000 m^2 d'occupation, un tiers seulement sera dédié au musée d'art moderne et contemporain, laissant près de 40% à l'accueil des différents publics, animations, médias, commerces et 20% pour héberger une institution déjà établie mais qui pourra en

cette occasion donner sa juste mesure : le CIVA. Gageons que cette répartition confirmera la mise en valeur spécifique de l'ancrage bruxellois du projet. Cette articulation et distribution de l'espace, entre la diffusion de l'architecture par le CIVA et les missions du musée, pourra être la véritable opportunité d'une alliance inédite et convaincante dans le paysage européen.

Concours et propositions négociées

La volonté de convoquer des réponses expertes face à la complexité de la situation a conduit le pouvoir organisateur à privilégier l'accès au concours à des associations de grands bureaux d'architecture internationaux et locaux bien établis, souvent renforcés par l'affichage d'artistes et d'urbanistes.[3] Ces conditions ne pouvaient présager autre chose que des propositions très négociées, extrêmement mitigées, émanant pourtant de signatures habituellement fortes, atténuées encore par la complexité d'un bâtiment issu d'un geste devenu historique. La majorité des projets proposent de remettre le showroom — partie la plus iconique, et conformément à la demande — dans son état de départ. Ils définissent les espaces publics au moyen d'axes, reliés aux places, quais et rues environnantes, qui traversent le bâtiment et auxquels sont attachés les programmes publics et l'accès des musées. De manière à garantir des conditions climatiques adaptées aux expositions d'œuvres, la rénovation des verrières étant presque inenvisageable pour les adapter aux contraintes techniques et budgétaires[4], l'agencement et l'équilibre des espaces respectifs du CIVA, des archives et du musée sont élaborés au moyen de "boîtes dans la boîte" qui se déploient parfois sur les plateaux du bâtiment actuel et souvent en émergeant de la toiture existante pour s'inscrire dans la ville et devenir perceptibles depuis l'espace public. Difficile de faire autre chose dans l'ensemble des contraintes.

Pour le coup, on eût aimé plus d'inspiration parisienne, quand le concours de 1977 pour le centre Pompidou fut remporté par deux architectes d'à peine trente ans et quasiment inconnus : Renzo Piano et Richard Rogers. Leur proposition était une prise de risque, une audace inspiratrice jusqu'à aujourd'hui, qui traversa les polémiques et les débats houleux d'un jury composé de responsables culturels et d'architectes : Oscar Niemeyer, Philip Johnson et Jean Prouvé pour ne citer qu'eux. Une histoire s'est toutefois écrite, et il n'est pas certain que cette même capacité visionnaire ait été à l'œuvre lors de la sélection bruxelloise.

Une scène pour Bruxelles

Le projet lauréat s'intitule *Une scène pour Bruxelles*. Il est le résultat de l'association de trois bureaux : les Belges de NOA arkitecten, les Suisses de EM2N et les Anglais de Segisson Bates.

Cinq grandes idées sont mises en avant par le trio. *The showroom as symbol*, *extending horizontally* et *a strong public figure* participent de cette ambition partagée de valoriser l'existant. *Three new volumes* définit les ajouts. *Production* est un concept qui se distingue, en invitant à envisager les lieux comme un territoire de production, en continuité de leur activité passée. Certains détails sont en deçà des ambitions d'ouverture et de modernité. Le restaurant gastronomique, espace exclusif, s'approprie les charpentes du showroom pour surplomber la ville et la corniche s'affuble d'un bandeau lumineux qui défend la programmation en permanence, alors que l'information est disponible sur de multiples canaux, que le passé commercial semblait révolu et que le showroom restitué et les façades transparentes du bâtiment existant pourraient amplement suffire.

Le 14 juillet 1968 dans une lettre, Marcel Broodthaers écrit à Joseph Beuys : "On annonce ici la création d'un musée d'art moderne. Personne n'y croit." Kanal est ouvert depuis le 5 mai 2018, dans une situation de préfiguration intermédiaire, et annonce fièrement sur son site internet avoir reçus 60 000 visiteurs en un mois. L'effervescence du quartier depuis l'ouverture et en particulier les jours de vernissage est remarquable. Elle pourrait rappeler l'époque où le quartier accueillait le Lunapark au début du siècle. Avec *Bozar*, le *Wiels* et le *MAD.* "Bruxelles is the new cool" comme le titrait en mai *les Inrockuptibles*[5]. Remarquons qu'on ne dit déjà plus *Citroën* mais *Kanal*.

Marie-Pierre Vandeputte

KANAL
CENTRE POMPIDOU
QUAI DES PÉNICHES
1000 BRUXELLES
KANAL.BRUSSELS/FR

1 *Bruxelles 2040, Trois visions pour une Métropole*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition organisée avec BoZar architecture au Palais des Beaux-arts de Bruxelles, du 16 mars au 15 avril 2012, p43
2 voir le d'urbanisme *Plan Canal* d'Alexandre Chemetoff.
3 C'est ainsi qu'ont participé : 51N4E / CARUSO ST JOHN ARCHITECTS/l'AUC as/Thomas Demand, DILLER SCOFIDIO + RENFRO / JDS ARCHITECTS, LHOAS & LHOAS & ORTNER & ORTNER, OMA, OFFICE Kersten Geers, David Van Severen and Christ & Gantenbein, noAa / EM2N / SBa, ADVVT/6/AGWA
4 pour un coût maximal de 125.000.000€
5 Couverture, Les *Inrockuptibles* N°1169

© RLICC-IPW3-Study Citroën 2013-2014

KANAL BRUT

Le 5 mai dernier, *Kanal Brut* inaugurait, sous le commissariat général de Bernard Blistène, directeur du Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, assisté d'un panel de curateurs œuvrant en son institution, la longue saison dite de préfiguration du pôle culturel bruxellois KANAL-Centre Pompidou.

D'évidence, la logique de ce lieu hors norme laissé dans son jus, véritable ville dans la ville, avec ses plans inclinés et ses verrières de cathédrale, ses deux rues structurantes de 200 mètres de long et de 24 mètres de hauteur, ses perspectives sur la ville et son histoire sociale, mais aussi ses conditions actuelles de monstration on ne peut plus rudimentaires, ne pouvaient que guider l'exposition inaugurale jusqu'à en constituer le véritable sujet. Ainsi, *Kanal Brut*, vaste exposition basée sur le patrimoine artistique du Centre Pompidou et articulée en divers volets, se fond-t-elle complétement dans ce bâtiment de plus de 35.000 mètres carrés, épousant, par trop littéralement souvent, la logique de sa distribution : *Tôles* présente dans l'atelier de carrosserie une sélection sculptures en métal de précurseurs comme Julio Gonzáles et Antoine Pevsner mais aussi de Robert Rauschenberg, Thomas Schütte, Jean Dewasne, Alexander Calder ou César, *Objet : Administration* accueille

dans d'anciens bureaux une série de pièces signées Haim Steinbach, Fischli & Weiss, Jenny Holzer, Stanley Brouwn et Marcel Broodthaers, clins d'œil critiques ou ludiques à l'univers de la société administrée, tandis que dans les anciens vestiaires du garage sont présentés les huit épisodes du film d'Armand Gatti, *Le Lion, sa cage et ses ailes* (1975-1976), série d'autoportraits collectifs par les communautés de travailleurs émigrés de Montbéliard, bastion industriel de Peugeot, et que dans l'aire de livraison des véhicules neufs, trône *La DS* de Gabriel Orozco[1].

À l'étage, *Station to Station* joue du principe de la boîte dans la boîte, disposant et créant autant de volumes dans l'espace que ne le sont la *Maison tropicale* de Jean Prouvé (1953), accueillant une programmation cinématographique et discursive sur les enjeux esthétiques et mémoriels de l'histoire coloniale européenne, l'abri suspendu *Pao II: A Dwelling for the Tokyo Nomad Women de Toyo Ito* (1989-2017), le pavillon de verre de Ross Lovegrove, *Pavillon Lasvit LiquidKristal* (2012) où sont exposées les œuvres de jeunes designers explorant les technologies numériques ou encore l'environnement de Martial Raysse, *Oued Laou*, (1971/2014) évoquant l'aventure communautaire de l'artiste au Maroc au tournant des années 1970. Investissant trois plateaux du showroom, *Le lieu du film*, seule exposition à se clôturer en ce début juillet, envisageait le film dans sa dimension plastique et permit de découvrir la belle installation immersive d'Anthony McCall. Temps fort en termes d'audience populaire, *L'Usine de Films Amateurs* de Michel Gondry qui, depuis 2008, parcourt le monde, invite chacun.e à créer son propre film en un temps record de 3 heures, dans un véritable studio de cinéma reconstitué pour l'occasion. Enfin, côté arts vivants, de la chorale de Molenbeek à Ictus, de la Compagnie du Zerep à la Need Company, les écarts furent parfois grands et témoignent d'une volonté d'ouverture maximaliste qui ne renoncerait toutefois pas à des créations plus pointues.

La Fondation Kanal[2], missionnée par la Région de Bruxelles-Capitale pour mener à bien l'ensemble de ce projet de reconversion, s'est engagée via un jury de sélection[3] dans une politique annuelle de commande d'œuvres (une dizaine par an) visant "à soutenir la création artistique à Bruxelles", avec pour objectif de constituer sa propre collection. Les commandes effectuées en 2018, dont 7 étaient à découvrir dès l'ouverture du lieu, l'ont été à hauteur de 25.000 € par artiste et la Fondation Kanal entend poursuivre cette politique pour un montant minimum annuel de 250.000 €[4]. En regard de ce budget d'acquisition relativement modeste, les sommes versées au Centre Pompidou par la Région de Bruxelles-Capitale paraissent hors commune mesure : 1.250.000 € pour les 13 mois de la préfiguration (de mai 2018 à juin 2019) couvrant le prêt des œuvres, le travail de commissariat et de conservation, l'utilisation de la "marque" dans une logique désormais installée de *branding* culturel. Le partenariat structurel sur 10 ans s'élève, quant à lui, à un peu plus de 11 millions € et prévoit, entre autres, 3 parcours permanents et 10 expositions temporaires sur 5 ans (2023-2027).

Si le Centre Pompidou vante la nécessaire dimension européenne d'un tel projet envisagé en termes de co-construction pluridisciplinaire (arts plastiques, design, architecture et arts du spectacle), si la Région de Bruxelles-Capitale y voit d'ores et déjà le rayonnement international de Bruxelles et la requalification de la zone nord de la ville, nombre de personnalités du champ de l'art contemporain à

Kanal - Centre Pompidou
Pao II : A Dwelling for the Tokyo Nomad Women de Toyo Ito (1989-2017)
© Veerle Vercauteren

Bruxelles, en Belgique, voire à l'étranger, se sont inquiétées, si pas offusquées, de la tutelle de Kanal à l'institution parisienne. Il est vrai que Bruxelles, en raison d'un mille-feuille politique et communautaire des plus complexes, et disons-le, stérile, n'a pu ou voulu constituer la collection qu'elle était en devoir et en droit de réaliser au vu de l'ampleur des collections créées en Belgique tout au long du 20ème siècle. L'on sait que Michel Draguet (MRBA) a fait choix de ne pas ouvrir son musée à ces collections contemporaines, préférant miser sur un "musée fin de siècle". L'on connaît les luttes entre le Fédéral et le Régional, et le refus politique du Fédéral de s'impliquer dans ce projet. L'on sait aussi la faillite de l'institution européenne en matière culturelle, empêtrée dans une politique de quotas et de proratas, face à des projets qu'elle aurait pourtant vocation à soutenir. Il est ainsi fort à parier que ce projet n'aurait pu voir le jour, du moins en de tels délais, sans l'apport structurel d'un partenaire on ne peut plus rôdé à l'exercice. Sans nier la réelle opportunité que constitue pour lui cette opération, ce dernier, en la personne de Bernard Blistène, défend une volonté de travail en partenariat avec Bruxelles et en synergie avec le calendrier culturel de ses principales institutions comme le Kaai, Flagey, le Kunstenfestivaldesarts, Bozar ou Charleroi-Danse et une "prise de pouls" de la jeune scène belge, et bruxelloise en particulier, qui, en retour, pourrait bénéficier d'une monstration en ses espaces..

À ce jour, loin d'un musée ou d'un centre d'art contemporain qui, tel le Wiels, affûterait sa singularité et proposerait une réflexion de fond sur la création contemporaine, sa transmission et sa conservation[5], Kanal-Centre Pompidou ambitionne le statut de pôle culturel voué à un large public, aussi varié dans ses attentes que les appropriations de ce lieu polyvalent devraient être multiples. Le chantier sera long. Espérons que ce projet puisse un jour porter les questions sociétales de son temps et revendiquer une ambition internationale pour sa direction.

Christine Jamart

1 Dès septembre, dans des lieux de vie de l'ancien garage, vestiaires, cantine et cuisine, *Identités/Altérités* questionnera l'identité et ses constructions façonnées par la société, les médias et les technologies de l'image. Œuvres de Vito Acconci, Joan Jonas, Eleanor Antin, Martha Rosler, Sonia Andrade, Rineke Dijkstra, Asaf Shoshan et Chantal Akerman.
Dans l'aire de livraison aux couleurs de la marque, des objets de design issus des collections du Centre Pompidou et de l'ADAM investiront les lieux… *En rouge et blanc.* Du 5.09.18 au 7.01.19

2 Les membres du conseil d'administration sont : Michèle Sioen, Présidente, Denis Laoureux, Vice-Président, Hervé Charles, Stéphanie Pecourt, Diane Hennebert, Willem Elias, Laurent Busine, Isabel Raemdonck, Yves Goldstein, Alain Berenboom, Paul Dujardin. Commissaires du Gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale : Lionel Van Leeuw et France Marage.

3 Bernard Blistène, Directeur du Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Laurent Busine, Directeur honoraire du MAC's (Grand Hornu), Hans De Wolf, Professeur VUB, Marie du Chastel, Coordinatrice et Curatrice KIKK Festival, Carine Fol, Directrice artistique de La Centrale, Denis Laoureux, Professeur ULB, Sophie Lauwers, Directrice des Expositions Bozar, Cédric Libert, Directeur architecture contemporaine CIVA, Stéphanie Pécourt, Directrice des Halles Saint-Géry, Alain Servais, Collectionneur et Phillip Van den Bossche, Directeur du Muzee (Ostende).

4 Les artistes retenus sont Younes BABA-ALI (Maroc, 1986), Saddie CHOUA (Belgique / Maroc, 1972), Raffaella CRISPINO (Italie, 1979), Simona DENICOLAI (Italie, 1972) & Ivo PROVOOST (Belgique, 1974), Suchan KINOSHITA (Japon, 1960), Ariane LOZE (Belgique, 1988), Vincent MEESSEN (USA, 1971), Lazara ROSELL ALBEAR (Cuba, 1971), Emmanuel VAN DER AUWERA (Belgique, 1982), Gabriel KURI (Mexique, 1970) ayant décliné l'invitation.

5 Voir les expositions *Le musée absent* (2017) et *Unexchangeable* (2018), sous commissariat de Dirk Snauwaert.

Jef Geys,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

UN EX CHANGE ABLE

Prolongeant la réflexion commencée l'année dernière avec l'exposition *Le Musée absent*, l'exposition *Unexchangeable* marque une nouvelle prise de position dans un débat entourant la question des nouveaux musées d'art contemporain et de leur contenu, singulièrement à Bruxelles. Disons aussitôt que l'exposition séduit par la qualité des œuvres, par son argument et sa modestie. Deux principes ont notamment présidé à la sélection des œuvres: toutes proviennent de collections privées, et leur date de création les situe autour de l'année 1989.

Que les œuvres présentées aient été exclusivement empruntées à des collections belges privées constitue tout d'abord un élément notoire à plusieurs égards. Premièrement, parce qu'on ne peut pas ne pas percevoir aussitôt le ton facétieux, sinon ironique, que revêt une telle démarche eu égard au contexte bruxellois et aux difficultés institutionnelles et autres qui ont conduit les pouvoirs publics, en charge de la constitution d'une collection publique d'art contemporain à Bruxelles, à s'en remettre récemment à l'autorité d'une institution culturelle étrangère majeure au risque de se voir déposséder d'un lieu — désormais franchisé — dont il y a pourtant toute raison de penser que l'expertise et le patrimoine belge auraient permis sa création en pleine indépendance[1].

Ensuite, dans un registre moins critique, l'insistance de l'exposition sur les motivations souvent personnelles qui président à la constitution d'une collection privée en dehors donc, on l'espère, de seules considérations patrimoniales ou mercantiles, apparaît pour le moins salutaire. Avec cet opus, et à l'inverse de l'année dernière[2], la concomitance de l'inauguration de l'exposition avec la tenue de l'*Art Fair* de Bruxelles, avec sa cohorte de dandys débonnaires et son défilé de coupes de champagne, constitue un heureux contrepoint. Ici, les œuvres ne seront cédées à aucun prix — elles sont "*unexchangeable*", non-échangeables —, non qu'elles ne soient "pas vendables", comme on nous le prétend pourtant à l'entrée de l'exposition (l'argent est bien omnipotent : il achète tout, des consciences aux planètes), mais bien parce que l'attachement aux œuvres est d'abord esthétique, sentimental ou symbolique, toutes qualités qui supportent difficilement l'opération de quantification.

Francois Curlet,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

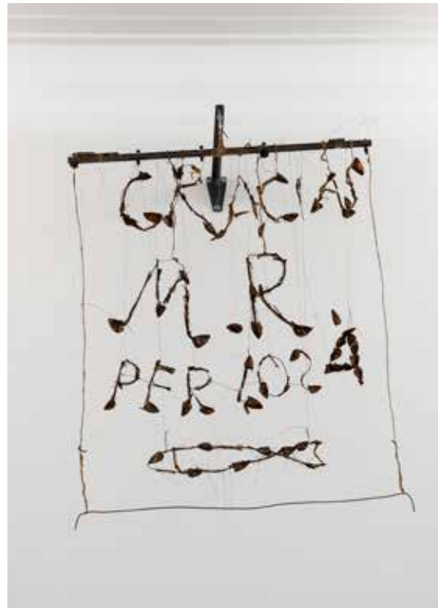
UNEXCHANGEABLE
SOUS COMMISSARIAT
DE DIRK SNAUWAERT
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
MA.-DI. DE 11H À 18H
JUSQU'AU 12.08.18

Félix Gonzalez-Torres,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

Quant au critère chronologique et au choix symbolique de la date 1989, ils signalent aussitôt la volonté de situer l'argument de l'exposition sur le terrain social et politique (ainsi qu'il en allait déjà avec *Le Musée absent*). L'année 1989 incarne indubitablement un moment charnière dans l'ordre géopolitique et culturel mondial. Elle marque le moment inaugural d'une reconfiguration profonde du monde qui fut précipitée, d'une part, par l'effondrement du bloc soviétique, lequel signait la disparition de toute forme d'opposition et d'alternative politique au triomphe d'un ordre capitaliste global et, d'autre part, par la progressive mise en communication technologique de toutes les contrées d'un monde désormais envisagé tel un village global — l'un et l'autre phénomènes ayant conduit, ainsi que d'aucuns le déplorent aujourd'hui, à une homogénéisation et un impérialisme culturels contre lesquels le Wiels entend semble-t-il se poser.

Si cette imposante thématique ne semble pourtant composer le contenu explicite que de peu d'œuvres, c'est semble-t-il que le processus d'infiltration ou de percolation de ces enjeux tout à la fois sociaux, économiques et culturels a opéré par quelques détours inhérents à la création artistique. Car si l'ensemble des œuvres exposées donne à voir quelque chose, c'est bien tout d'abord comment les années 1980 ont été le moment d'une renégociation difficile mais courageuse des acquis de la modernité[3]. Ce qui, dès lors, se donnerait à voir et à comprendre au fil de l'exposition serait peut-être, nous en posons l'hypothèse, comment la prise de position critique des œuvres par rapport à la reconfiguration politique et culturelle profonde du monde, telle qu'elle s'est jouée autour de 1989, n'est pas advenue d'abord en Occident par la prise en charge directe de ses effets et conséquences, mais par la renégociation de l'héritage de la modernité à la lumière du risque que le mode capitaliste de production et de consommation, voué alors à s'imposer globalement, faisait courir à l'art. Et suggérons aussitôt également (seconde hypothèse) que, dans cet effort pour prévenir la menace d'une réduction de l'art à une simple *imagerie* commerciale, l'une des stratégies aura consisté à y opposer la création d'*images* envisagées dans leurs usages sociaux, symboliques ou politiques.

Cette menace, la salle inaugurale de l'exposition la désigne sans détour. Sitôt y pénètre-t-on, se découvre une image de cow-boys Marlboro de Richard Prince sur laquelle veille, en sentinelle, la figure du *Marchand* de Katharina Fritsch, statue en polyester rouge à taille réelle et dont la patte de bouc qu'elle affuble discrètement en place



Thierry De Cordier,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

de son pied gauche trahit l'esprit perfide et méchant qui l'anime. Dans leur moment initial, les pratiques appropriationnistes (comme celles de Prince), qui émergèrent à la fin des années 1970, se sont fondées sur la citation, l'emprunt ou la copie de formes artistiques issues de la modernité, et de la culture visuelle de masse dans une moindre mesure. En réduisant d'illustres œuvres au rang de simples signes reproductibles et manipulables en tous sens, ces artistes entendaient dénoncer le mode de circulation et d'échange, propres aux biens et marchandises, dont l'art s'était désormais trouvé prisonnier. Loin donc d'avoir su assurer à l'art une présence pure et autonome, la modernité n'avait pu, dans sa quête pourtant sincère mais utopique ou naïve (c'est selon) d'idéal et d'absolu, produire que d'autres signes culturels diffusables et échangeables à souhait. Louise Lawler, lucide, le confirme avec une photographie qui fait face aux deux premières œuvres évoquées. On y voit, planant au-dessus d'une tête de lit, un *flag* blanc de Jasper Johns, adepte précoce et amusé du détournement du langage pictural abstrait moderne (en l'occasion, une peinture à bandes monochromes) au profit de son détournement comme objet quotidien (un drapeau américain). Cependant qu'ici, son œuvre se retrouve elle-même réduite au statut d'un objet dont les qualités plastiques doivent satisfaire les exigences d'harmonie de l'espace domestique dans l'ordre de la blancheur qu'il partage avec un couvre-lit.

Que ce phénomène de "*commodification*", comme l'on dit en anglais, constitue aux yeux du commissaire la menace première à laquelle a dû faire face cette période se signale tout au long du parcours par la présence régulière d'œuvres dont l'efficace repose sur le détournement d'une

Jim Shaw,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

forme ou figure abstraite en un objet fonctionnel : étagères d'Haim Steinbach offrant des objets du quotidien au regard curieux et méticuleux de l'esthète ou de l'ethnographe, les sculptures de Jan Vercruysse oscillant entre abstraction et mobilier, les variations sur le thème du ready-made de Philippe Thomas, un parc pour enfant déformé de Robert Gober, ou encore un damier de Sherrie Levine hésitant entre peinture géométrique abstraite et plateau d'échec.

On l'a déjà avancé, l'une des alternatives envisagées ou explorées par les artistes face à cette menace de réification de l'œuvre aurait alors été la redécouverte ou le redéploiement, après des décennies d'épuration formelle, de l'image, laquelle allait pouvoir devenir le support d'un réinvestissement direct du réel ou de son questionnement.

C'est ce que semble suggérer à nouveau l'exposition qui présente, dès la seconde salle, des œuvres de Jimmie Durham et du formidable David Hammons. La logique tout juste évoquée y est diamétralement renversée : non pas ramener l'art au statut d'objet, mais bien réquisitionner les objets du réel aux fins de la création ; une création dont on voit aussitôt qu'elle déborde largement le seul cadre artistique pour servir au contraire d'outil de régulation des interactions entre individus ou groupes d'individus ou à permettre d'identifier (pour les résorber ?) les tensions et désordres. Chez Durham : c'est la dénonciation de la collusion entre progrès moderne et expansion coloniale aux États-Unis, où les Amérindiens ont été définitivement relégués dans un passé révolu cependant que les assemblages artisanaux de l'artiste rappellent combien les éléments de ladite culture façonnent encore à quelque égard l'état de civilisation actuelle. Chez Hammons : à partir d'un réagencement des objets ou signes traditionnellement associés à la figure de l'Afro-Américain pauvre, c'est la dénonciation des processus contraints de subjectivation de ces individus à partir de leur interpellation systématique sur la base de stéréotypes (singulièrement raciaux). Que l'image ici évoquée doive s'entendre au sens fort d'un objet dont on pense qu'il peut jouer le rôle d'un agent actif dans le tissu même du réel est ce que signale l'aspect totémique que revêtent nombre de ces œuvres (comme chez Thierry de Cordier un peu plus loin).

Autres faiseurs d'images. La spectaculaire installation *Thrift Store Paintings* (1970-) de Jim Shaw rassemble, du sol au plafond, des dizaines de tableaux ingénus et criards produits par autant de peintres amateurs anonymes, que l'artiste a pris l'habitude d'acquérir depuis 1970 dans des boutiques d'occasion ou auprès de préteurs sur gages pour une somme n'excédant pas $35. S'y manifeste le souci habituel de vouloir faire répondre la création artistique à l'exigence de réalisme (le degré de fidélité par rapport à la réalité étant le marqueur principal de la qualité de l'œuvre produite). Mais derrière cette naïveté sincère, ne se découvrent pas moins des thèmes obsessionnels fondamentaux, d'autant plus identifiables — et donc, d'autant plus atteignables symboliquement — que la manière est figurative : le besoin de reconnaissance sociale (par la figuration de l'objet inaccessible ou de la star au parcours de vie hors du commun), l'amour des siens ou révéré (par la figuration des membres de la famille ou de l'amant(e) fantasmé(e)), le salut par la religion ou la croyance mystique (images du Christ ou du Guru psychédélique en passant par le fétiche totémique encore une fois) ou l'ordre du monde (les natures mortes). Il n'est pas jusqu'au choix de tonalités saturées et aux contrastes chromatiques tonitruants qui ne signalent l'urgence euphorique avec laquelle ces thèmes s'imposent aux individus.

Évoquons encore dans un autre registre la pièce de Félix González-Torres où deux disques métalliques simplement adjoints délaissent leur littéralité minimaliste pour devenir figure mémorielle du destin tragique de l'artiste et de Ross Laycock, son compagnon. Même opération pour les deux petites toiles aux motifs étoilés et aux tonalités acidulées de Paul Thek, que le voisinage avec les images de ces autres victimes du SIDA susmentionnées rend soudainement poignantes et délicates. De telles œuvres ne sont pas sans rappeler que l'image s'origine notamment dans les formes primitives du culte des morts au cours duquel on redonnait symboliquement corps aux défunts par l'image afin de rétablir entre eux et la communauté des vivants une communication brutalement interrompue.

Mais il est bien d'autres stratégies encore : les sculptures de Miroslaw Balka dont l'esthétique concentrationnaire semble signaler un besoin d'exorciser le passé traumatique, l'image comme instrument de lutte politique chez Candy Noland ou son usage comme moyen de reconnaissance à l'intérieur du débat entourant les politiques de représentation chez Nan Goldin et Cindy Sherman. Soit autant de façons d'indiquer comment la fin des années 1980 et le début des années 1990 ont été le moment d'un effort de réappropriation de l'art et de l'image non pas comme moyens de réenchantement du monde (l'esprit avant-gardiste moderne a bien fait long feu), mais comme outils d'agissement sur le monde.

Anaël Lejeune

1 En ce sens, cette mise en valeur des collections belges privées, au contenu et à la qualité souvent insoupçonnés, rejoint les initiatives récentes de la Centrale for Contemporary Art (*Private Choices*) ou d'été 78 (*3 collectionneurs, autrement*).

2 Voir à ce sujet A. Lejeune, "Le musée absent — Wiels", *l'art même*, n° 73, été 2017, pp. 34-35.

3 Sur cette période, l'on pourra se reporter au catalogue d'une exposition qui a récemment fait date dans la réouverture de ce dossier : Helen Molesworth (éd.), *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago, 2012.

David Hammons,
Vue de l'installation *Unexchangeable*,
WIELS 2018
photo Philippe De Gobert

EN FILIGRANE

Depuis les premiers rouleaux de papier calligraphiés aux sculptures en céramique en passant par les livres d'artistes et les maquettes (ou prototypes), le travail d'EVA EVRARD n'a cessé de s'amplifier, de se déployer dans l'espace, pour impliquer le regardeur dans toute sa corporalité. À l'automne prochain, la lauréate du neuvième Prix de la Jeune Sculpture de la Fédération Wallonie-Bruxelles investira la GNF Gallery (à Bruxelles) avec une nouvelle proposition installative, monumentale et immersive.

Eva Evrard,
Sans titre, 2017,
porcelaine
© photo : Bart Decobecq

Il y a tout juste dix ans, au sortir de sa formation en typographie à l'ENSAV–La Cambre, Eva Evrard (°1984, Marchin ; vit et travaille à Bruxelles) concevait ses premières œuvres annonciatrices de sa future production plastique : d'épais rouleaux traversés de milliers de caractères microscopiques, attestant de ses affinités avec l'écrit et le papier. Des objets circulaires, repliés sur eux-mêmes et tautologiques, dont l'œil doit s'approcher pour discerner des signes dans ce qui apparaît de loin comme une ligne. Soit une addition de vocables distincts ou similaires, égrenés comme les perles d'un rosaire, sur un mode itératif. Référant aux supports ancestraux de l'écriture autant qu'à notre ère marchande et automatisée, ces rouleaux de caisse enregistreuse parcourus de mots patiemment calligraphiés en continu évoquent la spirale infernale d'une vie dominée par l'action ininterrompue et la volonté du toujours plus. Suivront des livres d'artistes (édités en très peu d'exemplaires ou pièces uniques), explorations formelles et spatiales poussant les potentialités du signifiant et du signifié (quand celui-ci ne disparaît pas totalement) dans leurs ultimes retranchements. De fait, ces constructions rigoureuses et minimalistes, pour ne pas dire néoplasticistes (tant certaines convoquent Piet Mondrian), propulsent l'objet-livre dans l'espace en trois dimensions, aux confins de la sculpture ou de l'architecture. Si certains livres-objets sont abstraits, d'autres incluent des éléments figuratifs, ancrant davantage le travail d'Eva Evrard dans le champ sociétal, à l'instar de cette édition de 2013, dans laquelle une dizaine de personnages anonymes et identiques (juchés sur des bouts d'allumettes surmontant des tiges métalliques) disparaissent page après page, anéantis dans le boîtier, pour dire l'interchangeabilité des êtres dans une société qui peut s'avérer cruelle machine à broyer. Plus récemment, le livre intitulé *Nuire* (2017) propose une liste de mots procédant par analogie avec l'infinitif du titre. À l'intérieur, les pages découpées, telles des façades d'architectures éventrées, sont traversées de petites sculptures contondantes en céramique en forme de missiles, à la fois fragiles et agressives, qui interdisent la fermeture du livre. Symbole de civilisation en tant que vecteur d'accumulation du savoir et de sa diffusion, le livre se mue ici en arme d'autodestruction massive pour dire la menace permanente que notre espèce fait peser sur elle-même par sa propension à l'annihilation. La charge expressive de *Nuire* tient à son ambivalence, à son esthétisation de la violence, dans la délicatesse de la facture comme dans la fragilité de la céramique et du papier. L'ambiguïté est encore à l'œuvre dans *Hunger and Bliss*, installation évolutive (composée de centaines de pièces de porcelaine moulée) qui marque le passage de l'artiste au travail de la terre et aux formes organiques. Qu'elles soient parfaitement alignées sur un socle blanc (2014), qu'elles cernent le visiteur entre deux parois verticales formant un couloir inquiétant (2015) ou qu'elles soient plantées dans la terre (2017)[1], ces sculptures éminemment charnelles frappent l'esprit et les sens par leur nature ambivalente. Tout à la fois vases et fleurs, calices et corolles, phallus et vulves, bouches implorantes ou dévorantes, ces œuvres hermaphrodites qui se plaisent à brouiller les pistes sont particulièrement troublantes. En contrepoint à ces pièces organiques, Eva Evrard conçoit depuis quelque temps des sculptures microscopiques rigoureusement construites, sortes de développements de ses livres d'artistes : des villes réduites, des maquettes, des prototypes. Ici, une ville fantomatique, échafaudée de fragiles charpentes métalliques et d'index boursiers découpés dans du papier, semble prête à vaciller. Là, dans une cité code-barres aux allures de jeu de société, les personnages en porcelaine sont des pions sans visages, des numéros interchangeables. Ailleurs, le regard se perd dans un dédale de structures qui rappellent les anciens appareils photo à soufflets, suggérant la mise au point nécessaire pour discerner, dans les fines lamelles de papier découpé, des images de corps morcelés et de peaux atrophiées. À l'heure de l'écriture de ces lignes, l'artiste peaufine sa première œuvre monumentale, une installation labyrinthique et immersive qu'elle dévoilera lors de sa prochaine exposition personnelle à la GNF Gallery. En quelque dix années de pratique, du micro au macroscopique, Eva Evrard a développé un travail étonnamment dense et protéiforme (osons ici cette formule rabâchée) d'où émerge, en filigrane, l'air de ne pas y toucher, une réflexion à la fois sensible et aiguisée sur l'être humain et l'état de notre société.

Sandra Caltagirone

Eva Evrard,
Sans titre, 2017
© photo : Jean-François Roversi

GNF GALLERY
32 RUE SAINT-GEORGES
1050 BRUXELLES
T +32 (0)2 640 34 44
WWW.GNFGALLERY.COM

WWW.EVAEVRARD.COM

Une publication est à paraître en octobre (Ed. Analogues), avec un texte de Ann Hindry.

1 En 2017, cette œuvre a gagné le 9ème prix de la Jeune Sculpture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, au Musée en plein Air du Sart-Tilman.

MUSIC IN THE AIR

Dans les antichambres de Bozar, CHARLEMAGNE PALESTINE (°1947) propose non pas une rétrospective, mais AA *SSCHMMETTRROOSSPPECCTIVVE*, improbable juxtaposition de lettres capitales à l'image d'une esthétique s'appuyant sur la répétition, la saturation, l'excès. Sur une forme de légèreté aussi, de distance : le titre amplifie le mot "schmet", filou, taquin en yiddish. Il écarte par ailleurs le devoir d'inventaire au profit de l'affirmation d'une continuité créatrice.

CHARLEMAGNE PALESTINE
AA SSCHMMETT-RROOSSPPECCTIVVE

BOZAR/PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
JUSQU'AU 26.08.18

Vues de l'exposition (détail), Bozar 2018. Au centre: *Aaeeaaoottaa*, 1985.
© Photo Yannick Sas

Continuité profondément ancrée dans la pratique de la musique dont celui qui se nomme encore Charles Martin fait un apprentissage intensif, dès l'âge de huit ans, au sein du chœur de la synagogue de quartier, à Brooklyn. Autre épisode décisif : en 1963, Palestine est admis comme carillonneur à l'église épiscopale protestante St Thomas, à deux pas du MoMA[1]. Bien qu'obligé de jouer des hymnes traditionnels, il peut également interpréter ses propres compositions. C'est l'une d'entre elles qui suscite l'enthousiasme de Tony Conrad qui introduit Palestine dans le cercle de l'avant-garde new-yorkaise. En résultent une foule de relations et de collaborations[2].

Maximus

Bientôt enseignant au California Institute of the arts (Cal Arts), en Californie, Palestine explore continuellement les ressources de nouveaux mediums : l'orgue à New York, les synthétiseurs au Cal Arts, puis le Bösendorfer impérial, piano dont le clavier compte neuf notes de plus que les autres. Cet instrument suscitera une véritable passion. L'exposition à BOZAR en compte d'ailleurs un, celui de l'artiste posé dans la rotonde auprès de "son petit cousin, le Yamaha Baby Grand"[3].

