

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

1^{er}
QUADRIMESTRE
2019

L'ART MÊME 77

1



2



3

77

EDITO

Le recours aux protocoles et aux rituels ne cesse de se développer au sein de pratiques artistiques a priori les plus diverses et hétérogènes qui soient. Que recèlent et surtout que révèlent de tels usages ? Que recouvrent leurs acceptions et portées respectives ? Que viennent-ils dire de notre contemporain ?

Ce court dossier, croisant analyses théoriques et réflexions critiques, propose un retour aux pratiques conceptuelles du protocole et à ses procédures de délégation pour mieux en évaluer les glissements contextuels opérés depuis par l'œuvre contemporaine (Sébastien Pluot). Dans la foulée, il postule la fonction politique du protocole à faire tenir réalité et sacralité, réalité et fixation du temps, teneur objective et teneur performative de la production et de la réception de l'œuvre d'art (Fabien Vallos). Il revient ensuite sur l'exposition en cours de Béatrice Balcou précisément construite à l'articulation du protocole et du rituel (Emilie Renard) pour porter la réflexion sur ce qu'emprunte au rituel une pratique renouvelée de l'exposition, de ses formats et de sa médiation (Mathilde Roman). Enfin, un entretien avec Emilie Hache, philosophe, et Camille Ducellier, artiste, interroge le rituel à l'aune de sa portée émancipatrice et réconciliatrice des nombreux binarismes qui clivent notre monde (Véronique Bergen) tandis qu'une dernière contribution (Jacinto Lageira) nous invite à prendre une distance salutaire pour mieux considérer les rituels auxquels se conforment ou se confrontent la scène de l'art et son économie.

Christine Jamart
Rédactrice en chef



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 Poncellet
Administrateur général de la Culture
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

SECRETARIE DE REDACTION
Ivo Ghizzardi

GRAPHISME
Pam&Jenny
& **Deborah Robbiano**

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

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

1. Johan Muylé,
Burnout Machine,
2008-2017
© Photographie Pascal Schyns

2. Romeo Castellucci,
La Vita Nuova,
KANAL Centre Pompidou
© Veerle Vercauteren

3. Image du documentaire
Palmistes du musée d'Afrique,
2018. © Matthias De Groof & ColiarFims

4. Roger Ballen,
Prowling,
Photographie, 2001
© l'art isle

FOCUS PROTOCOLES & RITUELS

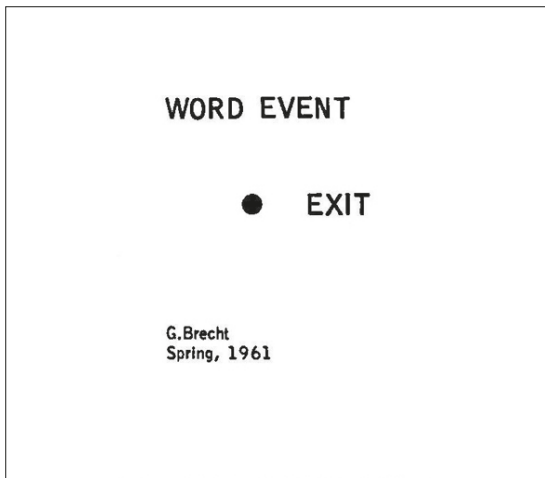
PROTOCOLES DE TRADUCTIONS



Slow Reading Club,
How Do Buildings Care: Intimacy,
2017, Cur. : Laura Herman.
La Loge, Bruxelles. © photo : Lola Petrowsky.

Un protocole est un ensemble de procédures définies par des règles permettant de produire ou de valider les qualités spécifiques d'un texte, et par extension d'un objet ou d'une action. S'il y a un protocole, cela signifie que l'œuvre doit suivre un certain type de règles, fixées par le langage, qui déterminent sa réalisation, son actualisation, sa monstration ou sa préservation. Et ce protocole implique la définition d'une instance, d'une autorité ayant le pouvoir d'instituer ces règles. Cette institution produisant des actes par lesquels l'œuvre est *agie*, elle ne manque pas de passer par un certain nombre de rituels plus ou moins identifiables et stabilisés.

1.



George Brecht, *Word Event (Exit), Spring, 1961*

Les œuvres ayant recours à des protocoles ont cette particularité d'être engendrées par des énoncés linguistiques comme moyen de détermination de gestes, d'actions ou de formes. L'usage des protocoles dans les pratiques artistiques implique par conséquent des procédures de traduction d'un système sémiotique vers un autre. Dès lors, se posent une série de questions touchant à la fidélité engagée dans cette opération, la latitude supposée de l'interprétation du protocole, le type de compétences présumées des traducteurs et les qualités privilégiées dans l'opération de traduction (traduire le sens, la signification, la teneur poétique du texte ?). Après un bref retour historique sur ce que cette procédure peut nous enseigner sur les pratiques conceptuelles, ce texte se penche sur les protocoles du collectif *Slow Reading Club*.

Le protocole s'organise selon les prérogatives d'une traduction intersémiotique dont certains artistes ont, à différentes époques, révélé les inadéquations fertiles, et les résistances à l'injonction de compréhension. Les usages de protocoles sont souvent pris dans des réseaux d'ambiguïtés : le protocole a pu être identifié dans l'art conceptuel comme l'une des procédures emblématiques de l'alignement mimétique à l'ordre administratif coercitif ou, au contraire, tel le moyen de parodier ce système depuis son outil privilégié. Les opérations de délégation qu'il induit sont jugées contraignantes, autoritaires ou, au contraire, la condition d'une émancipation possible et d'une prise en compte de sa réception. Pris entre de nombreux paradoxes, le protocole interroge les relations à l'ordre et au pouvoir.

"Si un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur"¹

Si l'on considère 3 *Stoppages Etalons* (1913) de Duchamp comme l'une des œuvres amorçant l'usage d'un protocole dans l'art du XX^{ème} siècle, il est significatif de noter que la proposition linguistique utilisée pour engager une série d'actions et la détermination d'un ensemble d'objets était empruntée à la terminologie de la méthode

scientifique. Or, loin de célébrer un universalisme positiviste, l'œuvre procédait à un renversement : l'usage parodique du registre du discours scientifique remettait en question l'idée d'une vérité absolue définie par la mesure et les trois fils, inéluctablement sinueux et relatifs, demeuraient conservés dans un environnement appartenant à l'univers rigoureux et orthogonal de la technique (la boîte, les découpes en verre...). La position ironique à l'égard de l'ordre et de l'hypothèse d'une vérité de la signification sera également partagée par certains artistes des années 1960-70 (George Brecht, Yoko Ono, Alison Knowles, Douglas Huebler...) faisant usage de protocoles.

Dès 1959, George Brecht définit les *Event Scores*² comme des partitions linguistiques invitant le lecteur à accomplir des actions. Le langage est traduit en événement. Le principe qui consiste à définir une série d'instructions prescrivant des actions fait, au départ, explicitement référence à un phénomène musical mais, contrairement à la syntaxe directive de la notation classique, les propositions textuelles ouvrent une infinité de possibilités d'interprétations. La simplicité parfois désarmante des énoncés — par exemple le simple mot "EXIT Word Event" écrit sur une carte — ne réduit en rien la complexité de la proposition. Ce terme peut être interprété comme une injonction, une indication, un souhait, un constat ou une invitation. La dimension protocolaire, quant à elle, s'émancipe un peu plus de la notation musicale pour devenir allusive dans la mesure où elle provient simplement du titre *Word Event*, "mots événements".

La fameuse déclaration de Sol LeWitt en 1967 selon laquelle "L'idée devient une machine à fabriquer de l'art" a pu apparaître comme l'acte de naissance de la théorisation du principe des protocoles en art. La rigidité géométrique des instructions, parfois exprimées par des données numériques, semble entretenir une relation de conformité à l'égard d'une procédure positiviste. Les protocoles de LeWitt auraient pu servir à caractériser à eux seuls l'appellation "d'esthétique administrative" assignée aux œuvres conceptuelles telles que les qualifie Benjamin HD. Buchloh³. Des œuvres, comme le dit LeWitt, au sujet desquelles l'artiste fonctionne simplement comme un "commis aux écritures consignnant les résultats de ses prémisses". Buchloh en conclut d'ailleurs que l'art conceptuel "a suivi mimétiquement la logique fonctionnelle du capitalisme tardif et son instrumentalité positive en vue de liquider les derniers vestiges de l'expérience esthétique traditionnelle..."⁴ Pourtant, l'historien et critique d'art souligne l'importance de la position dialectique de LeWitt qui assume une différence entre "la logique de la production scientifique et la logique de l'expérience esthétique"⁵. Car, selon lui, LeWitt renonce à la tautologie autoréférentielle de Franck Stella qu'il associe au "positivisme scientifique qui est la logique fondatrice du capitalisme"⁶. En effet, LeWitt organise, par le biais des protocoles, une différence, un jeu, une inadéquation dans la traduction qui s'effectue entre la définition linguistique — traditionnellement assimilée au règne du logos — et l'expérience sensible. Ce qui, contrairement à ce que suppose Buchloh, se révèle aussi le cas des œuvres de Bchner, Huebler Graham ou Weiner. Ainsi, même les protocoles textuels les plus stricts sont paradoxalement des moyens par lesquels LeWitt entendait "ruiner leur logique."⁷

Comparé aux protocoles de Brecht, ceux composés par Sol LeWitt pour réaliser ses premiers *Wall Drawings* sont infiniment plus directs. Ils semblent tout droit sor-

¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet avec la collaboration d'Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, p. 36.

² Voir Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, October review, MIT Press, Vol 127, Hiver 2009, p.p 77-108.

³ Benjamin HD Buchloh, "De l'esthétique administrative à la critique Institutionnelle (Aspects de l'art Conceptuel, 1962-1969)", paru dans *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989. Reproduit dans Benjamin Buchloh, *Essais Historiques II, Art contemporain*, éd Art édition, 1992.

⁴ *ibid*, p.208

⁵ *ibid*, p.166.

⁶ *ibid*.

⁷ "Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. [Dans d'autres formes d'art, le concept peut être modifié au cours du processus d'exécution]. Lorsque l'artiste utilise une forme d'art conceptuelle, cela signifie que toute la planification et les décisions s'effectuent à l'avance et que l'exécution est une formalité. [...] L'art conceptuel n'est pas nécessairement logique. La logique d'une pièce ou d'une série de pièces est un dispositif qui n'est parfois utilisé que pour être ruiné. La logique peut être utilisée pour camoufler la véritable intention de l'artiste, pour endormir le regardeur en lui faisant croire qu'il comprend l'œuvre ou pour inférer une situation paradoxale...". Dans Sol LeWitt, *Paragraphes sur l'art conceptuel*, Artforum Vol.5, N° 10, pp.79-83, reproduit dans le Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou Metz, édité par Béatrice Gross, p. 208.

tis d'un manuel de géométrie par lequel une vérité de la forme et du calcul serait méthodiquement établie. Or, c'est paradoxalement par le caractère impersonnel, transparent et dénué d'affect — "la machine qui fait l'œuvre" — que se révèle le caractère inadéquat et instable du langage.

Depuis le premier *Wall Drawing* en 1967, il semble que LeWitt ait progressivement pris en compte la complexité des dimensions qui pouvaient résider dans l'usage de protocoles. Il n'avait pas seulement reconnu mais avait anticipé les multiples paradoxes générés par le fait de déléguer l'exécution de ses œuvres à des dessinateurs auxquels il proposait de suivre des instructions transmises par écrit ou par oral⁸. C'est par exemple en 1969, pour *Art by Telephone*, qu'il commence à véritablement laisser s'exprimer la subjectivité du dessinateur, conscient du fait que transmettre les instructions de son protocole oralement et non par écrit aura une influence sur sa traduction/son interprétation. "Il y a assez de place pour deux subjectivités", disait-il dans l'enregistrement, alors que, précédemment, ses instructions s'alignaient sur le modèle numérique rigide que Moholy-Nagy avait utilisé pour réaliser ses *Telephone Paintings* de 1922. Car en effet, traduire une instruction à partir d'un texte écrit ou à partir d'une transmission orale par téléphone - avec les parasites présents dans le médium et les incertitudes quant à ce qui a été dit et entendu — ne suppose pas le même rapport à "l'original" et donc à la fidélité qu'il requiert.

Un autre exemple de protocole aux issues paradoxales est identifiable dans une série lithographique éditée en 1971. L'un des protocoles proposait : "À l'aide d'un crayon noir dur, tracez une ligne droite de n'importe quelle longueur. De n'importe quel point de cette ligne, tracez une autre ligne perpendiculaire à la première. De n'importe quel point de la deuxième ligne, tracez une autre ligne perpendiculaire à cette ligne. Répétez cette procédure."⁹

En déléguant cette instruction à des interprètes en vue de réaliser une série d'œuvres, Sol LeWitt n'avait certainement pas prévu que le résultat ressemblerait à une œuvre de Franck Stella. Il lui revenait alors de choisir s'il allait suivre la logique de la remise en question de son autorité ou de la visée de son protocole en signant ou non une œuvre dont la forme interprétée ne lui appartenait manifestement pas.

Bryana Fritz et Henry Andersen qui mènent le projet Slow Reading Club connaissent cette histoire des protocoles conceptuels et les reconfigurations épistémologiques qui lui étaient contemporaines. Les performances de lecture collective qu'ils organisent superposent différents types de protocoles comme autant de moyens de déployer les potentialités du texte. Leur déclaration d'intentions se présente comme un manifeste et un protocole théorique. Elle débute par "une attaque à l'encontre de l'idée selon laquelle il n'existerait qu'une seule posture érigée comme conforme et bien droite par laquelle la lecture est performée."¹⁰ SRC propose aux personnes qui le souhaitent de faire l'expérience de la lecture au travers d'une série de protocoles spécifiques qu'ils appliquent à des textes existants choisis selon les circonstances et rassemblés au sein d'un recueil dont dispose chaque participant.e. Par exemple : "LECTURE NON ERGONOMIQUE [INCLINAISON DE 45°]". La colonne vertébrale du livre incliné de 45 degrés par rapport au dos du lecteur, lecture collective en groupe. Le corps à demi élevé."

D'une manière générale, ils entendent chorégraphier "la relation entre le lecteur, l'acte de lire et le texte" en affir-

mant une dimension érotique des relations fusionnelles qu'ils recherchent entre les trois : le texte est "un corps parmi d'autres, transpirant, tâtonnant, léchant, serrant, reniflant, baisant, mangeant, se déshabillant, giclant, giflant, caressant, égouttant, sentant, suçant, faisant ses dents, accouchant..."

Certains textes peuvent être lus dans un environnement de lumière jaune apaisante ou sous les stimulations épileptiques d'un Strobe light. Deux lisent simultanément un texte face à face, en anglais et français. Un lecteur éprouve la sensation troublante de lire à travers deux autres personnes qui se regardent fixement. Une personne lit, la tête posée sur ses genoux de l'autre qui l'écoute par la palpation de ses cordes vocales. Certains protocoles interviennent au sein du texte en répétant chaque ligne deux fois de suite, comme une manière de prendre à la lettre l'organisation typographique existante qui avait préalablement déjà configuré le texte. Il est à chaque fois question de révéler des dimensions à la fois du texte mais aussi de l'acte de lecture, le fait que nous lisions avec un corps dans des contextes dont les spécificités ne sont jamais neutres. Leurs protocoles sont paradoxalement des manières de révéler et de proposer des alternatives aux conventions "protocoles" admises ou banalisées (lire assis dans une bibliothèque avec un livre entre les mains). Chaque protocole est choisi en relation avec le texte, parfois il l'entrave pour en accentuer certaines dimensions, étendre certaines particularités textuelles. Selon Henry Andersen, l'idée n'est pas seulement de "révéler ce qu'est le texte mais ce que peut faire le texte".

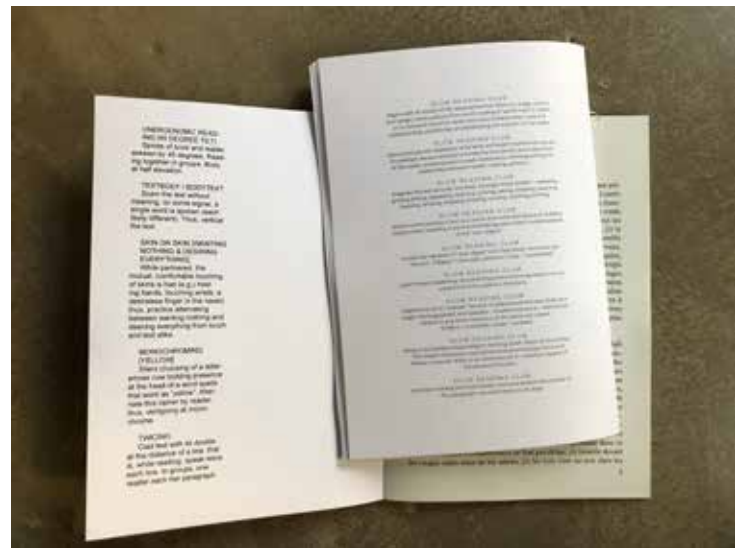
Le collectif s'est formé récemment à partir d'une rencontre entre Bryana Fritz (danseuse /chorégraphe) et Henry Andersen (artiste plasticien formé à la musique). Ils revendiquent le caractère protocolaire de leur démarche en précisant qu'elle dérive certainement de la manière dont leurs disciplines d'origine sont historiquement structurées par l'usage de la partition et la délégation de l'exécution des œuvres. Tous deux avaient l'habitude d'entretenir des relations interprétative à l'égard d'une partition qu'elle il

⁸ La seule transmission effectuée oralement a été réalisée pour le *Wall Drawing #26* que Sol LeWitt a imaginé pour l'exposition *Art by Telephone*, MCA Chicago, 1969, Commissaire Jan van der Marck. Voir l'ouvrage *Art by Telephone Recalled*, édité par Sébastien Pluot et Fabien Vallos, éd. MIX, 2014.

⁹ Sol LeWitt, *Work from Instructions*, Édition d'œuvres lithographiques sur papier, réalisées au Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1971. Dessinateurs : J. Wallace Brannen, Robert Rogers, Doug Waterman; Draftsmen: Richards Jarden, Bill Power, Ellison Robertson, Susan Paquette, Jon Young, Al McNamara and Tim Zuck.

¹⁰ Slow Reading Club, Déclaration d'intention. Dernière page du recueil de textes *AAGGINR*, 3 et 10 Novembre 2017, in *Bâtard Festival*, Bruxelles et Amsterdam.

Slow Reading Club, *Booklet*,
© the artists





Slow Reading Club,
Into the Pores of the Brain,
 Bâtard Festival 2017, cur. : Dries Douibi et Michel
 Vandevelde, Beurschouwing, Bruxelles.
 © photo : Cillian O'Neil

avaient la charge de traduire dans leurs propres idiomes par leurs propres corps. Même s'ils entretiennent une relation de respect à l'égard du texte, certaines actions vont étendre leurs significations par des altérations grammaticales parfois structurelles. Ils considèrent le texte comme un corps à l'égard duquel ils se doivent d'entretenir une relation éthique, comme pourrait le faire un traducteur. Leur déclaration d'intention prévient que SRC "met en avant l'acte de lecture comme quelque chose d'actif et d'autonomisé, et non comme la pute servile des intentions de l'auteur". Parfois le curseur de "l'adjuvant peut flirter avec l'intoxication", mais, comme le dit Bryana Fritz, "leur intention n'est pas d'abuser le texte." Les métaphores érotiques parcourent leurs propos, témoignant du sérieux avec lequel ils considèrent l'entière du corps désirant qu'est le lecteur. SRC identifie le protocole comme un moyen de moduler les éléments conventionnels et les formats assignés aux expériences. Il considère ces formats comme des moyens pas lesquels "l'information est structurée par rapport à des conventions établies comme un ensemble de règles et de codes dominants déterminés socialement et historiquement et qui évoluent". Il conçoit les protocoles comme des grilles produisant parfois des situations de domination mais par lesquelles il s'attend à voir ce qui, de l'ordre de la lecture, "fuit en dehors de la grille".

La mise en page des recueils de textes sont révélateurs de certaines de ses positions théoriques. Le sommaire des textes figurent en première page, évitant la nécessité de préciser un titre regroupant l'ensemble ou de s'attribuer l'autorialité de l'ouvrage. La liste des protocoles de lecture est disposée en seconde et avant-dernière page de couverture, comme pour enchâsser les textes auxquels ils seront soumis. On peut noter que l'usage de capitales vaut tant pour les titres des protocoles que pour les textes eux-mêmes, leur conférant un statut équivalent.

Cet usage du protocole apparaît comme une réponse actuelle à un constat à l'égard d'une série de positions théoriques apportées dans les années 1960-70 par Barthes,

Derrida et Foucault. D'une part, la relativisation de la place de l'auteur dans la définition de l'œuvre¹¹ par la prise en compte déterminante de sa réception. D'autre part, le fait que des énoncés linguistiques ou des productions de signes ne sont pas à recevoir comme des vérités supposées d'une intention, mais comme des "signes abandonnés à leurs dérives"¹², des signes qui, par ailleurs, sont structurellement déterminés par les contingences des contextes (la situation dans laquelle se trouve le lecteur et plus largement l'interprétation qu'il peut en faire). Les pratiques de SRC corroborent la remise en cause d'une prétendue adéquation entre le "dire" et le "vouloir dire" ouvrant sur une théorie de la dissémination de la signification et la prise en compte des éléments contextuels dans les significations non circonscriptibles de toute énonciation.¹³ Aussi, le protocole n'entend plus — comme cela pouvait être le cas pour certaines pratiques — stabiliser l'intelligibilité des œuvres, mais au contraire en complexifier la réception, ajouter un "supplément" aurait dit Derrida, permettant de déconstruire les normes et conventions du langage comme les moyens de sa réception.

Lorsque Foucault s'interrogeait sur les procédures par lesquelles la société "organisait le contrôle des discours"¹⁴, il s'attachait à "déterminer les conditions de leur mise en jeu". Parmi ces règles, il fallait que ceux ayant accès à l'interprétation soient désignés comme "qualifiés pour le faire". On peut souligner que le protocole en général relève précisément de ce type de convention régie par des règles instituant et des instances légitimées. Or les protocoles proposés par Slow Reading Club sont des lieux de tensions et de glissement où l'autorité et les règles sont transgressées d'un commun accord. Ces situations collectives impliquant des gestes et des actes, souvent érotisés, elles requièrent la négociation intuitive et l'approbation mutuelle entre les parties sur base d'un constat désormais admis selon lequel, dans cette "communauté de traducteurs", aucun ne fait autorité plus qu'un autre.

Sébastien Pluot

¹¹ Dans sa déclaration d'intention: "Slow Reading Club entretient une relation nécrophile avec la longue "mort de l'auteur".

¹² Voir Jacques Derrida, "Signature Événement Contexte", dans *Marges de la Philosophie*, Les éditions de Minuit, 1972, p. 376. "Il appartient au signe d'être en droit lisible même si le moment de sa production est irrémédiablement perdu et même si je ne sais pas ce que son prétendu auteur-scripteur a voulu dire en conscience et en intention au moment où il l'a écrit, c'est-à-dire abandonné à sa dérive essentielle."

¹³ *ibid.*

¹⁴ Michel Foucault, "L'ordre du Discours", leçon inaugurale de Michel Foucault au Collège de France, éd Gallimard, 1971.

Sébastien Pluot est historien de l'art et commissaire d'exposition. Il co-dirige Art by Translation, programme de recherche et d'exposition de TALM-ENSAPC. Il a récemment réalisé les expositions *The House of Dust* by Alison Knowles, *The Tyranny of Distance* et *You may add or subtract from the work, on Michael Asher and Christopher D'Arcangelo*.

2



À partir des différents sens (en tant que formule et instruction) nous proposons une thèse depuis une série de commentaires sur l'idée de *protocole*: le protocole est soit une manière de faire tenir la réalité et la sacralité (il s'adjoint alors au cérémonial et à la ritualisation) soit il est une manière de faire tenir la réalité et la fixation du temps (la manière dont il est, par exemple, employé en art). En somme le protocole est un moyen de faire adhérer (de faire coller) deux choses qui ne sont pas compatibles, la teneur objective et la teneur performative. C'est cette relation complexe que nous nous proposons d'étudier, d'abord en interprétant l'histoire du concept de protocole et des relations qu'il entretient avec le rite et l'autorité, puis à partir d'une enquête réalisée auprès de trois artistes contemporains, Aurélie Pétreil, A Constructed World et Dieudonné Cartier¹. Il s'agira enfin de penser les questions politiques essentielles au protocole et à l'opérativité contemporaine.

COMMENTAIRES SUR L'IDÉE DE PROTOCOLE

Le terme protocole provient d'un terme grec *protokollon* qui signifie collage de chartes et de textes. Il provient encore du substantif *kollèsis* comme action de coller, d'unir et de *kollèma* qui signifie ce que nous nommons une page². Le *protocollum* signifie donc la page de garde, le frontispice, littéralement "la première page collée". Le *protocollum* est la première surface d'indications en vue de la lecture. Le *protocollum* est cette première page ou surface qui donne les indications nécessaires en vue de produire une réception. Tout objet en vue d'une réception peut dès lors être nommé protocole, en ce qu'il y a des données qui inscrivent et circonscrivent l'épreuve possible de la lecture et de la réception³. Dans le *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ Latinitatis*⁴, le terme *protocollum* est désigné ainsi : *liber ex glutine compactus, in quem acta publica referuntur*.

Si l'on suit le *Trésor de la langue française*, protocole signifie soit le recueil de formules d'usages, le registre, le compte-rendu ou le formulaire, soit alors il signifie les instructions. Nous avons ainsi deux niveaux de sens : le premier est ce qui met dos à dos les formules d'usages et les instructions. La différence, même si cela touche à des dispositifs moraux, est fondamentale en ce que le premier

sens est rituel et le second est technique. En somme la différence de sens de la formule (en tant qu'usage ou en tant qu'instruction) est une différence fondamentale entre rite et éthique. Dans un premier temps, il s'agit de penser que le protocole est lié à un rite, en tant que le rite est lié à la relation entre l'habitude et l'institutionnalisation de cette habitude. Le rite a lieu dès lors qu'il s'agit de célébrer un usage. Ce que nous nommons protocole, en ce sens, est la trace, la fixation de toute célébration d'un usage. Dans un second temps il s'agit de penser que le protocole est lié à l'éthique en tant qu'il ne s'agit plus alors de célébrer un usage et d'en faire l'expérience. Dès lors il est l'ensemble des règles nécessaires en vue de réaliser cette expérience. Dans l'un et l'autre cas il s'agit d'un principe de notation et de fixation. Dans l'un et l'autre cas il s'agit d'un dispositif qui enregistre deux types de formules : celle d'une adresse et celle d'un relevé.

Mais il y a un autre niveau d'interprétation : la différence entre le sens du protocole comme étiquette en ce qu'il est lié à la cérémonie et au rite (à la réalisation d'une célébration) et le sens de protocole comme instruction tel qu'il est employé pour l'art moderne et contemporain. Il s'agira de faire trois commentaires.

1 <https://www.aureliepetreil.eu/4407184>
- <http://aconstructedworld.com/> - <http://www.dieudonnécartier.com>

2 Le terme provient de la technique de collage des bandes de papyrus pour réaliser une feuille sur laquelle écrire.

3 À ce propos nous mentionnons l'œuvre *Schema* (March 1966) de Dan Graham (in *Art conceptuel, une entologie*, ed. Mix, 2008). Dan Graham écrit d'abord un *statement* comme indication en vue de réaliser la pièce, un *schema* comme structure vide non activée, puis le poème dès lors que l'œuvre est activée dans une publication et enfin des commentaires.

4 Du Cange et al., *Glossarium*, 1710, p. 499.

Le protocole indique ici encore une relation contiguë entre art et rite. Nous avons à plusieurs reprises⁵ montré après le travail d'Émile Benveniste⁶ que les termes latins *ars* et *ritus* entretenaient une double relation, à la fois étymologique et conceptuelle. D'une part, les termes proviendraient d'une même racine supposée *ar qui aurait indiqué un processus de resserrement ou d'étrécissement. Il y a une multitude de termes grecs et latins qui indiquent ce rapport moral d'un resserrement technique du réel en vue de le rendre plus *articulé* pour la perception. D'autre part, les termes *ars* et *ritus* auraient alors en commun de désigner des processus de *canalisation* du réel. En somme si le *monde* est une surmesure d'événements⁷ pour l'être alors il faut être capable de canaliser ce flux pour le rendre recevable. Ce que nous pourrions nommer une *médiation du réel*. Ainsi ces termes désignent trois processus de canalisation et de resserrement du réel: ce que nous nommons le *rituel*, la *technique* et l'*art*. Les protocoles sont ce qui permet d'adresser ces dispositifs et d'en indiquer les modes d'existences techniques et pratiques en vue d'en faire l'expérience. C'est cela qu'indique cette "première page".