Ce piano est le support de développement d'une technique appelée *Strumming Music*, musique "martelée" dont la densité rythmique peut s'étendre sur plusieurs heures. Longue scansion répétitive, épreuve physique, transe incarnée : *Strumming Music* condense les caractéristiques qui fondent toute l'œuvre musicale de Charlemagne Palestine. On les trouvera encore dans *Body Music*, sortes de bourdons shamaniques qui portent le corps de l'interprète aux secousses, à la course, à la projection sur les murs… Ailleurs le chant accompagne la traversée d'une île, d'un parc d'attraction[4]…

Le chant traverse l'espace, les lieux et les choses, les transforme, les transporte : "Les performances de Palestine, indique Marie Canet, sont des expériences sonores incantatoires construites sur une technique qui n'existe que pour faire chanter l'autre : machine ou lieu. Il produit donc des expériences sonores (…) durant lesquelles son chant accompagne l'expression autonome de l'instrument ou du lieu : moto, orgue, cloche, île ou night club"[5].

Singe bleu

L'exposition de Bozar est habitée par diverses sources sonores qui composent une synthèse hypnotique. Mais le peuple de Palestine, celui qui a pris possession des antichambres, ce sont surtout ses centaines de peluches, de gris, d'écharpes, d'étoffes qui longent les murs, s'amassent sur les pianos, pendent du plafond, s'agglomèrent en autels et tableaux.

C'est là le volet plastique de l'œuvre qui s'est surtout développé à partir des années 1980, à une époque où, de l'aveu de l'artiste lui-même, il fallait pour persister offrir une production apte à nourrir le désir d'objets d'un monde de l'art tournant le dos au "présentiel" des années précédentes.

La raison d'être de ces figurines n'est cependant pas purement tactique. Pied-de-nez à la sévérité ambiante, elles apparaissent dans les prestations musicales dès les années 1970, au titre de divinités protectrices, d'alter ego, de supports rituels. Depuis ce temps là d'ailleurs, Palestine les collectionne obsessionnellement. Certaines d'entre elles l'accompagnent partout. Il les connaît, les nomme, les inscrit dans un panthéon personnel et syncrétique.

Elles signalent aussi une réminiscence de l'enfance, un désir de prolonger ces jeux avivant le monde inanimé de paroles, de gestes, de récits. C'est un imaginaire, écarté dès l'adolescence et envoyé au rebut en même temps que ces milliers de figures que Palestine prend désormais sous son aile pour les réactiver magiquement.

Tout cela est vrai, assumé et formulé. Pourtant, on ne peut nier une baisse d'intensité au regard du travail performatif. Se fondre dans une vidéo de *Body Music* est une expérience bien plus subjuguante que la traversée d'une confrérie de fétiches. Notre réserve est peut-être vaniteuse, semblable à celle d'un bouddhiste zen regardant avec quelque hauteur le fatras rituel de ses pairs tibétains. Peut-être sommes-nous incapables d'emporter l'amplitude des chants dans la trivialité des choses. Si notre initiation demeure encore à faire, gageons qu'elle nous portera d'abord aux envoûtements musicaux.

Laurent Courtens

1 Charlemagne Palestine a pu renouer tout récemment avec cette expérience de carillonneur, à Bruxelles (où il réside depuis la fin des années 1990), lors du concert d'ouverture du Kunstenfestivaldesarts. *Olddddworlddd*, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, 04.05.18

2 Entre autres avec La Mounte Young, Terry Rilley, Richard Serra, John Cale, Merce Cunningham, John Cage…

3 Charlemagne Palestine, feuille de salle de l'exposition

4 On fait ici allusion à deux vidéos disponibles en ligne: *Four Motion Studies* (1974) et *Island Song* (1976).

5 Marie Canet, *Palestine, first name Charlemagne – Meshugga Land*, Les Presses du réel, Collection Fama, Dijon, 2017

Cet été, le CIAP d'Hasselt présente *Le Chalet* de LAURIE CHARLES et *Objects, Love and Pattern* de MARTIN BELOU. Deux expositions personnelles qui témoignent, à leur façon, d'une même volonté de repenser les fondements mythologiques de l'individu contemporain, à la fois dans son rapport à la nature et à l'Autre.

Laurie Charles,
Snapshot of Le Chalet (2018),
Film HD (18' 34"), Part of solo exhibition
Le Chalet (04.05 - 26.08.2018) in CIAP
Kunstverein in Hasselt.
© Michiel De Cleene.

DEMEURE ET CIVILISATION

Laurie Charles,
Vein and Crying Eyes (2018),
Painting on textile, Part of solo exhibition
Le Chalet (04.05 - 26.08.2018) in CIAP
Kunstverein in Hasselt.
© Michiel De Cleene.

Le Chalet est une exposition divisée en deux espaces complémentaires. Il s'agit d'un film éponyme réalisé cette année et accompagné d'une série de peintures monumentales sur rideaux. Le projet cinématographique était à la base un documentaire, qui s'est ensuite engouffré dans la fiction évasive mais qui, surtout, relate une expérience. L'artiste, accompagnée de quatre actrices amateurs et d'une équipe technique réduite au minimum, est partie plusieurs jours dans un chalet forestier des Ardennes afin d'expérimenter, tout en le filmant, un retour philosophique à la nature. Philosophique, car il s'agit d'envisager le poids d'une distance toujours plus infranchissable et dramatique qui nous sépare de ce qui constitue l'origine troublée de notre humanité. Revenir à la nature pour comprendre que nous sommes chairs et sueurs, et que nous existons avant tout par émission et compréhension de signes. Se crée alors une adéquation allégorique entre l'humain filmé et cette caméra flottante, animale, semblant toujours déjà là, tel un spectre invisible et panoptique. L'œil mécanique est-il celui du lieu qui nous accueille ? Ce chalet, incarnation naturelle d'un espace où vivre, nous surveille-t-il ? Le film est entrecoupé de très courtes lectures des livres *Le chant du monde* de Jean Giono et *La maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, grand écart intéressant pour comprendre que ce rapport à la nature consiste avant tout à entrer dans les dédales de ses doutes existentiels. Peu à peu, alors que les jeunes femmes mangent, dansent, dorment, lisent, vivent dans ce chalet, la nature reprend ses droits. Une scène, centrale et marquante, montre les actrices se pastichant en homme. Le travestissement agissant ici comme un symbole d'altérité : l'individu devient hybride au fur et à mesure qu'il entre en contact avec la forêt et avec le chalet.

Le film semble nous dire qu'à l'origine de l'art et du langage se situe cette angoissante forêt. Nous pensons alors aux récentes réflexions d'Eduardo Kohn, mais aussi au travail philosophique d'un Augustin Berque et à ses réflexions sur le concept platonicien de *chôra* : habiter le monde, être un individu culturel, c'est avant tout *faire lieu.* C'est-à-dire que nous formons tous une seule entité avec l'espace qui nous accueille. Nous sommes tous à la fois matrice et élément d'une matrice plus grande. Le film de Laurie Charles nous conduit alors à ne plus penser en termes d'espace, de géométrie, mais à revenir à une expérience du lieu : le chalet, petite maison de vacances à louer, est devenu forme vivante qui vibre aux pas de danse des jeunes femmes et pleure de tout son bois lors d'une élégie finale. La nature est entrée dans les corps devenus Autre(s), elle est ici partout, car en nous, du moins symboliquement. Laurie Charles ramène intelligemment cette interrogation du rapport à la nature à une question ontologique. C'est peut-être en devenant un individu nouveau, constitué de différences, que nous pourrons recréer un lien avec la Terre.

Enfin, les peintures sur rideaux répondent à ce même appel. Reprenant des motifs du film (notamment les nœuds du bois composant le chalet), mêlés ensuite à des formes organiques rendues abstraites, ces œuvres forment un tout habitable. Les rideaux nous entourent, nos veines deviennent murs et le bois façonne notre peau. Nous entrons par ailleurs dans l'exposition par une bouche béante, qui nous renvoie encore à cette vision chôratique de l'art et de la nature comme altérité que l'on absorbe et qui nous absorbe.

L'exposition de Martin Belou, *Objects, Love and Patterns*, ne relève pas des mêmes préoccupations mais renvoie à des interrogations complémentaires. Le titre se lit comme une recette de cette installation massive qui prend tout l'étage du CIAP : des objets, de l'amour et des motifs. Sur une longue table en inox s'infiltrant entre les espaces (à moins qu'il s'agisse d'un podium ou d'un support sacrificatoire), l'artiste présente une constellation d'objets fabriqués, trouvés ou empruntés. Nous entrons dans un brouillard de fumée de sauge, toussotons, avant de nous pencher sur ces crânes d'oiseaux, sur ces objets de chimistes qui gouttent et sur ces formes en pierre et métal. Nous revenons à l'âge premier de l'humanité, celui des outils réalisés à partir d'assemblages de matières trouvées, celui des croyances animistes et de la naissance douloureuse des premières sociétés. Il nous semble alors que Martin Belou propose une vision de l'art qui n'est pas sans rappeler la pensée d'un Gilbert Durand (le rapport au monde se base avant tout sur la création d'un imaginaire commun) ou les analyses d'un Michel Maffesoli (l'humanité occidentalisée revient peu à peu à un fonctionnement en tribu) : nous comprenons toutes ces formes comme liées par un imaginaire tribal où la fonction d'usage des objets n'est jamais bien loin de leur fonction symbolique. L'artiste rejoint le chamane ou le sorcier vaudou.

Sur ce plateau qui brille et se rouille, l'artiste nous présente ce qu'il appelle un "protocole". Ce n'est pas une seule et même installation et ce ne sont pas non plus différentes pièces posées ensemble. Il s'agit d'un tout global, polysémique. L'objet glané se confond avec celui réalisé et, par endroits, l'œuvre d'un autre artiste s'unit au souvenir offert par un proche. Le plateau agit alors comme un territoire, une cartographie existentielle où se croisent des formes primaires (phallus, formes matricielles), des objets d'usages et des allégories primitives semblant sorties d'une grotte datant du paléolithique. Nous nous rappelons de l'obsession de l'artiste pour ce que l'on nomme, à la suite de Beuys, une "sculpture sociale"[1] et constatons que nous ne sommes pas face à un ensemble archéologique, mais bien à une proposition de méthode. Nous ne sommes pas face à ce type de geste artistique, mais c'est, tout de même, encore de commun dont il s'agit, d'un *faire-monde* qui passe, ici, par un retour archaïque. Nous désirons alors subitement allumer un feu, jongler avec des os d'animaux, et danser en cercle. Au terme de notre divagation vers une nostalgie sans source, nous trouvons un miroir doré : au fond de l'espace d'exposition, l'installation nous semble tenir sur des pieds en plâtre, fragments de récentes sculptures vues notamment chez Levy Delval, mais aussi à ce miroir discrètement posé, où notre visage se reflète. L'artiste semble affirmer que l'abstraction ne tient que si elle prend visage humain, et c'est alors toute l'installation qui s'anime de cet anthropomorphisme. Ces os trouvés sont les nôtres, cette scie en marbre nous est constitutive. Lors d'une conversation, Martin Belou nous affirmait que son installation a toujours été là et que c'est le bâtiment qui a poussé en son sein. L'art devient une jachère, nous ne vaguons pas dans des expositions pour y trouver des réponses mais de nouveaux motifs balbutiants afin de former nos nouvelles tribus.

Louise Osieka, curatrice et directrice du centre art, a choisi de réunir ces deux artistes afin de révéler leurs similitudes. Nous constatons qu'à travers une préoccupation à propos de gestes hétérogènes, c'est donc un même doute mêlé d'espoir qui s'élève. Ce qui peut sembler relever de la nostalgie dénote un regard lucide, car chez les deux artistes l'introspection est politique : c'est la manière avec laquelle nous vivons et imaginons ensemble qui est au centre de leur préoccupation. La richesse des deux propositions tient au fait que l'interrogation y est tournée vers l'altérité. Ces artistes ne nous parlent pas d'eux, mais de nous. L'objet n'est plus alors ce qui fait face mais ce autour de quoi l'on tourne, à l'instar d'un feu de camp en bord de forêt. L'objet et l'image deviennent des formes d'emblèmes absurdes, mélanges de nombreux signes qui se perdent, afin que nous puissions réellement nous en saisir et les absorber.

Jean-Baptiste Carobolante

1 C'est notamment en ces termes qu'il définit l'*artist run space De la charge* dont il a fait partie de 2012 à 2015.

Martin Belou,
Exhibition view, Objects, Love and Patterns,
solo exhibition (04.05 - 26.08.2018)
in CIAP Kunstverein in Hasselt.
© Michiel De Cleene.

LAURIE CHARLES / *LE CHALET*

MARTIN BELOU / *OBJECTS, LOVE AND PATTERNS*

Sous commissariat
de Louise Osieka
CIAP
23 LOMBAARDSTRAAT
3500 HASSELT
WWW.CIAP.BE
JUSQU'AU 26.08.18

QUADRA

Jef Geys,
Quadra, 2018
photo: Philippe De Gobert
@mac-s

JEF GEYS n'est plus. La petite histoire veut qu'il soit mort au tout début du montage, lors du premier coup de bêche. La grande pelouse du Mac's, dans laquelle se situe sa principale et ultime intervention, n'a pourtant plus les allures d'un mausolée. Si l'on ne peut faire abstraction de la mort récente de l'artiste, c'est bien la vie qui prévaut ici. La vie comme flux plutôt qu'attribut, soutenue du vaste réseau dans lequel humains et non-humains tissent et recomposent leurs devenirs communs.

Il n'est jamais question de "Nature" chez Jef Geys - bien plutôt de "terroirs". Cette notion est beaucoup plus pratique et explicite que celle de nature et moins autoritaire, disait l'artiste, que celle de territoire. Comme le répète souvent Bruno Latour : parlez aux gens de nature et ils n'en auront généralement rien à faire ; parlez-leur de leur lieu de vie, ils ouvrent grand leurs yeux et leurs oreilles. L'écologie ne doit rien à l'idée, assez récente, d'une Nature à laquelle nous devrions "le respect". Elle relève plus sûrement d'un exercice, éminemment politique, de cohabitation entre les vivants et les choses sur un sol composé de sédiments structurant tout à la fois notre présent et nos possibles devenirs. C'est en tout cas à travers la somme infinie des interactions entre humains et non-humains que s'inscrit une grande partie du travail de Jef Geys. Son œuvre en épouse d'ailleurs toute la complexité rhizomatique : un vaste corpus d'objets et de choses, d'images et de formes, d'actions à la fois multiples et singulières, toujours cultivées sur le terreau du quotidien. C'est encore le cas pour cette exposition : ni entrée ni véritable sortie, mais le cheminement incessant d'une pensée rétive à toute idée de frontière catégorielle et d'hégémonie politique. Universelle car locale en tout point, l'œuvre ne peut s'envisager sans tenir compte de l'écosystème dans lequel l'artiste évoluait : la Campine où il vivait, les mondes de l'art, sa classe d'esthétique et de sciences humaines, les experts qu'il sollicitait parfois à travers le monde, son atelier ou son jardin. Un plurivers où chaque élément finit toujours par se rattacher géographiquement, sociologiquement ou biographiquement à l'ensemble. Les *Kempens Informatieblad*, journaux édités par l'artiste sous la forme récurrente d'"Éditions spéciales", témoignent de pratiques on ne peut plus ouvertes et souples, pas si éloignées de l'univers d'un Weiner ou d'un Broodthaers, mais empreintes d'une énergie et d'un sens du revirement esthétique qu'on ne retrouve peut-être que chez Fluxus. Les petites histoires faisant parfois les grands romans, on espère aujourd'hui un catalogue raisonné susceptible d'explorer les milles replis d'une œuvre qui, du Tour de France de 1969 à la figure de Bob l'éponge, des plantes médicinales aux célèbres *i questions de femmes !* a su constamment se densifier.

L'exposition actuellement visible au Mac's est en tout cas une excellente entrée en matière. Bien que relativement modeste, elle couvre un très large éventail de situations, d'œuvres et d'archives (la distinction entre ces termes est d'ailleurs assez abusive) et a presque un caractère rétrospectif. Inédite est l'installation prenant place sur la vaste pelouse du Grand Hornu. *Quadra* puise cependant ses références dans d'autres projets de l'artiste, sa forme en métaphorise l'ampleur et la cohérence générale. Prenant la forme de sculptures/bacs reproduisant schématiquement les contours de huit Etats Nations[1] réduits à la surface de 4m^2 chacun, l'œuvre accueille plus de 150 plantes indigènes issues de ces différents lieux. Produite en collaboration avec le laboratoire de zoologie de l'Université de Mons, *Quadra* mobilise, comme lors de l'exposition de Geys au Pavillon belge de Venise en 2009, un correspondant dans chaque pays désigné. Nonobstant les petites barrières de bois qui les encerclent, il est plus que probable que le vent et les insectes se chargeront très vite de colporter les graines de l'Achillée allemande dans le bac initialement réservé à la Digitale belge et que l'Immortelle portugaise s'étendra en Grande-Bretagne, voire hors des enclos, à l'image de ces coquelicots italiens coloriant déjà les jardins alentours. La Benoîte commune ou autre Menthe des champs pérenniseront peut-être cette micro utopie qui, sans réel besoin d'une signature, d'un Musée ou d'un collectionneur, trouvera au gré du sol les lieux où s'appartenir.

L'exposition s'étend encore dans la salle usuellement réservée au cycle "Cabinet d'amateur". On découvre ou redécouvre là, peu ou prou, l'ensemble des médiums utilisés par l'artiste : peinture, reproduction, dessin, herbier, maquette, photographie, édition et film. Récentes ou non, ces pièces prolongent, parfois avec beaucoup d'humour, les problématiques amorcées par l'installation extérieure. Moins littérales cependant, elles exigent parfois une information biographique. C'est le cas d'*Ortie*, image piquante à destination du directeur du Musée d'Ostende ou de *Biotope*, centrée sur le terreau socio-culturel et participatif dans la ville de Mol durant les années 70 et 80.

Le commissariat de Françis Mary, dans cet espace relativement confiné, relevait de la gageure. L'exposition est cependant l'une des meilleures jamais vue concernant cet artiste. Par petites touches et avec un certain sens de l'ellipse, c'est finalement une très large part du travail de Jef Geys qui y est représentée. Point ici de chapitres, plus ou moins bien enchâssés, mais un flux continu qui du jardin s'étend encore.

Benoît Dusart

JEF GEYS
QUADRA
CABINET D'AMATEUR 14

Sous commissariat de Françis Mary
MAC'S SITE DU GRAND HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 23.09.18

1 Allemagne, Belgique, Grande Bretagne, Italie, Espagne, Portugal, France, Pays-Bas

CE QUI NOUS LIE

Le Wiels accueille la première exposition personnelle d'envergure consacrée à l'artiste croate HANA MILETIĆ (°1982; vit et travaille à Bruxelles et Zagreb) en Belgique. Présentant essentiellement des œuvres textiles réparties sur les deux derniers étages du centre d'art, celle-ci interagit brillamment avec les lignes épurées de l'architecture moderniste du bâtiment. C'est par le biais de la dépendance, titre entendu au sens d'un lien de causalité, de subordination ou d'attachement, que l'artiste amorce une réflexion critique à propos du système capitaliste et de ses conséquences désastreuses, en prenant pour appui tant la matérialité que le processus de fabrication même des œuvres.

Le travail d'Hana Miletić articule plusieurs dimensions, performative, gestuelle, langagière et combine de multiples problématiques touchant à l'espace public, au politique, au féminisme et enfin au rôle de l'artiste au sein des institutions de pouvoir. Suite à l'invitation du Wiels et du Kunstenfestivaldesarts, l'artiste a réalisé des ateliers de feutrage avec un groupe de femmes du centre Globe Aroma à Bruxelles[1]. Au cœur de l'exposition, sont ainsi suspendus sur des trépieds en métal de grands pans de tissus duveteux et chamoirés, dont les fibres colorées se fondent harmonieusement les unes dans les autres grâce à un procédé qui consiste à frotter la surface des étoffes à la main avec du savon. L'aspect humain et convivial de ce travail manuel, valorisé de surcroît par la communauté artistique, contribue à nimber les œuvres d'une certaine aura de sympathie que renforce encore le caractère haptique de la matière. Dans la même salle, des baffles diffusent de la poésie sonore, écrite par les participantes de l'atelier cherchant à retranscrire à travers des associations de mots les sensations inspirées par la manipulation du feutre. Outre ce changement de registre qui, de la main à la parole, tente d'abolir toute frontière et hiérarchie de valeurs, l'accent est mis sur la faculté à tisser littéralement du lien au travers d'une expérience perceptuellement forte. D'un point de vue symbolique, ce processus de transformation de la matière se présente comme la métaphore d'un multiculturalisme et d'une intégration réussis. L'une des conséquences heureuses de ce projet de métissage faisant converger l'aspect social, identitaire et esthétique est la mise à mal de la notion d'auteur, la paternité (devrait-on dire la maternité, dans ce cas-ci) des œuvres étant partagée par tous les membres du groupe. Rappelant les expérimentations d'Alighiero Boetti avec des tisseuses afghanes à la fin des années 1970, la démarche d'Hana Miletić s'inscrit dans un contexte néo-libéral où la mise en concurrence et l'individualisme sont devenus la norme. Pourtant, à travers cet acte de transmission d'un savoir-faire artisanal, la dépendance est vécue comme une richesse plutôt que comme un handicap.

Autour de cet ensemble s'inscrivent des œuvres de petits et moyens formats, réalisées à la main par Hana Miletić, qui viennent ponctuer de manière discrète l'espace. Ce sont des objets de facture délicate qui renvoient à la fragilité et à la poésie du bricolage. L'artiste a photographié dans les rues de Bruxelles et de Zagreb des véhicules esquintés que les propriétaires ont rafistolés avec des moyens de fortune. Ces images, qu'on retrouve à l'intérieur du guide du visiteur mais qui sont absentes de l'exposition, ont donné naissance à une série de tissages réalisés entre 2015 et 2018, nommée sobrement *Materials*. Par cette itération, l'artiste entend donner à voir le geste de réparation, qui participe d'une économie aujourd'hui quasi révolue. En effet, la méthode artisanale qu'elle emploie apparaît comme un acte de résistance dans le contexte d'une industrie textile mondialisée et délocalisée pour faire appel à une main-d'œuvre à bas coût. Sa série la plus récente, intitulée *Dependencies*, semble incarner encore davantage cette approche, en l'étendant à une plus grande échelle. Le caractère indiciel de ces œuvres, imitant des bâches de chantier de construction, met l'accent sur la trace et l'histoire de ce qu'elles recouvrent, qu'il s'agisse du monument commémorant le premier ministre belge Pierre Van Humbeeck ou d'une enseigne de la chaîne de supermarché croate Konzum. Une tension s'exerce entre les motifs, la trame irrégulière reprenant les accidents du tissu d'origine et ce que ces objets nous révèlent en creux : la standardisation des produits de masse, l'influence de l'impérialisme américain (les rayures rouges et blanches évoquant le drapeau états-unien) et l'occultation du passé au profit d'une course en avant toujours plus effrénée.

Au quatrième étage du bâtiment, on retrouve *un paysage co-signé*, résultat d'un travail interrompu et abandonné sur le métier à tisser de l'Académie d'Anderlecht, que l'artiste a décidé de poursuivre. Cette œuvre à quatre mains souscrit à une éthique du "care" dont Hana Miletić se fait la garante en valorisant l'échec plutôt qu'en cherchant à le nier. Une pensée dont la vidéo *And Then Just Touch Me* à l'étage du dessous se fait l'écho. Dans une boutique de vêtements de seconde main du quartier de Matongé, les paroles du hit de Benny Benassi, *Satisfaction*, résonnent parmi les chants d'oiseaux, annonçant à travers ce mélange d'espoir et d'aliénation, la fin d'un rêve dont personne n'est plus dupe.

Septembre Tiberghien

1 D'après la description faite sur le site internet : "La maison des arts Globe Aroma, ouverte et accessible à tous, est une plateforme de rencontre où de nouveaux arrivants et des Bruxellois élaborent des projets artistiques participatifs, encadrés par un artiste professionnel." Voir : www.globearoma.be

"L'éthique est une dépendance de l'esthétique"

André Gide

HANA MILETIĆ
DEPENDENCIES

Sous commissariat de Caroline Dumalin En collaboration avec Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg et Globe Aroma
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 12.08.18

Vue de l'installation,
Hana Miletic: Dependencies,
WIELS, Brussels, 2018
© Kristien Daem.

Comment définir la mélancolie ? Est-ce un état organique, spirituel ? Sans doute, un sentiment indéfinissable issu largement du courant romantique, parce qu'assez facilement associé à l'exacerbation de la conscience de soi. De l'acédie mystique propre à la pensée du moyen âge, au tempérament spleenique moderne, la mélancolie rend compte d'une histoire de la sensibilité, à la croisée de l'esthétique et d'une théorie de la connaissance, qu'ont popularisée Klibansky et Panofvsky en commentant la gravure *Melencolia* de Dürer.[1]

LA MÉLANCOLIE : UNE EMPREINTE DU TEMPS

Pascal Convert
Falaise de Bâmiyân, 2017
Vue de l'exposition *Melancholia*,
Fondation Boghossian Bruxelles, 2018
photo © Lola Pertsowsky

Le conservateur et historien d'art Jean Clair en a, quant à lui, exploré la somme visible lors d'une notable exposition au Grand Palais à Paris en 2005[2]. La mélancolie y était métabolisée entre génie et folie créatrice, par le biais d'une question posée aussi bien à l'art qu'aux sciences. Pourquoi s'intéresser à la mélancolie aujourd'hui, sinon parce que le désenchantement d'être au monde raconte sans doute plus sur les temps actuels que n'importe quelles analyses géopolitiques. De sorte qu'au moment où l'humanité a si peu de prise sur la réalité, la fondation Boghossian s'est proposée de mettre en images et en mots ce sentiment, par une traversée de l'histoire de l'art sur 150 ans.

L'actuelle directrice et commissaire de l'exposition Louma Salamé a ainsi tiré parti de la magnificence surannée de la Villa Empain et décline selon trois tonalités, noire, bleue et blanche, les six entrées thématiques de l'exposition : le paradis perdu, la mélancolie, les ruines, l'absence, la solitude, le temps qui passe, suivant pas à pas la configuration du lieu. Du salon aux chambres à coucher, en passant par le jardin, *Mélancholia* dessine ainsi en creux, les contours d'une déambulation qui ne s'arrête pas à l'Europe, mais explore la présence de la mélancolie dans des œuvres contemporaines issues du Moyen-Orient. La poétesse et peintre libanaise Etel Adnan connue pour ses vues multiples aux couleurs saturées du Mont Tamalpaïs en Californie, réduit ici sa palette à l'épure d'un trait sombre et figure un paysage qu'un soleil devenu noir n'éclaire plus et fait disparaître.

Pascal Convert
Bibliothèque, 2016
Vue de l'exposition *Melancholia*,
Fondation Boghossian Bruxelles, 2018
photo © Lola Pertsowsky

Claudio Parmiggiani
Senza Titolo, 2013-2015
Vue de l'exposition *Melancholia*,
Fondation Boghossian Bruxelles, 2018
photo © Lola Pertsowsky

MELANCHOLIA
Sous commissariat de Louma Salamé
FONDATION BOGHOSSIAN
67 AVENUE FRANKLIN ROOSEVELT
1050 BRUXELLES
WWW.VILLAEMPAIN.COM
JUSQU'AU 19.08.18

Autre lieu, autre paysage, Manal Al Dowayan, artiste saoudienne, questionne la place des femmes en Arabie Saoudite à partir de l'image d'une crête montagneuse où se profilent des silhouettes féminines identifiées par leur voile, alors que planent au-dessus d'elles des oiseaux ou des F16 stylisés (*Landscape of the mind II*, 2009). Si le noir d'encre domine dans les œuvres exposées, les bleus glacés des paysages maritimes et désolés des photos de Melik Ohanian et de Geert Goiris, comme la blancheur fantomatique de la table de jeu de Barbara Bloom et des visages de plâtre de Parmiggiani, rappellent que la mélancolie est une couleur. Dégouline ainsi de la coursive dans le hall d'entrée de la villa une tenture crépusculaire du KRST studio, inspirée par l'heure bleue. Ce drapé contemporain entre en résonance parfaite avec le parterre de têtes gréco-romaines de Parmiggiani ; brève allusion à la survivance de l'histoire antique d'où s'origine la notion de mélancolie modelée à la fois par la doctrine aristotélicienne du génie et la physiologie des anciens. Dans le jardin de la fondation, le tintement des clochettes traditionnelles japonaises, animées par le vent de Christian Boltanski, fait chanter les morts, et ravive le sentiment d'éternité de souvenirs arrachés au passé. Ces vestiges rejoignent le paysage de pierres aux cicatrices multicolores voulu par Lionel Estève qui ramène la temporalité à sa trace terrestre et matérielle. Les hommes, et les femmes représentés dans leur nudité de Giacometti, de Martin Kippenberger, de Marlène Dumas, de Constant Permeke figurent autant l'usure du temps sur les corps que la solitude des êtres de désir que nous sommes. L'autoportrait de Giuseppe Penone, les yeux occultés par des lentilles miroirs, exprime également cette réversibilité entre soi et le monde, facteur de retrait et d'égarement. "La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste" écrivait Victor Hugo ; du bonheur il est question dans le mot *Fin* du found footage de *La sirène du Missisipi* de Truffaut conçue par Eli Cortinas. Nonobstant la scène finale du film qui montre l'impossibilité de rompre la romance sentimentale des deux protagonistes, l'artiste bloque le processus tragique qui veut que tout ait une fin : les histoires d'amour comme les films, en composant une boucle filmique et musicale. Mathieu Mercier ne fait pas autre chose, pour qui un seau bleu en plastique, remplace utilement la palette et la composition ordonnée de Mondrian. Qui veut y voir les attributs domestiques du confort offerts par la société de consommation peut comprendre la banalisation de la géométrie ardue et austère du maître devenu un sampling léger et facile. Dans le salon de la villa, les innombrables livres de verre de la bibliothèque incendiée de Pascal Convert font pendant à ses photographies des falaises afghanes de Bâmiyân vidées de leurs bouddhas. Manière subtile de marquer la mélancolie du sceau de la violence exercée par les régimes totalitaires, quand ceux-ci attaquent doublement la culture et l'histoire. À ces ténèbres de la raison, Convert oppose des formes mélancoliques de l'empreinte qui résistent et s'inscrivent durablement dans les esprits.

Raya Baudinet-Lindberg

Lionel Estève
La Beauté d'une Cicatrice, 2012
Vue de l'exposition *Melancholia*,
Fondation Boghossian Bruxelles, 2018
photo © Lola Pertsowsky

1 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, Saturne et la Mélancolie, Paris, Gallimard, 1964.
2 *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, RMN. 2005.

Jusqu'à la mi-septembre, le musée M de Louvain présente une exposition de la Finlandaise EIJA-LIISA AHTILA. Dès les années 90, l'artiste vidéaste acquiert une renommée internationale avec des installations multi-écrans sur des thèmes tels l'adolescence, le désir féminin et les troubles mentaux. Depuis 2005, son travail se métamorphose thématiquement parlant pour se focaliser sur les relations entre humains et animaux. *Potentiality for Love*, sa dernière installation de grande envergure, est sans doute la pièce la plus convaincante de la sélection exposée ici.

LES MONDES D'EIJA-LIISA AHTILA

Eija-Liisa Ahtila,
POTENTIALITY FOR LOVE – MAHDOLLINEN RAKKAUS, 2018
Photographed by Maila Hukkanen
© Crystal Eye - Kristallisilmä Oy, Helsinki

Ahtila, née en 1959, a à son actif, un grand nombre d'œuvres[1]. Le musée M montre huit installations ou groupes de travaux, répartis dans autant de salles. Deux pièces remontent à la première moitié de sa carrière, lorsqu'elle intègre ce qui deviendra dans son travail pour un long moment une sorte de leitmotiv : la question des maladies mentales. Elle traitera ce thème de manière récurrente à travers des projections multi-écrans. Les problèmes psychologiques et les troubles de personnalité confèrent invariablement aux œuvres des accents de surréalité et de poésie. *The present* (2001), cinq courts métrages qui varient de 1min12 à 2min présentés sur cinq moniteurs, plonge le spectateur dans les troubles de femmes psychotiques. Dans *Ground Control*, l'une d'elles se vautre dans une flaque de boue devant sa maison ; dans *The Bridge*, une autre rampe à quatre pattes sur un pont.

Deux de ces films "ultra-courts", *The House* et *The Wind*, se sont transformés avec le temps en installations. Seul *The Wind* (2002), une installation à trois canaux, est présentée dans l'exposition. Un violent courant d'air traverse l'appartement d'une femme névrosée qui, littéralement et symboliquement, l'oblige à mettre un certain nombre de choses en ordre. Des murs rouge vif rendent la scénographie écrasante. Dans un premier temps, on a l'impression d'être plongé dans une séquence clé de *Marnie*, le film d'*Hitchock*, où la phobie du rouge du personnage principal, colore et imprime toute l'image. Malgré un langage sous-jacent de court-métrage, il n'est jamais question chez Ahtila de personnages de fiction dans le sens classique du cinéma. Comme Godard, elle s'attache à dépeindre des figures plutôt que des corps incarnés. De la même manière, elle convoque des éléments de langage brechtien pour s'adresser frontalement au spectateur. Pourtant, l'installation n'arrive pas à se débarrasser de l'impression qu'elle donne, à savoir la vision d'un court métrage étiré dans l'espace.

Ahtila fut l'une des premières artistes plasticiennes à recourir aux projections multi-canaux. *The Wind* est ainsi disposé en forme de U, comme trois murs d'une même pièce. L'effritement d'un trouble psychotique trouve son équivalent dans l'environnement multi-écrans, mais l'utilisation arbitraire de plusieurs écrans ne convainc pas au plan dramaturgique. Les cinq courts métrages de *The Present* présentés ici sur différents moniteurs ont également été développés, avec plus de pertinence, dans *Love is a Treasure* (2002) en une version film 35mm de 55 minutes, mais qui n'est pas montrée au musée M.

Il est assez surprenant qu'Ahtila soit reconnue pour son travail multi-écrans. Une bonne utilisation de ce type de procédé crée entre les différents écrans une divergence qui provoque un va-et-vient au cœur d'une immersion d'ensemble. Cela donne une expérience à la fois complexe et analytique, physique et intellectuelle. Dans *The Wind*, par contre, des écrans individuels montrent le plus souvent la même chose, s'agissant ici bien davantage d'évoquer la simultanéité. Au moment où le vent submerge la pièce, l'on voit respectivement la femme bouleversée, une étagère sur le point de tomber et un cadre qui dégringole du mur - ou des variations sur ces situations. L'argument selon lequel le spectateur peut librement agencer son propre film ne s'applique pas ici. Ce travail aurait pu tout aussi bien être montré sur un écran unique comme pour son film *Love is a Treasure* en utilisant une forme linéaire et en créant des ellipses ou des intervalles. Une même réserve concerne le sous-titrage anglais du finnois qui défile de manière identique et répétée sur tous les écrans. Inévitablement, si l'anglais n'est pas utilisé comme *lingua franca*, les sous-titres fonctionnent comme une image formelle. Dans une configuration multi-écrans où l'image et la parole sautent d'un écran à l'autre, elles forment simplement une répétition constante et dérangeante.

Une installation à trois canaux comme *The Annunciation* (2010), avec un plus grand nombre de champs et contre-champs que dans *The Wind*, se confronte au même type de problèmes : ainsi, la première impression est-elle celle d'une action désordonnée. L'œuvre fait partie du registre développé dans le travail d'Ahtila à partir de 2005 où elle accorde une place centrale au monde animal. Un groupe de femmes se concerte et répète en vue d'une représentation théâtrale de *L'Annonce faite à Marie*. Elles discutent à propos de l'Annonce que l'Archange Gabriel a faite à Marie et de la nouvelle selon laquelle elle portera le fils de Dieu. Apparaissent en off un corbeau, un hibou, des mouettes, des pigeons, des chevaux et des ânes, toute une série de créatures figurant dans l'Ancien et le Nouveau Testaments. Le sujet véritable est la quête par les acteurs de leurs personnages : la mère de la Sainte Vierge, sa cousine Elisabeth,... Ils sont tous interpellés par le Saint-Esprit. Des illustrations de l'Annonciation tirées de l'Histoire de l'Art servent de sources d'inspiration pour les reconstitutions du récit. Selon Simone Martini et Lippo Memmi, Marie ne cède pas à l'Archange. On y perçoit un sentiment de surprise et de défense. Un accueil amical est plutôt de mise chez Fra Angelico et dans la version de Leonardo da Vinci où la Vierge reçoit humblement le message. L'installation conduit à une confusion finale : des femmes qui discutent et répètent, des apparitions d'animaux, des retables comme modèles. Qu'a voulu faire Ahtila de ce sujet car ce qu'on en perçoit reste incompréhensible ?