Le protocole indique encore une relation à la célébration qui consiste à faire advenir un être à un plan de la notoriété. C'est-à-dire à faire en sorte que ses propres usages soient ouverts à la notoriété et deviennent soit des rites soit des protocoles. C'est cela que produit ce qui se nomme une cérémonie, à savoir la manifestation d'une forme de respect. Ceci n'advient qu'à la condition que soit réalisé ce que la pensée latine, puis la pensée moderne opère *silencieusement* entre les termes dignité et décor⁸: on manifeste à l'être digne des formes de respect que l'on nomme décoration puis se manifeste pour l'être digne un transfert de ce respect comme possibilité d'acquérir, par valeur, l'épreuve d'un décor⁹.

Plus précisément encore pour nous, l'art moderne et l'art contemporain entretiennent une relation étroite au protocole à partir de l'épreuve de l'adresse. Comment pouvons-nous définir notre modernité artistique? Probablement à partir d'un problème de position. Qu'est-ce que cela signifie? Ce qui est antérieur ou simplement opposé à la modernité consiste à penser une position fixe de l'œuvre et des modèles de sa réception. Cela suppose des usages et, dans certains cas, des rituels. Est moderne ce qui ne s'intéresse pas à la fixité de l'œuvre mais bien plus à la position que l'être prend devant l'œuvre. Cela tient au fait que, pour la modernité, l'œuvre n'est pas déterminée par la stabilité d'une forme mais, bien au contraire, par l'opérativité d'une *teneur* qui est déterminée par l'instabilité de la position du récepteur devant l'œuvre. Dans ce cas, la possibilité que l'œuvre puisse réellement devenir une *œuvre* est plus instable et plus "risquée". Il y a au sens benjaminien un *Gefahr*¹⁰, un péril dans cette expérience. C'est alors précisément ici qu'intervient le sens du protocole tel que nous l'entendons dans la pensée moderne: soit il existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre, soit il existe pour avertir de la possibilité d'un *péril* de la réception.

Si le protocole existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre, il advient alors une série de problématiques liées à l'histoire des dispositifs. D'abord parce qu'il faut considérer que le protocole est soit déterminé par l'artiste lui-même, soit déterminé par l'appareil critique qui entoure l'œuvre (la muséographie et l'ensemble des processus qui constituent l'histoire de l'art). L'histoire de l'art en cela peut

alors être considérée comme un *hyper-protocole*. S'il existe pour avertir de la possibilité d'un péril de la réception, alors le protocole n'appartient pas à l'histoire de l'art, d'abord parce qu'il est déterminé par l'artiste et non par le critique, ensuite parce qu'il appartient à l'historialité de la réception de l'œuvre. Historialité signifie ici l'histoire matérielle de l'œuvre à partir de la réception et à partir du péril même de cette réception. Le protocole ici n'est pas une instruction en vue de la réussite de la réception, mais il est une instruction en vue de signaler la puissance particulière de la position devant le dispositif. La différence substantielle se tient ici. Soit l'épreuve d'un *hyper-protocole*, soit celle d'un avertissement au danger de l'œuvre. Il s'agit alors de prendre en considération la question de la présence et du contexte: ce sur quoi insiste le protocole dans sa visée moderne est à la fois le danger de la réception et l'importance primordiale de la position du récepteur. Ce que le concept moderne de réception indique est un problème de *co-existence* et un problème de *co-actorialité*. L'œuvre ne peut advenir que parce qu'il y a co-existence et co-actorialité. La co-existence signifie bien sûr un petit peu plus que simplement le fait d'advenir devant une œuvre; cela signifie qu'il n'y a co-existence de la teneur de l'œuvre¹¹ et de la position du récepteur de l'œuvre qu'en tant que récepteur. Cette relation de la teneur de l'œuvre et de la teneur du récepteur suppose alors la possibilité de cette co-existentialité, de ce *caractère de co-existentialité*, devrions-nous écrire. Le protocole indique l'ensemble des éléments qui ouvrent à la possibilité de ce *caractère*. La possibilité de ce caractère est ce que nous nommons art ou mieux encore *poièsis*. La co-actorialité signifie quelque chose de cette épreuve d'une *co-réalisation*. Il faudrait même écrire l'épreuve d'une *méta-poièsis*. Ce que le protocole indique alors est que la réalisation, au sens du terme grec *poièsis*, est un partage de tâche entre l'auteur et le récepteur. Ce que le protocole permet est l'appréhension des dispositifs de monstration.

Nous avons dès lors tenté de montrer deux choses: protocole signifie un *mode technique d'adhérence* de ce qui n'est pas en mesure de tenir en tant que tel. Soit faire tenir la réalité (c'est-à-dire la production) et le rituel, soit faire tenir la réalité et l'épreuve d'une présence. C'est cette relation complexe qui constitue le sens le plus profond de cette page collée qui indique la manière avec laquelle il faut se saisir d'un objet.

Dans le cadre de cette étude nous avons demandé à trois artistes de bien vouloir répondre à quelques-unes de nos questions à propos du protocole. Nous avons interrogé les artistes Aurélie Pétreil, A Constructed World et Dieudonné Cartier¹². Il semble que le terme de *partition* soit le plus choisi par ces artistes pour désigner ce que peut être un protocole: partition en vue de déterminer des "règles du jeu" et des processus interprétatifs chez Pétreil, partition comme protocole objet (didascalies et peinture) chez A Constructed World ou enfin comme énoncé en vue d'une application et d'une apparition d'une œuvre chez Cartier. À cela il faut encore ajouter que les méthodes protocolaires permettent différentes procédures chez ces artistes: à la fois multiplier les contextes, ouvrir à une latence et à la possibilité des gestes, ouvrir à l'épreuve critique d'un non-savoir ou d'un savoir et enfin révéler la possibilité d'une mise-en-œuvre. À partir de cette enquête, il est alors possible de déterminer trois définitions essentielles du concept de protocole: premièrement il est un dispositif technique, deuxièmement il est une manière de révéler une mise-en-

⁵ Voir de l'auteur *Chrématistique & poièsis*, éd. Mix, 2016, le chapitre II.

⁶ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, éd. de Minuit, 1969, p. 110.

⁷ Voir pour cela le séminaire du Thor donné en septembre 1969 par Heidegger in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966, p. 420: la philosophie commence à partir de la conscience de cette surmesure que les Grecs nommaient *thaumazein*.

⁸ L'un et l'autre ont la même racine le verbe impersonnel *decei* qui signifie il convient. La dignité est la position convenable, tandis que le *décor* est à la fois ce qui convient et ce qui est nécessaire pour signaler la dignité d'un être.

⁹ Il faut entendre la construction des concepts de *doxa* (notoriété) et de valeur de l'œuvre.

¹⁰ Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire in Œuvres*, Gallimard 2000, t. III.: "Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique au moment du danger (*im Augenblick der Gefahr*). Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires", fragment VI.

¹¹ Walter Benjamin, *Deux poèmes de F. Hölderlin in Œuvres*, Gallimard, 2000, t. I. Benjamin fait la différence entre la *Gestalt*, la forme qui n'est plus déterminée par la modernité et qui ouvre au danger de la non reconnaissance possible de l'objet en tant qu'œuvre, et de la *Gehalt*, la teneur interne. La réception est un processus complexe de saisie de la teneur interne. Dans ce cas la saisie de l'œuvre poétique ne passe pas exclusivement par la reconnaissance du poème, *Gedichte* mais par le *Gedichtete*, le poématique. Or Benjamin précise que le *Gedichtete der Gedichte ist allgemein das Leben*, c'est-à-dire communément le vivant. Il faut être en mesure ici de comprendre le vivant comme l'usage et de comprendre la puissance de la présence de l'adverbe en ce que l'épreuve de l'œuvre ne peut plus être qualitative mais bien adverbiale.

¹² <https://devenir-dimanche.org/protocole-enquete/>

œuvre, en somme une *energeia*¹³, et enfin troisièmement une manière de penser — selon l'expression d'Aurélié Pétreil — une *histoire à venir*. Le protocole serait alors une manière propre à la modernité de faire tenir ensemble (ce qui est particulièrement difficile et ce qui renvoie à l'hypothèse centrale de ce texte) à la fois la technique et la mise en œuvre¹⁴: cette manière propre en tant qu'histoire à venir doit pouvoir être entendue au sens de ce que le philosophe Martin Heidegger nommait un *élément d'aventure*¹⁵ en tant que quelque chose est au plus proche devant soi comme *à-venir*. La richesse du protocole tient donc à ce double enjeu, paradoxal: faire tenir ce qui est irréconciliable (réalité et fixation, technique et puissance d'opérativité) pour en révéler la dimension périlleuse et mieux faire advenir alors la réception possible d'une œuvre comme aventure d'une histoire à venir.

Dans un deuxième temps, cette enquête a tenté de montrer en quoi les méthodes protocolaires déterminent une transformation des modes de productions. D'abord parce qu'il semblerait que pour ces artistes le protocole (et selon le paradoxe énoncé précédemment) a une puissance singulière de déconstruction en vue de saisir à la fois le problème de la fixité et celui du statut des objets. C'est cela encore qui permet de comprendre cette théorie du *danger* en ce que la fixité du statut des objets est ouverte à la possibilité d'une crise. Celle à la fois de l'interprétation et celle encore de la répétition¹⁶. Or la fixation (du statut des objets) ouvre à plusieurs événements critiques pour l'histoire de l'être: elle peut ouvrir à une crise qui consiste à séparer l'objet de l'usage possible, ce qui suppose alors ce que nous nommons production du caractère sacré ou ritualisé¹⁷. La fixation peut encore ouvrir à une crise qui consiste à n'autoriser que la lecture scrupuleuse de la même chose comme interprétation ou comme usage et c'est alors ce qui se nomme crise de la lecture comme *re-lectio*¹⁸. Enfin elle peut encore ouvrir à une autre crise qui consiste à devoir à tout prix maintenir l'ordre de fixité sous la forme de ce que nous nommons un contrat¹⁹, ou une institutionnalisation. C'est précisément pour cela que les artistes de la modernité et du contemporain n'ont cessé de rejouer parodiquement l'histoire du contrat. C'est aussi pour cette raison que dans le travail d'A Constructed World apparaît la notion de contrat et dans le travail de Cartier apparaissent les questions d'administration et d'institution, rejouées chacune par des formes vides, ironiques ou parodiques. En somme le protocole permet alors ce que Dieudonné Cartier nomme une "représentation du travail" à savoir une représentation de la mise en œuvre qu'il faut comprendre pour la modernité comme représentation co-existentielle de l'opérativité et de la performativité.

Dans un troisième temps enfin, l'enquête s'est portée sur la manière avec laquelle le protocole était en mesure de transformer le rapport à l'adresse et à la réception de l'œuvre. En cela, pour les artistes interrogés, le protocole permet de multiplier les points de vues et en cela déconstruire, une fois encore, la fixité. Le protocole pour Pétreil est une manière de travailler sur l'*impermanence*. Ici encore, le protocole contient son propre paradoxe ou sa propre puissance parodique. Pour A Constructed World, il permet en tant que dispositif de rendre l'œuvre à portée de main, c'est-à-dire que cela permet à la fois un commun (comme travailler ensemble), une empathie (un partage des épreuves) et une responsabilité (comme co-actorialité). Enfin, pour Cartier, il permet de révéler les modalités de la



Dieudonné Cartier, *ARTIFICIALIA & MINERALIS* (laboratoire archéologique), vue d'exposition, technique mixte et dimensions variables, 2018. Château d'Oiron, Centre des Monuments Nationaux. © photographiques : Fred Pignoux

mise en œuvre en ce que le protocole permet d'adresser au récepteur simultanément (comme co-existence) l'idée et l'opérativité.

Ainsi nous avons tenté de montrer que le protocole en tant que simple énoncé liminaire (première page) contenant les indications en vue de la lecture et de la réception, en tant que *prodrome*, a une fonction essentielle qui consiste à faire tenir *collés*, à faire adhérer, des éléments qui structurellement ne sont pas en mesure de le faire: l'usage et le rituel (parce que l'usage n'est pas en mesure de tenir dans ce qui a été archaïquement fixé), l'usage et la permanence (parce qu'ici encore le présent des usages n'est pas en mesure et n'a pas la possibilité de se tenir dans un passé révolu des usages, sauf à le contraindre dans le rite, le sacré, le religieux, le contrat et l'institution), la technique et l'opérativité (parce que l'opérativité en tant que caractère d'une aventure ne peut advenir dans la contrainte des dispositifs techniques). Le sens du protocole tiendrait de cet étonnant paradoxe: il est une manière d'indiquer la puissance du rituel, de la permanence et de la technique et pourtant il est dans l'épreuve même de sa teneur une indication du péril de cette épreuve. Ainsi le protocole dans l'histoire matérielle de l'œuvre est à entendre comme indication d'une crise, comme mode parodique et comme mode politique en vue d'une révélation des modalités co-existenciales de la mise en œuvre (entre l'œuvre et le récepteur). La puissance conceptuelle du protocole tient de cette teneur politique à indiquer trois choses essentielles pour notre hyper-modernité artistique: 1. les protocoles sont ce qui permettent d'adresser des dispositifs et d'en indiquer les modes d'existences techniques et pratiques en vue d'en faire l'expérience; 2. cela tient au fait que la modernité de l'œuvre n'est pas déterminée par la stabilité d'une forme mais bien au contraire par l'opérativité d'une *teneur* qui est indiquée par l'instabilité de la position du récepteur devant l'œuvre et 3. le protocole comme mode politique de la réception de l'œuvre est une manière singulière d'affirmer la co-existentialité et la co-actorialité de ce que nous nommons une œuvre, en somme il est la possibilité d'une essentielle *méta-poiésis*. C'est en cela enfin que nous pouvons proposer comme sens contemporain du terme protocole cette manière singulière de faire adhérer deux sphères incompatibles, mais nécessaires à l'épreuve matérielle de l'œuvre, la teneur objective et la teneur performative de la production et de la réception.

Fabien Vallos

¹³ Au sens de *en-ergon*, c'est-à-dire *mise-en-œuvre*. Que nous traduisons par opérativité.

¹⁴ Il y a d'un point de vue philosophique une zone de résistance entre la technique et l'opérativité, entre les concepts grecs de *tekhne* et d'*energeia* en ce que la technique est une manière de fixer tandis que l'opérativité est une épreuve. Cette relation compliquée est à la fois l'histoire de nos modes d'être au monde (c'est-à-dire la construction de la réalité) et l'histoire de l'art.

¹⁵ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966. À la question de Jean Beaufret de savoir s'il reste un élément d'aventure pour l'être alors qu'il n'y a pas d'humanisme, la réponse de Heidegger est qu'il s'agit du poème (*Gedichte*).

¹⁶ Il semblerait que le problème essentiel de la question du protocole tienne dans la répétition. Si le protocole ne cesse de faire répéter alors il transforme en rituel, sinon il maintient l'épreuve du danger de l'impossibilité de la deuxième lecture.

¹⁷ Voir à ce propos le travail de Giorgio Agamben in *Profanations*, Rivages, 2006. En ce sens la profanation est la possibilité d'une restitution à l'usage.

¹⁸ La lecture est un danger si elle est toujours l'épreuve d'une première fois (*hapax*). Sinon elle est une *relectio* en tant que relecture scrupuleuse du même (religion). Si elle ne maintient pas ce scrupule, elle est alors une *nec-lectio* (négligence).

¹⁹ Voir le travail de Giorgio Agamben in *Le Sacrement du langage, Archéologie du serment*, Vrin, 2009.

Fabien Vallos est théoricien, auteur, traducteur, éditeur, artiste et commissaire indépendant. Il est docteur de l'Université Paris IV Sorbonne. Il enseigne la philosophie à l'École nationale supérieure de la photographie à Arles et l'École supérieure d'art d'Angers. Il est responsable du Centre de Recherche Art & Image (CRAI) et du Laboratoire Fig. à l'Ensp d'Arles. Il est directeur des éditions Mix. Le travail théorique de Fabien Vallos consiste en l'élaboration d'une généalogie du concept d'inoopérativité ainsi qu'à la préparation d'une philosophie critique de l'œuvre. (www.devenir-dimanche.org)

Dans son *Économie des apostrophes* au centre d'art La Ferme du Buisson à Noisiel (Île-de-France), BÉATRICE BALCOU fait de la discrétion une force, et de son esthétique du décentrement, une éthique de la relation puissante. Où le protocole cérémoniel configure l'exposition.

À l'issue de *Tes mains dans mes chaussures*, exposition au long cours¹ à laquelle Vanessa Desclaux et moi-même l'avions invitée, Béatrice Balcou (°1976 ; vit à Bruxelles) nous a offert *Untitled (Artificial Light) Placebo* (2017). Réplique "placebo" d'une œuvre d'Ane Mette Hol, ce tube creux de base carrée en bois matérialise les souvenirs combinés de notre duo et des néons du centre d'art que nous avons éteints. Béatrice Balcou nous offrait un objet insécable dont nous allions désormais devoir négocier la garde et qui agirait comme un lien, le support et le vecteur d'une relation vouée à se transformer. Avec ce bien commun et non exclusif en cadeau, elle déplace notre expérience de la propriété sur la question de l'usage, nous poussant à nous interroger sur notre désir de jouir de cette œuvre et sur notre plaisir à la savoir en circulation, signalant chez l'autre ou ailleurs, comme à la Ferme du Buisson, notre union.

D'autres mécanismes semblables de démythification agissent dans cette exposition. Par son attention continue à la vie matérielle des œuvres et aux protocoles d'exposition, de conservation, de collecte et de circulation qui la régissent, Béatrice Balcou déjoue les critères tacites d'évaluation de l'art attachés à des systèmes de croyance en l'originalité, la singularité, l'authenticité, la visibilité ou encore le patrimoine.

On pourrait s'attendre à trouver Béatrice Balcou deux ou trois pas derrière les œuvres des artistes qu'elle choisit de (re)mettre en avant² mais, dans cette exposition personnelle, elle a choisi de déployer sans parade de vastes ensembles de ses œuvres, de 2012 à aujourd'hui. Si l'exposition surprend par son projet rétrospectif, les dimensions personnelles et tournées vers le passé de l'exercice sont d'emblée contredites par la pluralité des voix et des rythmes qui l'animent, par ses promesses, ses paris, par ses mouvements indexés, entre autres, sur le rythme des saisons, la météo, des échanges entre les médiatrices, le public et l'artiste... Chaque ensemble s'articule à un autre, construisant des chemins non linéaires au sein d'un système cohérent.

L'exposition réunit d'abord la collection presque complète de plus d'une quinzaine de sculptures "Placebos". Ces répliques en bois d'œuvres d'autres artistes qui ont fait l'objet de "cérémonies" sont initialement destinées à être manipulées comme des accessoires de répétition et à être exposées à l'issue de celle-ci. Souvenir tangible d'un événement, copie muette et uniforme d'une œuvre originale réduite à son

BÉATRICE BALCOU:

LES OBJETS DE LA NÉGOCIATION



Béatrice Balcou, *Transformer*, 2018, (activé par une médiatrice et des spectateurs), Ferme du Buisson © photo Emile Ouroumov

enveloppe corporelle, par sa dénomination même, le placebo est un substitut qui affirme son caractère indiciel vis-à-vis du modèle et son effet de séduction. Véritable outil transitionnel, il déplace l'original pour le faire réémerger à la surface du visible sous une autre forme. Réunies ensemble, ces presque reliques deviennent alors de puissants vecteurs d'une esthétique de la relation, des médiatrices d'une relation réinventée. La vidéo *Tōzai* reproduit l'intensité silencieuse des cérémonies composées en trois temps: déballage, exposition, remballage d'une œuvre, comme dans une seule respiration. Les cérémonies revisitent des œuvres aux statuts et de nature souvent fragiles, minorés, oubliés, cachés, perdus ou encore conceptuels, dans une gestuelle à la fois technique et quasi-magique de révélation où tout s'intensifie dans l'épreuve de la durée — emballage, volume, poids, sonorité —, dans des gestes précisément redoublés, comme montés à l'envers jusqu'à ce que la pièce retrouve son état de repos initial. Conçue pour la caméra, *Tōzai* restitue entièrement cette attention aux conditions matérielles de la conservation de l'œuvre et au soin que Béatrice Balcou prend à l'actualiser par ce protocole d'exposition éphémère.

BÉATRICE BALCOU
L'ÉCONOMIE
DES APOSTROPHES
LA FERME DU BUISSON
SCÈNE NATIONALE
DE MARNE-LA-VALLÉE
ALLÉE DE LA FERME – NOISIEL
F-77448 MARNE-LA-VALLÉE
WWW.LAFERMEDUBUISSON.COM
JUSQU'AU 10.02.19



Au-delà de ce noyau dur, l'exposition réunit des œuvres aux statuts plus latents ou périphériques; *Recent Work* (2018), *Les Pièces Assistantes* (2016-17), *Measurements* (2014-18), *Broken Flowers* (2018), les *Correspondances* (2013-18) ou les *Visites* déploient les recherches et les négociations que mène Béatrice Balcou autour des cérémonies, révélant la méthode et le soin qu'elle leur porte sur les plans technique, administratif, conceptuel et symbolique. Dans des gestes réparateurs, elle offre aux œuvres, aux siennes comme à celles d'autres artistes, des trajectoires alternatives et nous permet de faire, à notre tour, un pas de côté. La pièce centrale de l'exposition nous y invite: *Transformer* (2018) est "une sculpture à activer selon les règles de manipulation des marionnettes du Bunraku, avec l'accompagnement d'une médiatrice, et après avoir formé un groupe de trois ou cinq personnes", précise le cartel. Elle a besoin à son tour de l'assistance d'un groupe qui devra s'accorder pour reconstituer dans un même mouvement l'unité flottante de son corps composite, tentant de se faire discret derrière elle.

On sort de l'exposition avec l'impression persistante d'avoir entendu les souffles de beaucoup d'autres voix, celles d'autres artistes, de personnes en charge du soin des œuvres, de visiteur.euse.s, de celles aussi de ces objets qui, lorsqu'ils s'animent, se chargent d'une certaine subjectivité. Ils deviennent les opérateurs de correspondances, de métamorphoses, de passages. L'exposition brouille les frontières entre les corps des objets et des personnes, elle les départit de leurs rôles assignés, nous invitant à participer au monde sans le dominer.

Émilie Renard

Émilie Renard est curatrice et critique d'art depuis 2000. De 2013 à 2018, elle a été directrice de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec (F).

¹ *Tes mains dans mes chaussures*, au centre d'art La Galerie, Noisy-le-Sec, 2016-2017.

² Voir l'article "Un espace créé par Trois pas en arrière", Daniel Blanga-Gubbay, 2016, in *l'art même* #69.

L'art et les institutions qui l'exposent ont toujours participé d'un rituel religieux, social, politique, symbolique, comme l'analyse l'historienne Dorothea von Hantelmann. Un ensemble de codes structurent la relation du public à l'expérience esthétique et se définissent principalement à partir du format de l'exposition, qui s'est imposé au XX^{ème} siècle au sein d'un monde de l'art globalisé. Aujourd'hui, nombreux sont les artistes qui cherchent à opérer cette transformation appelée par Dorothea von Hantelmann, visant à explorer et inventer de nouveaux rituels de création pour faire écho aux mutations des sociétés.



Alex Cecchetti, *Cabinet érotique*,
2016-2017. Série de 70 dessins et aquarelles encadrés,
verre, cadre en bois, dimensions totales
73,5 x 125 x 165 cm. Courtesy de l'artiste
© JC Lett / Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2018

DU RITUEL DE L'EXPOSITION

"Art institutions are deeply linked to the values and categories that constitute a given time, which is why they have to keep transforming in order to adjust and to remain what they always have been: a contemporary ritual"

— Dorothea von Hantelmann¹



À L'EXPOSITION COMME RITUEL

Les régimes de présence et d'attention ont évolué avec la multiplication des outils du virtuel et leur imprégnation des vies quotidiennes, amenant des musées à ajouter à la liste d'interdictions la consigne de ne pas faire usage du téléphone portable lors de la visite². Toutes ces mesures visent à contrer l'éparpillement perceptif du visiteur, à l'inviter à se concentrer et à s'impliquer. Le registre du prendre soin, *care/curare*, est valorisé au sein d'une relation esthétique liant l'artiste, le public et l'institution dans un processus partagé. Afin d'éviter aussi les dérives de la consommation culturelle, l'exposition n'est plus seulement une étape de transmission publique d'un processus créatif mais la mise

en place de conditions de réception à travers des rituels d'accueil et d'accompagnement se déployant autant dans l'espace de l'œuvre que dans les endroits de la médiation et de la scénographie. Les récits s'activent avec la présence de spectateurs qui déclenchent un réseau de significations, sans autre interaction que celle de leur désir de franchir le seuil de l'expérience. L'exposition se transforme en rituel afin de prendre soin de ce public et de l'accueillir comme corps individuel traversé d'émotions et non comme figure idéale. La scénographie ne relève alors plus seulement du registre de la mise à distance, de la structuration du parcours narratif, mais de celui de la transformation d'un état de distraction vers celui de la réception. De même, l'endroit de la médiation n'est plus simplement transmission de connaissances mais prolongement de l'expérience esthétique, dans l'entremêlement temporel de l'anticipation et de la mémoire. L'exposition est alors traversée de rituels se produisant dans tous les recoins de sa construction, et empruntant des stratégies à d'autres sphères : aux cérémonies sacrées et païennes, aux séances d'hypnose, de psychanalyse, aux techniques de soin du corps, voire aux

¹ "Transforming Exhibition Formats in Transforming Societies", 25.11.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TLvkBDdg9ko>

² Ce que nous avons pu remarquer lors d'un séjour à Taiwan en novembre 2018.

outils du marketing. Ces rituels institués au sein de différentes sociétés se voient réappropriés par des processus artistiques et déplacés dans le contexte de l'exposition.

Le rituel de la présence

La présence est l'une des lignes de conduite de Thomas Hirschhorn, élément clef pour amorcer un travail engageant un corps critique. Il l'exprimait ainsi à propos de son exposition au Palais de Tokyo à Paris en 2014 : "‘Flamme éternelle’ veut poser, la question de la présence, la présence du corps, de mon corps, de nos corps — et la question du temps dans lequel cette présence du corps opère"³. Thomas Hirschhorn était ainsi là tous les jours, habitant son exposition comme on squatte une usine en temps de grève, invitant le public à visiter une œuvre multiple, à la fois tribune de prise de parole philosophique, poétique et politique, atelier de sculpture ouvert à tous, espace dédié à la réalisation d'un journal quotidien,... tout cela au sein d'une installation immersive. La relation au spectateur est engagée dans une forme de responsabilité partagée grâce à cette co-présence, qui lie les deux parties. Cette idée ancienne, importante pour les dadaïstes, les situationnistes, Beuys, Kapprow, fluxus... résonne d'autant plus aujourd'hui face à des sociétés fragilisées par la virtualisation des relations. Être là, en présence, est ainsi une nécessité pour de nombreux artistes qui créent dans la fusion entre œuvre et vie, mais aussi pour d'autres qui souhaitent ainsi intensifier le temps de l'exposition. Certains investissent le rôle de l'hôte s'engageant à être là pour honorer ses invités, spectateurs et participants. C'était ainsi le cas de Xavier Veilhan (Biennale de Venise 2017) qui a transformé le pavillon français en studio d'enregistrement et résidé sur les lieux pendant toute la durée de la biennale pour accueillir les musiciens invités. Autre exemple, en 2015 à la Villa Arson à Nice, Sébastien Rémy et Cyril Verde ont créé une installation inspirée du café, de ses histoires, de ses mythes et techniques, comprenant une étape de dégustation, et l'ensemble des récits et du protocole de la dégustation étaient activés par les artistes transformés en médiateurs pendant toute la durée de l'exposition⁴. La manière dont ils transmettaient les récits de leur recherche et les gestes du café construisaient des attitudes réceptives tout autres que celles issues d'une médiation classique et déléguée. Toutes ces stratégies, s'inspirant de sphères non artistiques, ont en commun de créer une situation liant la présence de l'artiste à l'exposition, produisant une atmosphère singulière favorisant la construction de communautés éphémères.