L'étrangeté animale est étudiée plus explicitement dans l'installation à 4 canaux, *Studies on the Ecology of Drama* (2014). L'actrice finlandaise Kati Outinen, connue des cinéphiles pour ses films avec Aki Kaurismäki, s'adresse directement au spectateur dans ce qui peut être décrit comme une conférence performance. Des "performeurs" de toutes sortes, comme un genévrier, un papillon ou un groupe d'acrobates tissent des relations associatives au cœur du récit. Cette installation, où le spectateur est entouré d'écrans, est plus immersive et plus consistante. Outinen par sa performance plaide pour que nous fassions l'expérience d'une thérapie qui nous écarte d'une position autocentrée et nous incite à explorer la perception d'autres mondes.

Le naturaliste, biologiste et philosophe Jakob von Uexküll (1864-1944) sert ici de référence à Ahtila. Le scientifique a eu une influence sur l'éthologie, l'étude du comportement naturel des animaux, ainsi que sur la philosophie de Heidegger, Merleau-Ponty et Deleuze. Il a étudié les manières dont les animaux et les humains vivent dans des espaces temporels différents ou ont d'autres univers de perception et d'expérience. "Le temps n'est pas le même pour tout le monde. Le point de vue à partir duquel le temps est observé diffère d'une espèce animale à l'autre. La capacité pour un être de percevoir le temps dépend de la vitesse de ses processus de vie. Les petits animaux à métabolisme rapide, tels que les oiseaux et les insectes, perçoivent plus d'informations dans un certain laps de temps et éprouvent un temps "plus lent" que les êtres vivants plus grands.", dit la voix off. Ahtila évoque, entre autres choses, le monde des hirondelles. Avec von Uexküll, elle plaide pour un changement de perspective qui permette de s'ouvrir à la diversité de nombreux mondes qui cohabitent simultanément sur la terre.

EIJA-LIISA AHTILA
MUSÉE M
LEOPOLD
VANDERKELENSTRAAT 28
3000 LEUVEN
JUSQU'AU 16.09.18

Horizontal (2011) montre que l'Homme peut être mis à l'écart et que le monde végétal peut agir en tant que protagoniste. Un sapin haut de 30 mètres, trop imposant pour être pris en image verticalement, a été filmé par morceaux grâce à la construction d'un échafaudage. Six écrans de projection reconstituent l'arbre en "personnage" mais cette fois couché. Les rapports de lecture sont littéralement transformés, ce qui remet en question notre point de vue anthropocentrique habituel sur la nature. L'immensité de ce travail silencieux impressionne. Qu'est-ce que l'espace, qu'est-ce un lieu ? Quelle est la frontière entre l'objet et le sujet ? Qui appréhende ce travail de plusieurs mètres est confronté à un véritable moment d'introspection et d'humilité.

Potentiality for Love (2018), l'installation la plus impressionnante, plaide pour une empathie sereine et harmonieuse entre humains et animaux. La bienveillance y devient un prolongement universel. Sur un mur de modules LED désuets, apparaît une femme en sweat où est écrit en lettres majuscules "LOVE". Elle apparaît comme un point minuscule au firmament des étoiles, avançant en flottant vers la caméra, pour finir sa course en se fracassant sur l'écran. Le corps éclate et se disperse en autant de morceaux de matière cosmique. Le cycle se répète ensuite. Cette femme, dans un état intermédiaire entre nature céleste et terrestre, exprime de façon allégorique, la propension d'amour entre humains et animaux, apportant en cela toute la clarté à l'ensemble des éléments de l'installation.

Un chimpanzé figure sur l'écran de projection opposé. Filmé sur le dos, le primate regarde de temps à autre en arrière, créant ainsi à certains moments, une relation de tête-à-tête avec le spectateur. En outre, deux tables invitent le visiteur à prendre place et à laisser son ou ses avant-bras interagir de manière imaginaire avec l'avant-bras projeté d'un chimpanzé. Le procédé s'inspire des protocoles thérapeutiques pour les personnes qui ont perdu un membre et qui ont le sentiment que la partie manquante du corps est encore présente. Ces constructions reflètent ainsi la partie restante du corps — comme un bras ou une jambe — afin d'aider à compléter virtuellement le corps et espérer ainsi guérir la douleur fantôme.

Ahtila joue ici la carte anthropomorphique. Que partage-t-on avec le singe africain, celui qui nous ressemble le plus ? Que nous ayons les mêmes ancêtres généalogiques est indiscutable. La main réfléchie en miroir est alors l'outil expérientiel par excellence pour explorer l'intersubjectivité dans la famille des hominidés. La caractérisation de la main faite par Henri Focillon à l'image d'un visage sans yeux et sans voix, mais voyant et parlant, est ici tout à fait appropriée. Les deux tables évoquent un état liminal ou une situation de frontière, où le visiteur se trouve entre deux mondes ou sur le seuil d'une transition. Ils fonctionnent comme *pars pro toto* pour l'ensemble de l'installation, qui installe une zone indéfinie entre l'animal et l'humain.

Ici il n'y a pas de langage, d'évocation ou de multi-écrans. Seuls existent le silence et l'essentialité au milieu de ces mondes partagés et simultanément séparés. *Potentiality for Love* réussit à rendre l'invisible visible ou tangible. Faire des images qui font sens rassemble des réalités distinctes. Ahtila le démontre avec verve.

Paul Willemsen

Eija-Liisa Ahtila,
Horizontal
Vue de l'installation, M Museum, 2018
photo © Koen de Waal

1 qui comptent aussi sporadiquement des travaux de dessin et de sculpture

LES MONUMENTS DE BEAUFORT

Kadder Attia, *Holy Land*
© Beaufort

De Knokke à La Panne, *Beaufort* transforme la côte belge en un vaste parc de sculptures et d'installations à ciel ouvert. La manifestation a, bien sûr, une dimension touristique, mais elle est peut-être une occasion de ne pas bronzer (ou pédaler) idiot. L'édition 2018 rassemble dix-neuf artistes et autant d'œuvres parmi lesquelles sept sont acquises par les communes qui s'engagent à les entretenir a minima sur une période décennale[1].

Jos De Gruyter & Harald Thys,
De Drie Wijsneuzen van De Panne
© Beaufort

La mer et l'imaginaire qu'elle charrie animent les projets de certains artistes invités. C'est le cas de *No Shooting Stars*, le très beau film de Basim Magdy (°1978, Egypte) que l'on peut voir dans le hall d'entrée de La Grande Poste d'Ostende. La mer y revêt des aspects abrupts et mystérieux. La vie sous-marine, l'émergence d'îles ou de roches, les déambulations solitaires de mouettes se mêlent à un texte poétique qui défile au bas de l'écran, à la parole d'un être dont on ne sait rien sinon qu'il vit dans les profondeurs de l'océan. Le film apparait comme une introduction, un lien entre la thématique de la mer qui plane sur les interventions des artistes plus qu'elle ne s'y affirme et celle, manifeste et concrète, du rôle et de l'aspect des monuments aujourd'hui. Commémorent-ils encore quelque chose ? à qui ou à quoi sont-ils dédiés ? Comment donner une actualité à ceux qui existent déjà ?

Heidi Ballet, curatrice de cette édition, précise qu'aucun thème n'a été imposé aux artistes, souhaitant avant tout leur laisser la plus grande liberté. Mais il se fait que les villes côtières sont riches de monuments divers : de nombreux mémoriaux à la guerre 14-18 (particulièrement investis pendant ces quatre années anniversaires), des monuments au roi, mais aussi aux marins et aux pêcheurs péris en mer. La curatrice a également évoqué avec certains artistes la statue de Léopold II à Ostende. "Je ne voulais pas seulement questionner l'héritage des sculptures coloniales, mais ouvrir à une réflexion plus large : chaque monument peut devenir problématique ou simplement dépassé. Chaque œuvre dans l'espace public est aussi, d'une certaine manière, un monument. J'aime bien ce contraste entre la fixité d'un monument (ou d'une œuvre dans l'espace public) et le mouvement perpétuel qui s'opère autour de lui. Aujourd'hui, la question du monument est présente de manière naturelle dans la sculpture publique. La nécessité de la monumentalité et de la matérialité des œuvres dans l'espace public pose question".

La critique des monuments n'est pas neuve, elle émane autant des philosophes ou des écrivains que des spécialistes de l'art. Nietzsche, dans les *Considérations inactuelles*, qualifiait les monuments "d'histoire pétrifiée" ; Rosalind Krauss dans *La sculpture dans le champ élargi*[2] notait que la statuaire du XIXème siècle était une "histoire de l'échec" et que l'ère moderniste avait "fait du monument une abstraction, un pur repère, un pur socle, dépourvu de localisation fonctionnelle et largement auto-référentiel". Robert Musil pointait le paradoxe du monument : "Rien au monde de plus invisible. Nul doute pourtant qu'on les élève pour qu'ils soient vus, mieux, pour qu'ils forcent l'attention; mais ils sont en même temps, pour ainsi dire, "imperméabilisés", et l'attention coule sur eux comme l'eau sur un vêtement imprégné, sans s'y attarder un instant"[3]. Les critiques contemporaines s'attachent au sens des monuments et au sort à leur réserver. Le débat se focalise principalement sur les sculptures coloniales si nombreuses dans les villes des colonisateurs. Il rejoint le débat allemand autour des monuments nazis et staliniens qui a débouché sur la différence à faire entre un *Denkmal* – qui commémore les hauts faits d'une nation – et un *Mahnmal* – qui fait allusion à un passé négatif, inassumable et refoulé. Au début des années 70, Oskar Negt et Alexander Kluge proposaient l'idée de faire deux exemplaires de chaque monument : un pour fixer un état historique et un autre destiné à être transformé, déformé, corrigé au fil des changements et des générations[4]. La proposition d'Edith Dekyndt (°1960, Belgique) faite à *Beaufort* s'inscrit dans cette voie. Avec *The Ninth Wave*[5], l'artiste s'est emparée du monument au Roi Albert 1er situé à l'embouchure de l'Yser, en lisière du complexe d'écluses et de vannes dit du "Ganzenpoot" (la patte d'oie) dont l'ouverture en octobre 1914 pour laisser l'eau envahir les polders, va fixer le front autour d'une zone inondée allant de Nieuport à Dixmude. Au centre du mémorial, la statue équestre du roi est tournée vers un bas-relief beaucoup plus discret représentant son épouse, la Reine Elisabeth. L'intervention de l'artiste prend la forme d'une performance répétée régulièrement[6] : une femme vêtue de blanc et juchée sur une échelle mobile nettoie soigneusement la statue d'Albert 1er. Cette action attire l'attention sur le rôle des femmes pendant la guerre : elles ne se battaient pas au front mais remplaçaient les hommes dans les usines et dans les fermes tout en s'occupant de la maison et des enfants et leur rôle n'a fait l'objet d'aucun monument. On trouve encore d'autres recyclages de monuments du passé tel celui, sur la plage de Nieuport, de Nina Beier (°1975, Danemark) qui assemble quatre statues équestres exhumées de réserves. Celles-ci forment un tout homogène, même si un regard attentif y découvre deux jockeys et deux militaires. Installé sur un brise-lame, le groupe se découvre (et se recouvre) au fil des marées et la question se pose de savoir si ces hommes surgissent du fond des mers pour apporter un message à la terre ou si, malgré leur marche décidée vers le rivage, ils se retrouvent inévitablement engloutis. Sur la digue à De Haan, Xu Zhen (produced by Madeln Company) (°1977, Chine) propose la copie d'une statue datant de 460 avant notre ère. Elle a été retrouvée dans une épave romaine et l'on ignore si elle représente Zeus ou Poséidon. Le dieu tourne le dos à la mer ; sur sa tête et ses bras tendus, l'artiste a disposé des canards de Pékin. La sculpture mélange tout autant les époques que les cultures.

Des monuments pour notre temps

Est-il possible de concevoir aujourd'hui des monuments qui résultent du désir et de la souveraineté d'un artiste tout en s'adressant à celui qui passe tous les jours à ses côtés, à son voisin qui l'aperçoit de sa fenêtre et, dans le contexte de *Beaufort*, au vacancier qui cherche à s'évader ? *Holy Land*, le mémorial conçu par Kadder Attia (°1970, France), occupe une grande part de la plage de Middelkerke. L'artiste y a planté dans le sable 40 stèles noires, en fait des miroirs dont la face réfléchissante est tournée vers la mer. L'ensemble évoque les cimetières militaires que l'on trouve dans la région, mais nulle inscription ne rend hommage à un quelconque occupant et si leur forme en ogive est celle des tombes musulmanes, elle cite tout autant les fenêtres gothiques. Avec cette oeuvre, l'artiste ravive le souvenir des 30000 soldats nord-africains qui ont perdu la vie pour leurs colonisateurs. Dans le contexte actuel, ces "tombes" évoquent tout autant les migrants qui perdent la vie en Méditérranée. Ici encore présent et passé sont entremêlés, tout comme le sont l'ici et l'ailleurs.

À La Panne, le monument conçu par Jos de Gruyter et Harald Thys (°1965, °1966, Belgique) domine l'entrée de la station balnéaire. Constitué de trois têtes humaines identiques car archétypales, juchées au sommet de trois colonnes à la manière des balises, le monument se nomme *De Drie Wijsneuzen van De Panne*. Un "wijsneus" désigne quelqu'un qui croit tout savoir, un personnage prétentieux. Le duo d'artistes a fusionné la signification de l'expression avec une interprétation littérale : un nez (neus) qui indique une direction (wijzen). Ainsi chacune des trois têtes désigne-t-elle une direction : celle vers l'Angleterre, celle vers la France, celle vers l'intérieur du pays. Comme dans la statuaire classique, le socle est présent, mais ces monolithes géométriques de 15 mètres de haut leur tiennent aussi lieu de corps et ressemblent à des supports de signalisation. Il ne s'agit pas de célébrer des héros, mais de porter l'attention sur la nécessité de regarder plus loin, plus haut, sans dessein et sans limite.

À Zeebrugge, Anne Duk Hee Jordan (°1978, Corée) propose un monument imposant et caractéristique du temps présent en ce qu'il mêle un passé quasi immémorial aux objets quotidiens, en l'occurrence ceux d'un port de mer. Il est conçu à partir d'éléments hétéroclites – deux bouées de signalisation marine et un filet de pêche trouvés sur place, un bloc erratique[7]. Son titre, *I travelled 1,8 Million Years to Be With You*, réfère directement au voyage dans le temps réalisé par la pierre. Si l'on ignore l'origine précise de celle-ci, on sait que de tels blocs ont été transportés par la mer lors de la fonte des glaciers et qu'ils sont donc extrêmement anciens. La roche est suspendue entre les deux bouées. Est-elle reçue dans le filet ou prête à être envoyée au loin ? Une manière d'expédier un passé lointain vers un futur incertain.

Le sens d'un monument varie en fonction de l'époque. La série *Lexicon* qu'Iman Issa (°1979, Égypte) présente dans l'office du tourisme d'Oostduinkerke en témoigne. Cinq sculptures, qui pourraient être les maquettes de monuments à réaliser, sont associées à un texte qui décrit une peinture précise du XXème siècle mais dont on ignore l'auteur, le titre et la date précise. Chacun des volumes est proposé comme une forme alternative à cette peinture et incarne ainsi une nouvelle forme de sa description. Contrairement aux textes qui mentionnent des éléments concrets (personnages, mobilier, paysage), les sculptures sont abstraites et géométriques.

La statue réalisée par Guillaume Bijl (°1946, Belgique) représente Jack, un chien soldat tué sur le front d'Ypres en 1918. Sa pose altière est bien celle des héros, une plaque de cuivre sur le socle relate ses exploits. S'il n'y avait à ses pieds quatre de ses congénères (en plâtre peint) qui l'admirent avec déférence, l'on pourrait penser que la statue occupe ce recoin du parc Léopold d'Ostende depuis plusieurs dizaines d'années. Si l'œuvre apparaît à la plupart d'entre nous empreinte d'un humour tragi-comique, elle peut aussi sembler naturelle à d'autres. Dans le registre animalier, on mentionnera aussi les deux bronzes de Stief Desmet (°1973, Belgique) : un cerf en bronze grandeur nature, rompu en son centre, qui marque l'entrée d'un parc naturel à La Panne et un bulot géant au bout d'une jetée à Ostende.

Tous ces monuments sont polysémiques. Les artistes s'emparent d'un élément du paysage qu'ils développent, l'environnement géographique et l'actualité s'y tressent pour former une proposition ouverte. à l'amateur d'art ou au vacancier de s'en emparer et d'y ajouter ses propres réflexions.

Colette Dubois

Anne Duk Hee Jordan,
I traveled 1,8 Million Years to Be With You
© Beaufort

BEAUFORT 2018
SOUS COMISSARIAT D'HEIDI BALLET
DE KNOKKE À LA PANNE
WWW.BEAUFORT2018.BE
JUSQU'AU 30.09.2018

1 Pour cette édition, il s'agit de Jos de Gruyter et Harald Thys à La Panne, Nina Beier à Nieuport, Ryan Gander à Koksijde, Simon Dybbroe Møller à Middelkerke, Stief Desmet à Ostende, Xu Zhen (produced by Madeln Company) à De Haan et Jean-François Fourtou à Knokke.

2 Rosalind Krauss, "La sculpture dans le champ élargi" dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

3 Robert Musil, "Monuments" dans *Œuvres pré-posthumes*, Paris, Points-Seuil, 2013.

4 A ce propos voir Régine Robin, *Berlin chantier*

5 Le titre de l'œuvre réfère à la face B d'un disque de Kate Bush de 1985 dont les morceaux racontent l'histoire d'une femme qui dérive seule en mer.

6 Lorsque la performance n'est pas active, on peut la voir sur une vidéo dans l'entrée du musée.

7 Fragment de roche de taille relativement importante d'origine morainique qui été déplacé par un glacier parfois sur de grandes distances.

Dans son précédent film, *In Waking Hours* (2016), SARAH VANAGT reconstituait (avec Katrien Vanagt) la procédure décrite en 1632 par le physicien hollandais Plempius en utilisant un œil de bœuf comme lentille optique. Dans *Alle de tranen/Toute larme* (2017), sélectionné au Festival Visions du Réel à Nyon et à la Documenta Madrid, la réalisatrice poursuit sa réflexion, se penchant cette fois sur l'expérience d'un drapier hollandais du 17ème siècle, Antoni Van Leeuwenhoek, qui imagine la première lentille microscopique.

TOUTE LARME
(ALLE DE TRANEN, EVERY TEAR), BELGIQUE, 2017, 30 MIN.

Auteur-Réalisateur : Sarah Vanagt, Image : Sarah Vanagt, Artur Castro Freire, SON : Nina De Vroome, Philippe Ciompi, Montage : Effi Weiss, Production : Balthasar, Co-Production : Centre Vidéo de Bruxelles, Argos (Bruxelles), Biennale de l'image possible (Liège) et Research Group Visual Poetics, Antwerp University, Diffusion : Argos (Bruxelles)

Sarah Vanagt, *Toute larme*, extrait, 2017, Courtesy Argos, Centre for Art and Media, Bruxelles

AU PRISME DE TOUTE LARME

Toute larme, comme tous les films de Sarah Vanagt (°1976, Bruges ; vit et travaille à Bruxelles), tient d'une oscillation subtile entre une étude historique et l'imaginaire d'un récit. Ce nouvel opus alimente l'Histoire des appareils optiques, plaçant Van Leeuwenhoek dans la lignée d'autres figures marquantes comme Edward Muybridge ou Etienne-Jules Marey. *Toute larme* trouve d'ailleurs ses prémisses dans une installation, *Poisson brillant*, où la cinéaste recréait des images microscopiques via cinq lanternes magiques et deux projecteurs vidéo.[1] Mais loin de se restreindre aux aspects historiques, elle révèle ici la part de fiction que recèle cette invention. Afin d'étudier la qualité du textile, le drapier de Delft coule des 'larmes de verre', et, au travers de leur pouvoir grossissant, entre dans d'infinis nouveaux mondes. Lorsque la voix de Sarah Vanagt (qui rythme tout le film) décrit le drapier au milieu de ses tissus et de ses fils alors qu'il découvre des paysages infinitésimaux ou recueille les larmes de ses enfants pour les transformer en lentilles, le pouvoir de la fiction s'impose au même titre que celui du réel.

Car ce n'est pas Van Leeuwenhoek qui porte d'emblée le récit de *Toute larme*, mais bien la figure imaginaire d'un jeune garçon : "Il était une fois, il y a très longtemps, avant que le mot 'temps' n'existe, un pêcheur au harpon sur une place préhistorique, un jeune garçon agile, aux longs cils. Chaque fois qu'il allait nager, un œuf de poisson restait accroché à ses cils, une petite boule ronde et transparente, une lentille naturelle". Sarah Vanagt n'est ainsi pas la seule narratrice ; une fois encore (comme dans nombre de ses films), les enfants sont nos inestimables guides. Du garçon aux longs cils jusqu'aux enfants qui, à Molenbeek, fabriquent des microscopes avec du plastique et de la plasticine, tous se servent de ce nouvel outil partout où ils se déplacent. Libres dans leur imaginaire, leurs mots ne minimisent pas la fantasmagorie des formes qui naissent devant leurs yeux. Dans l'une des séquences les plus intenses du film, nous plongeons dans l'obscurité de l'écran noir où seules les voix des enfants nous guident. Elles nous ouvrent l'esprit, tout comme l'obscurité, permettant notre éveil aux constellations inconnues.

Face à ces univers inimaginables, difficile de ne pas penser à Jean Painlevé et son cinéma scientifique. Des années 20 aux années 70, il a révélé des mondes parallèles au travers de films fascinants et de l'utilisation du microscope. Si les paysages insolites de Painlevé et de Vanagt sont traversés par une onde commune, les enjeux diffèrent. Là où le caractère scientifique de Painlevé l'emporte, la représentation, dans *Toute larme*, ne se laisse jamais enfermer dans les contraintes du réel, mais y puise au contraire une essence imaginaire. Jean Clair décrit un mouvement naturel face à ces images microscopiques : "Tirer un trait, extraire un fil du fouillis du visible, c'est faire effort d'intellection de ce que l'on a sous les yeux, élucider, porter à la lumière ce qui n'avait encore jamais été vu, c'est-à-dire, pas compris".[2] Mais dans *Alle de tranen*, contrairement à ce qu'énonce Jean Clair et à ce que la science peut dire ou faire de ces images, Sarah Vanagt refuse d'élucider ou de cartographier (en d'autres mots, enfermer) à tout prix ce que l'on y découvre.

L'univers magique qui se dégageait déjà de *In Waking Hours* prend dès lors la forme d'un poème d'une complexité et d'une beauté fulgurante. Mais le film finit aussi par nous raconter le basculement dans la folie du voir. Van Leeuwenhoek démultiplie les lentilles, accumule l'inconnu jusqu'au trop plein. Le garçon aux longs cils sent chaque monde découvert lui échapper, mille fois par jour, "et à force de regarder non devant lui mais à travers un œuf de poisson, il errait de plus en plus loin, de plus en plus profondément". En réalité, le titre cristallise le sens même du film. C'est au travers de *toute larme* (de verre) que le monde se révèle, marquant d'un caractère éphémère et mélancolique les images révélées. Au cœur du film de Sarah Vanagt se joue ainsi l'enjeu contemporain de la disparition, la perte annoncée des images dans le trop plein qui rend aveugle, débouchant sur un questionnement lancinant qui traverse le film ; n'est-ce pas la projection de notre regard qui crée l'image ? Celle-ci est-elle bien réelle ?

Au final, l'enchantement distillé au travers de ces lentilles inattendues, permet donc un accès à l'indicible ou même à notre réalité, dans sa très grande proximité, à l'image de ces plans de fin le long du canal de Bruxelles. "Regarder, c'est garder (…). C'est faire attention, c'est prendre garde (…). Regarder, c'est avoir des égards pour ce que l'on voit".[3] Nul doute que Sarah Vanagt porte un égard infini aux images qu'elle crée, qu'importe où elles sont nées ou ce qu'elles représentent.

Muriel Andrin
Université Libre de Bruxelles

1 L'installation a été montrée au MHKA à Anvers ainsi qu'à la Biennale de l'image impossible à Liège en 2016.
2 Jean Clair, *Éloge du visible – Fondements imaginaires de la science*, Paris : Gallimard, 1996, p.78.
3 *Idem*, p.80.

Affiches produites par l'Atelier populaire aux Beaux-arts de Paris en 1968. Vue de l'exposition *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)*, Palais des Beaux-Arts, Paris, 21 février-20 mai 2018.

Au-delà des commémorations, se pose la question de l'héritage, de ce que l'on peut identifier comme héritage de Mai 68 dans le champ de l'art contemporain et en résonance avec les mouvements sociaux récents.

MAI 68 QUEL HÉRITAGE ?

Un héritage, cela peut se refuser ou être trahi. Celui de Mai 68 n'a rien d'évident si l'on en croit, dès les années 1980 (ce qui correspondait peu ou prou à l'écart d'une génération), l'irritation qu'ont pu provoquer des trahisons d'idéaux de Mai par certains de leurs acteurs. Cela est particulièrement frappant en France, le pays où les "événements de mai" furent les plus puissants et impressionnants quantitativement à travers les grèves étudiantes et ouvrières, mais aussi dans de nombreux domaines d'activités parfois inattendus (il y eut même une grève de footballeurs professionnels). Les reniements et repentances d'anciens soixante-huitards, qu'ils furent réellement actifs ou non durant les "événements de mai"[1], alimentèrent un rejet critique de mai 68 et de ses héritages. Était d'abord dénoncé le sectarisme autoritaire, voire totalitaire, des groupuscules maoïstes (UJC-ml, Gauche prolétarienne, NRP, VLR...[2]) et des mouvements trotskystes (LCR et OCI[3]). Stigmatisés dès 1986 par Guy Hocquenghem, un des fondateurs du Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR), dans sa *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col mao au rotary*, les parcours d'André Glucksmann (de la défense de la Révolution culturelle chinoise à l'antitotalitarisme des nouveaux philosophes), de Serge July et du quotidien *Libération* (qui publia en 1984 un supplément "Vive la crise !" consacré à l'éloge de l'austérité et du libéralisme économiques), de Bernard Kouchner (du Comité Vietnam national à un ministère sous Nicolas Sarkozy, lequel avait appelé à "liquider l'héritage de mai 68"), de Roland Castro (de *La cause du peuple* au soutien à Emmanuel Macron), ou encore de Romain Goupil (des comités d'action lycéens au néo-conservateur Cercle de l'Oratoire), accaparent depuis presque quarante ans l'attention médiatique sur les reniements et repentirs de ces personnages. Au point d'assimiler pour beaucoup les héritages de Mai 68 à ces trahisons guidées par l'opportunisme et "*l'exhibitionnisme médiatique*"[4], et de nourrir du ressentiment vis-à-vis des *baby-boomers* à qui tout aurait profité[5]. Les soixante-huitards prendraient trop de place et n'en laisseraient pas aux plus jeunes, privant et déshéritant leurs enfants de tout accès à la reconnaissance sociale, enfonçant le clou pour la "génération X" (la génération née dans les années 1960-70), destinée à vivre de nouvelles formes de précarité.

Cette perception négative des héritages de Mai 68 se renforça aussi des mémoires désabusées d'acteurs médiatiques ou non de cette génération qui, la révolution rêvée ayant échoué, se sont finalement soumis au capitalisme par fatalisme et réalisme, cédant dans les années 1980 au "*rire cynique*" et faisant de *La société du Spectacle* de Guy Debord, non plus un manuel de contestation mais un guide d'orientation dans les flux du capitalisme globalisé, comme a pu l'écrire Camille de Toledo dans son premier livre paru en 2002, *Archimondain jolipunk*[6]. Dès lors, dans les téléfilms, films comiques, romans de société et bandes dessinées, pouvaient se mettre en place des représentations récurrentes d'ex-soixante-huitards devenus publicitaires, lobbyistes, manageurs, producteurs de télé ou animateurs de talk-shows, déjà bourgeois et bohèmes, libéraux et libertaires, confondants de conformisme, de snobisme et d'opportunisme. Et quand des soixante-huitards perduraient dans leurs convictions et modes de vie, ils étaient renvoyés à une position de *has been*, moches et attardés dans leurs frusques sans distinction ("on en est revenu", "vous n'êtes plus adaptés aux mutations de la société") par leurs fils devenus cadres supérieurs ou traders, tous bâtis sur le

GET UP STAND UP
MIMA
39-41 QUAI DU HAINAUT
1080 BRUXELLES
WWW.MIMAMUSEUM.EU
JUSQU'AU 30.09.18

Sous commissariat de Michaël Lellouche

A partir de la collection exceptionnelle d'affiches de 1968 à aujourd'hui de Michael Lellouche, le musée propose une sélection de plus de 400 affiches produites entre 1968 et 1973 sur les 5 continents et issus de 30 pays différents, de Paris à Prague, Athènes à Berkeley en passant par l'Angleterre, la Belgique, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, la Palestine, ...
La présentation des affiches protestataires de cette époque dans une continuité sans frontières permet de souligner leur proximité thématique autant qu'une filiation philosophique et stylistique. Il s'agit donc de retisser ces liens méconnus mais aussi de démontrer l'esprit universel et l'intemporalité des œuvres de ces artistes de rue et de mur. Les thèmes abordés sont: Mai 68, liberté des peuples, droits des minorités, guerre du Vietnam, satire, paix, travail, écologie...Parmi les affiches présentées, certaines sont les oeuvres d'artistes engagés comme Tomi Ungerer, Milton Glaser, Seymour Chwast, Richard Avedon, Paul Davis, John Lennon, Emory Douglas, etc.
A noter également l'installation de la pièce historique *Frappez les gradés* créée en 1969 par Julio Le Parc.

modèle de Tom Cruise ou de Jeff Koons, acteur et artiste émergents et significatifs d'un changement d'époque[7].

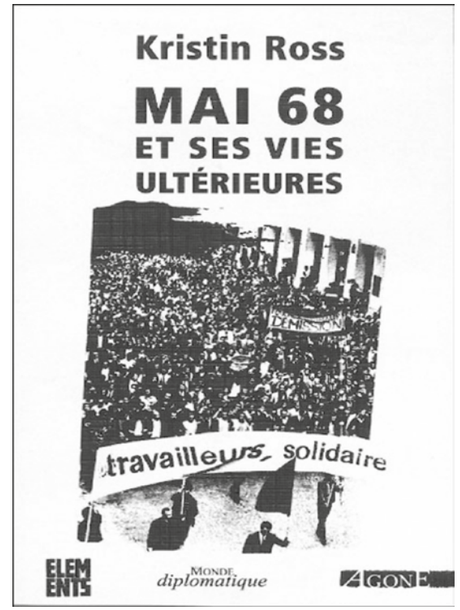
Les années 1980 furent un moment déterminant du traitement de l'héritage de Mai 68, au point que l'interprétation désormais dominante des effets des "événements de Mai" est celle d'une "révolution culturelle" qui aurait permis aux sociétés occidentales de s'adapter aux évolutions du capitalisme en prônant la liberté et le bonheur individuels comme valeur, en favorisant la liberté créative et entrepreneuriale, propre à satisfaire les attentes de flexibilité, d'adaptabilité, de consommation et de flux. Cette appropriation de Mai 68 par le libéralisme ne peut s'opérer qu'à condition de valoriser les libertés individuelles, sur la base de la récurrence du mot liberté et des appels à la libération des individus et des modes de vie dans des slogans de 68, et de négliger, voire d'occulter "l'aspiration à l'égalité" et les pratiques associatives et coopératives (comités d'action et autres formes) qui se développèrent dans le même temps dans les mouvements sociaux, que ce soit dans les universités, les usines, les écoles, les hôpitaux, les quartiers, les villages, des pratiques qui associaient des acteurs et actrices de différents groupes, domaines, classes et situations afin de combiner toutes les luttes possibles et de les porter collectivement. Cet aspect fondamental de Mai 68, que Kristin Ross a mis en avant dans *Mai 68 et ses vies ultérieures*[8], résiste évidemment à l'appropriation libérale, qui d'ailleurs l'évacue complètement, et il est aussi occulté des représentations médiatiques les plus diffusées, car moins spectaculaire et photogénique que les moments de confrontation entre manifestants et forces de l'ordre. Pour se faire une idée de ces comités d'actions, de ces discussions et de ces pratiques, il faut trouver les moyens de voir des films militants réalisés à l'époque, sur le terrain, par différents collectifs (notamment *Ce n'est qu'un début, Mikono, Le droit à la grève et CA13, Comité d'action du treizième* du Collectif ARC, ou *Un film comme les autres* du Groupe Dziga Vertov), ce qu'Internet permet désormais en partie.

Reconsidérer cela aujourd'hui est nécessaire, notamment parce que des événements récents comme le Printemps arabe en 2010-2011 (Tunisie, Égypte, Lybie...), le Mouvement espagnol des Indignés parti de la Puerta del Sol à Madrid en mai 2011, *Occupy Wall Street* parti de New York en septembre 2011 et s'étendant à 70 grandes métropoles, les manifestations Place Syntagma à Athènes en 2014, ou encore Nuit Debout commencé Place de la République à Paris en 2016, ont réactivé des pratiques de démocratie directe et participative, et développé des réunions inclusives et intersectionnelles, le tout pour lutter contre des régimes totalitaires dans les pays arabes, et contre les politiques d'austérité, l'ultra-libéralisme économique et les répressions policières dans les pays occidentaux. Il fut frappant de percevoir les effets de résonances et d'empathie entre ces différents mouvements arabes et occidentaux depuis 2010, à une échelle relativement semblable à celle de 68 dans le Monde. En effet, souvenons-nous qu'en 1968 manifester à Paris n'était pas seulement un enjeu local mais faisait écho et complétait d'autres manifestations : mouvements de contestation en Allemagne de l'Ouest (avec la tentative d'assassinat d'un de ses leaders, Rudi Dutschke), répression soviétique du Printemps de Prague, émeutes suite à l'assassinat de Martin Luther King à Memphis, manifestations contre la guerre au Viêt Nam, mouvement des Black Panthers, manifestations réprimées dans la violence à Mexico...

Dans les cas des Indignés, d'Occupy et de Nuit Debout, il fut aussi frappant de constater l'importance accordée au principe d'intersectionnalité des luttes (des travailleurs, des étudiants, des femmes, des personnes racisées, des LGBTQI, pour le droit au logement et l'accueil des réfugiés...), comme à ce que les prises de paroles dans les groupes de discussions soient faites de la façon la plus respectueuse de la diversité des participant.e.s, et en premier lieu des femmes — ce qui permit à celles et ceux qui se souvenaient que Mai 68 avait principalement vu des hommes prendre la parole publique et que les femmes étaient souvent reléguées au rang de subalternes dans les luttes, de saluer cette avancée dans les générations plus jeunes, de même que celle de la visibilité des personnes racisées. Enfin, il était remarquable de constater qu'à l'instar des assemblées générales et comités d'action de Mai 68, ces réunions des années 2010 témoignaient d'apports théoriques considérables nécessaires à la clairvoyance politique, de Noam Chomsky et Naomi Klein à Judith Butler, Jacques Rancière et Donna Haraway. Un remède à la mélancolie de gauche, comme a pu l'écrire la critique d'art anglaise Claire Bishop à propos du livre *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* de l'historien de l'art états-unien Yates McKee, qui participa activement au mouvement Occupy et qui tente dans cet essai d'en tirer des leçons pour le retrait nécessaire des artistes du système marchand de l'art contemporain considéré comme désormais totalement inféodé aux 1% qui détiennent toutes les richesses du Monde, et pour des formes renouvelées d'art engagé dans les luttes, d'Occupy à Black Lives Matter[9].

La place de l'art dans ces mouvements s'avéra principalement assez semblable à celle qu'il occupa en 68, notamment à travers des affiches produites par des artistes pour rendre publics slogans et revendications des manifestants, entre art contemporain, citation d'affiches d'agit'prop et culture pop détournée, aux côtés de formes inspirées par ce qui fut appelé esthétique relationnelle dans les années 1990 ou encore par Thomas Hirschhorn (espaces de discussions, de partages de documents et d'informations...), mais cette fois inscrits non pas dans des galeries, des centres d'art, des biennales ou des musées mais dans les espaces mêmes des rassemblements. La nouveauté réside

Vue de l'exposition *Debtfair* d'Occupy Museums, Art League, Houston, 2015



festent des positions contestataires au sein des institutions légitimantes (ici la Biennale du Whitney), si on les met en confrontation avec l'idée selon laquelle les artistes et l'art seraient des postes avancés des évolutions du capitalisme. Ceci est un autre aspect important des interprétations dominantes des effets de Mai 68. Pour reprendre les termes de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, la "critique artiste", que les sociologues identifient à Mai 68 comme moment de condensation de pratiques et intensités en germes dans les néo-avant-gardes des années 1950-60, aurait été récupérée par les nouvelles générations de managers afin de promouvoir des formes nouvelles de travail, plus créatives et flexibles dans les entreprises. Cette vision n'est pas très éloignée de ce qu'avait pu déjà constater un des fondateurs des Cultural Studies, Raymond Williams, quand il expliquait que les cultures contestataires (l'avant-garde) faisaient bouger les formes et les modes de vie des classes dominantes, depuis le XIXème siècle et, ce, à tous points de vue. Non seulement des formes nouvelles de l'art mais des formes de vie : les artistes comme les écrivains modernistes et d'avant-garde étaient bien plus libéraux au niveau des mœurs et des rythmes de vie et l'assumaient bien plus que la bourgeoisie d'où ils provenaient pour la plupart[11]. Selon Williams, au regard des évolutions des sociétés occidentales, les classes dominantes intégrèrent progressivement ce qui était désirable, car plus libre, dans les formes de vie artistes. De même, quand la sociologue états-unienne Sharon Zukin inventa la notion de "mode de production artiste" en 1982 pour comprendre l'appropriation par les classes dominantes des modes de vie artistes (en l'occurrence le loft), elle conforta cette vision[12]. Il y aurait donc quelque chose de l'ordre d'une fatalité à ce que les artistes, y compris dans leurs implications contestataires voire révolutionnaires, inspirent des ajustements et déplacements de ce qu'ils et elles contestent, voire aspirent à renverser. De fait, c'est une des puissances remarquables du capitalisme que de récupérer et de limiter ce qui le conteste, et comme les artistes ont des vies financièrement aventureuses et délicates (n'oublions pas qu'ils travaillent en majorité à perte et dans des conditions frugales, comme le rappelle Gregory Sholette dans *Dark Matter*[13]), ils seraient potentiellement plus corruptibles par les puissances de l'argent autant que modèles de la précarité libérale dans ses nouvelles formes de management par la mise en concurrence des sujets, au détriment des solidarités.

Or, c'est sur ce point que le bât blesse aujourd'hui vivement, au-delà de ce dont témoignent le livre de Yates McKee et le Debtfair Project d'Occupy Museums : pèse aujourd'hui sur beaucoup d'artistes un sentiment de culpabilité sociale au regard de leur position d'agent double récupéré par les puissants, toutefois modéré en raison de leurs situations de plus en plus précaires et soumises, comme tout un chacun non détenteur de capital et non appartenant aux 1% qui détiennent les richesses planétaires, aux pressions de la dette et de la production rentable et efficace. Inventer de nouvelles formes de collectifs, solidaires et coopératifs, ouverts aux mouvements sociaux et aux recherches d'alternatives, inclusifs et intersectionnels, pourrait bien être une perspective à explorer aujourd'hui, au-delà des pratiques déjà existantes de collectifs et de réseaux artistiques dévolus à s'assurer une subsistance frugale.

Tristan Trémeau

dans les préoccupations économiques manifestées par des jeunes artistes au sein du mouvement Occupy, au regard de leurs propres situations d'endettés. C'est le cas du groupe Occupy Museums, issu du mouvement Occupy qui, lors de la Biennale du Whitney de 2016, a appelé les artistes à partager leurs expériences de la dette due à des études d'art très onéreuses dans les universités états-uniennes (on sait que c'est un problème endémique aux USA, plombant les finances de nombreux citoyens jusqu'à leur pension et produisant une série entropique d'endettements). Comme l'a montré Maurizio Lazzarato dans *Gouverner par la dette*, dans le système capitaliste, la dette "n'est pas d'abord une affaire comptable, une relation économique, mais un rapport politique d'assujettissement et d'asservissement. Elle devient infinie, inexpiable, impayable, et sert à discipliner les populations, à imposer des réformes structurelles, à justifier des tours de vis autoritaires, voire à suspendre la démocratie au profit de 'gouvernements techniques' subordonnés aux intérêts du capital"[10]. Dans le cas des artistes, soulève Occupy Museums, l'horizon est d'entrer dans le marché hyper compétitif de l'art contemporain, soutenu par des logiques d'investissement de la part d'acteurs qui monopolisent les richesses dans tous les domaines, donc à craindre ou refuser une servilité, un assujettissement à l'efficacité productive et esthétique. D'où l'idée soutenue par Yates McKee d'une grève, et celle d'Occupy Museums de manifester publiquement les conditions économiques des artistes endettés.

Ces positions sont intéressantes à souligner, au-delà des éventuelles ambiguïtés récurrentes dès que se mani-

RÉSISTANCE
CENTRALE
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE.BRUSSELS
DU 27.09.18 AU 27.01.19

Sous commissariat de Maïté Vissault et Carine Fol

Vaste exposition et plateforme d'actions et de réflexions, *RESISTANCE* explore à travers une approche thématique la manière dont la contestation et la résistance s'inscrivent dans le corps des œuvres d'art. En présentant un dialogue entre des œuvres historiques de 68 et des œuvres contemporaines d'artistes belges et internationaux, elle réfléchit cette formidable ouverture qui eut lieu autour de 68 et à laquelle l'art contemporain est toujours affilié.

En parallèle à l'exposition, la CENTRALE se transforme en *OPEN ACADEMY* et accueille professeurs et étudiants de plusieurs écoles d'art bruxelloises, offrant ainsi une plateforme aux artistes, penseurs, étudiants et au public, en devenant lieu de débats et de rencontres pour explorer de manière critique les modèles de gouvernance politique, culturelle et pédagogique. Ceux-ci se replongeront dans les causes de la révolte étudiante et ouvrière de Mai 68 pour sonder la contestation présente et future. Présentée sous forme de laboratoire, cette *OPEN ACADEMY* rassemblera les traces du travail de prospection et les propositions artistiques des étudiants ainsi qu'un cycle de conférences, performances et projections.

En partenariat avec : ARBA / ISAC / CARE, La Cambre, LUCA School of Arts, RITCS

Photogramme extrait du film *Y'a qu'à pas baiser* de Carole Roussopoulos, 1973.

Même si *Reprise. Histoires du théâtre* traite d'un fait divers, MILO RAU - un peu à la manière de Jean-Luc Godard avec *Histoire(s) du cinéma* – y aborde aussi la question du théâtre de manière tentaculaire. Elle se nourrit du lien organique entre tragédie, critique de la représentation, reenactment, violence et rapports de force, tissé par ses précédentes créations : *Five easy pieces, Hate Radio, Les derniers jours des Ceausescu,* etc. Et passe aussi par la communauté. Le metteur en scène et directeur artistique du TNGent Stadstheater a en effet décidé de confier la mise en scène des épisodes à venir à des artistes d'horizons très divers : Faustin Linyekula, Jérôme Bel, etc. *Reprise. Histoires du théâtre* aurait pu virer à un pensum arrogant. Mais il n'en est rien. C'est le triomphe de la fiction faite politique. L'intelligence de Milo Rau fait froid dans le dos.

© Michiel Devijver

QUAND L'ESTHÉTIQUE S'INSCRIT DANS UNE HISTOIRE DE LUTTES

Milo Rau,
Histoire(s) du théâtre
© Hubert Amiel

KFDA 2018

REPRISE. HISTOIRE(S) DU THÉÂTRE
EN TOURNÉE 2018 :
du 7 au 14 juillet - Festival d'Avignon ; du 6 au 9 septembre - Schaubühne - Berlin ; du 18 au 19 septembre - Hellerau - Dresde ; du 22 septembre au 8 octobre 2018 - Théâtre des Amandiers Nanterre ; du 25 au 26 octobre Gesnerallee - Zürick ; du 31 octobre au 1er novembre - Mousonturm Frankfort.

INTERNATIONAL-INSTITUTE.DE

Presentation Kunstenfestivaldesarts, Théâtre National Wallonie-Bruxelles Production International Institute of Political Murder (IIPM), Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles Coproduction Kunstenfestivaldesarts, NTGent, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre Nanterre-Amandiers, Tandem Scène Nationale, Arras Douai, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Théâtre de Liège, Münchner, Kammerspiele, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main, Theater Chur,Gessnerallee Zürich, Romaeuropa Festival

l'art même : *Reprise. Histoires du théâtre* reprend un fait divers qui a bouleversé Liège en 2012 : Ihsane Jarfi est retrouvé mort à la lisière d'une forêt. Il a été torturé et assassiné. Ici, même si vous évoquez implicitement l'homosexualité à travers la reprise de la chanson emblématique *Cold Song* interprétée par Klaus Nomi, vous n'évoquez pas le caractère homophobe du crime.

Milo Rau : Je m'attache à l'histoire d'Ihsane Jarfi comme je m'attacherais à un "cas". Il y a, en dehors du meurtre homophobe, quelque chose de plus tragique et de plus banal. Je ne veux pas "réduire" le meurtre à son seul caractère homophobe. Car on peut y voir aussi une forme de racisme. Et je veux donner à voir toutes les formes de violence sans principe de hiérarchie. Et puis, j'ai la conviction que si Ihsane Jarfi avait été une femme, les meurtriers l'auraient sans doute assassinée aussi. Pareil, pour un noir ou un handicapé. La question des minorités se pose aussi à nous. Je souhaitais avoir de la musique baroque dans cette pièce. Très vite, j'ai pensé à Henry Purcell et à *Cold Song* dont je suis fan. Étrangement, il n'existe pas de version instrumentale de cet air extrait de de la scène du froid du semi-opéra baroque *King Arthur*. J'ai donc demandé à Gil Mortio de réaliser une version très eighties, très proche de celle interprétée par Klaus Nomi.

AM : À la fin du premier chapitre du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, le narrateur, le bourreau SS dit : *"Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous !"* Face au mal extrême commis par des hommes ordinaires comme c'est le cas dans *Reprise. Histoires du théâtre*, le spectateur vit un paradoxe : il ne peut pas s'exclure de la condition humaine commune mais dans le même temps, il lui est impossible de s'identifier à la normalité qui flirte avec le monstrueux.

MR : Il ne faut pas omettre la part de sadisme qui existe dans "la banalité du mal". Ihsane Jarfi et ses meurtriers sont des personnes "banales". Et à la base, c'est une discussion qui dérape. Comme je l'ai déjà ressenti au Rwanda, j'appréhendais beaucoup de rencontrer un des meurtriers d'Ihsane Jarfi. Mais je me suis retrouvé face à un type qui n'avait rien d'extraordinaire et qui, dans une situation précise, s'était transformé en "monstre". Je sais combien un homme peut vite devenir extrêmement violent et dénué de toute compassion. C'est ça le mal ! Le mal est dans l'acte. Il n'y a aucune dialectique, ni logique. C'est aussi simple que ça. C'est aussi ce que décrit Fabian Lendeers dans la pièce : un des meurtriers sort de la voiture et contemple le meurtre sans rien faire. Il est tard, il fait froid, il est fatigué, il vomit, il regagne la voiture.

AM : Dans votre travail, la catharsis est moins un enjeu moral qu'un enjeu esthétique qui trouve sa résolution dans le dispositif scénique.

MR : J'ai eu de longues discussions avec l'actrice Sarah De Bosschere sur le monologue du syndicaliste qui a été vivement critiqué. Je l'ai un peu modifié. Il m'importe de rappeler que le travail des ouvriers a été un savoir-faire, une forme d'art. Ce temps-là est révolu. On a besoin d'un produit et on le produit. C'est notre tragédie ; une tragédie globale. Réalité et art sont déconnectés dans la pratique au sens où Karl Marx l'entend. C'est moins une théorie sociologique qu'un point de vue esthétique sur le travail et le monde que j'exprime ici. L'homme doit pouvoir être en mesure de se voir dans sa pratique. Il doit pouvoir se créer lui-même lorsqu'il produit une voiture. Lorsqu'il n'y a plus d'interactions, l'homme est plongé dans le Néant. C'est ce qu'on voit dans la pièce : l'homme est en enfer. Après, la beauté peut toujours jaillir : on ne peut plus travailler avec son clark mais on peut danser avec. Je ne livre pas ici une leçon morale, c'est seulement ma théorie, mon histoire du théâtre. Et il est important qu'on puisse être en désaccord avec ma vision.

AM : Vous documentez beaucoup votre travail scénique. Pourtant, vous préférez user de la fiction plus que du documentaire au théâtre.

MR : C'est toute la question de la représentation. Dans quelle circonstance le réel peut-il apparaître ? Au regard de mon expérience, le réel apparaît plus dans un cadre "fictif" que dans un cadre "réel". Ouvrir le plateau aux spectateurs ne fonctionne pas. Car le réel ne produit rien d'autre que le réel. Les spectateurs se sentent vite mal à l'aise. Ils ne savent pas quoi faire. Nous avons créé un vrai tribunal pour la pièce *Tribunal sur le Congo*. Mais le cadrage est symbolique / utopique / fictif /fantastique. La plupart de mes pièces sont des lieux allégoriques où tout peut arriver : la violence, le témoignage, la nudité. Du point de vue de la sémiotique, quelque chose de l'ordre de la libération de ceux qui font se produit. Et façonne un langage singulier de la solidarité. Lorsque l'acteur/star Johan Leysen et la gardienne de chien Suzy Cocco sont nus sur scène, ils me touchent. Car le lieu où cet homme et cette femme se rencontrent, n'existe pas. Elle est là la naïveté. Je ne documente rien. C'est ce qui est beau au théâtre. C'est tellement simple. C'est pour cette raison que je n'aime pas l'idée de sortir le théâtre de ses murs. Car le lieu a une magie, une symbolique. Se rendre au théâtre, c'est comme se rendre dans un lieu-dit pour y mourir ou combattre.

AM : Dans *Reprise. Histoire(s) du théâtre*, vous usez de la machinerie théâtrale et du naturalisme cinématographique. Et vous jouez de leur juxtaposition. Ce qui donne à la pièce un caractère troublant.

MR : J'ai toujours aimé la caméra et le naturalisme pour ce qu'ils sont. À mon sens, seul le cinéma naturaliste existe, même s'il y a toujours un peu de fiction. Godard a cessé "d'exister" quand il a voulu en sortir. Au théâtre, le naturalisme ne fonctionne pas. Théâtre et cinéma sont des arts opposés que j'aime confronter. Lorsqu'on les juxtapose, les images se copient un peu. C'est un peu spooky. Comme si quelque chose de mortifère arrivait sur le plateau. C'était pareil, dans *Five Easy Pieces*, il y avait quelque chose de l'ordre du cauchemar dû à la logique de répétition.

AM : Ici, fait rare, vous représentez l'acte de violence extrême littéralement. Il est filmé en direct.

MR : Je montre rarement l'acte de violence en tant que tel sur le plateau. Je l'ai montré seulement à la fin de la pièce *Les 120 jours de Sodome* : on coupe les pénis. Ici, toutes les techniques qui sont exposées par les acteurs, au début de la pièce, amènent à la scène finale de violence. Par exemple, Tom Adjibi dit : *"je peux parler l'arabe"*. Et il le fera le visage ensanglanté. Je me suis également beaucoup attaché à la manière dont le corps réagit. Car c'est la réaction de la personne qui reçoit le coup qui est à l'œuvre. C'est elle qui donne toute la puissance à la scène. Philosophiquement, cette idée est fascinante. J'avais envie de combiner un réalisme accompli en travaillant sur la lourdeur du corps mort ou la pisse et des moments plus naïfs - un peu à la manière d'enfants qui réalisent un film - en faisant, par exemple, tourner une voiture éclairée par une petite lampe tenue par Johan Leysen. Le seul imaginaire de la violence qu'on possède est cinématographique. Et beaucoup d'actions crédibles au cinéma ne le sont pas au théâtre. Nous sommes encore dans la recherche : jusqu'où peut-on aller sans que l'acte de violence perde de l'intérêt ? Quelle est la temporalité de la violence ? Au cinéma, les scènes de violence sont *"fast and furious"*. Au théâtre, le temps est plus étiré. Les questions sont grandes ouvertes.

AM : Au moment où Ihsane Jarfi est assassiné, vous choisissez d'éteindre la caméra pour laisser toute la place au théâtre. Il est presque clos sur lui-même.

MR : De manière générale, les images de violence filmées en direct sont plus intéressantes que ce qui est représenté sur scène. Car elles sont comme une répétition - en plus mauvais - de ce qui se passe sur scène. Mais dans la scène du meurtre, la caméra n'ajoute plus rien. En l'enlevant, on crée une autre relation au temps, un presque calme. L'action dure longtemps, devient monotone.

AM : À l'instar des cinéastes Lars Von Trier et Thomas Vinterberg qui avaient rédigé *Dogma*, vous avez rédigé *Le Manifeste de Gand*. Est-ce une manière de s'opposer à certaines tendances du théâtre actuel ? Et d'inscrire votre pratique dans une histoire de luttes ?

MR : Le *Manifeste de Gand* interroge et critique d'abord ma propre pratique. J'ai œuvré dans les plus grands théâtres, imaginé des grandes machineries théâtrales, travaillé avec des équipes artistiques importantes, etc. Aujourd'hui, j'ai envie de renouer avec une certaine forme de simplicité. Le théâtre s'est toujours inscrit dans une histoire de luttes contre des forces oppressives. J'ai écrit *Le Manifeste de Gand* pour provoquer une réflexion sur l'état du théâtre actuel et trouver d'autres stratégies d'intervention dans le champ institutionnel pour libérer la création. Autrement dit, ouvrir la scène à et pour notre société. Car la réalité est plus complexe, plus tragique que l'art, aujourd'hui. L'art doit se rapprocher le plus possible de cette complexité-là. En Allemagne, beaucoup de théâtres sont bien dotés. Il serait mille fois plus intéressant d'y faire du réalisme global que la nième version de *Hamlet*. Notre art doit être le miroir de notre temps. Nous devons veiller à ne pas inscrire notre acte de création dans des logiques institutionnelles. Après bien sûr, je ne peux pas imposer *Le Manifeste de Gand* à tous les artistes qui travailleront au NTGent Stadstheater.

Entretien mené par Sylvia Botella

Milo Rau, *La Reprise*
© Bea Borgers

KFDA 2018
Milo Rau

KFDA 2018

Avec *La Plaza*, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, codirecteurs de la compagnie EL CONDE DE TORREFIEL, ont voulu "figurer" une place publique qui serait à l'image de notre société contemporaine, vidée de sens. Mais quelle est la nécessité d'un faire-œuvre là où "le langage ne prétend même plus transformer ce qu'il constate"? Pourquoi devrait-il y avoir quelque chose plutôt que rien? Question insolente, qui interroge la nécessité d'un acte artistique, sa raison d'être. Question que l'on a envie de poser au binôme fondateur et directeur de la compagnie basée à Barcelone, après avoir vu sur la scène du Kaaitheater, dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts, la création de *La Plaza*.

El Conde de Torrefiel, *La Plaza*, @ Eis De Nil

DISSOLUTION DU POINT DE VUE

Spectacle-tableau, à l'image extraordinairement léchée, *La Plaza* paraît simultanément d'une formidable vacuité. Quelle éventuelle acuité contiendrait cette vacuité? "El Conde de Torrefiel envisage une place peuplée d'êtres sans visages, sans corps tangibles, qui arpentent les lieux comme dans un tableau vivant face auquel le spectateur est aussi lecteur."[1] Des spectateurs-lecteurs, ajoute le dramaturge Roberto Fratini, qui sont "témoins visuels et auditifs de quelque chose qui pourrait ne rien être; ou d'un rien qui pourrait être quelque chose. […] Voir qu'il n'y a rien à voir est encore pire que de ne rien voir."[2]

Sur la scène de *La Plaza*, on ne peut pourtant dire qu'on ne voit rien. Cette pièce, écrit Christophe Slagmuylder, directeur du Kunstenfestivaldesarts, "imagine l'espace scénique comme un espace public, un lieu de tension et de transformation permanente où se croisent différentes temporalités et historicités." Un espace public qui serait pourtant insignifiant, car vidé de sens: "la place comme dernier marché de négociation de l'éclipse de tout paysage ou panorama" (Roberto Fratini). *La Plaza* serait-elle reflet de cette "ère du vide" que pointait déjà au début des années 1980 Gilles Lipovestky dans un essai fameux sur l'individualisme contemporain?

"El Conde de Torrefiel", écrit encore Christophe Slagmuylder, "conçoit des œuvres scéniques inclassables. Usant de matériaux hétérogènes, leur vision frappe pourtant par son acuité et sa façon de coller à son époque. Elle témoigne, à travers son humour et ses provocations, d'une insouciance désenchantée. Elle est éminemment jeune. Ce sont les jeunes adultes du XXIème siècle. Ils vivent au présent. Les actions performées dans leur spectacle partent régulièrement de situations passives (attendre, bavarder ou commenter). Elles révèlent une société inerte, obsédée par la peur de perdre ses acquis. Tout en mettant en scène une société du loisir, des activités faciles et inconséquentes, elle désigne aussi, presqu'innocemment, la montée du populisme en Europe."

En quoi cette jeunesse serait-elle nécessairement synonyme d'insouciance désenchantée? Ce constat ne souffre-t-il aucune discussion? La jeunesse de Barcelone, où vivent Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, n'est-elle pas aussi celle qui occupait les places publiques (précisément), avec le mouvement des Indignados, d'où est issu Podemos; qui manifestait en nombre pour l'accueil des migrants; ou encore revendiquait sa culture catalane face à l'arrogance du pouvoir central espagnol et à la corruption qui gangrenait le Parti populaire de Mariano Rajoy? Quant à voir le spectacle d'El Conde de Torrefiel comme réaction "presque innocente" à la montée du populisme en Europe "Les artistes ne sont ni des hommes politiques ni des curés", confie Pablo Gisbert; "Nous ne devons endoctriner personne. Nous ne connaissons aucune vérité. […] *La Plaza* est une pièce où je me déresponsabilise de tous les thèmes abordés, comme si nous étions chacun.e des personnes que nous voyons maintenant."

Dans *La Plaza*, les personnages ne parlent pas. Ils cohabitent, défilent, anonymes, sans visage (masqués) ni langage. Mais en toile de fond, sont projetés par intermittence "des mots qui en disent long sur le brouillage des repères propre au monde contemporain." Et "le spectateur se découvre lecteur d'une parole jamais proférée, témoin du malaise de la société d'aujourd'hui."[4] Il y aurait matière à ne pas partager un tel constat. Mais le spectacle d'El Conde de Torrefiel entérine ce "brouillage des repères", ce "malaise de la société d'aujourd'hui", en se contentant de l'exposer, sans nullement s'en démarquer, lui conférant au contraire une validité esthétique (au demeurant tout à fait réussie). "Ce qui me fait rire depuis quelque temps", précise Pablo Gisbert, "c'est de constater que nous tous, qui vivons dans ce monde occidental qui fuit le communisme, sommes en fait communistes. Nous écoutons tous la même musique, portons les mêmes marques, mangeons la même nourriture, parlons des mêmes livres, vivons dans les mêmes villes, avons les mêmes thèmes de conversation, les mêmes discours Nous sommes ultra-communistes. Aussi néolibéraux que communistes, ultra-communistes. Mais par le biais du capitalisme." Dans ce monde-là, capitalistiquement "communiste", El Conde de Torrefiel semble dire que toute singularité effective, tout autant que toute force de constitution d'un "Nous", serait d'emblée ruinée. *"Qu'est-ce qu'un point de vue à l'heure du selfie tout-puissant?"*, assène la présentation du spectacle pour le Festival d'Automne à Paris.

Les premiers spectacles d'El Conde de Torrefiel ont été réalisés, depuis 2011, dans un relatif artisanat. Ces spectacles ont progressivement rencontré une diffusion internationale de bon aloi. *La Plaza* marque un changement de cap très important. Le générique du spectacle témoigne d'un réseau impressionnant de partenaires et coproducteurs européens. Qu'est-ce qui a bien pu motiver un tel engouement, en sus de l'intérêt porté aux précédents spectacles d'El Conde de Torrefiel? Osons une hypothèse: la promesse de faire sur scène "place publique", à l'heure où la "montée des populismes", partout en Europe, viendrait fragiliser la puissance d'agora des théâtres, festival et autres instances culturelles, qui seraient renvoyés malgré eux (croient-ils, cela serait à discuter) à un élitisme devenu *suspect*.

El Conde de Torrefiel, *La Plaza*, @ Eis De Nil

Mais que serait un monde sans points de vue? Pour Roberto Serafide, "le paysage présent n'est rien de plus que l'abîme guettant à travers les *selfies* imprudents que des idiots prennent in articulo mortis. Voilà l'essentiel de la tâche d'El Conde de Torrefiel: nous offrir, en l'exposant, le sourire hébété d'une humanité qui prend le dernier de ses autoportraits. L'étendue qui permettait de nous rencontrer s'est transformée en Réseau où nous nous connectons et à l'occasion *nous assemblons* de façon génitale. Il ne reste plus rien de l'ancienne place, qui était, comme nous avions l'habitude de l'appeler, cette étendue d'un vide 'présenciable', ce paradigme spatial du politique, où chacun venait exposer et négocier sa 'personne', le masque nécessaire au sujet qu'il était. […] Dans le désert du Réel, où *'la fatigue vainc la pensée'*, El Conde de Torrefiel égrène une *postfecia* littéralement inaudible: si son acte de parole constate l'irrémédiable à venir comme une contingence déjà présente, son acte de mise en scène ne peut consister qu'à théâtraliser l'effondrement, en lui, de tout résidu humain, où les signes ne sont plus des personnes, et les gestes ne sont même plus des gestes, et le langage ne prétend même plus transformer ce qu'il constate."

Il n'est pas impossible que la part de nihilisme qui caractérise le rapport au monde qu'expose dans ses spectacles El Conde de Torrefiel, touche là un point ultime. Et l'on revient à la question initiale: pourquoi y aurait-il quelque chose plutôt que rien? Pourquoi serait-il encore nécessaire, aujourd'hui, de faire du théâtre, et de faire spectacle? Lors de la conversation bruxelloise qui devait précéder l'entretien qui n'a pas eu lieu (pourquoi faire un entretien?), Tanya Beyeler et Pablo Gisbert ont l'un et l'autre répondu. Tanya Beyeler: *"C'est le spectacle le moins nécessaire que nous ayons jamais créé."* Pablo Gisbert, après avoir évoqué le livre de Michel Houellebecq sur Schopenhauer[5]: *"Si je m'écoutais, je ne ferais aucun spectacle. Je me dédierais à une vie contemplative. Ce qui m'intéresse le plus: penser, penser, penser. Pour moi, la pensée est une forme de loisir."* L'enjeu d'une production-diffusion à grande échelle a transformé la fabrique d'El Conde de Torrefiel: *"Nous passons un peu d'une planification familiale à une planification créative"*, disait Tanya Beyeler avant la création. Mais si les artistes transforment leur façon de faire pour répondre à ce qu'ils imaginent être le point de vue qu'une production attend d'eux, cela parle certes du monde (et en particulier du monde de l'art) , mais dans une langue qui renoncerait d'elle-même à subvertir le réel.

Jean-Marc Adolphe

LA PLAZA
Présentation: Kunstenfestivaldesarts, Kaaitheater
Production: El Conde de Torrefiel, Kunstenfestivaldesarts
Coproduction: Alkantara & Maria Matos Teatro Municipal (Lisbon), Black Box teater (Oslo), Centre Pompidou – Les Spectacles Vivants, Festival d'Automne à Paris, Festival de Marseille, Festival GREC (Barcelona), FOG Triennale Milano Performing Arts, HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, Vooruit (Ghent), Wiener Festwochen, Zürcher Theater Spektakel

1 Présentation du spectacle dans le programme du Festival d'Automne à Paris.
2 Texte dans le dossier de presse du Kunstenfestivaldesarts, non communiqué au public.
3 Présentation du spectacle dans le programme du Festival d'Automne à Paris.
4 Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.

KFDA 2018

Présenté au Kunstenfestivaldesarts, *Suite n°3 "Europe"*, est le nouvel opus de *L'encyclopédie de la parole*, projet d'archivage et de mise en scène porté depuis 10 ans par Joris Lacoste qui s'est associé pour ce dernier volet au compositeur Pierre-Yves Macé. Deux chanteurs virtuoses déroulent, sur une partition au cordeau et en toutes les langues de l'Europe, des propos récoltés aux quatre coins du continent sur différents supports. Paroles dérangeantes, bêtes, sales ou criminelles, le spectateur n'est épargné de rien de ce qui profile une misère contemporaine. Exercice de forme et parfois vain, *Suite n°3* ne recèle peut-être de beauté que son épuisement à s'essayer à la juste distance.

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, SUITE N°3

Encyclopédie de la parole,
Joris Lacoste - Pierre-Yves Macé
© Frederic Iovino

L'ART MÊME: Il y a une dizaine d'années, nous n'étions pas encore à l'heure des "fake news" et *Youtube* n'avait pas le quasi-monopole de l'archivage visuel et sonore. Pourtant, vous décidiez de créer une *Encyclopédie de la parole*, c'est-à-dire dire de doubler ce qui était en train de se construire avec l'internet en même temps que vous commenciez à privilégier, en tant qu'homme de théâtre, l'archive et le document plus que l'attachement au texte. À quoi répondaient ces opérations à ce moment-là ?

JORIS LACOSTE: Dans mon travail, j'étais à un moment où, au théâtre, le rapport au texte devenait problématique. J'étais frappé par la pauvreté formelle de la parole sur scène au regard de la richesse de la parole réelle. En France, il y a une tradition de l'acteur comme passeur du texte, devant lequel il doit s'effacer. La parole devient transparente, non accentuée, faussement pure et neutre. J'étais fatigué de trouver cette parole autarcique dans tant de spectacles. Au départ, mon idée était de commencer un travail d'étude pour observer comment la parole fonctionne formellement dans toutes les situations possibles, et de voir ensuite comment cela pouvait devenir un outil de travail. J'avais envie de voir entrer sur scène des choses plus contrastées, violentes et accidentées. À mon arrivée en 2007 aux Laboratoires d'Aubervilliers, j'avais rassemblé quelques personnes marquant un même intérêt pour la parole. Au début, sans l'horizon de la scène, la volonté était d'ouvrir un chantier, un dossier, sur les phénomènes de la parole afin de constituer une archive par le biais d'un site pour classer ces phénomènes non pas en fonction d'un genre ou d'une valeur, mais en rapport à leur forme. Mes références étaient Bartok, qui allait dans les campagnes hongroises avec son carnet collecter des chansons populaires, la poésie sonore aussi, et l'activité de recherche car j'ai toujours admiré les artistes qui ont une activité de création et de recherche sur un fil continu.

AM: *Suite n°3* donne à entendre divers documents sonores, dans différentes langues, chantés selon une partition très précise. Il se dessine une triangulation entre langage (les différents idiomes parlés), discours (le sens de ce qui est dit) et parole (l'aspect strictement musical ou formel de ce qui est dit), comme si cette dernière permettait de suspendre le jugement, de ne pas indexer ce qui est dit sur une valeur morale ou politique, alors que tous les propos et documents retenus sont abjects, misérables, indignes ou grotesques.

J.L.: Au départ, avec *Parlement*, le premier spectacle avant les *Suites*, la question était de pouvoir comparer de l'incomparable. Une actrice, une seule voix, donne à entendre une grande diversité de paroles. Les timbres, les textures, le patchwork provenant des enregistrements se fondaient en une forme d'unité. Cette encyclopédie a été au début une manière de travailler différemment avec les acteurs. Après, les choses se sont accélérées et je me suis rendu compte qu'on pouvait écrire des partitions de spectacles à partir des enregistrements eux-mêmes, autrement dit faire entrer sur la scène des paroles qui en sont habituellement exclues. Politiquement, ce geste formel permet de redéfinir une frontière entre ce qui est admis et ce qui ne l'est pas. Avec *Suite n°3*, on a choisi en effet des paroles qu'on préférerait ne pas entendre dans le but, une fois encore, de déjouer cette question de la forme et du contenu qui a tant dominé le théâtre français. La manière de parler produit du sens et l'effet est produit par la forme (silence, mélodie, souffle, etc.). La manière participe au fond. Dans la réalité, l'on ne remarque pas cela comme une esthétique, il est nécessaire de le mettre en scène. On essaie de créer un plan sur lequel la question de la valeur ne se pose pas. Il ne faut rien s'interdire, sauf pour des raisons de dramaturgie.

AM: On voit apparaître une tension. Il y a, d'un côté, un type de gestes dont l'art contemporain s'est particulièrement nourri, celui de la monstration, du collage, de la sélection, du montage, derrière lesquels l'auteur s'efface pour être dans une logique de dénonciation. Et il y a, d'un autre côté,

Encyclopédie de la parole,
Joris Lacoste - Pierre-Yves Macé -
Suite nr3
© Roland Verant

dans cette pièce quasiment une logique de légitimation. Les propos sont mis en musique, l'univers de Pierre-Yves Macé est très élégant et référencé, il est par ailleurs interprété de manière virtuose par les deux chanteurs et le pianiste. L'horizon est ici celui de la beauté qui légitime, en un sens.

J.L.: Écrire avec des enregistrements n'est pas si différent que d'écrire avec des mots, qui sont aussi des objets trouvés. L'invention de l'écriture ou poétique, c'est l'agencement d'objets trouvés. Dans *Parlement*, c'était plus évident car le collage était serré. Ici, nous avons une forme de récital. De la même manière, je n'oppose pas quelque chose qui serait de l'ordre d'un théâtre du discours, original et situé sur le monde, et quelque chose qui serait de l'ordre de la représentation. En somme, je ne suis pas postmoderne. Cependant, cette tension existe et c'est l'angle mort de ce troisième volet de *L'Encyclopédie*. Jusqu'ici, je cherchais la beauté dans les objets du monde, ces paroles que l'on ne remarque pas au quotidien car nous sommes pris par les nécessités de la communication et des rapports sociaux. Je voyais la beauté dans la manière dont Julien Lepers posait ses questions dans *Questions pour un champion,* tout comme dans la parole d'une mendiante dans le métro. Je voulais créer un plan d'écoute. C'était très beuyssien : il y a de l'inventivité, de la créativité dans les activités du monde.

Dans ce troisième volet, ce sont des paroles dont on n'a pas envie de souligner la beauté. Ce qui prédomine alors, c'est de voir comment on peut continuer à trouver de l'adhésion par le traitement musical et théâtral. On ne produit pas un spectacle de dénonciation. On pose une question au départ, et on essaie de ne pas présager de l'effet produit pour préserver une ambiguïté, une ambivalence. Je me suite très vite rendu compte qu'il était plus intéressant de prendre des paroles difficiles pour la mise en musique plutôt que des paroles légitimes qui n'auraient produit aucune tension justement. J'aime travailler avec des matériaux qui coupent les doigts, cela m'oblige à trouver des stratégies elles-mêmes paradoxales. Chaplin a été un exemple pour nous. Quand il fait *Le dictateur*, il crée une distance par l'humour comme nous le faisons avec la musique. La représentation invite à la distance, désamorce et permet de ne plus être directement affecté par cette parole. On neutralise la charge négative mais pas la parole.