La mise en exergue de la présence de l'artiste est une manière de capter l'attention en valorisant une relation incarnée, et en jouant de la position de passeur. Le corps est traversé de fictions, de croyances et d'émotions fabriquées par d'autres autant que de visions singulières. L'adresse qui lui est faite est ainsi une association de récits, de gestes, de mouvements qui élargissent la sphère de la réception esthétique en la dissociant d'une relation unilatérale entre œuvre et spectateur. Un ensemble de relations fait partie de l'expérience, relations qui dépendent du fil des conversations et du désir du visiteur de s'engager dans le processus. Celui-ci peut aussi traverser l'exposition sans participer, observer à distance les activités et les discussions. Le rituel participatif, qui invite à l'implication active, génère aussi des attitudes de repli, de distance, voire de rejet. Créer des communautés de partage, de co-produc-



Voilà, là, c'est une image d'une performance sur l'emboîtement

tion, où l'autorité de l'œuvre est multipliée par la présence de chacun, comme le propose Thomas Hirschhorn, se rapproche aussi d'une vision idéalisée d'internet. Derrière cette façade démocratique de l'accès au savoir se dissimule bien des zones d'ombre et de manipulation. La figure de l'artiste passeur, présent dans les lieux afin d'associer le public au processus artistique, ou du médiateur complice, ne doit pas gommer la possibilité de la manipulation. Construire une relation à travers des rituels bénéficiant d'une aura positive (réunir des individus autour d'une flamme, proposer un café, un massage) est une stratégie de mise en confiance qui peut aussi déborder sur la conscience du spectateur.

Lidwine Prolonge: ritualiser la "déprise"

Si Lidwine Prolonge crée des rituels adressés au spectateur, dans lesquels elle performe régulièrement de manière discrète, c'est en connaissant bien les risques et les outils de la manipulation. Elle déploie un ensemble de gestes performés, filmés, installés, qui viennent jouer avec les codes de l'exposition, avec les positions de corps et de regards. Empruntant aux techniques de l'hypnose, elle propose des situations dialoguées, parfois non annoncées

Lidwine Prolonge,
Le cinéma des sœurs Smith,
MABA, Nogent-sur-Marne, 2018
© l'artiste

³ Les utopies du musée dynamique, Revue Pavillon n°, dir. M. Roman et R. Layrac, ESAP, Monaco.

⁴ Installation présentée au sein de l'exposition BRICOLOGIE. La Souris et le perroquet, dans le cadre de l'Unité de Recherche Bricologie de l'École nationale supérieure d'art.

comme telles, où le spectateur découvre un ensemble de coïncidences, de dédoublements entre espaces réels et espaces fictionnels, entre ce qu'il voit à l'image et ce qu'il vit dans son présent, qui trouble l'attention, produisent des moments de connivence et de décalage. Elle rappelle que l'hypnose "à rebours de l'acception commune, donne le pouvoir à l'hypnotisé et non à l'hypnotiseur qui, comme le medium, est un instrument"⁵. L'artiste se met au service d'une relation entre l'œuvre, le lieu et le public, sans nier sa responsabilité vis-à-vis des états et émotions qu'elle produit, les prenant pleinement en charge. Pour provoquer ces porosités entre les niveaux de réel et de conscience, Lidwine Prolonge se réapproprie les histoires des lieux où elle expose, les mêle à sa propre mémoire et crée des sas pour que le visiteur s'y glisse aussi à son tour. Dans *Le Cinéma des sœurs Smith*⁶, une vitrine d'objets, une affiche, des vidéos produisaient un rituel d'adresse dans lequel s'infiltraient aussi le corps de l'artiste et ses multiples images. Associant des éléments ancrés dans le passé (image n/b, utilisation d'archives) avec le présent de l'expérience (questions directes au spectateur posées à l'intérieur du film, présence de l'artiste prolongeant le montage dans l'espace réel), elle entremêle les temporalités et les régimes de l'œuvre. L'ensemble proposé, dans le cas du *Cinéma des Sœurs Smith*, est un dispositif à vue, multipliant les mises en abîme, les possibles, dont celui d'être déceptif, ou au contraire très jouissif. C'est un moyen de mener vers la "déprise", vers une approche de l'œuvre "comme visée et non comme fin en soi".

Lidwine Prolonge engage aussi l'inconscient de l'exposition, créant des ouvertures vers ce qui l'excède et la constitue : les multiples histoires qui parcourent les salles, les commerces invisibles entre les œuvres présentes et passées, les émotions qui ressurgissent. Le rituel de l'œuvre est là pour créer un cadre permettant les lâcher-prises, les débordements, les glissements du sens. Définir un parcours, une scénographie, participe de ce mouvement conceptuel où l'on tente d'accompagner les pas sans imposer des chemins. C'est ce qui avait enclenché sa pièce sonore pour la même exposition *Performance TV* : une pièce que le visiteur était invité à écouter au casque, une fois franchi le seuil d'une porte vitrée le menant vers le parc et vers les autres habitants du lieu, au sein des ateliers d'artistes et de la Maison Nationale d'Art, accueillant des artistes âgés. Une voix envoûtante pénétrait peu à peu le regard, superposant aux lieux traversés la mémoire des œuvres précédentes, mêlés à des bribes de conversation vécues par Lidwine Prolonge lors de ses séjours. Ce moment d'écoute individuel, invitant à des attitudes méditatives mais aussi rétrospectives sur la visite de l'exposition, jouait aussi avec l'audioguide, outil de commentaire. Ici le récit fragmenté guidait les pas des visiteurs, répondant à des besoins scénographiques, tout en produisant une dérive des consciences. L'ambition était d'accompagner un franchissement de seuils symboliques, d'initier des relations avec les espaces et les personnes en présence. L'endroit de la médiation comme celui de la scénographie dévoilent bien souvent de grandes potentialités auratiques lorsque les artistes s'en emparent.

Les zones d'ombre du désir et de l'interdit

Le lâcher-prise se produit aussi à travers des rituels de présence symbolique, comme le fait Alex Cecchetti qui s'est déclaré décédé en 2014⁷. Cet artiste mêlant

les champs de la chorégraphie, de la performance et de l'œuvre plastique, présentait en 2018 au FRAC Marseille *La Chapelle aux cent mille yeux*, nécessitant une implication gestuelle du spectateur. À lui de se saisir d'appeaux suspendus et d'en jouer en suivant les partitions dessinées, libre d'interpréter les variations et les niveaux sonores (*Song of solitude*). Ces appeaux, interdits aujourd'hui à la vente pour éviter que les oiseux ne deviennent des proies trop faciles, créent un environnement sonore immersif et jouissif. Un écriteau invitait à se rapprocher d'un médiateur pour activer le dispositif, qui ne nécessitait pas seulement la présence physique d'un manipulateur averti pour transmettre le protocole, mais aussi d'un ensemble de récits sur l'œuvre et sur la figure de l'artiste déployant l'expérience. Le dossier de presse évoque une "enquête symphonique et immersive à la croisée des arts plastiques et des arts vivants". Le spectateur est incité à s'engager dans des rituels afin de faire émerger l'œuvre, à travers un ensemble de gestes individuels, plutôt intimes, produisant une atmosphère proche des cabinets de curiosité. Le *Cabinet érotique*, dispositif sculptural qui ne se déploie que si le spectateur s'en charge, livre quant à lui un ensemble de dessins érotiques inspirés de l'histoire de l'art, dans une relation intimiste et voyeuriste, d'effeuillage progressif et de piège pour le regard. Alex Cecchetti explique qu'il cherche à créer "des chapelles dans tous les centres d'art ou toutes les expositions auxquels [il est] invité"⁸. L'importance qu'il accorde aux rêves, aux fantasmes, y compris dans la conception de ses expositions⁹, se poursuit dans la relation aux spectateurs, qu'il implique dans des dérives de l'imaginaire. La métaphore religieuse lui offre de multiples suggestions de rituels qu'il mêle ensuite aux désirs, désacralisant les cérémonies en les imprégnant des délices du fantasme voire du sulfureux. En franchissant des interdits, en jouant avec le sacré de manière irrévérencieuse (en premier lieu avec ses propres vie et mort), mais avec une grande douceur, un souci du beau, une attention à la mise en scène, Alex Cecchetti crée des expériences sensibles envoûtantes. Sa maîtrise des rituels de transmission, maniant autant le dessin, l'écriture que le mouvement des corps, confère une grande force à ses chapelles, flirtant avec les instincts de préservation, de soumission et de transgression.

L'exposition est pour tous les artistes abordés dans cet article un enjeu fondamental, mais pas en tant que format fermé. Elle est une situation vécue tel un rendez-vous avec un lieu, une histoire, des trajectoires personnelles mais aussi tel un ensemble de désirs et un projet de construction d'un sens commun. Elle est traversée de rituels qui déploient des explorations sensibles, associant des gestes à des images mentales, proposant des protocoles de regard qui débordent les cadres convenus, hérités d'une tradition esthétique dominée par le visuel. Les rituels sont là pour libérer les imaginaires, pour donner une place à chacun, et pour proposer de prendre le temps afin de contrer l'impact du tourisme culturel et de la consommation de l'art. Plutôt que d'ajouter un interdit à la liste des contraintes muséales, il s'agit de proposer des cheminements sensibles, des occasions de saisie de soi dans un moment de jouissance mentale et corporelle. L'optimisme face à la capacité de l'exposition à faire sens dans ces rituels partagés permet de croire aux multiples devenir des formats hérités du passé que sont le musée et le centre d'art.

Mathilde Roman

⁵ L'ensemble des citations de l'artiste est issu d'une correspondance email, nov. 2018.

⁶ Œuvre produite à l'issue d'une résidence dans la Maison d'Art Bernard Anthonioz, FNAGP, Nogent-sur-Marne, dans le cadre de l'exposition *Performance TV*, 2018, cur. M. Roman.

⁷ Alex Cecchetti (1977-2014) était un artiste, un poète et un chorégraphe. Difficile à classer, son travail peut être considéré comme l'art de l'irreprésentable : tactile et poétique, esthétique et matérialiste, il crée des environnements mentaux et physiques dans lesquels les spectateurs font souvent partie de l'œuvre. Invités à marcher en arrière dans un jardin, ou à dormir au son d'un chœur chantant dans les profondeurs de l'océan, ou en prenant des cours de danse avec des pierres et des rambarde d'escaliers, les spectateurs ne sont plus définis au rôle d'observateurs. L'artiste est mort pour la première fois en 2014 pour des raisons inconnues, bien qu'il continue à produire de nouvelles œuvres, présenter de nouvelles performances et publier de nouveaux poèmes." Alex Cecchetti.

⁸ Alex Cecchetti, citation issue de dossier de presse de *La Chapelle aux cent mille yeux*, FRAC PACA, 2018.

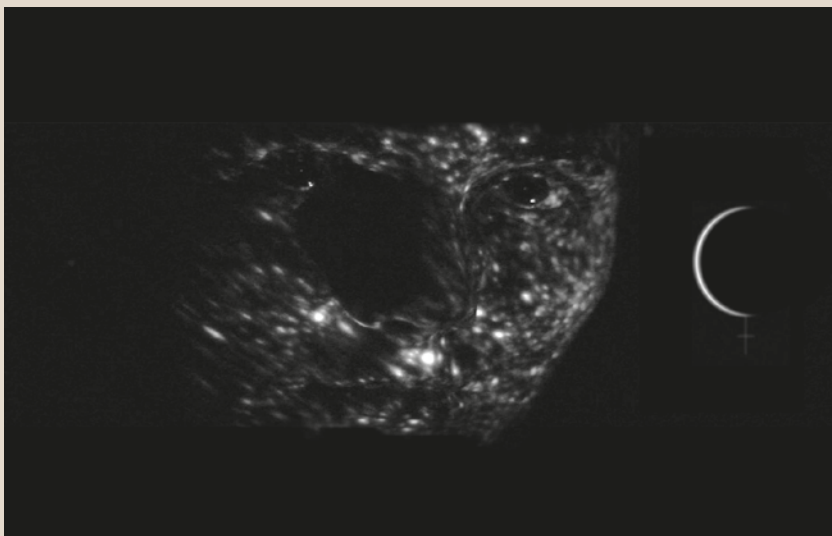
⁹ Alex Cecchetti, *Manque d'imagination*, Les contemporains, éditions P, Paris, 2016.

Mathilde Roman est critique d'art, enseignante au Pavillon Bosio, Art&Scénographie, Monaco, et mène régulièrement des projets d'exposition, comme *Performance TV* en 2018 à la Maison d'Art Bernard-Anthonioz. Ses recherches se concentrent sur les croisements entre image en mouvement, performance, installation, et elle a récemment co-dirigé *Corps et images* (éd. Mimésis, 2017).

Réalisatrice et plasticienne, CAMILLE DUCELLIER questionne le corps, le genre, le féminisme queer, les rituels païens et la figure de la sorcière dans ses créations multimedia telles *Reboot me*, *Sorcières, mes sœurs*, *Salvia*, *La Lune Noire*, *Voyage hors du corps*, *IEL 360* ou encore sa dernière série documentaire *Gender Derby*. Philosophe, maître de conférence à l'Université de Nanterre et chercheuse au Groupe d'études constructivistes (GEC) de l'Université Libre de Bruxelles, ÉMILIE HACHE questionne dans ses travaux l'écologie politique, l'écoféminisme (*Ce à quoi nous nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique; Reclaim; préface à Rêver l'obscur de Starhawk...*). Cet entretien mené avec elles interroge notamment les rituels (rituels des sorcières, expérimentations, transformations corporelles,...) qui permettent de se réapproprier ce dont la logique dominante nous a spolié et de tracer une transversale entre la raison et l'irrationnel ainsi qu'entre d'autres binarismes (homme/femme, humains/non-humains, intelligible/sensible, esprit/corps...).



RITUELS



La Lune Noire,
création sonore binaurale, 60mn, 2016, France
Culture. © Camille Ducellier

ET PRATIQUES COLLECTIVES

l'art même: *Camille Ducellier, Émilie Hache, pouvez-vous évoquer l'importance dans vos travaux respectifs de l'auteure et militante écoféministe, la sorcière néopaïenne Starhawk?*

Camille Ducellier: J'ai pris connaissance du travail de Starhawk à l'occasion de la première parution du livre *Femmes, magie et pouvoir*. M'ayant inspirée par son parcours, ses actions politiques et son engagement de sorcière, Starhawk a contribué à ma quête personnelle de réunification d'une approche politique et féministe avec une dimension spirituelle et ésotérique. Mais c'est uniquement en 2017 que j'ai rencontré réellement Starhawk à San Francisco. Avec ma collègue, Nina Santes (chorégraphe et danseuse), nous sommes parties en voyage de recherche dans la *bay area* afin de rencontrer des sorcières californiennes, mais aussi pour nourrir nos corps et nos projets en devenir. Notre rencontre avec Starhawk fut étrangement simple et évidente. Alors qu'elle était en train de repeindre sa maison avec une amie réalisatrice et féministe, Donna Read, nous nous sommes mises à peindre des portes avec elles. Joli rituel initiatique, ce moment de partage fut des plus touchants: deux générations de créatrices féministes, deux continents aux histoires entremêlées et notre désir commun de se souvenir. Nous avons donc parlé de nos parcours mais aussi de celles qui nous ont précédées, de leurs histoires, de leurs luttes, de leurs bûchers... Quelques jours plus tard, Starhawk nous a emmenées au PantheaCon, un grand rassemblement néo-païen et nous avons été grandement impressionnées par la présence constante d'intentions sociales et politiques de chaque rituel.