ENCYCLOPEDIE DE LA PAROLE, SUITE N°3 - EUROPE
Composition et mise en scène : Joris Lacoste
Composition et création musicale : Pierre-Yves Macé
Interprétation : Bianca Iannuzzi, Laurent Deleuil et Denis Chouillet (piano)
Production : Echelle 1:1 (compagnie conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Ile-de-France) en partenariat avec Ligne Directe
Coproduction : Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Théâtre de la Ville – Paris, Festival d'Automne à Paris, La Comédie de Reims – CDN / Festival Reims Scènes d'Europe, São Luiz Teatro Municipal / Festival Alkantara (Lisbonne), festival NEXT / Le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, Théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse), Festival Baltoscandal (Rakvere), Gothenburg Dance and Theatre Festival, L'apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, Mousonturm (Francfort)

AM: Un *Pharmakon*, à la fois poison et remède ?

J.L.: Exactement. On ne neutralise pas la parole, on ne la rend pas plus acceptable. Chaplin, par exemple, ne justifie pas Hitler, ne le rend pas présentable, mais il met une distance. Il n'y a jamais rien de productif à être négativement affecté par ce genre de paroles, à être indigné par elles. Par contre, pouvoir les comprendre, pour les situer et s'en approcher, c'est très important.

AM: Ces questions soulevées sont mondiales, pourquoi avoir spécifiquement thématisé l'Europe, par toutes ses langues officielles utilisées dans le spectacle, par les sous-titres aussi ? Est-ce parce qu'il y a un héritage théâtral spécifiquement européen qu'il faut interroger ?

J.L.: C'est surtout le dispositif musical du récital qui renvoie à une tradition européenne. Nous voulions reprendre ces codes-là. Mais au fond, il nous fallait un terrain d'enquête. On aurait pu prendre le monde, comme on aurait pu prendre la France, bien sûr, mais depuis *Suites n°1* et *n°2*, j'ai compris que le fait de travailler des langues étrangères était intéressant, car il y a cette précieuse distance par rapport au sens, justement. Dans une langue natale, le sens prime toujours sur la forme, c'est difficile d'en faire percevoir la musicalité. Quand on utilise vingt-quatre langues, les langues officielles de l'Europe, l'on est face à des formes d'étrangeté en termes de mélodies et d'accents. Je souhaitais me donner une contrainte stricte sur les langues alors que souvent on tombe sur la prédominance de l'anglais dans nos cercles concentriques de Français ou de Parisiens. J'avais envie d'un principe égalitaire pour les langues, soit une langue européenne par document, pour arriver à vingt-quatre qui est par ailleurs un chiffre très musical. Le *Winterreise*, c'est 24 chants. Il y a aussi les *Vingt-quatre préludes* de Chopin. Bref, on avait besoin de cette contrainte pour travailler et pour nous obliger à aller vers des langues que l'on ne connaissait pas comme le maltais ou le lituanien, entre autres, qui sont autant de défis pour les interprètes, et qui sont à la fois proches de nous et lointaines. La forme du récital permet de relever ces contraintes. Et puis, il faut rappeler que c'est une fois encore l'idée de collecte qui a opéré. C'est un collectif en Europe, un ensemble de gens, de correspondants qui nous font remonter ces documents dans un espace culturel commun. Moi seul, je ne pourrais pas savoir qu'en Roumanie cette histoire de complot chinois est si présente dans la société et que le discours anti-avortement occupe encore une telle place en Lettonie. Il y a quelque chose de collectif. Chacun a ses compétences, ses manières d'écouter et chacun a fait remonter des documents à partir de ses goûts et de ses choix.

Ce n'est donc pas un spectacle sur l'Europe, car j'en serais bien incapable et je ne fais pas de spectacle "sur", mais l'Europe y est un terrain de recherche.

Entretien mené par Gilles Collard

NO WOMAN IS AN ISLAND

Jorge León,
Mitra, Création, 70', FR/EN/Farsi
© koenbroos

KFDA 2018

À l'instar du personnage réel qui l'inspire, *Mitra* est un projet artistique à multiples facettes minutieusement ciselé par JORGE LEÓN. Si le film, produit par Geneviève De Bauw et Jean-Laurent Csinidis, sortira à l'automne 2018, la version scénique du projet a été présentée à la dernière édition du *Kunstenfestivaldesarts*. Retraçant le calvaire d'une femme accusée de folie, le spectacle sort le cinéaste de son territoire de prédilection et tend explicitement vers les possibilités d'un art total. Textes, images projetées, performances et musique, construisent le portrait en mouvement d'une métamorphose, celle d'un personnage réel en une figure mythique dont l'identité trouve ses ramifications dans les voix et les corps qui évoluent sur scène et à l'écran, pour enfin s'étendre jusqu'au public et y faire résonner le cri perçant d'une injustice.

Mitra
© Jorge León

Le récit de *Mitra* est d'abord et avant tout enraciné dans un intense et dramatique échange épistolaire projeté sur deux écrans à la blancheur clinique ; une correspondance entre Mitra Kadivar, psychanalyste à Téhéran, internée de force sur dénonciation de ses voisins en Décembre 2012, et Jacques-Alain Miller, un de ses collègues français à qui elle lance un poignant appel à l'aide. Pourtant, l'expérience scénique débute bien avant l'apparition du premier mot et la chronologie écrasante des faits. À son entrée dans la salle de spectacle des Halles de Schaerbeek, le public emprunte un corridor encadré de rideaux, émergeant entre les deux écrans larges. Avant d'atteindre les gradins, il lui faut encore traverser un amas de débris (ciment, pierre, fer, plastique) et faire face au corps déambulant de la danseuse Simone Aughterlony, recouvert d'une tunique d'hôpital et d'une cagoule noire (très semblable à la combinaison de mort qu'elle arborait déjà dans *Before We Go*). Ce passage obligé impose d'emblée une conscience aiguë de la tragédie, un malaise qui ira grandissant. La tension atteindra son paroxysme avec l'enfermement de Mitra et sa médication forcée, symbolisée par une des images les plus violentes du spectacle qui envahit littéralement les deux écrans : celle d'un bras maintenu de force dans lequel des mains anonymes gantées de plastique enfoncent sans pitié une longue aiguille.

Comme en témoigne cet électrochoc visuel, les œuvres de Jorge León ne sont pas faites pour laisser le spectateur en paix. Déclenchant une forte charge émotionnelle portée par les corps, les voix mais aussi la musique (au travers d'une partition musicale signée Eva Reiter), la fascination et l'agression s'y côtoient sans que jamais l'intégrité de ceux et celles qu'il met en scène ne soit entamée. Jorge León semble partager avec Susan Sontag l'idée que les seules personnes à qui revient le droit de regarder des images de douleur extrême sont celles qui "disposent du pouvoir de l'atténuer […] ou celles qui pourraient apprendre quelque chose de cette douleur".[1]

Le récit de Mitra Kadivar ne pouvait donc que trouver sa place dans l'œuvre de ce cinéaste humaniste, peintre de la douleur et de la souffrance humaines (mais aussi de l'empathie et de l'action possibles pour initier le soulagement) ; celle des jeunes femmes victimes d'un esclavagisme contemporain dans *Vous êtes servis* (2010) ou celle des malades en fin de vie de *Before We Go* (2014). Mais sa douleur semble cristalliser d'autres enjeux; Mitra est un être en souffrance psychique (celle d'être considérée comme folle) tant que physique (l'isolement, l'enfermement et la médication forcée qui lui sont imposés), voire morale et politique (celle se voir condamnée par les autorités de son pays). Face à cette complexité, Jorge León choisit d'investir les temporalités et les espaces (scéniques et filmiques), se servant de la diversité et de la spécificité des arts pour engager le spectacle dans une périlleuse et étouffante tension qui s'accroit sans fin, jusqu'à l'ultime lueur d'espoir – l'effondrement des murs, des écrans, et l'entrée en résistance pour crier justice.

Le cœur de ce projet est sans aucun doute la conception du personnage de Mitra. Partant d'un personnage réel, ancré dans un ici et maintenant brutal, écrasé par le destin et le chœur qui l'accable, Jorge León transforme progressivement Mitra en figure mythique. Voilée de noir, les lèvres rouges et le visage profondément marqué, elle se dessine comme un sphinx sur un fond pourpre et face à son ordinateur. Mais elle est aussi le texte, ses propres écrits mais aussi ceux de ses étudiants qui relaient sa parole. Elle dialogue avec les patients d'un hôpital psychiatrique qui apparaissent sur les écrans. Elle est le corps qui hante la scène durant tout le spectacle, la chanteuse (Claron Mc Fadden) qui exprime sa solitude et son combat. Dans une dernière clameur, alors que sa propre parole s'essouffle, s'estompe, Mitra s'étire et s'étend au-delà de son être ; son récit est donné à entendre au monde par Jorge León. Mitra s'inscrit alors dans ceux et celles qui relaient sa parole, et qui deviennent ainsi les ultimes passeurs de son combat pour revenir à la vie.

Quittant son statut de cas singulier, Mitra est devenue, au cours du spectacle, un territoire étendu, illimité, une île solitaire intégrée dans un continent – celui de l'éveil de ceux et celles qui maintenant *savent* – car "no (wo)man is an island entire of itself ; every (wo)man is a piece of the continent, a part of the main".

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

WWW.FACEBOOK.COM/FILMMITRA
WWW.ICTUS.BE/MITRA

Présentation : Kunstenfestivaldesarts, Les Halles de Schaerbeek, La Monnaie, Bruxelles. Production : Ictus, Muziektheater Transparant. Coproduction : Kunstenfestivaldesarts, Les Halles de Schaerbeek, Théâtre de Liège, La Monnaie Bruxelles, Present Perfect vzw, The GMEM Marseille, Actoral Marseille & Les films de Force Majeure, Marseille.

1 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris: Christian Bourgeois éditeur, 2003, p.50.

KFDA 2018
Jorge León

Fondateur des Éditions Allia, auteur, poète et commissaire d'exposition, GÉRARD BERRÉBY présente ses assemblages plastiques et visuels à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, à Lessines. Sans jamais se soustraire à la charge d'un lieu lesté par la religion, la souffrance et la mort, Gérard Berréby s'empare de ce décor pour mieux le dénaturer et rendre l'horreur moins horrible.

GÉRARD BERRÉBY
L'APESANTEUR ET LA DISGRÂCE
HÔPITAL NOTRE-DAME À LA ROSE
PLACE ALIX DE ROSOIT
7860 LESSINES
WWW.NOTREDAMEALAROSE.BE
JUSQU'AU 30.09.18

Gérard Berréby, *en état de choc*,
photographie, 2017.
photo © Gérard Berréby.

TOMBER VERS LE HAUT

Les icônes détournent le regard, un livre expose des lignes de textes entremêlés tandis qu'un crucifix mutilé repose confortablement sur son oreiller, on trouve là un amas de pansements ou un camaïeu doré, ici un mannequin en plastique cerné par des vierges. L'exposition est silencieuse. Les instruments médicaux conservent leur place dans les vitrines, mais, à bien y regarder, des coupures de presse et des clichés érotiques se glissent parfois sous les outils de torture. La première exposition de Gérard Berréby en Belgique a lieu à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, à Lessines, un établissement actif jusqu'à la fin des années 1980, date à laquelle les religieuses et les derniers malades quittèrent ce site reconverti en musée depuis lors. S'il avait déjà eu l'occasion de présenter ses œuvres dans un hospice désaffecté à la Vieille Charité, à Marseille, il ne s'agit pas là de négocier avec un passé sinistre mais révolu, mais bien de cohabiter avec la mémoire d'un lieu conservé en l'état, avec son mobilier liturgique, son outillage médical et ses iconographies chrétiennes, traces de cette histoire pieuse et maladive. Le titre de l'exposition, *L'apesanteur et la disgrâce*, prend alors valeur de manifeste, la référence à Simone Weil procédant tout autant de l'hommage qu'elle recèle la précision joueuse et la justesse amusée de cette proposition artistique. Là où la philosophe convertie au christianisme traitait de pesanteur et de grâce, Gérard Berréby augmente le premier terme d'une lettre malicieuse pour désigner la montée des âmes au ciel et contredit le second pour affronter ce décor funeste avec franchise.

Il aurait été aisé de répondre à l'invitation de l'Hôpital en tentant d'en neutraliser le contexte, qu'il s'agisse de le vider de son barnum mystico-médical ou, à l'inverse, de prendre le parti du ton sur ton, ou plutôt du noir sur noir. Gérard Berréby aurait pu disposer ses pièces à Lessines comme il l'avait fait au DOX, à Prague, quelques mois plus tôt, prendre possession d'une salle conventuelle comme s'il s'agissait d'un white cube et jouer ainsi la carte de la pièce rapportée. Mais, quoique l'artiste confesse s'être d'abord senti pris au piège de l'ancien hospice, il parvient à accepter ce contexte pour mieux se l'approprier et le dénaturer. Outre *Les Tables du Temps*, les quelque deux cents œuvres de *L'apesanteur et la disgrâce* se composent de pièces piochées dans ses productions récentes ou conçues à partir des archives de l'Hôpital. Gérard Berréby appréhende chacun de ces documents en laissant toute sa place au hasard pour extraire ce qu'il en reste de vivace et les éditer à sa manière.

La grande variété des médiums utilisés, de la vidéo à la sculpture en passant par le collage ou l'installation, semble moins importer que l'élan boulimique qui les unit. Abordant avec la même fougue les dérives nucléaires et ses propres plaies, combinant des gravures religieuses ou des objets quotidiens avec un respect constant pour les mots, les images et les choses, Gérard Berréby fait feu de tout bois en tendant à rendre ses pièces d'autant moins abstraites qu'elles frisent avec l'horreur la plus crue. Toutes les œuvres semblent mues par ce même désir de dialogue, de concordance, suivant les méthodes de ceux qui virent dans l'assemblage un format à part entière, de Man Ray à Kurt Schwitters. À mesure que l'exposition instaure son jeu de pistes, les instruments médicaux répondent aux outils de l'artiste lui-même tant chaque pièce témoigne d'une certaine manière de créer du sens de façon artisanale. L'intervention de Gérard Berréby sur les pièces de la collection permanente participe de ce même geste intuitif, par exemple lorsque les vierges abandonnent leurs port inflexible pour apparaître sous un nouvel angle, de biais, de dos ou couchées.

L'emprise de l'artiste sur le lieu tient donc surtout à sa scénographie, tant par la profusion des œuvres réparties çà et là dans le bâtiment que par l'intensification des moindres parcelles de l'édifice. Quand l'architecture imposante de l'Hôpital surgit au cœur de cette ville éloignée des récits d'enfance qu'en faisait Raoul Vaneigem dans ses entretiens avec Gérard Berréby, ce dernier accroît la surprise du visiteur qui découvre le monument en installant une sculpture au-dessus de la Dendre, amarrée par des cordes vertes. Cette trame colorée constitue le liant scénographique de l'ensemble, le vert revenant sur les cartels disséminés en guise d'indices dans ce parcours systématique sans que l'on sache toujours où se niche l'œuvre contemporaine parmi les reliques.

Dans le catalogue de son exposition, Gérard Berréby évoque le malaise que lui a procuré sa première visite à l'Hôpital. Si tout demeure de ce sentiment d'épuisement, la découverte de *L'apesanteur et la disgrâce* éveille une impression plus étrange mais sans doute moins accablante. Peut-être s'agit-il ici de déplacer le champ du raisonnable de la mort à l'agonie et de la disparition au souvenir. La première pièce de l'exposition est une citation d'un auteur dont Gérard Berréby a publié les textes, Louis Scutenaire : "Nous vivrons dans la mémoire de ceux qui n'en ont pas". Parlant toujours de mémoire, rien n'existe ici en marge, en dehors ou en dépit du patrimoine de cet endroit où l'on a souffert et où l'on est mort. Aux raisons scientifiques et spirituelles avancées par le musée, Gérard Berréby oppose un regard clinique sur les douleurs du deuil ou de la maladie, préférant affronter la disgrâce plutôt que de se laisser appesantir par telle ou telle promesse.

Des images médico-légales se substituent ainsi aux interprétations bibliques, des instantanés érotiques illustrent les noms des religieuses tandis que des gisants sont accompagnés par la photographie d'une dame sur son lit de mort, on trouve là des couvertures de survie voilant des draps rouge sang, ici des mannequins en plastique défiant les icônes. Pour le reste, l'exposition est silencieuse.

Théo Casciani

Gérard Berréby

Jeune artiste athoise d'origine colombienne, CAROLINA FERNÁNDEZ développe un langage figuratif composé de motifs symboliques, d'attributs qui lui permettent de représenter des êtres vivants attentifs à leur monde intérieur et à leur environnement. Ses œuvres picturales et ses dessins lui ont valu le *Prix Découverte de Rouge-Cloître* (2017) et le Prix Jean et Irène Ransy – Prix de peinture figurative (2017).

Carolina Fernández
Cliffhanger, 2017

SAVOIR-FAIRE ET SAVOIR-ÊTRE

Carolina Fernández
Yes and Thank You under The Bearded Tree, 2017

La démarche artistique de Carolina Fernández (Bogotà, °1983) véhicule un héritage biculturel qui mélange des références au folklore, à la culture populaire, à la littérature et à la spiritualité. Composée d'œuvres intimistes et autosuffisantes, elle invite à un monde fantasmagorique, introspectif et ludique traversé par une conscience de soi, d'autrui et de l'environnement qui les englobe.

Ses œuvres de petits formats témoignent d'un savoir-faire traditionnel dont l'extrême maîtrise affûte le regard. Elles invitent à s'approcher pour examiner la précision de minuscules détails peints ou dessinés – peut-être ceux que l'on imagine les plus difficiles à reproduire tels la peau vieillissante d'un personnage féminin (*Attachment*, 2017; *Cliffhanger*, 2017) ou le museau d'une vache (*Invictus*, 2015). À proximité des tableaux, le réalisme des mises en scène cède la place au réalisme magique. De petits détails surnaturels font basculer les représentations de prime abord plausibles dans l'imaginaire de l'artiste. Des éléments non-humains s'animent subtilement comme dans un conte : des plantes adoptent des postures humaines pour caresser un taureau (*Breathing Out, I Smile*, 2015), des îlots d'herbe dotés de jambes et de pieds accourent vers un vieil homme (*Everybody Came to Say Goodbye*, 2016). La bonté et la bienveillance des gestes posés, appuyées par les titres des œuvres, retiennent l'attention.

L'œuvre est traversé par une culture de la paix. Hommes et femmes de tous les âges – souvent seuls, inactifs et contemplatifs – semblent chercher une paix intérieure, une paix sociale. Il entraîne le regardeur dans un royaume de profondeur et de sensibilité où les dimensions physique, émotionnelle, intellectuelle, spirituelle et sociale de l'être humain sont en harmonie. Peintures et dessins n'imitent pas la nature. En amorçant une décélération et en sollicitant une qualité d'attention, ils suggèrent plutôt de modifier le regard que l'on pose sur ceux-ci afin d'infiltrer un quotidien plus paisible, ils encouragent au recentrement et à la prise de responsabilité de chacun. Ainsi l'art aurait-il le pouvoir de changer la vie. Un subtil projet politique se cache derrière l'iconographie d'apparence faussement enfantine de Carolina Fernández. En témoignent les liens étroits qu'elle tisse entre des entités qui semblent a priori opposées telles le matériel et l'immatériel, le classicisme et l'art contemporain, le réalisme et le surréalisme, l'art conceptuel et la peinture figurative. Ses contes allégoriques révèlent des sujets chargés sur le plan émotionnel. À titre d'exemple, la récurrence d'un chien-silhouette monochrome, sans modelés et sans animalité, qui représente l'apaisement d'une souffrance ou d'une détresse.

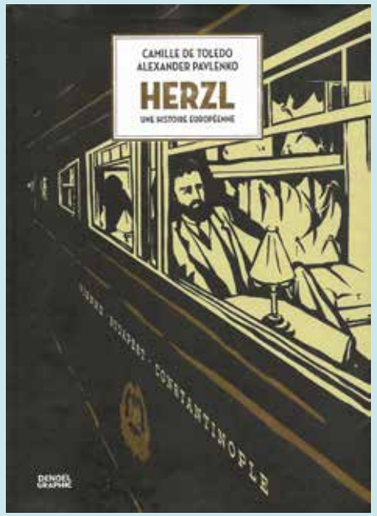
Chiens, vaches et taureaux occupent tout de même une place de choix dans les compositions fantastiques. Positionnés au centre de plans moyens, ils font même l'objet de portraits. Au-delà de son intérêt pour l'éthologie, l'artiste souhaite abolir la hiérarchie entre les espèces. Objets, minéraux, végétaux et humains sont aussi signifiants les uns que les autres dans sa production. Fondamentalement antispéciste, elle emploie d'ailleurs des matériaux exempts de produits d'origine animale. Ainsi présente-t-elle un code de valeurs où règnent des principes de non-violence et de respect du vivant inhérents à l'unification des cultures et des espèces. Tout est lié. Comme dans l'œuvre *Attachment* (2017), où une femme qui nous tourne le dos semble avoir uni tout ce qui l'entoure avec un fil doré.

F.A.Q. (2017) fait partie d'une série caractérisée par un arrière-plan qui mime l'ardoise de la classe d'école. Mots et dessins semblant tracés à la craie se superposent sur un palimpseste d'inscriptions approximativement effacées dont on devine néanmoins les contours – comme les réminiscences du vécu de l'artiste qui imprègnent son œuvre. Une délicate humilité émane de cette création. Il s'agit d'une grille d'analyse qui dévoile le sens des principaux motifs iconographiques employés par l'artiste. On y apprend entre autres que le recentrement et la guérison sont représentés par le collier élisabéthain; les blessures par des sphères blanches dotées d'un visage; les envahisseurs d'espace mental par des personnages orangés pixellisés. Additionnées de nombreux titres d'œuvres intimistes, les informations transmises par ce glossaire appuient l'interprétation qui précédait sa découverte : l'œuvre est traversée par des états d'âme, possiblement liés à l'inévitable et parfois salutaire solitude, à l'effort et la résilience nécessaires pour faire face à la maladie, à la vieillesse et autres défis. Hormis une impression de littéralité, cette nomenclature traduit un généreux désir de partage. En clarifiant ses intentions, l'artiste communique sans équivoque ses préoccupations personnelles et sociales.

Indissociable du réalisme magique et d'une pratique spirituelle, l'œuvre de Carolina Fernández rappelle les préoccupations propres aux surréalistes face à l'expression de leur inconscient. L'évasion dans cette zone de la mémoire prend toutefois une tout autre forme tandis que son investigation n'implique plus une action, mais un temps d'arrêt.

Mélanie Rainville

UNE HISTOIRE EUROPÉENNE



"Faut-il que je me résigne, moi, à ce destin-là, celui de la fierté et de la force ? Faut-il que je m'en remette à lui et à l'héritage qu'il a laissé ? Dois-je à mon tour me rendre à ce mythe, à ce vieux récit de la foi et de l'appartenance, de la rédemption et de l'avenir ? Devrais-je dire, ma sœur, que j'habite ici ou là et que tel est le nom de ma ville, de ma terre, de ma nation ? N'est-ce pas le voyage et le sens de l'exil et l'inquiétude, et le fragile de la vie qui font de nous des Juifs ?"

CAMILLE DE TOLEDO, ALEXANDER PAVLENKO, *HERZL. UNE HISTOIRE EUROPÉENNE,*
PARIS, DENOËL GRAPHIC, 2018.
349 PAGES. 25,90 EUROS.
ISBN 978-2-207-13329-3

Ainsi s'interroge dans son testament, vers la fin du long et beau roman graphique *Herzl, une histoire européenne*, le narrateur, Ilia Brodsky, né enfant des shtetls russes et des pogroms de la zone de résidence qui s'étendait de la Baltique à la Mer Noire. Orphelin longtemps muet, couvé par sa grande sœur lors de leur exil à Vienne puis à Londres, fuyant les persécutions, l'antisémitisme systémique (l'élection de l'antisémite Karl Lueger à la mairie de Vienne en 1897 sonna comme une alerte pour tous les juifs, y compris "intégrés" comme le journaliste et dramaturge Theodor Herzl, fondateur du mouvement sioniste lors du Congrès de Bâle la même année), Brodsky incarne ici les "invisibilisés", pour reprendre les termes de Camille de Toledo[1], c'est-à-dire celles et ceux qui ont subi, mais fait aussi de l'exil, de l'apatridie, leur lieu d'existence, sans céder à la promesse d'une terre et au mythe de l'appartenance nationale, qu'elle soit laïque ou unie par la foi, tel qu'Herzl en porta le projet jusqu'à sa mort en 1904, et tel qu'il fut poursuivi par ses proches comme le médecin et écrivain Max Nordau, autre personnage important du roman, jusqu'à la création de l'État d'Israël en 1948.

À travers le personnage d'Ilia Brodsky, devenu photographe et dans lequel il est difficile de ne pas entendre et voir Camille de Toledo quand on le connaît (les traits qu'Alexander Pavlenko dessine d'Ilia enfant renvoient à ceux de Camille enfant, de même que sa casquette), quand on a lu ses autres livres (*Le hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne, Oublier trahir puis disparaître* et les premiers chapitres du *Livre de la faim et de la soif*[2]), quand on partage avec lui une même empathie, voire un même mythe et modèle d'existence exilée, apatride et métèque, inspirés par les vécus de juifs mittleuropéens au cœur de la modernité européenne, l'auteur oppose cette "petite vie" à celle du "grand homme". Mais cette opposition ne sert pas ici une dénonciation du projet sioniste, plutôt une tentative de compréhension de ce qui a pu motiver celui-ci, de la part d'un bourgeois inquiet et inquiété par le fait que même lui et ses semblables de classe puissent être sujets, encore et toujours, de discrimination et de stigmatisation. Au-delà, Camille de Toledo interroge pour hier comme pour aujourd'hui la puissance des motifs de l'appel à la nation, au foyer et à l'appartenance communautaire. Empruntant à la forme classique du *Bildungsroman* (le roman de formation), il essaie de traduire ce qui, dans le vécu particulier d'Herzl, le conduisit à la production de ce projet de terre pour les juifs, de la même façon qu'il traduit les raisons pour lesquelles Brodsky n'y céda pas. Le testament du narrateur, qui ponctue le roman graphique, porte quant à lui toutes les interrogations de l'auteur sur la nécessité de penser et de vivre l'Europe sur un mode archipélique (au sens d'Édouard Glissant), transnational, depuis l'exil et la fragilité des existences, comme positivités et puissances d'émancipation face aux velléités de replis nationaux et aux rejets de la mixité, en prenant pour modèle les mondes juifs européens de l'époque moderne, avant que ne se réalise le projet d'Herzl, 44 ans après sa mort. De nouveau, ce roman graphique renvoie à d'autres démarches de Camille de Toledo comme son projet artistique *EUROPA/EUTOPIA* à la Spinnerei à Leipzig (2015) et la plateforme Mittleuropa[3], où l'exil et l'archipel sont des motifs récurrents à éprouver comme à penser et à discuter. Surtout au moment où de nouveaux exilés et réfugiés traversent les mêmes territoires, les mêmes forêts, les mêmes champs, et sont confrontés à de semblables discriminations et coercitions que les exilés juifs de la modernité.

Le tout est porté dans *Herzl* par le dessin et la dramaturgie graphique d'Alexander Pavlenko, artiste et historien russe vivant en Allemagne, inspiré par l'histoire de l'illustration mittleuropéenne (nous pensons notamment aux dessins d'avant 1914 de Marc Chagall qui, par ailleurs, nourrit les visions oniriques des premiers chapitres du *Livre de la faim et de la soif*) et traduisant de façon juste les ambiances et lieux traversés. En plus d'un *Bildungsroman*, cette "histoire européenne" fait œuvre de production d'histoire, laquelle devrait nourrir une traduction plus complexe et précise de la modernité européenne, et de transmission ouverte, singulière et nécessaire de cette traduction à toute génération, renforcée par les qualités propres au roman graphique.

Tristan Trémeau

1 https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180418.OBS5408/70-ans-d-israel-que-reste-t-il-de-l-ideal-d-herzl-le-pere-du-sionisme.html
2 Respectivement paru en 2009 (Seuil), 2014 (Seuil) et 2017 (Gallimard).
3 http://www.mitteleuropa.me/

MARCEL BERLANGER, FIG.

MARCEL BERLANGER, FIG.,
TEXTES DE MAÏTÉ VISSAULT, FRANK MAES, ÉRIC PAGLIANO, ISABELLE WÉRY, JUAN D'OULTREMONT, ÉD. BPS22, 100 P.

Marcel Berlanger, FIG.,
vues de l'exposition, 2018, BPS22, Charleroi
©photo : Leslie Artamonow

Portée par un riche choix d'œuvres, par les textes de Maïté Vissault, Frank Maes, Éric Pagliano, Isabelle Wéry, Juan d'Oultremont, la monographie consacrée à l'œuvre de Marcel Berlanger confirme combien sa création prend à bras le corps l'interrogation sur les enjeux et défis de la peinture actuelle, combien le "comment?" fait partie intégrante du faire. Au nombre des enjeux qu'il active, citons la puissance de l'illusion, le questionnement sur la nature de l'image, ses modes opératoires, ses effets, l'interaction entre l'image et l'espace. Comme l'écrit Maïté Vissault, la figure occupe le centre névralgique de sa démarche. Prise dans la polysémie (figure plastique, figure rhétorique, figure musicale, figure philosophique…), la figure renvoie tout à la fois au motif, à une réalité imageale (portrait, paysage, élément, objet, entité naturelle…) et au figural au sens de Lyotard.

Il n'y a pas de figure sans construction et déconstruction, sans un travail de figuration et de défiguration nous disent les créations de Marcel Berlanger, lesquelles créations rendent visible non seulement le résultat d'une opération alchimique mais la genèse, les étapes qui y ont conduit. Puisant dans un réservoir d'archives (photographies, gravures, planches botaniques…), il transfigure picturalement les traces d'un bestiaire personnel basé sur des motifs récurrents (plantes, arbres — cactus, agave, cyprès…—, animaux — oiseaux, reptiles, moutons…—, désert, rochers, idoles, célébrités…). Au fil d'une décantation du bestiaire personnel, ce dernier se reconnecte à une mémoire suprapersonnelle, cosmique. Non seulement, les planches, les photographies de sa banque de données servent de matériau aux créations à venir mais elles acquièrent le statut d'œuvres à part entière par les transformations esthétiques qu'elles subissent. Son répertoire-catalogue tient de l'encyclopédie chinoise de Borges décrite par Foucault (dans la préface à *Les Mots et les choses*). Comment l'image se décline-t-elle dans l'espace au travers d'un réseau de figures soumises à des manipulations perceptives ? Par le jeu du proche et du lointain, du fond et de la forme, par les trouées, les percées à même les peintures, un trouble de la reconnaissance, un bougé dans les schèmes perceptifs se produisent dans le chef du spectateur.

Étudiée notamment par Erich Auerbach, Georges Didi-Hubermann, Erwin Panofsky, échappant à toute saisie unitaire, à toute homogénéisation, la notion de figure se caractérise par les multiples dimensions qu'elle déploie. De façon minimale, la figure est liée à la forme et conjugue un aspect visible et un modèle abstrait, intelligible. Perturbant la logique mimétique, les œuvres de Marcel Berlanger affolent la figure, la déportant vers ce que Jean-François Lyotard a appelé figural dans son essai *Discours, figure*. Le figural se définit comme la proposition d'une figure qui ne se réduit pas à la figuration, qui, se détachant d'un renvoi à un référent, échappe partiellement au figuratif entendu comme mimésis. Les peintures monumentales de Berlanger, ses peintures trouées (paysages, icônes contemporaines…) interviennent dans l'entre-deux de la figuration et de l'abstraction, de la figure et de son reflux sous l'action de diverses interventions. Le figural (au sens d'une figure émancipée de la figuration) nous dit qu'en arrière de sa notion, il y a de l'infigurable. Un infigurable que l'artiste déporte vers une dé-figuration, vers une catastrophe figurative produite par les percées, les trouées de l'image, les ratures, les bombages. Comment pense une image dans

Marcel Berlanger, FIG.,
vues de l'exposition, 2018, BPS22, Charleroi
©photo : Leslie Artamonow

l'espace ou plutôt comment pense un réseau d'images mises en correspondance ? En ce qu'elles se refusent d'exhiber une forme achevée, en ce qu'elles privilégient la monstration des processus, des devenirs, les œuvres de Berlanger nous disent qu'il n'y a pas de surgissement de figures sans une part d'effacement, d'évidement. La mémoire de l'artiste voyage dans le maelstrom des images qu'il prélève dans ses archives ; elle associe, apparie des réalités hétérogènes dans un geste qui renvoie à la fois à la logique de l'atlas comme l'écrit Maïté Vissault et à un tableau de Mendeléiev revu par les taxonomies de Linné. C'est à partir du donné (catalogue de planches, animaux, plantes, rochers, objets, portraits…) qu'une construction, qu'une expérimentation peut s'élaborer par agrandissement, érosion de motifs et par la technique de la mise au carreau qu'analyse Éric Pagliano. Scrupuleusement reproduite par la mise au carreau, l'image obtenue introduit de l'altérité dans le même. Cette technique ancienne appelée aussi graticulation consiste à "établir un réseau de carreaux réguliers de mêmes dimensions sur un support destiné à recevoir la reproduction d'un autre dessin, sur lequel des carreaux auront été tracés dans les mêmes rapports de dimension" (Éric Pagliano). Renouvelant le procédé de la mise au carreau, refusant d'y voir une simple technique, Marcel Berlanger loin de la dissimuler dans la peinture finale comme c'était l'usage, la laisse visible.

Striée, soumise à des discontinuités visuelles, à des cassures, l'image apparaît comme filtrée, parcourue par le vaporeux, par l'évanescence. La figure disparaît sous un diagramme de lignes, de forces. Le choix de la fibre de verre comme support accentue l'aspect spectral, fantomal des figures. Le réalisme des images vacille. Kate Moss, Pasolini, le cactus, le mouton noir, le désert s'avancent comme des concrétions de visible où la figuration se délite. Les frontières entre image physique et image mentale, entre motif concret et dissolution dans l'abstraction se retrouvent brouillées. Brisures du rythme, striures sous des traits de pinceau, toiles quadrillées, peinture au pistolet… à l'âge du numérique, il n'y a que des images traitées, manipulées nous dit Berlanger. À l'époque contemporaine, le livre des images du monde interdit la posture de l'innocence. Sa peinture se veut odyssée, traversée de l'histoire de l'art. Comme Atlas, elle porte l'histoire de l'art sur son dos. Mais avec légèreté et profondeur.

Dans un magnifique texte, Isabelle Wéry établit une passerelle entre l'art de la nidification du loriot et le geste créateur de Marcel Berlanger. À côté du devenir loriot de M. B., on avancera qu'il peint et crée comme le désert s'invente une modalité d'être. On sait combien le désert, particulièrement le désert de pierres qu'est le reg, compose une des figures cardinales de son imaginaire. Le désert s'offre comme une image à la limite du non-image ; il frappe par son minimalisme, par la lutte pour la survie dans un milieu hostile que doivent y mener les rares formes de vie. Plus qu'une surface blanche, la toile, l'espace dévoilent leur nature désertique qu'il s'agit de peupler ou de laisser dépeuplée. Cactus, mouton, serpent, reg, rocaille ne s'affichent pas comme des universaux, comme Le Cactus, l'Idée de mouton ou l'*eidos* du serpent mais comme des Fig. simultanément singularisées et transfigurées dans la dématérialisation de l'abstraction (paradoxe d'une conjonction du singulier et d'une dimension archétypale). Appréhendée hors de l'emprise de l'homme, la nature peinte par Marcel Berlanger nous met en contact avec un environnement immémorial, portant les traces du jadis, de l'avant-homme, dans une suspension du temps que les portraits affichent également.

Trouer une image, celle de l'actrice Naomi Watts, celle d'une grotte, c'est y laisser passer la lumière, l'évider, l'attaquer, la violenter, la décompléter. Cribler une peinture de trous permet d'en dévoiler le fond, de contrarier la reconnaissance, de désarçonner le regard du spectateur qui, soit se laisse absorber par les vides, soit travaille à les combler mentalement. La présence ne camoufle plus qu'elle est traversée par l'absence. La *Gestalt* s'y fracasse. Nous vient à l'esprit la célèbre tirade de Michel Audiard, "Bienheureux les fêlés car ils laissent passer la lumière". L'hyperréalisme n'est qu'un leurre. La perception affiche sa relativité, ses variations en fonction des points de vue. Le rapprochement du regard induit une diffraction, une dispersion hallucinatoire, un univers moléculaire, en proie à des structures dissipatives tandis que la distance rétablit des formes molaires. Le voir se loge dans un principe d'instabilité. Jusqu'à l'abrasion du visible.

Un principe d'égalité règne entre les images archivées, une égalité ontologique entre les êtres, entre le cristal et les chaînes, entre les grilles et les pins, entre la mer et Anna Karina, entre la fille en maillot marchant sur Mars et les drones, entre le hibou et l'agave, l'aigle et le mouton noir. Berlanger arpente les terres du figural de Lyotard, l'espace de la Figure au sens où l'entend Deleuze. La Figure dont Deleuze parle dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* se caractérise comme "effet de l'acte pictural", lequel a nécessité une déformation, la désorganisation d'une figuration qui monte à "la Figure visuelle improbable". "Passant par ces traits [manuels libres], la figuration retrouvée, recréée, ne ressemble pas à la figuration de départ. D'où la formule constante de Bacon : faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants"[1].

Véronique Bergen

1 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Édition de la Différence, 1981, p. 63.

A/R

Alors que ces dernières années ont été sensiblement marquées par une inflation de la “question” de la recherche[1] et de sa mise en œuvre dans les Écoles Supérieures des Arts, on devrait s’attendre aujourd’hui à en percevoir les effets et les premiers résultats. C’est à cet objectif que vient répondre le premier numéro de la revue *A/R*.

Jen Debauche, *L’expérience de la folie : recherche et cinéma*, surimpression 16 mm pour *ATLAS* (diapositive), 2017.
Photo : Jen Debauche.

REVUE A/R, N°1/2018
LA REVUE EST TÉLÉCHARGEABLE GRATUITEMENT SUR LE SITE DE L’ASBL HTTP://ART-RECHERCHE.BE
LES ARTICLES SONT EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS.

Eleni Kamma, *Why Relooking at Caricature Today ?*, extrait d’une vidéo sur l’interaction entre le Founet le Selfie-Junkie tournée dans le cadre de la recherche A/R. Caméra : Boris Van Hoof. Performers : Sahra Huby, Jessica Van Rüschen.

Créée en 2014 par l’ensemble des Écoles Supérieures des Arts de la Fédération Wallonie-Bruxelles, l’asbl A/R est le fruit d’une longue histoire qui débute en 1999 lorsque certains acteurs de l’enseignement artistique se mobilisent pour défendre la spécificité des écoles d’art et faire reconnaître celles-ci comme des lieux de recherche à part entière. Il s’agissait alors d’inscrire cette dernière dans les textes légaux et d’en faire l’une des missions des écoles d’art – cela, bien avant la mise sur pied de la recherche au troisième cycle et la création des doctorats en arts et science de l’art tels que nous les connaissons aujourd’hui.

En 2016, le Ministère de la Recherche de la FWB accorda une subvention pour soutenir cinq projets de recherche artistique, durant l’année 2017. Ces projets firent l’objet d’un appel et d’une sélection par un comité artistique. La particularité de ce dispositif est double dans la mesure où il vise à rémunérer le temps de travail de ces artistes ainsi reconnus comme chercheurs et qu’il impose que le projet de recherche soit également porté par une École Supérieure des Arts. La prise en compte des retombées pédagogiques possibles de la recherche constitue donc l’une des conditions de sa soumission.

La création d’un tel dispositif de soutien financier et de valorisation de la recherche artistique pose de nombreuses questions et n’est pas à l’abri d’effets institutionnels aussi indésirables que positifs. Sur quels critères ces projets sont-ils sélectionnés ? La notoriété d’un artiste confirmé et dont la visibilité rejaillira indirectement sur celle de l’école ? Ou, au contraire, la conviction peu partagée, face à une proposition artistique émergente, qu’elle gagnerait à bénéficier de la visibilité que rend possible cette nouvelle plateforme ? Ces projets seront-ils équitablement soutenus selon les disciplines artistiques ? Enfin, qui pourra attester de l’effectivité de la recherche, si ce n’est l’artiste lui-même ? Comment en rendre compte une fois le projet achevé ? Comment faire circuler les savoirs dont ces recherches sont porteuses et assurer la diffusion des traces de moments souvent temporaires de présentation de leurs développements ?

Le parti pris de ce numéro a été de mener une série d’entretiens, suivant un canevas de questions préparées à l’avance et adressées aux artistes porteurs des cinq projets retenus : Alexander Schellow et le collectif ARG, Jen Debauche, Khristine Gillard, Eleni Kamma et Vincent Meessen.

À ces entretiens s’ajoutent quatre contributions extérieures qui complètent et élargissent les réflexions ouvertes sur les élans de la recherche artistique. Si la revue se présente comme un canal de diffusion des recherches soutenues par A/R, elle se veut être aussi un espace d’identification des pratiques artistiques aux formes multiples et que l’appellation “recherche” vient ici regrouper sans prétendre les homogénéiser ni leur conférer un caractère d’exemplarité. Le pari est-il dès lors réussi ?

On notera tout d’abord le balisage graphique qui guide sensiblement le lecteur dans le repérage des contributions extérieures et des entretiens. Outre un préambule qui revient sur l’histoire de la création d’*A/R*, deux contributions sur des recherches dans le domaine des arts sonores ouvrent le volume. La première, signée par Jérémy Faivre et Pali Meursault, met au centre d’un dialogue la question du travail collaboratif à l’occasion d’un projet de création sonore mené à partir de l’exploration des propriétés physiques d’une ancienne tour de refroidissement à Charleroi. La deuxième contribution reprend un article d’Eivind Buene (*Delirious Brahms*), dans lequel l’artiste montre comment, à l’aide d’une méthode qualifiée de paranoïaque-critique, elle opère une série d’interventions sur des partitions de Brahms et sur les conditions physiques de l’écoute de la musique de chambre aujourd’hui. Symétriquement, deux contributions viennent clore le volume. Un court texte signé par Tim Ingold et une correspondance entre Heike Langsdorf et Ernst Maréchal. Les deux contributions insistent sur cette évidence trop souvent oubliée qui veut que la recherche artistique, avant d’être un label académique, est d’abord un mode d’être au monde, une manière de *faire*, une investigation esthétique (sensible) qui nous reconduit sans cesse à ce qui nous échappe et à ce à quoi nous accordons notre attention. Sans doute n’est-il dès lors pas anodin que l’on trouve les cinq entretiens, rassemblés quant à eux au milieu du volume, imprimés sur un papier au grain légèrement plus marqué et d’un blanc plus cassé.

Là encore, l’on peut faire jouer la symétrie pour naviguer dans ces textes. Le premier entretien, avec Eleni Kamma (*Why Relooking at Caricature Today ?*) et le cinquième, avec Jen Debauche *(L’expérience de la folie : recherche et cinéma*), reviennent l’un et l’autre sur l’objet de leur recherche, lequel apparaît comme relativement proche tout en étant distinct et abordé depuis des points départ pour ainsi dire opposés.

Le projet de recherche artistique d’Eleni Kamma gravite ainsi autour de la caricature comme objet d’étude et comme pratique artistique. Il prend sa source dans une opération de “relecture” historique de ce phénomène pour en réévaluer et en réactiver les effets aujourd’hui à travers le tissu urbain. Si au point de départ, le projet consistait à créer des scénographies urbaines, en performant défilés et parades de toutes sortes qui mettent en jeu l’excès et les catégories sociales, il s’est progressivement réorienté, confie l’artiste, sur la façon dont nous sommes devenus “des caricatures de nous-mêmes sur les différents réseaux sociaux”. Pour expérimenter cela, Eleni Kamma a travaillé avec une danseuse qui a endossé “le rôle du Fou du Roi contemporain, caricaturant les personnes faisant des autoportraits avec des bâtons selfie”. Nourrie par l’histoire des folklores et à l’appui de lectures sur l’influence des nouveaux médias dans les représentations de nous-mêmes et les modes de communication, la recherche s’est concrétisée entre autres choses par des performances documentées, de nombreux dessins et objets qui dressent un inventaire des expressions et gestes caricaturaux et qui sont autant de “résidus” plutôt que de “résultats” de cette recherche toujours en cours.

Le projet de recherche de Jen Debauche prend, quant à lui, son point de départ, non pas dans l’épaisseur de l’histoire, mais dans l’expérience plus intime et événementielle de l’internement forcé d’une amie diagnostiquée schizophrène. “Comment l’expérience de la folie vécue par un proche impacte son entourage ?” demande l’artiste. Le lecteur découvre alors au fil de l’entretien comment cette expérience vécue s’est progressivement transformée en une interrogation sur les représentations de la folie dans l’art et plus particulièrement au cinéma. Pour cela, Jen Debauche s’est orientée vers les films muets et expérimentaux qui permettent de porter l’attention sur le geste, avant de travailler avec son amie qu’elle a filmée à l’aide d’une caméra Bolex, touchant ainsi à la fragilité du sujet (humain) par le biais du traitement de la pellicule argentique. Comme le confie l’artiste : “cette approche a permis de révéler les liens qui s’établissent d’une part entre les supports digitaux et la pellicule argentique (et son traitement chimique) et d’autre part entre la psychiatrie classique (et son traitement chimique) et la psychiatrie *alternative*”. Privilégiant l’expérience personnelle et les approches transversales, la recherche s’est développée dans le cadre d’une résidence à l’INSAS, avec un groupe d’anciens étudiants en cinéma. Il ressort de cet entretien que les allers-retours entre la littérature (psychanalytique, philosophique, etc.) et le travail des images a nécessité l’invention de méthodologies chaque fois singulières et qu’au-delà des formes cinématographiques produites, une transmission a eu lieu.

Les deuxième et quatrième entretiens révèlent également une certaine forme de parenté qui se caractérise moins par la proximité de l’objet de recherche que par l’usage d’une terminologie voisine pour en qualifier les orientations méthodologiques et les enjeux sociétaux. Le travail de Vincent Meessen (*Prospectus*) se présente comme une “relecture” poétique et politique de l’histoire à l’aune notamment des théories post-coloniales ; celui d’Alexander Schellow et de l’Animation Research Group (ARG) (*Répertoires animés*) comme une manière de “revisiter” les collections du Mundaneum et de prolonger l’exploration du projet de Paul Otlet, en plaçant au centre de la recherche les logiques d’interaction rendues aujourd’hui possibles par les pratiques numériques. Comme l’affirme l’artiste, “notre recherche tente de rendre visible le fossé qui sépare l’approche d’Otlet de nos pratiques numériques contemporaines” en accordant à la notion de “méta-livre” une fonction heuristique et opératoire. De son côté, le travail de Vincent Meessen consiste “à mettre au jour des documents disparus, des récits occultés, à interroger les sources profondes de certains dénis historiques” en posant avant tout l’objet “livre” comme un espace de recherche éditorial en soi, un espace d’expérimentation formelle qui actualise le potentiel polémique de certains documents et contenus qui construisent nos imaginaires et nos systèmes de valeurs. Si le travail sur les documents est central dans le point de départ des deux recherches telles qu’elles sont ici restituées, le lecteur perçoit au fil de l’entretien combien elles engagent des problématiques divergentes et des modalités de réception différentes.

Enfin, le troisième entretien, avec Khristine Gillard (*Les formes du documentaire. Portée politique et expérience esthétique*) est, de tous, celui qui donne peut-être le moins accès à l’objet spécifique de la recherche effectuée par l’artiste et aux questions singulières qu’elle engage[2], tant il se concentre sur l’importance des dynamiques de rencontre et la mise en œuvre d’une méthodologie envisagée comme création “des zones de contact, des espaces temporaires où pouvaient entrer en relation, en frictions, des pensées qui coexistent”.

Si les entretiens mettent incontestablement en perspective combien la création artistique est porteuse de savoirs situés qui interrogent nos manières de concevoir la recherche, il ressort toutefois de ce premier numéro une impression de tropisme qui risquerait bien, s’il n’éveillait la conscience critique des artistes eux-mêmes, de confiner “la recherche artistique” aux opérations qui visent à “relire”, “reconstruire”, “revisiter” l’histoire, l’archive et les documents.

Dirk Dehouck

A/R, n°1, 2018, cover

1 Voir l’article de Magali Parmentier, “Un doctorat en arts ou la fusion espérée de la pratique et de la théorie” dans *l’art même*, n°34/2007 et les dossiers des n°45/2009 (“Enseignement supérieur artistique : Bologne et après ?”) et n°62/2014 (“Art/Recherche”).

2 Nous renvoyons pour cela à l’article de Septembre Tiberghien, “Du cinéma en quête d’installation”, *l’art même*, n° 75.

L'éditrice Michèle Didier nous reçoit dans ses bureaux bruxellois, à l'entresol d'une ancienne brasserie industrielle du centre de Bruxelles. L'essentiel des lieux est occupé par des racks soigneusement rangés, entre lesquels s'affairent en silence deux assistantes. Plus qu'à une bibliothèque, les lieux font penser à un *scriptorium* : là où le livre se fait en même temps qu'il s'étudie.

I MET MICHÈLE DIDIER

ON KAWARA
I READ
Édition limitée à 50 exemplaires numérotés et 10 H.C
Produit en 2017 par One Million Years Foundation et mfc-michèle didier
Publié en 2017 par mfc-michèle didier
©2017 The Estate of On Kawara et mfc-michèle didier

L'art même : En 1987, qu'est-ce qui vous a amené à créer votre propre maison d'édition ? Quelle a été l'occasion favorable pour vous lancer ?
Michèle Didier : Quand je suis arrivée à Bruxelles en 1982, n'ayant pas la nationalité belge, il m'était difficile de travailler dans les institutions. J'ai donc été assistante auprès d'un marchand d'art du second marché, avec lequel j'ai passé trois années magnifiques. J'ai appris beaucoup de choses, mais cela m'a confortée dans l'idée que je ne voulais pas rester dans le milieu marchand. Mon désir de travailler dans la production a été un déclencheur. J'ai sollicité quelques artistes avec lesquels j'étais en relation, en leur demandant s'ils étaient disposés à travailler sur l'idée du multiple. J'étais très intéressée par des expériences comme la Wiener Werkstätte ou le Bauhaus, et cette question des rapports entre arts nobles et "arts appliqués". Cette jonction ou cohabitation me semblait pouvoir être à nouveau questionnée dans l'art contemporain. À l'époque, je fréquentais beaucoup d'artistes, comme Gilbert & George et d'autres. Bruxelles était une plaque tournante de l'art conceptuel. J'avais des atouts pour approcher ces artistes, et puis j'avais déjà posé des jalons en présentant des pièces de la Wiener Werkstätte et des Futuristes, autant d'objets qui montraient comment les artistes avaient pu s'emparer des "arts appliqués". Il faut dire aussi que le livre d'artiste était déjà beaucoup pratiqué. C'était un médium familier aux artistes. L'œuvre manufacturée, produite à plusieurs exemplaires, demandant une intervention d'un tiers pour la production, était devenue une discipline à part entière, notamment pour les artistes conceptuels. Pour ces artistes, le livre était une œuvre véritable, originale et multipliée, c'est comme ça que, très rapidement, je me suis dirigée vers le livre d'artiste. Dont j'ignorais tout.

AM : Que signifie l'acronyme "MFC" accolé à votre nom ?
MD : Ça correspond à "Maîtres de Forme Contemporains", une référence au Bauhaus où il y avait les Maîtres de Forme et les Maîtres de Couleur. Comme je m'intéressais aux objets manufacturés, j'ai emprunté cette terminologie. J'en ai fait un acronyme aujourd'hui… qui va devoir disparaître. Même quand c'est en toutes lettres, les gens ne comprennent pas. (Rires)

AM : Comme vous le rappeliez, le mouvement conceptuel a conféré une certaine légitimité au multiple. On constate en tout cas qu'un des fils rouges de votre production tiendrait dans une certaine fidélité à cette esthétique et, en particulier, à ses différentes déclinaisons selon les générations et les pays.
MD : Effectivement, je tire ce fil, de manière assez libre. Notamment en gardant à l'esprit la distinction East Coast / West Coast qui traverse le mouvement à ses débuts – la côte Est ayant remporté la bataille, malgré une tendance à se scléroser au niveau formel. Allen Ruppersberg a été important pour moi et mon travail, parce qu'il a justement désenclavé la côte Ouest. J'ai très vite voulu réintégrer des artistes comme Jim Shaw.

AM : Vous avez travaillé avec Jonathan Monk, qui poursuit cette exigence conceptuelle du côté anglais.
MD : Monk a conservé cette sorte d'excentricité typiquement anglaise, et poussé très loin la démarche conceptuelle. On a fait ensemble le faux *Diecimila* de Chris Burden. Non seulement on a dupliqué une œuvre de Burden, mais aussi sa signature. Il n'y a rien qui peut distinguer l'œuvre originale de sa copie. Ce qui m'intéresse avec Monk, c'est sa liberté, cette manière de reprendre le travail de l'autre en s'attribuant la paternité, ce qui est très gonflé. J'ai été invitée à la Kunsthalle de Vienne en Autriche, en compagnie d'autres éditeurs qui avaient travaillé avec Monk. J'expliquais comment la réappropriation est capitale pour la mémoire. Elle permet de se remémorer l'histoire, puisqu'elle la redéfinit. Grâce à Monk, l'œuvre de Burden a été revisitée. Un jour, Robert Barry m'a demandé avec qui je travaillais à ce moment-là, et quand je lui ai parlé de Jonathan Monk, il m'a dit que c'était son artiste préféré. Comme j'étais étonnée – Monk ayant beaucoup copié l'œuvre de Barry –, je lui ai demandé pourquoi et il m'a répondu : "mais justement, il m'a remis au goût du jour, j'aurais pu disparaître et, grâce à lui, je reviens au-devant de la scène !"
Dans cette même lignée d'artistes, j'ai travaillé avec Claude Closky. Le dernier livre réalisé ensemble, *Pick & Hammer* (2015), illustre très bien ce propos sur la réappropriation (enfin, il faudrait plus justement parler d'"appropriation"). Closky a consulté le site artprice.com pour vérifier les valeurs données à une œuvre originale et à celle qui se réapproprie cette dernière. Il a montré combien le marché récompense davantage l'œuvre de réappropriation que l'œuvre originale. Et cela même quand l'original appartient à une signature plus importante que sa réappropriation ! Ce que je pense, c'est que le marché est conforté par cette pratique de la réappropriation. C'est bien la preuve que nous perdons la mémoire, que nous avons besoin de savoir. Du reste, l'artiste réappropriationniste en est récompensé puisqu'il est aussi acteur d'une certaine pertinence ou croyance contemporaine à avoir "prise" sur toute chose.

AM : Vous êtes restée particulièrement fidèle à la pratique de certains artistes, et en particulier à celle d'On Kawara dont vous avez encore récemment édité un ouvrage : *I READ* (2017).

WWW.MICHELEDIDIER.COM
GALERIE MFC-MICHÈLE DIDIER
66 RUE NOTRE-DAME DE NAZARETH
FR-75003 PARIS

PUBLICATION RÉCENTE :

AALLIICCEELLEESSCCAANNNNEE&SS OONNIIAADDEERRZZYYPPOOLLSSKKII
NÉGOPIF
GENÈSE, NÉGOCIATION, TRANSACTION

GENÈSE : 21 X 14,8 X 0,3 CM
NÉGOCIATION : 29,7 X 21 X 1,05 CM
TRANSACTION : 17,6 X 11,5 X 0,5 CM
3 volumes consignés dans une pochette en plastique transparente
Édition limitée à 91 exemplaires numérotés et signés
30 exemplaires PR, 30 exemplaires MR, 30 exemplaires GR + 1 exemplaire GR +++
Produit et publié en 2018 par mfc-michèle didier

MD : Avec On Kawara, j'ai produit et publié la trilogie (*I GOT UP, I WENT, I MET*) et *I READ*. Mais la collaboration a commencé en 1995 par le *One Million Years*. À cette époque, je fréquentais souvent la galerie de Micheline Szwajcer et, chaque fois que j'allais la voir, elle avait sur une étagère le *One Million Years* qu'elle avait eu la volonté de publier mais dont le résultat ne correspondait pas aux attentes d'On Kawara, et qu'il avait refusé… Un jour, j'ai proposé à Micheline de faire ensemble un second essai. Je me suis donnée deux mois : je suis d'abord allée à New York chez l'artiste pour voir où était le problème, j'ai longtemps cherché un imprimeur qui pourrait le régler, mais j'ai fait chou blanc. Et une semaine avant d'abandonner, face aux exigences trop élevées, j'ai replongé dans ma Bible (je viens d'une famille protestante, et cette Bible ne me quitte jamais, même si je n'appartiens plus à la communauté). J'y ai trouvé le nom de l'imprimeur : Jongbloed, basé dans le nord de la Hollande. Je suis allée le voir et je lui ai exposé le problème. Il n'avait jamais rien publié d'autre que la Bible. J'ai dû montrer patte blanche et lui expliquer que j'étais d'origine protestante. (Rires) Il avait des techniques d'impression en rotative qui résolvaient tous les problèmes rencontrés lors de la première impression. Micheline et moi avons donc décidé de co-fonder une société de production (Éditions Micheline Szwajcer & Michèle Didier), dédiée seulement à cette édition, déconnectée de ma maison d'édition et de sa galerie. Ça a été un tel succès qu'on a eu du mal à se séparer tout de suite. On en a profité pour produire des œuvres de Stanley Brouwn et Joe Scanlan.

AM : Dans certains cas, vous retournez à des œuvres anciennes et inédites d'artistes "historiques", comme avec les *Singer Notes* (1968) de Mel Bochner.
MD : Oui, c'est une démarche qui m'intéresse beaucoup. On vient de publier ce texte fondateur pour la série des *Measurements* (1969), qui est lui-même un travail essentiel de Bochner ! Il y est notamment question de la relation de l'artiste avec la technologie et la naissance de l'informatique. Dans le cadre du programme de résidence *Experiments in Arts and Technology (E.A.T.),* Bochner a passé trois mois avec les ingénieurs de la société Singer. Il s'est vite rendu compte que lorsqu'un ingénieur ne trouve pas une voie, il prend d'abord la mesure de tout ce qui entoure le problème. Lorsque Bochner rentre de cette résidence, son atelier est vide et il se dit : je vais commencer par mesurer mon atelier. De là naît *Measurements*. C'est donc un texte capital pour lui, mais aussi pour l'art conceptuel, où se joue la question de la quantification, de la mesure, de la définition.

Mel Bochner, *Singer Notes*, 1968
Classeur en aluminium brossé contenant 47 feuilles mobiles glissées dans des pochettes en plastique de conservation.
Pochettes en plastique: 28 x 21,5 cm
Classeur: 30,3 x 29,1 x 7 cm
Édition limitée à 3 exemplaires numérotés et signés
Produit et publié en 2017 par mfc-michèle didier
©1968-2017 Mel Bochner et mfc-michèle didier

AM : Dans une vidéo de Peter Downsbrough que vous avez produite, vous avez prêté votre voix et travaillé comme conductrice. Quelles étaient les circonstances de cette collaboration ? Est-ce que cette implication physique est récurrente dans votre production ?
MD : Oui, c'est vrai que le rapport d'intimité à un artiste est important. J'aime travailler sur une économie de proximité, c'est aussi pourquoi je produis beaucoup en Belgique. J'aime être au "cul de la machine". J'ai souvent été un soutien technique pour les artistes de cette génération qui, bien souvent, n'avaient pas les aptitudes techniques et informatiques. Dans le cas de Peter, c'était un peu différent, on était dans la production de cinéma et je n'y connaissais rien. C'était Peter qui avait tout en main, au niveau de la photo. Comme j'aime apprendre, je lui ai dit que je serais son assistante : lui, tiendrait la caméra et moi, je serais la conductrice. C'était très "familial".
À l'époque, l'on s'intéressait beaucoup à son travail d'installation et son rapport à l'architecture, alors que j'étais fascinée par son travail de l'image. C'est comme ça que je l'ai invité à "revenir" à un travail photographique.

AM : Vous avez fondé en 2011 une galerie. C'est une première expérience ?
MD : Oui. D'abord, précisons que c'est une galerie dédiée à mes productions et aux questions de multiple, d'éphéméra, de duplication. Je n'y présente pas d'œuvre unique et ne travaille pas avec les artistes pour montrer leur pratique comme le fait une galeriste. Je produis des expositions dans le même esprit que celui où je produis des éditions.
La raison de l'ouverture de ma galerie, c'est qu'à un moment donné, j'étais frustrée de ne pas pouvoir montrer correctement le contenu des productions. J'ai longtemps bataillé pour participer à la foire de Bâle ou la Fiac, pour pouvoir dire que mes éditions étaient avant tout des œuvres. Depuis longtemps j'ai moi-même établi mon réseau. Une grande partie de mon chiffre d'affaires se fait via les institutions américaines, la plupart ayant des départements dédiés au livre d'artiste. Et puis auprès des collectionneurs d'art contemporain. Je voulais sortir du monde du livre, des librairies, etc.

AM : Pourquoi Paris plutôt que Bruxelles ?
MD : C'est un peu triste à dire, mais depuis trente ans, aucun musée belge ne s'est intéressé à ce que je fais. Jamais une visite de conservateur, jamais d'intérêt de la presse ou des collectionneurs. Le collectionneur belge est dynamique et entreprenant, mais il a beaucoup de mal avec le livre d'artiste. Si j'avais dû compter sur le marché belge, j'aurais disparu. J'ai fait ma vie ici, mais au niveau professionnel, j'ai dû très vite me développer sur le marché américain et français. Je le dis sans amertume, mais je trouve dommage qu'il n'y ait nulle part dans les institutions un département "livre d'artiste". Même un collectionneur de la première heure comme Anton Herbert met les livres d'artiste dans la section "archive" de sa collection. C'est une erreur ! Par contre, la Belgique a un énorme atout selon moi au niveau de la production. On trouve des gens du métier d'une très grande qualité. J'ai un réel plaisir à travailler avec eux. Ce sont des relations très étroites qui se nouent et qui perdurent.

Propos recueillis par Olivier Mignon

Dans la continuité de l'ouvrage collectif *French Theory and American Art*[1] (2013) qui explorait les influences des théories dites "continentales" sur la scène artistique et intellectuelle américaine, avec *La Théorie à l'œuvre*, *L'art conceptuel américain*, l'historien de l'art Anaël Lejeune s'attache à examiner les relations entre les domaines théoriques de la philosophie, de la linguistique et de l'anthropologie et les pratiques artistiques de quatre figures de l'art des années 1960, Mel Bochner, Lawrence Weiner, Douglas Huebler et Robert Morris.

Lawrence Weiner, *Sculptures for Children*, 1962.
Bois peint, 12 × 12 × 6 cm.
© SABAM Belgium 2017.

122 La théorie à l'œuvre

« La chose sait son nom » 123

La Représentation du monde chez l'enfant, a pu également conforter Weiner dans sa conviction que le langage n'introduisait pas davantage de rupture par rapport à la matérialité du réel que l'évocation par les mots permettrait selon lui de préserver.

« La chose sait son nom »

Au cours de sa lecture des travaux que Piaget consacre à la représentation du monde chez l'enfant, Weiner se montra en effet particulièrement attentif à la problématique de l'origine des noms et de leur rapport aux choses :

> J'étais fasciné par le débat entre Piaget et Chomsky. Certains éléments de Piaget sont corrects. Lorsqu'il interroge les enfants sur un mot : « Pourquoi appelle-t-on ça une pomme ? », ils répondent : « Une pomme s'appelle une pomme parce que le nom · pomme · est écrit à l'intérieur de la pomme » ; c'était leur manière existentielle de comprendre que le monde tel qu'ils le perçoivent a ses raisons, puisqu'ils recherchent désespérément une raison. Et Chomsky évidemment voyait juste en disant que toute personne naît dotée du même langage.[42]

On l'a rappelé plus haut, le développement de l'enfant engage, selon Piaget, un processus progressif d'acquisition et de constitution de la fonction symbolique, soit la capacité à différencier les signifiants des signifiés de manière à rendre possible l'évocation ou la représentation des seconds par les premiers. Or, dans une première phase de développement où l'environnement de l'enfant est régi par des logiques animistes et de causalité (« le monde tel qu'ils le perçoivent a ses raisons », rappelle Weiner), l'enfant tend à confondre spontanément la pensée et la chose pour envisager leur rapport au registre de l'« indice »[43]. Là où les concepts, mots et images incarnent pour l'adulte

42 « The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself. Interview with Carlos Guerra » (mai 1995), *Cave Canis*, n° 3, printemps 1996, p. ; repris dans *Having Been Said*, op. cit., p. 336. Voir également « Benjamin H. D. Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner » et Lawrence Weiner, « Intervention » (1997), dans Alexander Alberro *et al.*, *Lawrence Weiner*, op. cit., respectivement p. 30 et p. 137. La première évocation de l'exemple de la pomme par Weiner remonte à l'album *Nothing to Lose/Niets aan verloren*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976.
43 Jean Piaget, « Le langage et la pensée du point de vue génétique », dans *Six études de psychologie*, op. cit., p. 53.

LA THÉORIE À L'ŒUVRE

L'introduction relève d'emblée la logique avec laquelle l'importance des théories linguistiques a coïncidé avec des pratiques dont les dimensions théoriques sont des éléments constitutifs de l'œuvre. Voulant s'émanciper du dogme de l'expressionnisme abstrait, ces artistes se sont éloignés des modèles existentialistes et ont pu également considérer l'influence de domaines exogènes à l'œuvre et substituer à l'autoréflexivité du médium moderniste l'analyse critique des dimensions ontologiques de l'œuvre d'art. Lejeune avance également que ces artistes se sont rapprochés des objets théoriques appartenant aux tendances structuralistes, aux théories de la communication et à la philosophie analytique dans la mesure où elles fournissaient un modèle d'élaboration du sens contrairement à la phénoménologie, qui pouvait convenir à une appréhension de l'art minimal, mais se révélait inopérant lorsqu'il s'agissait d'opérations linguistiques.

L'objectif de l'ouvrage étant de "Cerner l'influence exercée sur ces créateurs par divers textes produits dans le champ des sciences humaines au cours des années 1960-70", il convient alors de s'interroger sur la nature de cette "influence". Qu'en ont-ils fait ? Les ont-ils interprétés selon des perspectives critiques ou par des applications illustratives, selon des connaissances superficielles ou approfondies ? Ou s'agit-il plutôt de convergences, de coïncidences dont il conviendrait d'identifier les modes d'apparitions simultanées dans les pratiques théoriques et artistiques ? Autant de positions et de procédures qui reviennent à s'interroger sur les types de dialogues et modalités de traductions possibles entres deux régimes sémiotiques supposément distincts.

Afin de justifier la compréhension qu'il qualifie "d'infléchie" ou "distordue" de points théoriques ou concepts par ces artistes, Lejeune reprend l'idée de "fécondité des malentendus"[2]. Toute la question revient à savoir ce qui, dans ces opérations de traduction, relève de ce qu'Harold Bloom appelait le "Creative misunderstanding". Bloom revendiquait qu'entre les domaines de la poésie et de la critique, il n'y avait pas, selon lui, "d'interprétations mais que de mauvaises interprétations" et l'introduction précise que l'intention de l'ouvrage ne porte pas l'ambition de juger ou d'évaluer la pertinence avec laquelle les artistes font usage de la théorie mais des spécificités révélatrices de ces usages. La série d'œuvres intitulées *Misunderstandings* de Bochner évoque d'ailleurs moins un mésusage qu'une disposition particulière à l'égard de ce qu'implique la notion de "compréhension", au sens où il existerait une bonne et une mauvaise compréhension, en d'autres termes, une vérité du sens.

Une telle entreprise éditoriale ne manque pas de présenter de nombreuses zones de tension plus ou moins périlleuses que l'auteur a pris soin d'identifier et de clarifier. Il est question maintenant de revenir sur certains de ces points.[3]

En premier lieu, le simple fait de rassembler des artistes sous l'appellation "d'art Conceptuel" ne va pas de soi. Cela se révèle d'autant plus problématique que certains d'entres eux ont catégoriquement rejeté ce que d'autres auraient fantasmé comme un mouvement et que les approches critiques de certaines de ces pratiques ont déjà identifié autant de points de convergences que d'antagonismes. Comme l'affirmait Bochner dès 1970, il est difficile de soutenir le principe d'un art dématérialisé sachant que les supports linguistiques ont nécessairement une matérialité. "Aucun art n'est tout à fait libéré du fardeau de la matérialité" disait-il dans *Artforum*[4]. Sa position, comme celle de Weiner ou Huebler, à l'égard du terme d'art conceptuel traduit d'ailleurs ses engagements artistiques et théoriques qui marquent précisément les divergences avec, par exemple, Jack Burnham qui considérait la télépathie comme l'horizon des artistes conceptuels ou Kosuth qui ambitionnait d'accéder à une transparence du langage. Certaines des réflexions de l'ouvrage permettent d'ailleurs d'ajouter des arguments aux antagonismes existants entre certaines de ces pratiques.

Le premier essai concerne l'approche de Mel Bochner, dont Anaël Lejeune souligne d'emblée l'hétérogénéité des références théoriques entre Merleau-Ponty, Wittgenstein et Foucault. Plutôt que de stigmatiser un manque de sérieux comme explication à l'incompatibilité des modèles, il entame un examen de l'approche plastique et théorique de l'artiste en relevant, par exemple, la logique avec laquelle celui-ci emploie une terminologie phénoménologique pour aborder le minimalisme - selon laquelle les modalités d'émergence du sens résultent de la manière dont le sujet fait l'expérience de la perception du monde - pour finalement critiquer ce modèle et se tourner vers un modèle wittgensteinien qu'il critiquera également – pour lequel le sens, la perception et l'intelligibilité du monde sont soumis aux règles du langage, cela impliquant une mise en cause d'une possible concordance entre le monde et la manière dont on se le représente. Se référant à une série d'œuvres, Lejeune veut démontrer non seulement de quelle manière les interprétations singulières de ces positions théoriques sont articulées à son travail plastique mais en quoi cette articulation représente une position théorique en soi. Bochner affirme que "Les œuvres d'art ne sont pas l'illustration d'idées" et ailleurs : "Le sujet de mon œuvre est la contradiction qui existe entre l'espace physique et l'espace mental. En quoi nos conceptions du monde diffèrent-elles du monde".[5] Lejeune fait à ce sujet référence à *Imagine The Enclosed Area Blue* (1969) un wall drawing impliquant la transposition d'une spéculation de Wittgenstein dans une configuration visuelle. Et cette production théorique, indissociable d'une formulation plastique, contribue à préciser ses positions par rapport aux oppositions entre les deux modèles philosophiques. L'analyse convaincante portée sur la position de Bochner élude pourtant sa position systématiquement critique, en particulier lorsqu'il s'agit de la philosophie analytique dont il peut faire usage mais pour en déconstruire les dimensions idéologiques.

Il en est d'ailleurs de même pour de nombreux artistes faisant usage d'outils appartenant à la logique formelle associée à la philosophie analytique ou aux théories de l'information et de la communication (Huebler et Graham). Leur approche critique est souvent ironique à l'égard des inclinaisons positivistes de ces théories. En effet, Bochner parodie le rationalisme leibnitzien de la logique formelle avec *Letter Piece for Dwan*, (1968) et *Transduction* (1969), deux œuvres qui se réfèrent à l'interprétation par Barthes des théories de Saussure. Anaël Lejeune souligne à certains endroits le mésusage par ces artistes de théories anglo-saxonnes ou structuralistes qu'ils auraient empruntées, mais ne serait-il pas aussi convaincant de tirer les leçons de ces mésusages qui se révèleraient en définitive volontaires ? Plutôt qu'une "Creative misunderstanding", ne s'agissait-il pas d'une critique théorique lucide formulée par des œuvres à l'égard de ces théories depuis des positions théoriques similaires à celles des poststructuralistes et, plus précisément, de Roland Barthes et Jacques Derrida ? D'un côté, la remise en cause par Barthes des interprétations positivistes et dogmatiques des théories saussuriennes passant par le structuralisme de Lévi-Strauss et, de l'autre, la déconstruction du logocentrisme et de la vérité de la signification portés par Derrida. Bochner connaissait précisément le premier, dès 1968[6], et bien qu'il ignorât le second, il s'avère que les raisons sous-jacentes à ces positions concomitantes sont déterminantes. Concevoir les choses ainsi permet de prendre toute la mesure de la manière dont Bochner produisait une pensée théorique critique par des œuvres. Il est par exemple fascinant de voir que *Jasper's Dilemma (2)* de 1968 s'organise selon des formes théoriques incroyablement similaires à certains des enjeux cruciaux de la remise en cause du logocentrisme et de la vérité de la signification exposés dans *L'écriture et la différence* et *De la grammatologie* de Derrida (1967) et plus tard, *Signature Evènement Contexte* (1972). Il n'est pas ici question d'illustration, ni même d'influence, ni d'emprunt ou d'interprétation, puisque Bochner ne connaissait pas les écrits de Derrida. Que l'approche de Derrida passe par la prise en compte de dimensions plastiques de l'écriture se révèle significatif. L'approche de Bochner relève de ce qu'Hal Foster appelait une "connexion synchronique"[7] dont on peut retrouver les cheminements communs à travers l'histoire littéraire et philosophique.