Émilie Hache: J'ai découvert Starhawk il y a maintenant plus de dix ans, par son texte *Rêver l'obscur*, traduit par Isabelle Stengers aux Empêcheurs de penser en rond. Ce fut un véritable choc dont je ne me suis jamais remise. C'était tout ce que la pensée pouvait faire de mieux: une immense intelligence située, sensible, et engagée politiquement. Mais pendant des années, à l'image finalement de ce que les écoféministes dénoncent — cette hyper-séparation à tous les étages: théorie/pratique; politique/recherche; intelligence/sensible; monde vivant/culture, etc —, je ne savais pas quoi en faire dans mon travail de recherche, c'était un hapax, une boussole dont je ne voyais pas le moindre début de chemin pour la suivre. Ce n'est que des années plus tard, en découvrant le mouvement écoféministe antinucléaire états-unien dont Starhawk a fait partie que j'ai commencé à tirer le fil et inscrire ma recherche dans ce sillage.



Sorcière Queer,
docu, 12mn, HD, 2016.
© Camille Ducellier

AM: *Quelles sont les puissances d'émancipation dont la réactivation des savoirs refoulés de la sorcière est porteuse? Comment concevez-vous le prolongement de l'héritage mineur, occulté de celles qui furent brûlées sur les bûchers de l'Inquisition? Nouant des dimensions à la fois politique, esthétique et spirituelle, la sorcière condense-t-elle la figure d'un être en marge, qui subvertit simultanément le capitalisme, les piliers du christianisme, le patriarcat?*

EH: Cette figure qui a commencé à être réactivée à la fin des années 1970-début des années 1980 par les féministes et les écoféministes symbolise toute la haine des femmes sur laquelle le capitalisme s'est appuyé pour émerger. Il y a de multiples façons de raconter cette histoire, l'une d'entre elles qui m'intéresse est l'incroyable événement que constitue l'appropriation par les hommes — l'Etat et le corps médical masculin — du pouvoir de reproduction, savoir-pouvoir féminin s'il en est. Les sorcières symbolisent ce pouvoir-là, ce pouvoir de vie et de mort que le biopouvoir naissant, obsédé par la démographie suite à la grande peste qui a décimé entre 30 et 50 % de la population européenne, cherche à s'accaparer à tout prix. Elles symbolisent aussi un monde qui n'est pas encore complètement dualiste, dans lequel le grand partage moderne n'a pas encore eu lieu — la naissance, les règles ne sont pas réduites à des faits biologiques mais ont encore une dimension spirituelle, collective — on pourrait dire culturelles; un monde qui n'est pas encore désanimé — où les plantes sont intelligentes, ont des vertus, des pouvoirs — que la science moderne est en train de redécouvrir quatre siècles après leur avoir violemment retiré toute vie. Bref, c'est une des figures politiques ennemies du capitalisme et je suis très soucieuse de sa récupération par ce dernier — qui comme on sait, peut tout digérer — aujourd'hui.

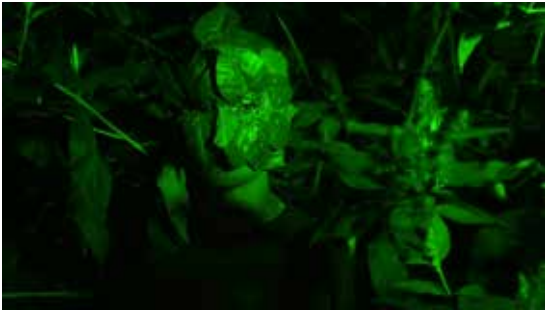
CD: Je rejoins Emilie sur cette crainte d'une récupération et/ou d'une édulcoration, car la puissance de la figure de la sorcière réside dans son potentiel subversif. Ce n'est pas étonnant qu'elle résonne particulièrement au sein des cultures queer ou qu'elle inspire les pratiques féministes et les luttes de décolonisation, car il s'agit bien de réaffirmer des savoirs effacés par le patriarcat, absorbés par le capitalisme et confisqués par la colonisation. A partir du moment où des corps sont encore présumés coupables parce qu'ils sortent des normes établies, la chasse aux sorcières sera toujours présente très concrètement mais aussi de manière diffuse dans notre inconscient collectif. Je crois que nous commençons tout juste à mesurer

ce trauma culturel majeur et que nous avons besoin de le dépasser en revalorisant des pratiques et des modes d'interconnexions oubliés. Cette nécessité transpire également dans l'art contemporain, notamment à travers l'art interactif qui implique souvent le spectateur dans un réseau d'interconnexions ou bien la prolifération d'œuvres qui créent des relations bâtarde transformatrices humains/non-humains/animaux/minéraux/végétaux — ou encore à la présence de rituels, de magie ou de spiritualités dans les pratiques artistiques actuelles.

AM: *Qui dit rituels dit reconnexion avec les énergies du corps, avec les puissances de sentir, déconnexion avec la logique du système dominant, ouverture à la méditation. Pouvez-vous, Camille Ducellier, évoquer Reboot Me, "web art divinatoire documentaire", votre Guide pratique du féminisme divinatoire, ou encore certains de vos court-métrages — Sorcières, mes sœurs, Sorcières Queer — sous l'angle des passerelles que vous tissez entre l'univers féministe et l'univers ésotérique? Pourrait-on dire que vous pratiquez une "queerisation" de réalités habituellement tenues pour distinctes?*

CD: Passionnée par les intersections entre féminismes et spiritualités, je me suis lancée en 2009 dans la recherche d'individus qui s'auto-proclament sorcières en France. Ainsi, j'ai réalisé une dizaine de projets — documentaire, œuvre interactive, création sonore — autour de ce cycle thématique. Rencontrant parfois le discrédit au sein des communautés féministes ou la méfiance des sphères spirituelles, j'ai utilisé l'ironie, l'autodérision et la poésie comme des armes délicates pour écrire *Le guide pratique du féminisme divinatoire*. En effet, j'ai probablement tenté de diffuser une "queerisation" des pratiques ésotériques, mais aussi de montrer en quoi l'observation des mondes invisibles peut s'ajouter à la grille d'analyse féministe et la déployer autour de l'idée d'*empowerment* comme point de ralliement.

Si les entre-deux m'ont toujours interpellée, c'est dans la conviction qu'ils permettent de questionner les binarismes. Les féminismes s'efforcent d'en déconstruire certains — femme/homme, noir/blanc, pénis/vagin, pathologie/santé —, mais avaient un peu laissé de côté celui d'irrationnel/rationnel. Isolée dans cet entre-deux, il manquait à ma vie un art divinatoire féministe-queer. J'ai donc conçu *Reboot Me*, un web art divinatoire documentaire et interactif afin d'inventer un oracle plus inclusif, mais aussi de désamorcer le présumé d'une technophobie des sorcières et d'expérimenter des formes de narrations documentaires non linéaires.



Sorcière Wicca,
docu, 9mn, HD, 2016.
© Camille Ducellier

AM: *Émilie Hache, vous avez dirigé un ouvrage collectif Reclaim, recueil de textes écoféministes. Pouvez-vous expliciter les enjeux, les significations du reclaim (reconquête, réappropriation) ?*

EH: Le premier recueil de textes écoféministes qui paraît aux Etats-Unis en 1983 s'intitule *Reclaim the earth*. Le titre de mon anthologie est un hommage à ce dernier et souhaite s'inscrire dans son héritage. Je cherchais un cri, un mot, qui attrape le geste des écoféministes, et je crois bien que c'est celui-ci. *Reclaim* au sens propre veut dire réhabiliter une friche, nettoyer un lieu pollué, abîmé, remettre en état, etc. Au sens figuré, cela signifie se réapproprier quelque chose dont on a été dépossédé, réparer quelque chose d'abîmé, jamais à l'identique, par définition, mais toujours en le réinventant. C'est exactement ce qu'elles cherchent à faire avec le monde vivant dont on a été séparé, déconnecté, comme avec tout ce qui a été désigné (et rejeté, disqualifié, etc.) comme féminin — nos corps sexués, ce pouvoir de reproduction, un ensemble de pratiques considérées comme féminines, etc. : les deux sont liés parce que la disqualification de la nature sensible s'est faite en s'appuyant sur sa nature féminine — donc dangereuse, mauvaise; comme la disqualification et la dépossession des femmes (de tout pouvoir, de toute compétence, etc.) se sont faites en s'appuyant sur l'infériorité en soi de leur nature féminine — elles sont du côté de la matière, passive, inerte, débile, etc.

AM: *À quels besoins répond, selon vous, l'invention de pratiques collectives (artistiques mais aussi sociales) appelant à la mise en œuvre de rituels dotés d'une fonction cérémonielle, magique ? Quelles transformations les nouveaux rites réactivant des pratiques qu'on a bâillonnées produisent-ils ? Les définiriez-vous comme des rites d'initiation, de passage vers d'autres mondes, d'autres réalités, d'autres champs de conscience ?*

CD: En France, nous sommes très attachés à la parole et l'analyse dans sa forme la plus intellectuelle, mais je crois que ces pratiques de rituels collectifs nous permettent de revenir davantage aux corps, aux chants, à la danse et à

des modes de relations plus sensibles à nos environnements. Personnellement j'adore explorer des espaces a priori plus impalpables et difficiles d'accès pour nos cinq sens. Les rituels collectifs peuvent nous permettre d'accéder, grâce à la puissance énergétique du nombre, à d'autres plans, d'autres dimensions, d'autres vibrations. En tant que féministe, je cherche toujours à aller voir ailleurs, au-delà de, hors de.

EH: Tout est dans votre question : l'enjeu principal à mon sens est la dimension collective. Ce que le capitalisme a détruit et ce sur quoi sa force repose, c'est cette destruction acharnée et chaque jour renouvelée du collectif; réussir dans ce contexte à créer des collectifs est en soi un acte de magie, c'est-à-dire aussi un acte de résistance et d'opposition au capitalisme. Lorsque Starhawk avec d'autres entament une danse spirale devant une centrale nucléaire ou à Seattle, c'est un acte de magie et un acte politique parce qu'ils réunissent à cet instant toutes les dimensions de l'existence volontairement séparées dans ce monde : la joie, la beauté, la force à plusieurs, le soutien des autres, l'importance de l'ici et du maintenant, la fragilité, etc.

Nous avons immensément besoin de créer encore et toujours de nouveaux rituels en ce sens-là, de retrouver un sens collectif à ce qui nous arrive, d'affronter ensemble ce qui est en train d'arriver, et depuis cette tristesse, depuis cette colère, décider et inventer ensemble les réponses que nous souhaitons apporter.

AM: *Comment voyez-vous les liens entre sorcière et chaman, la dimension guérisseuse de la sorcière ?*

EH: Je suis toujours un peu méfiante vis-à-vis de ces rapprochements, il faudrait déjà commencer par savoir ce qu'est un.e chaman, ce qui est loin d'être simple... En revanche, en ce qui concerne la dimension guérisseuse des sorcières, je pense à toutes les pratiques de soin hors du monde rationnel de l'académie de médecine, loin de Paris, qui ne sont pas censées exister — les voyantes, les guérisseurs/seuses, les rebouteux/ses, les doulas, les sages-femmes etc., qui guérissent et prennent soin aussi bien des corps que des âmes. Ce sont notamment eux/elles les sorcières d'aujourd'hui, que le pouvoir ignore tout en leur rendant la vie de plus en plus difficile, et qui serait le premier à les traiter — dans tous les sens du terme — de / comme des sorcières si elles recommençaient à prendre un peu trop de place, retrouvaient un peu trop de légitimité ou si un accident survenait. On pourrait ajouter les bons psys, pas ceux/lles qui servent la cause de leur maître — Freud ou Lacan — mais celle de leurs patient.e.s, comme toutes les personnes qui inventent leur propre métier de passeurs de monde, de connexion aux plantes, etc. Bref, ce que je veux dire, c'est que les sorcières n'ont jamais cessé d'exister, heureusement, sans quoi le monde irait certainement encore plus mal.

CD: En effet, les sorcières ont traversé les époques et vivent aujourd'hui parmi les travailleuses du *care*, pourrait-on dire. Les guérisseuses, les voyantes, les astrologues, les thérapeutes, les sages-femmes mais aussi toutes celles qui portent une attention particulière aux autres dans leur quotidien et/ou dans leur travail sont souvent discréditées, alors qu'elles soutiennent une éthique du *care* dont le monde a besoin pour se réinventer une puissance qui n'est pas celle de la conquête mais peut-être plutôt celle de l'interconnexion et de la relation.

Entretien mené par Véronique Bergen

Véronique Bergen est philosophe, romancière, poète, auteure de monographies, d'articles sur de nombreux artistes contemporains. Elle collabore à diverses revues, *Artpress, Le Carnet et les Instants, Flux News, Lignes...* Elle est élue à l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique en 2018.

L'IDOLE ET L'HÉRÉTIQUE

“IL EST PLUS FACILE D'ÉLEVER UN TEMPLE
QUE D'Y FAIRE DESCENDRE L'OBJET DU CULTE”

— Samuel Beckett, *L'innommable*¹

En dépit de, ou grâce à, la surreprésentation des foires, expositions, biennales, en ou hors institutions, officielles ou non, nos rituels à l'égard de l'art contemporain semblent toujours plus renforcés lors de ce que l'on nomme ses “grands-messes” où les protocoles le disputent aux mondanités, les enjeux financiers aux expériences des œuvres, l'œil pénétrant de l'élite aux regards amusés des amateurs, les avis des initiés aux opinions des béotiens.



même si les rites sont des plus variés et flottants, tous doivent partager une même croyance afin que le monde de l'art fonctionne symboliquement et matériellement. Un simple parallèle avec les sportifs, les étoiles du cinéma, les vedettes de la musique ou les *peop/e* montre que cette croyance n'est aucunement spécifique à l'art et partage des caractéristiques similaires, à commencer par le clan des fanatiques, prêts à tout pour défendre leur croyance, et les pratiquants occasionnels qui acceptent de jouer le jeu seulement durant le temps du rituel. Pour qu'un objet dit d'"art" fonctionne comme tel, il faut y croire, et croire qu'il puisse développer certains effets en tant qu'art. Les glissements se sont progressivement opérés durant des millénaires du culte des idoles vers la vénération des œuvres d'art, tout en maintenant le besoin de croire. Mais croire en quoi? Que nous promet l'art que ne pourraient nous donner les religions ou même des exercices spirituels?

Le champ de l'art actuel se divise ainsi entre ceux qui connaissent le rite et le pratiquent et ceux qui l'ignorent ou n'y ont pas accès, cette distinction étant bien entendu établie par les adulateurs du fétiche de l'art, qui en sont, pour cette raison même, les gardiens du temple. Qu'il s'agisse du “monde de l'art” (Arthur Danto, Georges Dickie) ou des “mondes de l'art” (Howard Becker), de sacré ou de profane, tous les participants se bousculent pour communier à cette “religion de l'art” prophétisée par Hegel dans son *Esthétique*, laquelle remplaçait désormais, selon ce dernier, la véritable religion. Cette nouvelle religion triomphe dans l'art contemporain, cela avec quasiment la même distribution des pouvoirs et ses obédiences : celles et ceux qui produisent les objets, leurs gardiens, leurs contemplateurs. Si une telle assuétude n'est pas de la religion au sens strict, elle relève assurément du religieux, de la sacralisation, et

Une longue liste de (supposés) bienfaits, généralement liés à la maximisation du bien-être, à quelque capacité thérapeutique, au délassement, à telle vertu hédoniste, ou encore aux différents plaisirs corporels autant qu'intellectuels, nous alerte rapidement sur la grande disparité de ces innombrables rituels, plus encore sur la polysémie de la notion de “rituel” qui recouvre sans doute autant de sens que de pratiques artistiques et de positions esthétiques. À suivre les acceptions du dictionnaire Larousse, l'une convient parfaitement aux œuvres d'art : “Ensemble d'actes, de paroles et d'objets, codifiés de façon stricte, fondé sur la croyance en l'efficacité d'entités non humaines et approprié à des situations spécifiques de l'existence.” De fait, l'expérience esthétique des œuvres d'art est régie par des

codes, des règles, des attitudes, des comportements, des usages et des fonctions qui relèvent assurément de la “croyance en l’efficacité d’entités non humaines”, donc en l’efficacité d’objets censés nous procurer toutes sortes de biens et d’avantages. Et comme pour les rites sacrés et religieux, l’effet que l’on escompte dépend du rite esthétique suivi : être adepte du chamanisme de Beuys n’est nullement comparable aux illuminations de Klein, ni aux méditations possibles dans les *Perceptual cells* de James Turrell, ou à partir des pierres de Giovanni Anselmo ou de pièces de John Cage. En définitive, un nombre considérable d’œuvres, si ce n’est toutes, pourraient entrer dans la précédente définition — sans référence aucune d’ailleurs au religieux, au sacré ou au spirituel —, car elles ont en commun de faire jouer l’illusion et l’apparence, de pouvoir être activées et comprises selon des règles suffisamment définies pour que l’on évite de confondre les significations des pierres d’Anselmo avec celles de Richard Long ou de Lee Ufan — tout en demeurant des pierres dans ces trois cas. Il faut observer le rite artistique pour qu’il soit efficient. À cet égard, ce sont là simplement des règles à suivre pour que le jeu de l’art ait lieu. Mais le jeu de l’art étant, par excellence, celui de l’illusion, ses règles impliquent que nous suivions, au moins temporairement, le jeu de la fiction proposée et que nous entrions dans un jeu de faire-semblant sans lequel toute œuvre serait un objet inerte, vide de sens. Il faut croire à l’illusion et aux rites qu’elle nous impose si l’on veut parfaire l’expérience précise, singulière et à nulle autre pareille requise par l’œuvre.

C’est désormais un lieu commun de l’anthropologie que d’avoir relevé les indistinctions — le plus souvent volontaires — entre le rite et sa théâtralisation, de sorte qu’il n’est pas toujours clair pour l’observateur de savoir s’il assiste à une véritable cérémonie en laquelle croient ses participants ou à une mise en scène de la dite cérémonie jouée pour lui (ce fut le cas de Michel Leiris lors d’une cérémonie racontée dans *L’Afrique fantôme*, 1934). De même, en sociologie, les actions du quotidien réglées de manière aussi complexe que légère font passer d’un moindre geste à tout un arrière-plan hautement codifié, ainsi que l’analyse Erving Goffman (*La mise en scène de la vie quotidienne*, 1956 ; *Les Rites d’interaction*, 1967). Ces rappels, parmi bien d’autres, visent à souligner qu’il ne faudrait pas séparer les différents rites sociaux (religieux, familiaux, communautaires, politiques, culinaires, moraux...) et les rites artistiques et culturels, car comme l’a très tôt signalé Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* (1924), les “phénomènes esthétiques” relèvent aussi du “fait social total”. Que les œuvres d’art alimentent également par leurs valeurs symboliques le fait social total et sont donc, par là même, un fait social total, fut d’ailleurs prolongé par Pierre Bourdieu dans son *Manet. Une révolution symbolique* (2013). Si l’on ne sépare pas ces autres formes rituelles des phénomènes esthétiques, qui produisent assurément leurs rites particuliers mais rattachés inévitablement à d’autres sphères non artistiques, on comprend mieux l’apparition d’une nouvelle idole dans le champ de l’art contemporain qui n’est autre que la valeur immatérielle. Bien que les idoles se suivent et se ressemblent plus au moins au regard de leurs fonctions, et sont accompagnées plus ou moins des mêmes rites, l’idole de la valeur immatérielle est devenue une sorte de supra-idole puisque, par nature et définition, tous peuvent la voir et la toucher, mais nul ne parvient à la posséder puisqu’elle est... immatérielle.

Comme on le rapporte régulièrement dans les milieux de l’art contemporain, la valeur artistique est l’une des dernières valeurs, ou la dernière valeur, dans laquelle il faut absolument investir, sur laquelle il faut miser, parier — tout cela référant encore à d’autres jeux et rites. Mais cette idole de la valeur en art et de l’art — donc liée à l’économicopolitique — a vu naître une concurrente personnifiée par la “valeur immatérielle”, d’autant plus importante et valorisée qu’il est extrêmement difficile, sinon impossible, d’évaluer sa valeur immatérielle ou, dit encore autrement, de quantifier sa valeur immatérielle. Cette contradiction dans les termes et dans les faits n’arrête pourtant pas celles et ceux qui, à coups de rites quasiment magiques — constructions de fondations, achats de collections, dépenses somptuaires dans des expositions —, pensent pouvoir quantifier cette immatérielle, et pouvoir ainsi l’acheter afin d’exhiber ensuite l’idole qui éradiquera toutes les autres et les rejettera définitivement dans l’oubli. L’affairement des rites de l’art contemporain consiste bien à remuer ciel et terre, à retourner en tout sens galeries et salles de ventes, à fouiller le monde visible et invisible afin de dénicher cette idole de la valeur immatérielle qui frappera d’inanité aussi bien tous les autres fétiches, potions et prophéties que l’ensemble des rites. D’où la volonté toujours plus démesurée de ces nouveaux pharaons d’élever des temples dans l’attente de l’objet du culte qui les accompagnera après leur mort et, surtout, suprême gloire, leur surviva.

Toute idole ayant sa cohorte de détracteurs, de non-croyants, de briseurs d’images, on pourrait s’attendre à voir surgir des hérétiques dans le milieu de l’art contemporain qui seraient à même de produire une critique en bonne et due forme de cette conception quantitative de l’inquantifiable, mettant ainsi à bas la nouvelle fausse idole qui se présente sous les atours de l’immatériel alors qu’elle cherche en réalité à le mesurer, le calculer, le chiffrer, à réaliser ce tour de force consistant en une mise en valeur de l’inévaluable. Le cas récent (octobre 2018) de la dramaturgie de la vente de l’œuvre de Banksy, *Jeune fille au ballon*, s’autodétruisant partiellement juste après sa vente aux enchères chez Sotheby’s, à Londres, cela pour la modique somme de 1,18 millions €, outre qu’elle était une parfaite mise en scène usant de toutes les ficelles de l’un des plus importants rituels du monde de l’art, n’a fait en définitive que doubler, peut-être tripler, sa valeur marchande. Mais sa valeur symbolique et immatérielle ? Cela n’est pas certain, car Banksy n’a fait qu’accroître la croyance dans le marché en renforçant le pouvoir de fascination du fétichisme de la marchandise.

Dans son essai consacré à Manet, Pierre Bourdieu cite une critique de Mallarmé (“Les Impressionnistes et Édouard Manet”, 1874) dans laquelle ce dernier défend le peintre en suivant un parallèle métaphorique entre la croyance en la religion et la croyance en l’art, et demande à ses détracteurs soit de “le proclamer souverain pontife de par sa propre élection ou de le condamner en tant qu’hérétique²”. Le sociologue souligne alors que “Mallarmé n’oublia pas cette idée qu’avec l’art on est dans l’ordre de la croyance : on est dans une économie d’un type particulier, une économie des biens symboliques, qui, comme toutes les économies, mais particulièrement celle-là, repose sur la croyance dans la valeur des choses échangées. [...] Il faut donc redonner au mot croyance son sens véritable : dans un champ, il est question de la croyance dans le champ ; et, dans tout champ, l’hérétique est quelqu’un qui met en question, non pas la croyance, mais les défenseurs d’une forme particulière de croyance [...] L’hérétique met en question la croyance dans l’institution et dans le jeu, la croyance qu’il vaut la peine de mourir pour l’Olympia [...] ; être dans un jeu artistique [...] c’est être habité par une croyance dans la valeur du jeu et dans la valeur des enjeux qui sont inhérents à ce jeu³”. Nous sommes bien tentés de voir une réaction similaire dans le champ de l’art contemporain, mais les hérétiques s’y font rares, ou, plutôt, ils proposent régulièrement des iconoclastes qui sont autant de religions artistiques déguisées et, surtout, les Veaux d’or appropriés à chaque croyance et pratique, car, bien entendu, il y en a pour tous les goûts. Or, comme le rappelle très clairement Bourdieu, si nous sommes dans une “économie des biens symboliques” ou des biens immatériels, dans la “croyance des valeurs échangées”, il ne faut pas oblitérer leur aspect “symbolique” qui est le sans prix, l’ineestimable, ce que l’on ne saurait acheter ni vendre ni échanger. Assurément, les œuvres d’art sont des objets matériels ou présentant des protocoles que l’on peut matérialiser à quelque moment, mais leur valeur artistique et esthétique est symbolique, immatérielle, et ne peut aucunement s’évaluer en termes monétaires, financiers. Tout le problème est que l’on rabat presque systématiquement la valeur quantifiable des œuvres — puisque ce sont aussi des objets de transaction — sur leur valeur symbolique et immatérielle, comme si l’on pouvait modifier intrinsèquement l’immatériel en y injectant force valeurs sonnantes et rébuchantes. On nie alors par la quantification la valeur symbolique de ce que l’on cherche à posséder, puisque le culte de la nouvelle idole, et de toutes les autres, exige, requiert, commande sa présence matérielle, concrète, visible, tangible, sans laquelle nous n’aurions pas accès à son immatériel. Ce qui est tout à fait juste et valide pour toutes les œuvres d’art, qui se présentent bien sous un double aspect : celui matériel, transportable, manipulable et quantifiable par une mise en valeur financière ; un autre, symbolique, immatériel et inestimable, qui n’aura jamais aucun prix si ce n’est celui de sa valeur immatérielle. Ainsi que le remarque Bourdieu, l’hérétique ne remet pas en question la croyance — puisqu’il y a bien croyance en la valeur immatérielle et symbolique —, mais la croyance en tel jeu du champ de l’art. L’hérétique véritable — si jamais il en est — serait celui ou celle qui ne croit pas à la valeur quantifiable de l’immatériel, et évolue bien plutôt dans l’incertain de la valeur esthétique et artistique. Plus radicalement encore, si cela se peut, un tel hérétique ne croit même pas à la valeur des œuvres d’art qui, immatériellement parlant, ne valent strictement rien :

de l’immatériel plus de l’immatériel reste toujours égal à de l’immatériel. On n’accumule pas l’immatériel comme on accumule du capital. Ce genre d’hérétique ne construira pas de temple, puisqu’il ne pense pas qu’un objet de culte immatériel puisse y prendre place.

Reste une question des plus ardues qui trouble et embrouille énormément : l’œuvre matérielle est bien nécessaire en tant que support de cette valeur immatérielle. Cette banale remarque révèle, cependant, la part immatérielle et la part matérielle des œuvres, car tous les amateurs d’art savent — qu’ils soient argentés ou non, collectionneurs ou non — que des œuvres faites de bric et de broc, de matériaux aisément accessibles, qui ne demandent aucun savoir-faire, peu de force travail, voire aucune, peuvent non seulement atteindre un coût exorbitant, mais possèdent surtout une valeur inestimable pour nous, malgré leur piètre valeur matérielle. La valeur immatérielle réside bien dans les qualités artistiques et esthétiques, mais il serait faux de penser que ces qualités sont quantifiables, mesurables, calculables comme telles. Ce sont nos attributions et partages de valeurs à propos des mêmes œuvres, nos jugements et évaluations communes, à savoir sur les mêmes bases consistant à accorder une valeur immatérielle à des choses qui en font des œuvres de grande importance et auxquelles nous tenons. Alors que ces objets ou matériaux ne sont en réalité rien d’autre que ce qu’ils sont matériellement — de la pierre (Brancusi), du bois (Carl Andre), du caoutchouc (Rauschenberg), des citrouilles (Mario Merz) ou une pelle à neige (Duchamp) —, mais font pourtant de nous des êtres qui échangent et interagissent par l’intermédiaire des symboles que sont les œuvres d’art. Si l’on y songe avec calme et lucidité, il faut être complètement fou pour prêter une valeur inestimable à un porte-bouteilles, à une toile monochrome comportant une fente réalisée au cutter ou à un réfrigérateur posé sur un coffre-fort. Il faut être fou, ou hérétique. Mais non les deux, car l’hérétique n’est pas fou.

Jacinto Lageira

1 Samuel Beckett, *L’Innommable* (1949), Paris, Minuit, pp. 95.

2 P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, Raisons d’agir/Seuil, 2013, pp. 278 à 282 pour cette analyse.

3 *Ibid.*, pp. 281-282.

Jacinto Lageira est professeur en philosophie de l’art et en esthétique à l’université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et critique d’art.