Des œuvres comme celles de Mel Bochner soutiennent le principe selon lequel, pas plus que l'art, la théorie n'est une forme de la pensée sensible qui trouverait son sens et sa raison par le fait de répondre à une logique mathématisable.

L'une des hypothèses centrales de l'ouvrage porte sur les raisons pour lesquelles ces artistes américains auraient été réceptifs à des sources d'influences provenant de certaines théories dites continentales.

"Il semble en effet indispensable de tenir compte des éléments de la pensée française qui, eu égard à la concordance avec certains présupposés fondamentaux, à des formes analogues de problématisation ou de structuration de l'objet d'étude, ont pu entrer en résonance particulière avec quelques tropes de la culture américaine et, au compte d'une coïncidence souterraine, bénéficier d'une attention privilégiée". (p.14) Selon Lejeune, en effet, certains aspects du paysage culturel et idéologique américain telles la théorie de la communication et la philosophie analytique auraient "pu ménager une forme de prédisposition à la réception de certains aspects de la théorie continentale d'une part et en infléchir la compréhension de l'autre" (p.15). Pourtant, lorsque Barthes, Foucault et Derrida interviennent dans le contexte américain en 1966[8], ils ne portent pas des positions pouvant être interprétées comme compatibles avec le structuralisme et encore moins avec la philosophie analytique ou les théories de la communication. Au contraire, ils prennent des positions qui s'émancipent radicalement des conceptions positivistes du structuralisme et de la tradition positiviste anglo-saxonne. Si les "poststructuralistes" souscrivent et contribuent à l'importance des théories linguistiques, le langage ne doit pas se soumettre à une vérité du sens mathématisable et c'est précisément ce que formulent les positions théoriques des œuvres de Bochner, Weiner ou Huebler.

Théorie à l'œuvre contribue incontestablement à s'interroger à nouveau sur la nécessité de questionner les différentes possibilités et écueils inhérents aux relations entre les pratiques théoriques et artistiques. Le premier écueil serait de sous-estimer la puissance théorique spécifique des œuvres dès lors qu'elles ne s'appliquent pas à se conformer à des modèles théoriques pris dans leurs acceptions limitées et parfois dogmatiques ; et le second, qu'évite également Lejeune, étant certainement, comme le revendique Yve-Alain Bois[9], *d'appliquer* des modèles théoriques à des œuvres. Car, pour Bois, ce sont les exigences de l'œuvre qui doivent déterminer les modèles théoriques auxquels on peut les associer et qui aident à en prendre les dimensions.

Il est question ainsi de considérer les œuvres de ces artistes comme de véritables productions théoriques critiques en soi, au sens ou l'entendait Bloom : "la critique étant de la poésie en prose."

Sébastien Pluot

1 *French Theory and American Art*, édité par Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne, éditions SIC/Sternberg Press, 2013.

2 Jean Pouillon avait utilisé cette formule à propos de sa conversion au structuralisme suite à la réception étrangement encourageante de l'ouvrage *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss par Jean-Paul Sartre qui, qui sans ça erreur de sens, attaquait les fondements de l'existentialisme.

3 Nous n'aborderons ici que les trois premiers chapitres faute de place et pour ne pas trop réduire les développements nécessairement complexes de l'auteur.

4 Mel Bochner, *Echantillon de Spéculation*, (1967-1970), *Artforum*, mai 1970.

5 Mel Bochner, Conférence donnée à l'ICA, Repris dans *Spéculations, Ecrits, 1965-1973*, p. 240.

6 Le texte de Barthes *Element of Semiology* écrit en 1964 paraît en 1968 dans une version anglaise aux éditions Hill and Wang. Il y fait référence en 1969 dans une lettre présentant l'œuvre *Transduction* à Jan van der Marck, le commissaire de l'exposition *Art by Telephone*.

7 Pour Hal Foster, les relations entre la théorie critique et l'art de la fin des années 1960 induisent une prise en considération de leurs "connexions synchroniques". Dans Hal Foster, *Le Retour du Réel, Situation Actuelle de l'Avant Garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p.14.

8 Cette conférence s'est tenue à l'Université John Hopkins à Baltimore.

9 Yve-Alain Bois, *La peinture comme modèle*, Mamco, Les Presses du Réel, 2017, p.18

ANAËL LEJEUNE
LA THÉORIE À L'ŒUVRE – L'ART CONCEPTUEL AMÉRICAIN
(SIC) ÉDITIONS, COLLECTION CONTINENTAL RIFT
CONCEPTION GRAPHIQUE CHARLES MAZÉ & COLINE SUNIER
PARU EN SEPTEMBRE 2017
EDITION FRANÇAISE
15,5 X 22,7 CM (BROCHÉ, SOUS JAQUETTE PLIÉE)
192 PAGES (32 ILL.)
22.00 €
ISBN : 978-2-93066-715-7

Fruit d'un projet de recherches réunissant des théoriciennes et des artistes, le recueil collectif *Penser depuis la frontière* entend interroger la notion de frontière afin d'en dégager une dynamique au niveau des pratiques esthétiques et des champs conceptuels. Placée sous le signe de l'interdisciplinarité, des croisements entre registres d'expérience, cette aventure collective pose la frontière (et ce qu'elle charrie comme effets) comme un protocole d'expérimentation.

PENSER, CRÉER À PARTIR DE LA FRONTIÈRE

Co-écrite par Anne Bossé, Emmanuelle Chérel et Élisabeth Pasquier, l'analyse inaugurale "Penser depuis la frontière" se diffracte en travaux portant sur les artistes cinéastes entrant dans les *Border Studies* ("Filmer depuis la frontière" de Véronique Terrier-Hermann), sur les *Postcolonial Studies*, la nécessité de penser avec l'Afrique, de décentrer la perspective occidentalo-centrée (Emmanuelle Chérel), en enquêtes sur le rapatriement des morts dans leur pays d'origine (Anne Bossé et Élisabeth Pasquier). Recueillant des récits contradictoires de et sur la Corée du Nord à partir de la frontière qu'est la DZM – la zone démilitarisée séparant les deux Corées –, Christiane Carlut articule les enjeux de la plateforme multimédia "L'Invention du Nord". Amélie Nicolas et Julia Ramirez Blanco clôturent l'ouvrage en se penchant sur les nouvelles formes d'action politique à Barcelone, avec la figure d'Ada Colau visant à "démondialiser la ville", et problématisent l'art comme espace libérant des formes d'activisme.

En raison de la mondialisation, de la crise des migrants, des mutations socio-politiques et écologiques actuelles, la frontière se présente comme une réalité interpellant artistes et théoriciens. Qu'elle soit définie comme une ligne qui sépare un dedans et un dehors, comme une marque de délimitation territoriale impliquant inclusion et exclusion, la frontière divise autant qu'elle relie, disjoint autant qu'elle met en contact. Étienne Balibar a mis en évidence la circularité qui emporte toute tentative de définition de la frontière : quiconque s'engage à l'encadrer dans une définition présuppose qu'elle soit déjà stabilisée dès lors que définir une chose, c'est tracer une limite. Pour procéder à sa définition, il faut déjà y recourir, savoir ce qu'est la frontière, le geste de définir nécessitant de démarquer, d'assigner des bornes. Géographique ou mentale, divisant des régions du monde (selon des partages engendrant parfois des tensions, des blessures) ou séparant des visions du monde, la frontière ne se pose qu'en se voyant questionnée, contestée, ébranlée. Soumises à des mutations, certaines frontières se voient supprimées (mobilité, circulation des populations, migrations…) tandis que d'autres se réaffirment (repli religieux, communautaire, nationaliste, ethnique…). Les *Postcolonial Studies* ont développé une méthodologie déconstructrice, remettant en question le soubassement de l'épistémologie, à savoir la domination d'un savoir-pouvoir issu de la colonisation ; l'antispécisme s'émancipera d'un socle

Penser depuis la frontière,
photo page intérieure,
Christiane Carlut, *Tombé du ciel*,
janvier 2018.
Extrait du site linventiondunord.fr
©courtesy de l'artiste.

anthropocentré, les *Queer Studies* d'une logique masculine, du phallogocentrisme. Constituant un nouveau champ d'études spécifiques, les *Border Studies* "ont également conduit à reconsidérer nos relations à l'espace et au temps, c'est-à-dire aux temporalités et spatialités contemporaines complexes" (p. 11). En lieu et place d'une vue unique qui soumet toute altérité à son propre étalon, une multiplicité d'expériences hétérogènes sont accueillies. Bien des artistes contemporains se sont engagés dans un salutaire travail de déconstruction des grands récits hégémoniques, des hiérarchies épistémologiques. Pour ce faire, afin de mettre en question l'arrogance d'un universalisme abstrait qui exporte ses figures de pensée occidentale dans toutes les cultures et les jauge en fonction de ses valeurs, des artistes ont réécrit l'histoire en recourant à l'outil de la narration, de la fiction. C'est ainsi que, dans les interventions du recueil, le travail de Vincent Meesen se voit convoqué ou encore le projet de Camille de Toledo intitulé *Sécession*, "qui se propose de contribuer à penser et à façonner l'espace européen autour des questions de la traduction, de la migration et de l'hybridation" (p. 14).

La force, l'amplitude du projet "Penser depuis la frontière" se logent notamment dans sa fabuleuse capacité à "construire du commun", à relier des acteurs venus de lieux de création différents, de pays divers, France, Sénégal, Espagne, Corée du Nord… Par la confrontation d'expériences, de récits personnels, de pratiques artistiques et de savoirs venus des sciences humaines, les stéréotypes occidentaux, leur cortège de dualismes rigides se voient mis en crise. Nombre d'artistes contemporains ont, comme l'écrit Véronique Terrier Hermann, "largement réengagé les questions sociétales, au sein desquelles les problématiques frontalières occupent une place croissante". C'est ainsi, qu'au niveau du septième art, elle convoque des films, des essais documentaires traversés par la question de la frontière, *From the Other Side* (2002) de Chantal Akerman, *Cinq caméras brisées* (2011) du Palestinien Emad Burnat, *Tout va bien à la frontière* (1997) du Libanais Akram Zatari, l'installation vidéo *Territoires de l'attente* (2010) de l'Israélien Assaf Shoshan, *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (2003) du duo de cinéastes israélo-palestinien Eyal Sivan et Michel Khleifi, le ciné-poème *Terres vaines* (2012) d'Augustin Gimel et Brigitte Perroto …

Induites par ce projet de recherches, un ensemble de questions se lève. Elles ne se rapportent pas directement au projet lui-même mais en dérivent. En dépit, et peut-être aussi en raison de la fécondité que ces "noces" ont permise, ne peut-on soutenir qu'ayant exploré jusqu'à plus soif les croisements, les nouages, les hybridations entre arts et sciences humaines, un point d'épuisement ait été atteint ? Ne risque-t-on pas de faire de l'interdisciplinarité entre pratiques hétérogènes (art, philosophie, science) un mot d'ordre ? Et, par-là, de distiller une fermeture, une induration là où la vertu de l'interdisciplinarité se présentait comme la défense de l'ouvert ? Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?,* l'on sait que Deleuze et Guattari délimitaient trois champs de création, de production de pensée, à savoir la philosophie, la science et l'art. S'ils reconnaissaient la possibilité d'alliances entre "Chaoïdes" différentes, ils mettaient en garde contre un phénomène d'imbrication qui dispense d'accomplir par soi-même le mouvement d'extraction de la pensée à partir du chaos. Autrement dit, ils pointaient le risque d'une création par procuration. Alors qu'ils évoquent les "deux tentatives récentes pour rapprocher l'art de la philosophie", à savoir l'art abstrait et l'art conceptuel (*Qu Ph ?,* Éd. de Minuit, 1991, p. 187), ils formulent des réserves à l'encontre de l'art, d'un certain art conceptuel, non au niveau de la contingence de ses œuvres mais au niveau de ses réquisits. Des réserves qui s'enracinent dans le déni opéré par l'art conceptuel (mais aussi par d'autres formes de création contemporaine) quant à la reconnaissance de spécificités esthétiques. "Il n'est pas sûr pourtant qu'on atteigne ainsi, dans ce dernier cas, la sensation ni le concept, parce que le plan de composition tend à se faire "informatif", et que la sensation dépend de la simple "opinion" d'un spectateur auquel il appartient éventuellement de "matérialiser" ou non, c'est-à-dire de décider si c'est de l'art ou pas" (*Qu Ph ?*, p. 187). La dissolution des frontières entre disciplines, entre domaines de création ne peut se faire au détriment de l'exploration de leurs ressources propres.

Pour Deleuze et Guattari, la production de concepts en philosophie, de fonctifs en science, d'affects et de percepts en art répond à des problèmes qui, même s'ils peuvent être semblables, appellent à l'invention de composantes spécifiques. Agencer des interférences a priori entre des domaines de création produit le risque de s'épargner le mouvement génétique inhérent à chacun d'eux. Les paramètres, les composantes, les opérateurs de la pensée artistique sont hétérogènes, distincts de ceux qui caractérisent la pensée philosophique ou la pensée scientifique. Ne répondant pas au même mouvement d'engendrement, ces trois pensées appelées Chaoïdes expriment leurs questionnements, leurs problèmes en des modalités singulières. Les puissances de l'interdisciplinarité ne valent que si chaque discipline accomplit, avec ses moyens propres, son extraction à partir d'un point de crise, sans mimer le voisin. Emprunter des outils heuristiques ailleurs (la science par rapport à l'art, l'art par rapport à la philosophie, aux sciences humaines, celles-ci par rapport à l'art…) n'est gage d'intensité et de nouveauté que si l'emprunt n'est pas un mimétisme extérieur épargnant de se colleter au problème qui engendre l'œuvre.

Dès lors que l'hyper-réflexivité, le culte de l'auto-analyse et l'omniprésence du métalangage sont posés en éléments princeps des pratiques artistiques, on peut craindre que le souci méthodologique prenne le pas sur le travail avec la matière, sur le corps à corps avec le sensible et entraîne un reflux de la spontanéité, de la réceptivité aux puissances de l'inconscient personnel ou collectif. Bref, que le poids théorique écrase l'inventivité entendue comme agencement de formes en prise sur des forces qui déportent l'artiste. Que l'art interroge son héritage, qu'il remette en question les traditions dont il provient est salutaire. Qu'il ne vive plus qu'à s'enfermer dans l'histoire de sa réécriture et de son articulation au socio-politique risque, à terme, de rétrécir ses possibles, d'enrayer ce que Deleuze et Guattari appellent les blocs de sensation.

On l'aura compris, nous ne parlons pas ici de l'aventure "Penser depuis la frontière" qui, articulant la fonction politique de l'art, son inscription dans un milieu, œuvrant à une fabrique de savoirs inédits, produit une dynamique de pensée qui met en question l'hégémonie du paradigme occidental, les récits dominants. Mais, nous tendons l'oreille à l'un des devenirs déjà perceptible des pratiques théoriques, artistiques, un devenir pris à revers par la fossilisation qu'il entend combattre.

Véronique Bergen

Penser depuis la frontière, couverture

PENSER DEPUIS LA FRONTIÈRE.

EXPÉRIMENTATIONS MÉTHODOLOGIQUES ET ÉPISTÉMOLOGIQUES ENTRE ART ET SCIENCES HUMAINES, TEXTES D'ANNE BOSSÉ, CHRISTIANE CARLUT, EMMANUELLE CHÉREL, AMÉLIE NICOLAS, ÉLISABETH PASQUIER, VÉRONIQUE TERRIER HERMANN, ÉD. DIS VOIR, 128 P., 22 EUROS.

AGENDA ETC

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

Elsa Stubbé,
série *Les extraterrestres ont mangé mon jardin,*
photographie, (2017– en cours), Courtesy Contretype,
© Elsa Stubbé

BRUXELLES

ARTCONTEST
VALERIE@ARTCONTEST.BE
WWW.ARTCONTEST.BE

- **Invitation des lauréats 2017**
  Ben Van den Berghe & Alexey Shlyk
  Du 3.09 au 20.10.18

- ***ArtContest 2018***
  BÂTIMENT VANDERBORGHT
  RUE DE L'ÉCUYER – 1000 BRUXELLES
  Exposition des 10 artistes sélectionnés par le jury : **Carine Bienfait**, Directrice du JAP de Bruxelles, **Catherine Mayeur**, Professeur d'histoire de l'art, **Liliane De Wachter**, Curatrice au Mukha, **Albert Baronian**, Galeriste, Simon Delobel
  Du 26.09 au 20.10.18

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

- ***Collection été #3***
  L'exposition *Été #3* du Art et marges musée-museum a pour but cette année de montrer les trésors cachés de sa collection permanente. Il y aura aussi de nouvelles acquisitions, véritables coups de cœur, d'artistes récemment découverts et quelques surprises hautes en couleur… Attention les yeux !
  Commissariat : Tatiana Veress
  Jusqu'au 16.09.18

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

- ***L'industrie… et après?***
  C'est le fil rouge du démantèlement de l'industrie dans le Nord et le Pas-de-Calais depuis les années 1980 jusqu'aujourd'hui, que cette exposition se propose de suivre, aboutissant aussi à la représentation d'une forme de ré-industrialisation, dans de nouveaux domaines d'activité. Photographies de **Claire Chevrier**, **Jean-Pierre Gilson**, **Marc Pataut**, **Bernard Plossu**, **Jorge Ribalta**, **Michel Séméniako**, **Valentine Solignac**.
  Photographies de la collection du CRP-Hauts-de-France. Dans le cadre du *Summer of Photography 2018*.
  Commissariat : Danielle Leenaerts, pour Contretype
  Jusqu'au 2.09.18 (fermeture annuelle du 16.07 au 15.08.18 inclus)

- **Thomas Chable, *L'ombre des jours***
  Depuis un certain temps déjà, ma curiosité me pousse vers la Corne de l'Afrique. Cette Afrique n'est ni charmante ni accueillante, au sens où on l'entend communément. C'est un paysage brut et puissant qui s'étend autour de la vallée du Rift, une terre volcanique. Atterri à Addis-Abeba, en Éthiopie, là où tous les contrastes se rejoignent, rencontre après rencontre, je me dis que c'est ici et pas là. Je pense que je n'ai pas eu le choix, il s'est imposé de lui-même.
  Du 12.09 au 4.11.18 (vernissage le 11.09.18 de 18h à 21h)

- **Elsa Stubbé, *Les extraterrestres ont mangé mon jardin***
  Elsa Stubbé (°1991) obtient en 2017 son diplôme de l'ARBA, Bruxelles, en pratiques de l'édition. Ses projets sont tournés vers l'imaginaire, en particulier un imaginaire qui transcenderait ses propres frontières. Son dernier projet, toujours en cours de construction, *Les extraterrestres ont mangé mon jardin*, est une tentative de narration poétique qui sortirait de la linéarité classique, une narration à l'échelle de la nature qui comprendrait autant d'histoires que l'infini peut en contenir.
  Commissariat : Thomas Chable
  Du 12.09 au 4.11.18 (vernissage le 11.09.18 de 18h à 21h)

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

- ***A FOREST***
  A FOREST est une exposition rassemblant dix artistes autour de la notion d'écosystème et de l'un de ses acteurs essentiels : le monde végétal. Planches botaniques, nomenclatures, classements, observations scientifiques, rayonnages de plantes, dessins et photographies traduisent la complexité et la diversité des végétaux. Ils mobilisent différentes dimensions de la connaissance et de la représentation du végétal et composent autant de formes de mises en relation de son existence avec la perception et la compréhension que nous pouvons en avoir.
  Commissariat : Laurent Courtens
  Du 21.09 au 15.11.18 (vernissage le 20.09.18 à 18h)

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

- **Joseph Kusendila, *Western union***
  Du 6.09 au 6.10.18

LE BOTANIQUE / CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
236 RUE ROYALE – 1210 BRUXELLES
+32 (0)2 226 12 18
INFO@BOTANIQUE.BE – WWW.BOTANIQUE.BE

- **Josef Koudelka**
  Josef Koudelka, véritable légende vivante de la photographie contemporaine, est âgé de trente ans en 1968. Quittant la Roumanie après y avoir photographié des Gitans, qui constituent alors la majeure partie de son travail photographique, il revient à Prague en août, à la veille de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces du pacte de Varsovie. Sans avoir jamais pratiqué de photographie journalistique, il réalise une série de clichés qui deviendront rapidement un symbole de la lutte pour la liberté. Présent sur les lieux comme photographe mais aussi comme participant, il aura délivré un reportage d'une rare intensité, qui deviendra l'un des classiques du genre d'après-guerre.
  Jusqu'au 12.08.18

MAISON DES ARTS ACTUELS DES CHARTREUX / MAAC
26-28 RUE DES CHARTREUX – 1000 BRUXELLES
+32 (0)2 513 14 69
MAAC@BRUCITY.BE – WWW.MAAC.BE

- **Appel à projets, résidence d'artistes MAAC 2019**
  La MAAC propose deux résidences de travail d'une durée de 6 mois pour jeunes artistes plasticiens travaillant dans le domaine de l'art contemporain. La première résidence débutera en janvier 2019 (expo en juin) et la deuxième en juillet 2019 (expo en décembre). Les lauréats reçoivent une Bourse COCOF (2500 euros) pour la production de l'exposition. Tous les médiums sont acceptés. Les étudiants ne sont PAS éligibles et les artistes candidats doivent travailler depuis plus d'un an après la fin de leurs études. La résidence se situe à la Maison d'Art Actuel des Chartreux, (MAAC : 26-28 rue des Chartreux, 1000 Bruxelles) et est soutenue par la COCOF et la Fédération Wallonie-Bruxelles.
  À envoyer par mail en 1 seul pdf sur maac@brucity.be
  Infos détaillées et procédures de participation : www.maac.be
  Date limite réception candidatures : 1.10.2018

- **Claude Cattelain, *Straight Ahead***
  Du 12.10 au 10.11.18 (vernissage le 11.10.18)

- **Portes Ouvertes Studios d'artistes MAAC**
  Avec les ateliers de : **Claude Cattelain**, **Clara Thomine**, le **collectif Labo** et son travail de la pellicule 8 et 16mm, **Elodie Huet**, **Bruno Hellenbosch**, **Elina Salminen** + artiste invité : **Prathap Modi**.
  Le 8.09.18 de 11h à 18h.
  À 18h30 : drink, performances et installations sonores en collaboration avec Q-02 Workspace

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

- **Collection Isia Bernstein**
  Œuvres de : **Manuel Alves Pereira**, **Isabel Baraona**, **Marcus Bering**, **David Clement**, **Evelyne De Behr**, **Marco Dessardo**, **Jacques Dujardin**, **Benoît Felix**, **Patrick Guaffi**, **Alice Janne**, **Mikko Paakkola**, **Juan Paparella**
  Née, pendant l'épidémie d'insomnie de 1943, dans le village colombien de Macondo, Isia Bernstein est issue d'une famille active depuis trois générations dans l'import-export de fruits. Résistante féministe de la première heure, elle a étudié l'histoire. Elle poursuit actuellement une carrière discrète dans le monde diplomatique.

Pep Vidal,
Who Wants to Be an Impatient Gardener?,
Installation, 2016 © Pep Vidal

Sa rencontre avec Jean-Marie Stroobants date de l'installation de l'Office d'Art Contemporain rue de Laeken. Depuis ce jour, elle le suit et a développé une vraie passion pour l'art contemporain. C'est lui qui l'a aidée à "sauter le pas" et à s'investir comme collectionneuse. Après avoir acquis quelques pièces, elle est devenue une fidèle de l'Office d'Art Contemporain et un véritable compagnonnage (une vraie symbiose) s'est établi entre le curateur et la collectionneuse. Isia Bernstein. Propos recueillis par Bernard Mouffe.

Commissariat : Jean-Marie Stroobants

Du 21.07 au 15.09.18

PLAGIARAMA

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

- **Lucie Lanzini & Margré Steensma, *Prospective objects***

Lucie Lanzini crée des sculptures composées d'éléments moulés, de verre et de résine. Selon le principe d'inversion, le nouvel objet créé est une empreinte de l'original absent. Margré Steensma travaille à partir d'objets issus du quotidien. Elle en change les matériaux et les détourne, ces formes autonomes créent de nouveaux espaces abstraits. Ces artistes travaillent toutes deux l'objet à partir de la matière, transformant le corpus sémantique qui lui est lié. En remodelant les objets et leur sens, elles participent d'une réappropriation de la réalité.

Commissariat : Yuna Mathieu-Chovet

Du 6.09 au 13.10.18 (vernissage le 6.09.18 de 15h à 21h)

Ouverture spéciale pour le Brussels Gallery Week-end le 7, 8, 9 septembre, de 13 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

- **René Daniëls, Fragments of an Unfinished Novel**

Commissariat : Devrim Bayar

Du 7.09.18 au 6.01.19

- **Koenraad Dedobbeleer, *Gallery of Material Culture***

Commissariat : Zoë Gray

Du 22.09.18 au 6.01.19

68 SEPTANTE

+32 (0)2 888 66 02
INFO@6870.BE – WWW.6870.BE

- ***Artist Talk #5***

REVERS / 76-78 RUE MAGHIN – 4000 LIÈGE
Rencontre et workshop avec **Seb Coupy**.
Attention cette activité est réservée aux membres de Revers asbl

Le 4.10.18 de 13h30 à 16h

- ***Atelier Court-Bouillon [laboratoire d'images et de rencontres]***

CLUB 55 / RUE DE VEEWEYDE 55
1070 BRUXELLES
Court-bouillon est un atelier de visionnage de films, ouvert à tous. Chaque mardi (hors vacances scolaires), les participants à l'atelier choisissent collectivement les œuvres qu'ils souhaitent visionner parmi la collection de La Vidéothèque Nomade.
Une initiative l'asbl 68 septante (La Vidéothèque Nomade) en partenariat avec le Club 55, un projet de l'équipe asbl, en étroite collaboration avec Escale du Nord, Centre culturel d'Anderlecht.

Le 11, 18 et 25.09.18 et le 2, 9, 16 et 23.10.18 de 16h30 à 18h30

- ***Fête des Saltimbanques***

VIDÉOTHÈQUE NOMADE – SPÉCIAL KIDS
PLACE DE LA CHAPELLE – 1000 BRUXELLES
Une sélection de films pour les enfants accessible en plein air sous la tente de ***La Vidéothèque Nomade***.

Le 16.09.18 de 14h à 18h

- ***Apéro-vidéo #5***

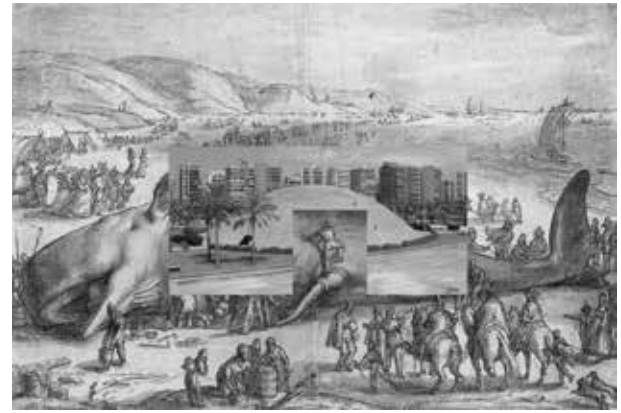
BABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE
1030 SCHAERBEEK
Plus de 350 objets filmiques singuliers à découvrir en libre consultation dans une ambiance chaleureuse et conviviale.

Le 21.09.18 de 16h à 21h

- ***CINéCLUB - Rodolphe Lambert***

LE CLIGNOTEUR / 30 PLACE DE LA VIEILLE HALLE AUX BLÉS – 1000 BRUXELLES
Projection de *Le petit geste* de **Seb Coupy** dans le cadre de l'exposition de **Rodolphe Lambert**.

Le 5.10.18 à 20h



Maïder Fortuné,
La Baleine,
sérigraphie, 2014/15, collection de la Province de Hainaut

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

- **Gabriel Belgeonne, *(Sans Titre)***

Peintre, graveur et éditeur, Gabriel Belgeonne (1935, Gerpinnes) livre, depuis plus de cinquante ans, une œuvre aussi discrète que rigoureuse. Sans être rétrospective, l'exposition au BPS22 dresse le bilan élogieux d'une pratique multidisciplinaire, née avec l'abstraction lyrique, avant de connaître une période construite féconde, pour aujourd'hui donner toute la mesure d'une instabilité mesurée. Elle présente une septantaine d'œuvres, des premières recherches aux tableaux récents, allant de la gravure au dessin, de la peinture à l'édition, retraçant ainsi la carrière de l'artiste.
(Sans Titre) est présenté dans la Salle Pierre Dupont du Musée. L'exposition du collectif Suspended Spaces occupe en parallèle la Grande Halle du BPS22.

Dans le cadre des *100 ans de Culture en Hainaut*.

Commissariat : Pierre-Olivier Rollin

Jusqu'au 22.09.18

- ***Une expérience collective - Suspended Spaces***

Avec : **Ziad Antar**, **Kader Attia**, **François Bellenger**, **Filip Berte**, **Marcel Dinahet**, **Yasmine Eid-Sabbagh**, **Maïder Fortuné**, **Lamia Joreige**, **Valérie Jouve**, **Jan Kopp**, **Bertrand Lamarche**, **Lia Lapithi**, **Daniel Lê**, **Armin Linke**, **André Parente**, **Françoise Parfait**, **Sophie Ristelhueber**, **Mira Sanders**, **Stéphane Thidet**, **Eric Valette**, **Christophe Viart**, **Mehmet Yashin**.
Issu d'un collectif indépendant, mobile et à géométrie variable, le projet Suspended Spaces s'intéresse aux espaces frontières, aux zones tampons, aux espaces marqués par les conflits et momentanément suspendus aux décisions politiques et économiques. De Paris à Beyrouth, de Chypre au Brésil, les artistes et chercheurs qui le composent interrogent nos histoires et notre histoire, celle des échecs des politiques qui ont mené les hommes au désastre qu'une certaine modernité n'a pas pu éviter.
Pour cette exposition, le BPS22 présente un ensemble d'oeuvres dont des photographies, vidéos, installations sonores et sculpturales produites par Suspended spaces, depuis 2007, ainsi que des documents inédits.

Commissariat : Dorothée Duvivier

Jusqu'au 2.09.18

- ***Us or Chaos***

Us or Chaos, titre que l'on pourrait traduire par "Soit nous, soit le chaos", rassemble une quarantaine d'œuvres de la collection a/political, basée à Londres. Inspirée de la réplique d'un policier anti-émeute à un membre du collectif d'artistes espagnols Democracia, l'exposition se déploie entre diverses méthodes de contrôle et stratégies de résistance, avec des œuvres, parfois monumentales, parfois minimalistes, mais toujours très puissantes, de Franko B, Democracia, Teresa Margolles, Andrei Molodkin, Piotr Pavlensky, Andres Serrano, entre autres. L'exposition est aussi l'occasion de remontrer l'œuvre *Résilients*, réalisée par le duo Stéphanie Rollin et David Brognon avec des travailleurs licenciés de l'usine Caterpillar à Gosselies.

Commissariat : Becky Haghpanah-Shirwan

Du 22.09.18 au 6.01.19

CENTRE DAILY BUL & CO

14 RUE DE LA LOI – 7100 LA LOUVIÈRE
+32 (0)64 22 46 99
INFO@DAILYBULANDCO.BE – WWW.DAILYBULANDCO.BE

- ***L'Esprit de clochers***

"Le 13 août 1968, à 16h57 minutes, 15 secondes (temps universel), magnitude 4.1 sur l'échelle de Richter, un tremblement de terre secouait La Louvière : son clocher en fut ébranlé et on dut l'abattre." Par ces lignes débutait la circulaire envoyée en 1986 par André Balthazar et Pol Bury à leurs amis artistes, accompagnée de la photographie par Michel Duez de l'église Saint-Joseph, avec pour instruction de dessiner ou de rédiger leur "projet de réoccupation de l'espace laissé vide". Plus de 200 projets teintés d'humour, d'impertinence, de désinvolture et parfois même d'irrévérence leur seront retournés, signés, entre autres, par Pierre Alechinsky, Ben, Kikie Crêvecoeur, Jean-Michel Folon, Roland Topor ou encore Serge Vandercam.
Dans le cadre des 150 ans de la fondation de la Ville de La Louvière, le Centre Daily-Bul & C° présente pour la première fois l'entièreté de ces clochers. Certains saints dessins orneront même le saint des saints de l'église Saint-Joseph à La Louvière. Durant cette exposition exceptionnelle, diverses animations permettront aux artistes en herbe de proposer leurs projets de clochers. Fierté locale par excellence, l'église sans clocher de La Louvière, est devenue un symbole qui inspira et inspirera encore de nombreux artistes belges et d'ailleurs.

Du 8.09 au 16.12.18

- ***Le Daily-Bul. Sur les talons d'Achille, d'Arthur Ghenne***

  Projection le 26.09.18 à 18h et 20h15 au Ciné Stuart de La Louvière

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

- **Françoise Pétrovitch, *À vif***

  Françoise Petrovitch propose un univers ambivalent, où l'imagerie enfantine laisse place à d'étranges figures se jouant des frontières entre le masculin et le féminin, l'homme et l'animal. À la fois acidulée et acide, rassurante et inquiétante, l'œuvre de Françoise Pétrovitch est marquée par une constante : elle cultive l'incertain, au même titre que les contradictions et les faux-semblants, dans son rapport à la jeunesse et à la féminité.

  Jusqu'au 16.09.18

- ***Chroniques en devenir* : Thierry Lenoir, Daniel Nadaud, et le duo Frédéric Penelle/Yannick Jacquet**

  L'exposition présente 4 artistes qui couvrent 3 tendances de la gravure contemporaine. Thierry Lenoir s'inscrit dans la tradition de la gravure sur bois ; il croque notre quotidien à la fois tragique et joyeux. Daniel Nadaud pratique une estampe expérimentale, utilisant des matériaux de récupération. Frédéric Penelle et le vidéaste Yannick Jacquet créent des images animées mêlant numérique, gravure, découpage, collage,…

  Commissariat : Catherine de Braekeleer

  Du 13.09.18 au 24.02.19

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 Alys 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

Ann Veronica Janssens, *Untiteld (blue glitters),* 2015, Courtesy SMAK © Dirk Pauwels

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

- **Jean Glibert & Ann Veronica Janssens, *Albedo***

  Libérée de tout accessoire scénographique, notre exposition d'été est née de l'invitation faite à Jean Glibert et Ann Veronica Janssens de mettre les déplacements du visiteur au cœur de l'expérience perceptive de la couleur et de la lumière. Provoquant l'espace muséal chacune à leur manière, leurs interventions se répondent, se complètent et se reflètent l'une l'autre en une conversation subtile entre peinture, sculpture et architecture, placée pour l'occasion sous le signe de l'albedo, cette valeur physique qui mesure le pouvoir réfléchissant de la matière.

  Commissariat : Denis Gielen

  Jusqu'au 21.10.18

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

- **Liliane Vertessen, *A love supreme***

  La photographie est pour Lilian Vertessen une étape dans un plus long processus : la simplicité du dispositif – l'angle d'une pièce, un rideau de fond – laisse entrevoir le plaisir de ce rendez-vous devant l'objectif, un rituel où le spectateur est autant confronté au corps du modèle qu'à son regard même, tour à tour spectateur ou voyeur. Loin du narcissique selfie, Liliane Vertessen use de son corps comme d'un matériau, à l'égal d'une danseuse, en offrant la troublante empreinte telle une moderne icône.

- ***Entrechats***

  Le Musée de la Photographie et le Musée du Chat s'associent pour présenter une exposition dédiée au chat dans la photographie. Ce ne sont pas moins de soixante photographies et vidéos qui seront présentées dans l'exposition *Entrechats*. Autant d'œuvres de créateurs qui ont su donner ou rendre, l'espace d'un instant, la place qui revenait au Chat dans l'art.

- **Giancarlo Romeo, *Emosong***

  La série *Emosong* de Giancarlo Romeo est née de son désir de réaliser un projet avec les résidents du centre de jour "Le Phare" au sein de l'IRSA (Institut royal pour Sourds et Aveugles) où il travaille. Une à une, ces personnes, des hommes et des femmes en situation de handicap mental, visuel, auditif et/ou moteur, ont vécu l'expérience d'un studio photo, endossant le rôle de modèle mais également celui d'assistant. Giancarlo Romeo les a invités à choisir une chanson à diffuser lors de leur passage devant l'objectif et à en citer ensuite un extrait significatif pour eux. Il découle de cette démarche un ensemble de portraits en noir et blanc, de format carré, imprimés sur un papier délicat. En laissant le choix aux résidents d'écouter une chanson qui les touche, le photographe laisse leur attention se porter sur la musique et non plus sur le contexte d'une prise de vue en studio. Ils en oublient qu'une image va fixer ce moment et laissent libre cours à leur expression.

- **Lynn Vanwonterghem (Galerie du Soir)**
- **David Claerbout, *Le Moment* & Ivan Thomas, *Eyes Wide Opened* (Boîte noire)**

  Jusqu'au 16.09.18

- **Robert Frank, *Les Américains***
- **Lisa De Boeck, *Memymom***
- **Manfred Jade**

  Du 22.09.18 au 20.01.19

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 : Nouvelle scénographie**

  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 31.08.18

- **Nathalie Van de Walle, *L'envolée***

  "Depuis toujours, Nathalie van de Walle s'attache aux ruines, où il faut deviner les lignes de force d'un bâtiment sous ses décombres, et aux chantiers avec leurs échafaudages. Elle se nourrit d'une accumulation de documents, témoignages d'accidents climatiques en écho avec des violences humaines et naturelles .Elle ne sait pas trop elle-même le pourquoi de cette fascination qui la fait graver ou dessiner… L'essentiel de sa production tourne autour du noir et blanc, ici aussi deux opposés qui s'affrontent et se concilient dans des gris. Dans ses dessins, Nathalie crée et donne à découvrir une autre mémoire, cette fois interprétée par la ligne et le trait. Elle redessine, raconte des paysages idéalisés ou rêvés et donne à voir une nouvelle écriture, place aux signes, à la trace. [...] Cette installation sera entourée de 3 impressions monumentales en gravure à l'image de la tapisserie."
  – Chris De Becker

  Installation de Nathalie Van de Walle à découvrir dans le cadre du projet *Musées insolites en Wapi*.

  Jusqu'au 30.09.18

LIÈGE

CENTRE CULTUREL DE LIÈGE LES CHIROUX

8 PLACE DES CARMES – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 220 88 88
LESUISSE@CHIROUX.BE – WWW.CHIROUX.BE

- **Michel Beine, *America Vernacular***

  GALERIE SATELLITE / 20 RUE DU MOUTON BLANC – 4000 LIÈGE

  America Vernacular, l'exposition de photographies de Michel Beine (1967, Bruxelles) présentée durant l'été à la Galerie Satellite, vous fera voyager. Fan de cinéma et de littérature américaine, Michel Beine nous livre une sorte de bestiaire vernaculaire du rêve américain. À travers ses photographies à la vision frontale, au cadrage serré, à la lumière aveuglante, au léger flou, aux couleurs passées, l'artiste montre sa vision d'une Amérique fantasmée, d'une Amérique décalée.
  Michel Beine enseigne l'histoire de la photographie, la photographie contemporaine et le droit de l'image à Saint-Luc Liège. En parallèle, il suit des cours de reliure à l'École des arts et métiers à Liège.

  Commissariat : Gilles Dewalque avec l'artiste

  Jusqu'au 2.09.18

- **Samuel Gratacap, *EMPIRE***

  EMPIRE est la première exposition d'envergure du photographe Samuel Gratacap (1982, France) produite et présentée par LE BAL à Paris en 2015. Résultat d'un travail d'investigation et d'immersion mené par l'artiste entre 2012 et 2014, l'exposition trace, à travers l'image photographiée et filmée, le portrait du camp de réfugiés Choucha situé en Tunisie et de ceux qui l'ont occupé. Une zone de transit qui n'existe sur aucune carte, le désert, l'attente d'un futur meilleur sous le soleil brûlant et le vide devant soi. "S'il y avait la sécurité dans mon pays, je ne serais pas resté ici dans ce camp. Même pas un quart d'heure", témoigne un jeune Gambien.

  ***EMPIRE* est présentée aux Chiroux à l'occasion du *TempoColor 2018*. En marge de l'exposition, seront montrées des créations réalisées au sein d'associations de la région liégeoise sur la thématique des migrations.**

  Du 14.09 au 18.10.18

Samuel Gratacap, *Empire, camp de Choucha (Tunisie, 2012-2014),* Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, © Samuel Gratacap

• **Lucas Leffler, *Zilverbeek***
GALERIE SATELLITE / 20 RUE DU MOUTON BLANC – 4000 LIÈGE
Zilverbeek est le nom d'une rivière dans la région d'Anvers, près de l'usine Agfa-Gevaert. Avant de se reconvertir dans l'industrie de l'imagerie, l'usine fabriquait des pellicules et du papier pour la photographie utilisant des produits argentiques. Ses eaux usées étaient déversées dans le Zilverbeek sans être filtrées au préalable. Un jour, Lucas Leffler (1993) tombe sur un article du Nieuwsblad racontant qu'un employé de cette usine retira de la boue d'une rivière, et la transforma en argent et décide de creuser plus profondément cette histoire mystérieuse.
Lucas Leffler est actuellement en master à la KASK à Gand. Il a récemment reçu le prix de la meilleure maquette de livre photo lors du *Liège Photobook Festival* organisé dans le cadre de *BIP2018*.
Commissariat : Gilles Dewalque avec l'artiste
Du 5.09 au 11.11.18

• ***SUR LA ROUTE [un voyage en littérature jeunesse]***
Embarquez pour un voyage à travers une foule d'images, des mots, des livres. Par le biais d'une quarantaine d'ouvrages sélectionnés en littérature jeunesse, l'exposition Sur la route propose de découvrir des extraits de carnets de voyage, contes initiatiques, récits d'aventures, récits d'exils aussi… Au cœur du projet, la volonté de sensibiliser les jeunes lecteurs aux notions de cheminement, de passage, de traversée ; des notions vécues différemment selon le contexte, qu'il soit intimiste – celui de l'aventure intérieure – ou collectif – celui des migrations.
***Sur la route* est une exposition itinérante dans des lieux culturels de la Fédération Wallonie-Bruxelles.**
Commissariat : Gilles Dewalque, avec Les Ateliers du Texte et de l'Image, Florence Monfort et Benjamin Monti
Du 26.10.18 au 19.01.19

ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVEGNIS – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 227 10 95 – WWW.E2N.BE

• **Lionel Estève, *Poussières urbaines et sculptures plates***
Né à Lyon en 1967, Lionel Estève vit et travaille à Bruxelles. Depuis 1997, l'artiste développe sa carrière à l'international. L'œuvre de Lionel Estève se situe à la croisée du dessin, de la sculpture et de l'installation. L'informel et la fragilité, qui caractérisent ses oeuvres, éveillent notre perception d'une réalité infinie en dévoilant un espace palpable, presque tactile. Son travail joue sur l'espace, les couleurs et la perception sensorielle. Ces oeuvres rappellent l'intérêt de l'artiste pour les énergies créatrices et leurs captations. Artisan, chercheur, Lionel Estève déploie matières, lignes et couleurs dans l'intervalle du perceptible et de l'imperceptible.
Commissariat : Laurent Jacob
Du 6.08 au 28.08.18

Marc Angeli,
vue de l'exposition *Palestine Experiences. A proposal by Marc Angeli*,
(26/05-23/06/2018 - SPACE Collection)
© Thierry Grootaers

LES DRAPIERS
68 RUE HORS CHÂTEAU – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 222 37 53
BONJOUR@LESDRAPIERS.BE
WWW.LESDRAPIERS.BE

• ***Objet de Collaboration***
"Fragilitas" est le thème général de la triennale du Design / RECIPROCITY pour cette édition. Elle sous-entendait pour Les Drapiers la fragilité des liens sociaux, du savoir-faire exceptionnel qui se perd, donc une fragilité sociale et culturelle. La galerie veut valoriser la culture textile et les savoir-faire des demandeurs d'asiles, mettre à l'honneur leurs connaissances, leur rendre la place qu'ils méritent en leur permettant d'exercer et de transmettre leurs compétences par le biais d'une rencontre et d'une pratique et d'une exposition.
Commissariat : Coralie Miessen & Denise Biernaux
Du 5.10 au 25.11.18

SPACE COLLECTION
116 EN FÉRONSTRÉE / 234 DE LA RUE VIVEGNIS (THE NEW SPACE) – 4000 LIÈGE
+32 (0)4 269 86 32
INFO@SPACE-COLLECTION.ORG
WWW.SPACE-COLLECTION.ORG

• ***SPACE Shot***
116 EN FÉRONSTRÉE – 4000 LIÈGE
Durant le mois de juillet, la SPACE Collection proposera deux évènements éclairs, deux oneshot présentant de jeunes artistes à découvrir. SPACE SHOT est un concept d'exposition sur une courte période, donnant l'occasion au public de l'Eurégio de découvrir le travail en cours d'un artiste. Entre coup de pouce et coup de coeur, la SPACE collection vous invite à partager son enthousiasme.

• **Group Show with artists from Liège and Maastricht**
234 DE LA RUE VIVEGNIS (THE NEW SPACE)
4000 LIÈGE
La SPACE ouvre ses portes au jeune commissaire Joep Vossebeld (B32, Maastricht) pour une exposition rassemblant artistes de différents territoires géographiques, car une exposition est toujours à l'origine de rencontres et de futures collaborations.
Commissariat : Joep Vossebeld
Du 14.09 au 13.10.18
(vernissage le 13.09.18 à 18h30)

• ***En piste !***
3 PARC DE LA BOVERIE – 4020 LIÈGE
Pendant l'événement *En Piste !*, la SPACE Collection présente ses dernières acquisitions 2018, avec entre autres des pièces de **Marc Angeli**, **Alain Declercq**, **Thierry Grootaers** et **José Luis Tirado**.
Commissariat : SPACE Collection

LUXEMBOURG

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE
RUE DE MAUTAUBAN – 6743 BUZENOL
+32 (0)63 22 99 85 – WWW.CACLB.BE

• ***Seconde nature***
Œuvres de : Samuel D'Ippolito, Benoît Félix, François Génot, Claudie Hunzinger, Thomas Loyatho, Philippe Luyten et Jean-Georges Massart
Jusqu'au 26.08.18

L'ORANGERIE, ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
30 RUE PORTE HAUTE (PARC ELISABETH)
6600 BASTOGNE
T +32 (0)61 32 80 17
INFO@LORANGERIE-BASTOGNE.BE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

• ***Clay, du sculptural dans la céramique actuelle***
Anne Brugni, **Dialogist-Kantor**, **Maen Florin**, **Coryse Kiriluk**, **Yves Malfliet** et **Coline Rosoux**
Je.-di. de 14h à 18h
Jusqu'au 16.09.18

NAMUR

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

• **André Lambotte**
"Donner encore une raison d'être à l'univers de la peinture, c'est vouloir d'abord et avant tout lui donner du temps. Lui donner le sien propre. Car le luxe de la peinture est de prendre son temps et celui du peintre de lui donner le sien. Ce n'est que dans cet échange que l'œuvre advient."– Philippe Piguet. "Dans ce processus, l'instant de chaque trait et le temps de la durée globale imprègnent les dessins qui exigent une concentration soutenue sans faille. Cet aspect, relatif à une force mentale, livre quelque chose de pratiquement hypnotique et conduit à une sorte de méditation contemplative, à une voie silencieuse spirituelle capable d'engendrer, par le visuel, une profonde intériorité." Claude Lorent*.
*André Lambotte, *Dessiner et vibrer sur la ligne d'horizon*, Arts Libre, 3.06.2016.
Du 5.09 au 6.10.18

Jehanne Paternostre,
Sans épitaphes,
Photographie, 2018 © Jehanne Paternostre

• ***Penser Fleurs***
"Penser fleurs", c'est presque autant de façons de montrer fleurs et bouquets qu'il y en a de les voir. Une cinquantaine d'artistes, invités par la Galerie Détour, proposent une œuvre d'un format convenu, en deux ou trois dimensions. Avec la participation d'artistes reconnus sur le plan international, de plasticiens à découvrir, notamment parmi les plus jeunes d'entre eux..., tous ayant expérimenté le thème "Fleur" en tant que telle ou en bouquet. Peintures, dessins, photographies, vidéos, sculptures en céramique, plâtre, papier sont proposés dans une scénographie originale.
Jusqu'au 25.08.18

LIEUX-COMMUNS GALERIE SHORT CUTS
2 RUE SIMON MARTIN – 5020 CHAMPION
+32 (0)476 95 83 76
LIEUX-COMMUNS@HOTMAIL.COM
WWW.GALERIESHORTCUTS.COM

• **Jehanne Paternostre, *Sans épitaphes***
C'est autour de la fragilité de la mémoire, tendue entre conservation et disparition, que se concentre le travail de Jehanne Paternostre, lauréate du Prix des Arts 2017 de Woluwe-Saint-Pierre. À travers une multiplicité de médiums (dessin, installation, photographie, broderie), l'artiste s'attarde sur les lieux de mémoire, notamment liés à la Grande Guerre, et plus précisément dans le cadre de cette exposition sur le cimetière militaire belge de Marchovelette (Namur). L'artiste s'intéresse aux constructions individuelles et collectives mises en place pour combler le manque et soigner les blessures issues de la guerre. Ces constructions, tout comme la mémoire, ne résistent cependant pas si facilement à l'usure du temps.
Commissariat : Guy Malevez
Du 8.09 au 13.10.2018 (vernissage le 7.09.18 à 18h)

BIBLIO

ACCATTONE
ACCATTONE MAGAZINE, C/O SOPHIE DARS & CARLO MENON
28/6 RUE DU CONSEIL – 1000 BRUXELLES
WWW.ACCATTONE.BE

• **ACCATTONE #5**

Mai 2018. 134 pages couleurs. 540g. 24 x 32 cm.
25 euros.

Basé entièrement sur le travail d'Armin Linke, Accattone # 5 explore la photographie en relation avec l'architecture majeure des institutions publiques et privées: l'infrastructure de l'Empire romain, l'Athènes néoclassique, le siège des Nations Unies, les environnements néolibéraux et la fragilité des institutions européennes à Bruxelles. Les monuments sont soigneusement conçus pour transmettre des ensembles de codes esthétiques et de valeurs politiques, incorporés dans un caractère prétendument éternel et total. La photographie peut remettre en question la puissance de telles représentations en faisant ressortir leurs pépins inhérents, leurs petites fissures et leurs ambiguïtés quotidiennes. Il peut reprogrammer l'architecture.

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

• ***Photographique fields*, Joël Van Audenhaege**

Co-édition avec Classe Moyenne éditions. Photographies Joël Van Audenheage. Texte Antonio Guzman. Bilingue français et anglais. 23 x 29 cm. 40 pages. 200 exemplaires. 20 photographies imprimées en quadrichromie. ISBN: 9782930115566. 25 euros.

"Ces images ne sont ni fenêtres, ni miroirs. Elles n'ouvrent pas sur un espace extérieur; à peine perceptibles, on cherche à voir, non une sensation, un sentiment, une introspection: quinze versets visuels pour tromper l'ennui, conjurer le sort, le phlegme, la gueule-de-bois, la chance, la déprime, les aléas, le non-dit, les paris, les démons de la nuit, la maladie, peut-être la mort, comme des incantations impromptues."–Antonio Guzman, 21 octobre 2017.

Ed. Accattone

ÉDITIONS LA PART DE L'OEIL
144 RUE DU MIDI – 1000 BRUXELLES
WWW.LAPARTDELOEIL.BE

• ***La Part de l'œil n°31: Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*.**

288 pages. 116 ill. (43 n/b et 73 cl.). Revue La Part de l'Oeil. 21 x 29,7 cm. ISBN: 978930174495. 39 euros.

Ce volume 31 de *La Part de l'Œil* se concentre sur le concept de figura (figure) dans le sillage des travaux de Louis Marin, Jean-François Lyotard et d'autres. La figurabilité désigne le travail du sens, l'invention des formes et de leurs dynamiques. Enrichissant les méthodes iconologiques, ce volume entreprend d'examiner les régimes historiques de la figurabilité et ce dès avant le tournant freudien. Il s'agit de montrer comment ce concept permet de renouveler l'interprétation des images et des textes en faisant de la figure un concept opératoire pour penser l'art.

ÉDITIONS PHAIDON
WWW.PHAIDON.COM

• ***Designed in the USSR: 1950–1989***

Avril 2018. 240 pages. 350 illustrations en couleur. 270 x 205 mm. ISBN: 9780714875576. 34,95 euros.

En collaboration avec le Moscow Design Museum (MDM), l'exposition *Soviet Design: Red Wealth (1950 - 1980)* est la première rétrospective réunissant une multitude d'objets du quotidien et des productions graphiques réalisés en URSS au siècle dernier. Des années 1950 aux Jeux olympiques de Moscou (1980), l'exposition présente des pièces iconiques qui illustrent le style de vie en Union soviétique: design graphique et industriel, dessins techniques et prototypes, tous venus des collections du MDM ou de collections privées.

Le catalogue de l'exposition *Designed in the USSR: 1950–1989*, retrace de façon inédite près de quarante ans de design soviétique au travers de plus de 350 images d'objets et de graphisme de la collection unique du Moscow Design Museum. Des jouets pour enfants aux micro-ondes en passant par la mode et les arts graphiques, chaque objet révèle une partie de la vie sous le régime communiste. Accompagné d'une introduction rédigée par la Directrice du Moscow Design Museum, Alexandra Sankova, Designed in the USSR emmène le lecteur dans un voyage du micro au macro du design pratique, kitsch, politisé, et souvent avant-gardiste, compilé pour créer une vue unique et fascinante de la vie quotidienne en URSS.

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

• ***DACOS. Belge devenu graveur*, Marie-Hélène Dacos-Burgues (dir.)**

Textes de Marie-Hélène Dacos-Burgues, Philippe Delaite, Jean-Patrick Duchesne, Gaspard Hons, Régine Rémon, Thierry Wesel. 872 pages / 5 volumes en coffret. Près de 2000 illustrations. Collection "Côté arts". 24 x 17 cm. ISBN: 9782873404369. 60 euros.

Résistant et poète comme René Char, "intranquille" comme Pessoa, son "double" lisboète, Dacos ne pensait pas changer le monde avec ses images mais voulait prendre sa part dans un certain nombre de combats pour plus de justice: Vietnam, Chili, Palestine.

• ***Sans Titre*, Charles-Henri Sommelette**

2018. Entretien avec François de Coninck. Texte de Thibault Cassart et Jacques Sojcher. 128 pages. 24 x 17 cm. Couverture cartonnée. Coédition Ecole supérieure de la Ville de Liège – Yellow Now. ISBN: 9782873404345. 22 euros.

"Tout jardin est, d'une façon ou d'une autre, la proposition d'un monde. Mille fois revisité, celui de Charles-Henry Sommelette nous ouvre les portes d'un monde végétal, silencieux, trouble et troublant – un monde irréel, aux franges du réel. Un monde inquiétant, aussi, sous les apparences d'un grand calme. On le sait: il n'est pas rare que la mort prenne l'apparence trompeuse de la vie dans notre société. Ainsi de nos jardins: découpés, clôturés, agrémentés, entretenus et tondus, ils offrent une image paisible et harmonieuse qui n'est sans doute rien d'autre qu'une douce illusion, si l'on songe à la mise en coupe réglée et rageuse de la nature dont ils sont le résultat. Regardeur, prends garde à la douceur des choses."–François de Coninck.

Numéro 0 d'une nouvelle série, chez Yellow Now, consacrée à des premières monographies de jeunes artistes issus de l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

• ***Ici-bas*, Babis Kandilaptis / Eugène Savitzkaya**

80 pages. Collection "Côté arts". 21 x 17 cm. ISBN: 9782873404208. 22 euros.

Ce livre développe une pensée faite matière et des images devenues pensée au cœur du monde présent, de ce monde où vivent les êtres humains parmi d'autres créatures. […] On s'y tient debout, on y marche, piétinant les secondes de la vie, foulant les pavés de l'architecturale désinvolture. On y plante des piquets, des poteaux, des colonnes ou des palais. On y ensevelit des cadavres. On en extrait de l'or. Sous le terrain des jeux, des danses, des sauts et des virevoltes, ce qui paraît immobile se meut en fonction de mouvements souterrains. Nous nous tenons sur le pont du navire, bien d'aplomb dans nos chaussures.

• ***Jean-Michel Vlaeminckx. Le regard des regards*, Dimitra Bouras**

160 pages. Collection "Côté photo". 7 x 24 cm. ISBN: 9782873404246. 22 euros.

Jean-Michel Vlaeminckx (3 mars 1943–1er juillet 2014) a été le portraitiste du cinéma belge. Ce livre lui rend hommage en présentant une sélection de portraits de cinéastes, de comédiens et de techniciens du cinéma qu'il a rencontrés pendant ses quelque trente années d'activité.
Portraits de **Chantal Akerman**, **Jean-Jacques Andrien**, **Jaco Van Dormael**, **Joris Ivens** et **Marceline Loridan**, **Jean-Pierre** et **Luc Dardenne**, **Arno**, **Abel Ferrara**, **Denis Lavant**, **Terry Gilliam**, **Jean-Pierre Léaud**, **Isabelle Stengers**, **Jane Birkin**, **Raymond Depardon**, **Michael Cimino**, **Lars von Trier**, **Marie Gillain**, **Rémy Belvaux**, **André Bonzel**, **Benoît Poelvoorde**, **Bouli Lanners**…

• ***"Agent X27" de Joseph von Sternberg*, Gaël Lépingle**

112 pages. Collection "Côté films #37". 17 x 12 cm. ISBN: 9782873404277. 12,50 euros.

Agent X27 (1931) est le troisième des sept films que Joseph von Sternberg tourne avec Marlene Dietrich. Avec ce récit d'espionnage inspiré de Mata Hari et situé dans sa Vienne natale, il va trouver le sujet parfait pour accomplir son cinéma fondé sur le simulacre. *Agent X27* tiendra à la fois du suspense de bande-dessinée, du ping-pong vaudevillesque et du mélo brechtien, l'enchevêtrement des émotions le disputant à celui des niveaux d'énonciation pour aboutir à cette limpidité suprême: un grand film romanesque et moral, où la dignité est érigée en valeur absolue.

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

• ***Pornographie du contemporain, "Made in heaven" de Jeff Koons*, Laurent de Sutter**

Collection "Palimpsestes". 12 septembre 2018. 64 pages, illustrations noir et blanc, 12 x 18 cm. Broché, texte français. ISBN: 9782873175160. 14 euros.

Analyse d'un phénomène qui éclaire utilement la controverse actuelle du bouquet de tulipes de Jeff Koons offert par l'artiste à la ville de Paris.

- ***Classement diagonal: Waterloo*, Bruno Goosse**

Collection "Livres d'art et de photographie". 20 août 2018. 140 pages, illustrations couleur, 19 x 24 cm. Broché, textes français et anglais.
ISBN : 9782873175108. 21 euros.

Ce classement diagonal consacré à Waterloo est un livre d'artiste autant qu'un ouvrage consacré au patrimoine, il a aussi sa place sur la table des livres d'histoire ou, d'une manière plus oblique, puisqu'il évoque golf et mini-golf, des livres de sport et de loisirs.

- ***D'être en montagne*, Jean-françois Pirson**

Collection "Livres d'art et de photographie". 19 octobre 2018. 80 pages, 50 illustrations. 12 x 17 cm. Broché, texte français. ISBN : 9782873175139. 15 euros

Présentation du livre à La Lettre volée les 22 et 23.09.2018.

- ***Voyons voir*, Bernard Villers**

Collection "Livres d'art". 5 novembre 2018. 208 pages, ± 200 illustrations. 19 x 26 cm. Broché, texte français.
ISBN : 9782873175214. 35 euros.

LA PIERRE D'ALUN

81 RUE DE L'HOTEL DES MONNAIES – 1060 BRUXELLES
WWW.LAPIERREDALUN.BE

- ***Restaurant Littéraire*, Jan Voss**

128 pages. 28 Illustrations + 2 couvertures. Collection "La Petite Pierre". 11 x 14 cm. ISBN : 9782874291050

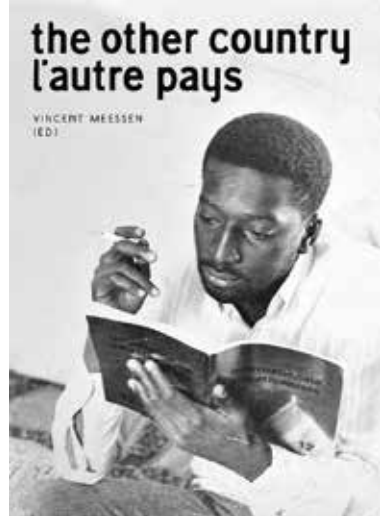
13 petits textes ludiques autour de l'écriture et de la littérature du peintre Jan Voss.

- ***Papiers-Collants*, Caroline Lamarche, Nathalie Amand**

64 pages. 25 illustrations + 1 de couverture. Collection "La Petite Pierre". 11 x 14 cm. ISBN : 9782874291074.

"Papiers collés ou collants de papier ? S'il est ici question de collages, il est aussi question d'un érotisme subtil qui s'épanouit pleinement dans les contraintes d'un exercice de style à la manière des blasons. Antidote à l'éternel retour d'une guerre des sexes idéologique, loin d'un (im) moralisme confit en prétention, le morcellement du corps féminin renoue ici avec l'émerveillement et le plaisir. Il y règne une subversion que l'on hésitera à qualifier de "douce" dès lors qu'elle conjugue le trouble et la beauté, la jouissance et la rigueur clinique, la docilité et l'impertinence, en cela complice des ruses inépuisables du désir. Un jeu intemporel, revisité en ces pages par des trouvailles alliant rigueur et fantaisie, entre motifs anatomiques, animaux, floraux, typographiques, et les mots qui les accompagnent." – Caroline Lamarche.

Ce volume sera présenté le 27.08.2018 de 18h à 20h30 lors de l'exposition de photographies de Nathalie Amand, qui durera jusqu'au 20.10.2018, au Salon d'Art.



Ed. Vincent Meessen

- ***Maîtres nageurs*, Jean-Luc & Simon Outers**

64 pages. 27 Illustrastions en couleurs + 1 couverture. Collection "La Petite Pierre". 11 x 14 cm.
ISBN : 9782874291067.

Artiste plasticien, Simon Outers explore à travers ses gravures et sérigraphies, le rapport, tantôt ludique, tantôt frontal, de l'homme au monde, aux objets, aux êtres vivants, comme ces portraits de maîtres-nageurs reproduits dans ce volume. Jean-Luc Outers est écrivain. Il a publié des romans et des correspondances d'écrivains, principalement aux éditions Gallimard et Actes sud. Et à La Pierre d'Alun, *De courte mémoire*, avec les dessins d'Hugo Claus.

LE BEC EN L'AIR EDITIONS

FRICHE LA BELLE DE MAI,
41 RUE JOBIN – 13003 MARSEILLE
WWW.BECAIR.COM

- ***La classe A008*, Isabelle Detournay**

2017. Andréa Réa, Adèle Santocono, Isabelle Detournay (textes), Isabelle Detournay (photos). Edition bilingue français-anglais. Format : 26,7 x 19,4 cm. Couverture cartonnée et toilée, 98 pages, 38 images + 1 poster en couleurs. ISBN : 9782367441061. 29 euros.

"Depuis toujours, Isabelle Detournay s'immisce dans des environnements que la société stigmatise. Des dispensaires aux cliques de majorettes en passant par le comptoir de la taverne El Carès, dans le quartier populaire des Marolles à Bruxelles, sa présence insistante et sa manière singulière d'observer, de détailler, de confronter, de s'attacher convient le spectateur à la même table, dans la même chambre d'hospice ou sur les mêmes bancs d'école à la rencontre de l'individu dans son humanité." – Adèle Santocono.

MAISON CFC

14 PLACE DES MARTYRS – 1000 BRUXELLES
WWW.MAISONCFC.BE

- ***Untitled Odyssey*, Hell'O Collective: Antoine Detaille & Jérôme Meynen**

2018. 22 x 28 cm. Couverture rigide. Édition reliée – 304 pages, 200 illustrations en couleur & en noir et blanc. Bilingue français-anglais.
ISBN : 9782875720337. 39 euros.

Monographie consacrée au duo Hell'O basé à Bruxelles présentant une rétrospective de leurs productions artistiques, expositions et livres d'artistes ainsi que leurs interventions grand format dans l'espace public ("murals"). Plus de 225 visuels retracent le parcours de ces jeunes artistes dont l'univers à la fois étrange et familier ainsi que leur style toujours reconnaissable mais sans cesse renouvelé ont conquis l'Europe et les États-unis.
Antoine Detaille (1980) & Jérôme Meynen (1982) sont Hell'O. Ils ont créé un style unique depuis leurs débuts. Après l'usage exclusif du noir et blanc, la couleur est devenue progressivement essentielle dans leur univers. Les Hell'O ont imaginé un vocabulaire énigmatique qu'ils déclinent à l'infini en surprenant toujours. Leurs peintures sont peuplées de créatures imaginaires tenant de l'humain ou de l'animal qui prennent vie et suscitent la réflexion et l'émerveillement. Leur monde est tantôt allégorique, tantôt ésotérique et toujours traité avec finesse, rigueur et une distance teintée d'humour. On peut découvrir de nombreuses œuvres murales du duo, commandes d'institutions publiques comme privées, en Belgique, en Europe (Espagne, Italie, France, Pologne…) et aux États-Unis.

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI

UNIVERSITÉ TOULOUSE-JEAN JAURÈS
5 ALLÉE ANTONIO MACHADO
FR-31058 TOULOUSE CEDEX 9
PUM@UNIV-TLSE2.FR – PUM.UNIV-TLSE2.FR

- ***Espaces d'interférences narratives. Art et récit au XXIème siècle*, sous la direction de Jean Arnaud**

2018, collection 'L'Art en œuvre', 375 p., illustrations couleur. ISBN : 9782810705412, 25 euros

Théoriciens et artistes sont associés dans cet ouvrage pour expliciter certains enjeux esthétiques et sociopolitiques de l'utilisation abondante et diversifiée du récit dans ou sur les œuvres ; les auteurs caractérisent ainsi dans ces dernières de nouvelles temporalités et des relations inédites entre lieu et récit. Globalement, il s'agit de définir la fonction critique actuelle de la narration en art, en commentant l'inventivité des moyens plastiques tout autant que la complexité des relations entre imaginaire fictionnel et perception du réel.

TRIANGLE BOOKS

1A AVENUE DE LA PORTE DE HAL – 1060 BRUXELLES
WWW.TRIANGLEBOOKS.COM

- ***Rosa Aurora*, Daniel Dewar & Grégory Gicquel**

Textes de Véronique Wiesinger, Daniel Dewar et Grégory Gicquel. Couverture cartonée. 248 x 327 mm. 136 pages. Edition bilingue (Anglais/Français). Co-publié avec Le Voyage à Nantes. 1000 exemplaires.
ISBN : 9782930777207. 35 euros.

Le travail de Daniel Dewar & Grégory Gicquel transgresse les codes préétablis de la sculpture et figure un réengagement physique avec des matériaux et des procédés, y compris la broderie, le tissage, la céramique, le bois et la sculpture sur pierre. Publié à l'occasion de leur exposition Le nu et la roche à la HAB Galerie de Nantes, cette publication documente leurs dernières séries en marbre, dolérite, granit ainsi que leurs marqueteries combinant diverses marchandises sanitaires comme des bidets, des éviers et du savon plats avec des parties du corps nues.

VINCENT MEESEN

- ***The Other Country / L'autre pays*, Vincent Meessen**

2018. Rédacteur en chef : Vincent Meessen. Conception : Speculoos. 128 pages, couleur, livre de poche. Pour précommander le livre, veuillez contacter Jubilee à l'adresse kitchen@jubilee-art.org.

À l'occasion des expositions personnelles *Sire, je suis de l'ôtre pays* (WIELS, 2016), et *Omar in May* (Centre Pompidou, 2018) Vincent Meessen a édité ce livre d'artiste. Il comprend des essais de Pedro Monaville, Stefano Collicelli Cagol et Ruth Baumeister, un dialogue entre Tom McDonough et Vincent Meessen, un essai visuel de Vincent Meessen et des rééditions ou la première publication de textes de Guy Debord, Omar Blondin Diop et Diangani Lungela. Publié par WIELS, Centre d'Art contemporain (Bruxelles) et Sternberg Press (Berlin), en collaboration avec le Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou (Paris). Avec le soutien de Jubilee-plateform pour la recherche artistique, et a / r (art & recherche, Bruxelles).

*Opérateurs et éditeur soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles

PRIX & APPELS

Pour des questions de périodicité éditoriale et dans un souci de réactivité accrue, les informations par le passé diffusées via la rubrique Prix et Appels le seront désormais via la page Facebook de la Direction des Arts plastiques contemporains :
facebook.com/artsplastiquescontemporains

L'ART MÊME
Trimestriel
76
Juillet - Octobre 2018
Gratuit
5600 exemplaires

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

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

FOCUS

3-6
Berlin Biennale 10
We don't need another hero
7-9
manifesta 12
"A journey through the city, like a cross-section through its anatomy"
10-12
Biennale de Riga
À l'heure du changement planétaire
13-15
Rencontres de la Photographie d'Arles
Sam Stourdzé, l'ambition généreuse
16-19
16e Biennale d'architecture de Venise
- Figures libres
- Bleu

EXTRAMUROS

20-21
De là à là. Là. Ici. Là-bas. Depuis là. Peut être ici, ou là : l'île de Vassivière, d'après Joëlle Tuerlinckx
22
Daphné Le Sergent
Géopolitique de l'oubli
23
CRP / Contretype
Échanges de vues

IN SITU

24-26
KANAL Centre Pompidou

INTRAMUROS

27-29
WIELS
Unexchangeable
30
Eva Evrard
En filigrane
31
Charlemagne Palestine
Music in the Air
32-33
Laurie Charles / Martin Belou
Demeure et civilisation
34
Jef Geys
Quadra
35
Hana Miletic
Ce qui nous lie
36-37
Melancholia
La mélancolie : une empreinte du temps
38-39
Les mondes d'Eija-Liisa Ahtila
40-41
Beaufort 2018
42
Sarah Vanagt
Au prisme de toute larme
43-45
MAI 68
Quel héritage ?
46-47
KFDA 2018
Milo Rau
48-49
KFDA 2018
El Conde de Torrefiel
50-51
KFDA 2018
Encyclopédie de la parole
52
KFDA 2018
Jorge León
53
Gérard Berréby
Tomber vers le haut

PRIX

54
Carolina Fernández
Savoir-faire et savoir-être

ÉDITIONS

55
HERZL
56-57
Marcel Berlanger, FIG.
58-59
A/R
60-61
Michèle Didier
62-63
(SIC) éditions
La Théorie à L'œuvre
64-65
Penser depuis la frontière

AGENDA ETC

66-71

CHRONIQUE DES ARTS PLASTIQUES DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

2ème QUADRIMESTRE 2018

L'ART MEME 76