DU CHANT DES RUINES

Depuis une quinzaine d'années, le commissaire d'exposition Guillaume Désanges développe une ligne curatoriale singulière, qui interpelle tant elle semble relever de l'oxymore: jouant habilement des contrastes, elle se situe quelque part entre un désir de concrétude matérielle et le plaisir de l'érudition.¹

Après deux cycles d'exposition qu'on aura pu découvrir sous la Verrière de la Fondation Hermès à Bruxelles, le curateur poursuit son exploration à la fois sensible et intuitive de l'héritage de l'art conceptuel, tout en manifestant un intérêt croissant pour le politique, les mouvements sociaux et les débordements poétiques qui surgissent aux croisements de ces différents champs².

À l'invitation de Sophie Legrandjacques, directrice du Centre d'art contemporain Le Grand Café à Saint-Nazaire (F), il entame avec "Généalogies fictives" une nouvelle étape, qui correspond également à un tournant dans sa méthode de travail. Contrairement à une approche thématique, qui consiste à réunir des œuvres pour exemplifier un propos souvent univoque, "il s'agit de concevoir l'exposition comme un dépliage plutôt qu'un étalage : montrer à la fois l'œuvre et ses sources, les formes et leurs référents, quitte à les inventer, les invoquer, en misant sur une pratique consciemment autoréalisatrice, qui concerne peut-être toute histoire de l'art."³

Paradoxalement, le fait de poser un regard critique sur la fabrique de l'histoire et de s'attacher aux démantèlements des récits qui la constituent, autorise Guillaume Désanges à assumer la part de subjectivité et d'irrationalité inhérente à toute entreprise créative, la sienne comprise. Cette attitude décomplexée vis-à-vis des rencontres hasardeuses entre documents, œuvres et objets, libère et ouvre la voie aux interprétations variées, à commencer par celles du spectateur qui n'est plus soumis à la domination d'un savoir encyclopédique tentaculaire qu'il faudrait à tout prix posséder afin d'accéder à l'expérience esthétique. En insistant davantage sur le processus créatif que sur le résultat, le curateur met à jour les liens invisibles qui unissent et stimulent l'imaginaire propre à chaque artiste. Cependant, cette mise en relation est également une mise en tension, susceptible de provoquer des réactions lorsqu'il s'agit par exemple d'exposer côte-à-côte les œuvres des "géniteurs" et celles de leurs progénitures plus ou moins légitimes. Le fait d'inscrire l'œuvre dans

Vue de l'exposition *Spolia*
au Grand Café, St-Nazaire,
Crédit photo © moutaincutters.



un rapport de filiation pouvant, si on n'y prend pas garde, verser dans un régime de mystification.

De ce point de vue, l'exposition *Spolia* pose d'emblée la question de l'altérité comme une nécessité pour pouvoir se re-définir à l'intérieur du cadre de la pratique (à entendre comme une *praxis*). Le terme *spolia* désigne le réemploi, sous l'empire romain tardif, de fragments architecturaux ou d'œuvres d'art dans la construction de nouveaux monuments pour des raisons idéologiques, économiques et esthétiques. De "spolia" à "spoliatio", qui signifie l'action de soustraire ou de déposséder par la violence ou par la ruse, il n'y a qu'un pas. Or, qu'est-ce qui fait que l'ambiguïté ici demeure? C'est qu'en matière

SPOLIA
UN PROJET DE GUILLAUME
DÉSANGES ET MOUNTAINCUTTERS
ET UNE PREMIÈRE OCCURRENCE
DU CYCLE *GÉNÉALOGIES FICTIVES*
LE GRAND CAFÉ
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
PLACE DES 4 Z'HORLOGES
F-44600 SAINT-NAZAIRE
GRANDCAFE-SAINTNAZAIRE.FR
JUSQU'AU 6.01.19

d'inspiration artistique, il semble difficile voire impossible de trancher. On se tiendra donc alternativement d'un côté puis de l'autre de la frontière, oscillant entre geste d'appropriation et détournement.

Eu égard à cette quête ontologique, quasi-archéologique, le choix de collaborer avec MOUNTAINCUTTERS (collectif; vit et travaille à Bruxelles) — entité hybride et volontairement non-générée, puisant ses sources dans le creuset de la civilisation occidentale (sites antiques, grottes pariétales, etc...) — apparaît tout à fait pertinent et justifié. Réalisant la plupart du temps des pièces *in situ* qui gardent la mémoire de leur corps en action, leurs œuvres éphémères sont vouées à la destruction et s'inscrivent dans un principe d'éternel retour, liées aux philosophies orientales (le *wabi sabi*, notamment) et à une conception élargie de l'art. Pour l'exposition à Saint-Nazaire, ils ont conçu une installation ouverte, un dispositif scénique qui accueille, protège et valorise les liens de contiguïté entre leurs propres pratiques sculpturales, graphiques, textuelles et celles de leurs pairs.

Force est de constater qu'un phénomène de l'ordre de la fascination opère dès l'orée de l'exposition, ayant pour conséquence de suspendre momentanément l'exercice du jugement critique. Très rapidement, le spectateur se retrouve confronté à une incertitude quant au statut de ce qui est donné à voir : chantier en cours ou scène de ménage, dont se seraient absentes les protagonistes ? Le sol recouvert d'une bâche transparente, elle-même jonchée par endroit de terre, de cendre et d'autres matières organiques difficilement identifiables, ne renseigne pas davantage sur la nature de ce qui s'est réellement passé en ces lieux. De-ci de-là, sont disposés des éléments épars s'apparentant à du mobilier sur roulette, mais dont la fonction exacte échappe. Au mur, une peinture de paysage abstrait signé de la peintre et poétesse américano-libanaise Etel Adnan (qu'on retrouvera également à l'étage), une page extraite d'un poème de Christophe Tarkos négligemment scotchée, faisant écho de l'autre côté de la porte au croquis d'une chaise eseuulée. Tout semble saisi dans une fixité quasi morbide, des archives d'Austerlitz de l'écrivain allemand W.G. Sebald, encapsulées sous une vitrine en plexiglas, aux partitions du très marginal musicien new-yorkais Moondog amoureusement encadrées. À l'exception de la vidéo de Richard Serra (*Hand catching lead*, 1968), une main se refermant sur le vide dans une tentative d'attraper une feuille de plomb qui tombe, projetée à même la paroi métallique d'une table renversée. Les matières, les textures se répondent et se cristallisent sous l'influence des forces telluriques et incandescentes qui les animent.

À l'étage, le doute persiste jusque dans les supports employés pour soutenir les œuvres, qui semblent s'effondrer sous leur propre poids. Cette investigation dans les soubassements de la création donne lieu à des cohabitations et des confrontations inédites, entre les images stupéfiantes de champignons atomiques extraites de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, ravivées par son commentaire tout aussi percutant, et les structures métalliques de *mountaincutters*, disposées à même le sol pour accueillir les moulages de la grotte Chauvet⁴, le tout baignant dans une ambiance post-apocalyptique. La présence de ces objets hybrides, à mi-chemin entre artefacts, documents et œuvres d'art, apparaît comme un élément déterminant de l'exposition, ayant impacté le projet de sa conception même

jusqu'au choix des matériaux utilisés. La force de l'installation vient en grande partie de son caractère immersif, propice à créer une narration et à coloniser l'imaginaire du spectateur. Chacune des pièces a été conçue de manière individuelle, pour porter à l'instar d'une béquille ou d'une prothèse l'hôte venu la compléter, afin de former un tableau d'ensemble d'une grande force dramatique. Comme dans un champ de ruine qui aurait subi une déflagration intérieure, de sorte que les divers éléments se seraient retrouvés projetés en dehors, le spectateur se tient immobile à la périphérie de l'espace. Il faut rajouter au traitement du sol, uniformisant les revêtements hétérogènes à la manière d'un site de fouille archéologique, les fenêtres également occultées à l'aide de bâches, filtrant la lumière du jour. Cette neutralisation de l'espace traduit une volonté de mise à distance du réel, favorisant une prise de conscience du caractère perturbateur et insolite de certains éléments *ready-made* — tel au rez-de-chaussée cet immense tuyau de métal composé de conduits d'échappement de navires soudés, témoin de la principale économie industrielle de Saint-Nazaire — qui font éruption dans le champ de l'art. Ces formes sculpturales qui n'en sont pas vraiment participent d'un brouillage des frontières entre art, artisanat et industrie, sans que celui-ci ne soit totalement revendiqué par les artistes. De même que la restauration d'un bol en céramique d'après l'antique technique japonaise du *kintsugi*⁵, qui laisse apparente (et donc potentiellement réversible) la restauration, lui octroie une valeur supplémentaire, la pratique de *mountaincutters* a tendance à magnifier le fragment et à l'inscrire dans un continuum temporel. Ainsi, leurs sculptures éphémères, au caractère volontairement bancal, tirent parti de cette entropie de la matière et de sa puissance de régénérescence. Elles s'actualisent sans cesse, au fil des expositions, faisant le pari d'une écologie de l'art qui se crée en marge du marché⁶. En cela, l'on peut parler d'un art "anachronique" ou "atemporel" qui fait fi des modes, comme en attestent les références convoquées, proches du minimalisme et de l'arte povera tout en s'ancrant dans une littérature du monde, âpre et très actuelle.

En écho aux troubles qui caractérisent notre époque, l'exposition culmine autour du très beau et très cru poème de Manuel Joseph, composé aux lendemains des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Au sang versé dans les rues, aux corps mutilés, répondent les fantômes des membres absents de l'installation de *mountaincutters*. Ceux-ci offrent un contrepoint salutaire à la violence en l'espèce d'une beauté explosive. Non pas une réponse à la barbarie, mais une mise en déroute. Une manière d'ériger le doute et la fragilité en rempart contre les idéologies fétides qui menacent la culture et, par-delà, l'humanité tout entière.

C'est à travers ce compagnonnage artistique parfois un brin forcé, tenant à la fois du désir et du délire d'interprétation, que se révèle clairement le programme du curateur, Guillaume Désanges. Il nous convie à une forme de psychanalyse de l'inconscient collectif, qui se livre bataille à lui-même pour que puisse s'élever des ruines un chant nouveau, celui de l'espoir et de la résistance.

Septembre Tiberghien



Vues de l'exposition
Spolia au Grand Café, St-Nazaire,
Crédit photo © mountaincutters.



MOUNTAINCUTTERS & ÉRIC ASTOUL LES MORCEAUX DE PAYSAGE ENRAYAIENT L'APPAREIL-CORPS

LA BORNE,
CENTRE DE CÉRAMIQUE
CONTEMPORAINE
25 GRAND'ROUTE
F-18250 LA BORNE
WWW.LABORNE.ORG
DU 2.02 AU 12.03.19

¹ *Érudition concrète* est d'ailleurs le titre d'un des premiers cycles d'exposition réalisés entre 2009 et 2011 au FRAC Ile de France — Le Plateau et qui aura contribué à faire connaître le commissaire sur la scène de l'art contemporain.

² Respectivement intitulés "Des gestes de la pensée" et "Poésie balistique", ces deux cycles d'expositions se sont déroulés entre 2013 et 2018. À l'occasion du second, des poètes ont été invités à investir les pages du journal de la Verrière, en résonance avec les œuvres des artistes exposés.

³ Guillaume Désanges, extrait du dossier de presse de l'exposition *Spolia*, Le Grand café - Centre d'art contemporain, Saint-Nazaire, France.

⁴ Il s'agit de matériaux de recherche constitués de fibre de verre et polystyrène qui ont servi à Danièle Allemand et Stéphane Gérard, initiateurs de l'atelier *phénomènes*, à constituer la réplique de la grotte Chauvet en 2014.

⁵ Technique consistant à boucher les interstices à l'aide d'une laque noire, recouverte ou non de feuilles d'or, d'argent ou de cuivre. La restauration a été réalisée par Catherine Algoet sur un bol ayant été confectionné par *mountaincutters*.

⁶ Voir à ce sujet l'exposition *Perpetual Construction, A dialogue with the House of Jean Prouvé III*, au CAB à Bruxelles en 2017, où les artistes invités à intervenir à l'intérieur même de la maison, ont posés une série de gestes révélant de nouvelles perspectives architecturales.

Dans un monde de l'art globalisé, il est inévitable de retrouver les mêmes problématiques portées par des biennales qui s'ouvrent quasi sans discontinuité aux quatre coins de la planète. Enjeux climatiques, relations à la nature, impacts de la virtualisation des outils et des émotions, problématiques identitaires au sein de sociétés démocratiques fragilisées par la montée des nationalismes et par les crises financières et migratoires: autant de lignes directrices qui se font écho d'une manifestation à l'autre. Ainsi en est-il de la biennale de Taipei, intitulée *Post-Nature. A Museum as an Ecosystem*, qui expérimente le défi de penser le musée comme écosystème dynamique réagissant aux enjeux environnementaux et comme outil d'émancipation. Le territoire de Taïwan, République de Chine, toutefois indépendant dans son gouvernement, fait face à une urbanisation massive impactant l'équilibre environnemental. Il est donc un contexte où ces questions trouvent un écho évident.

BIENNALE DE TAIPEI ET CONGRÈS DE L'AICA

POST-NATURE. A MUSEUM AS AN ECOSYSTEM
 SOUS COMMISSARIAT DE MALI WU
 ET FRANCESCO MANACORDA
 11TH TAIPEI BIENNIAL
 JUSQU'AU 10.03.19

WWW.AICAINTERNATIONAL.NEWS

L'évolution du musée vers des formats collaboratifs, ouverts sur le dehors, adoptant les méthodologies des sciences sociales et exposant une recherche, est précisément ce que souhaitait mettre en place la biennale de Taipei en se déployant dans tous les espaces du Taipei Fine Art Museum. Les éco-lab, présentés au sous-sol et à l'étage au sein d'une scénographie spécifique (cimaises laissées brutes et structures apparentes), servent de supports aux récits des explorations d'écosystèmes croisant artistes, scientifiques, urbanistes, citoyens, de manière malheureusement assez pauvre visuellement. Difficile dès lors de les situer véritablement au cœur d'un projet qui pourtant se réclamait de sa méthodologie. Difficile aussi pour les commissaires de prétendre avoir conçu une recherche collective et collaborative réelle quand beaucoup d'artistes furent invités quatre mois à peine avant l'ouverture de la Biennale. Néanmoins, certains sont parvenus à produire des pièces en relation avec scientifiques et le contexte local, comme le Thaïlandais Ruangsak Anuwatwimon qui présente un archipel de sculptures séduisantes, en réalité des couches de terre polluée récoltée aux environs de Taipei (une vidéo de l'artiste prélevant les échantillons y est associée).

Si *Post-Nature* reprend davantage les codes du laboratoire que son fonctionnement réel, il parvient tout de même à réunir des œuvres fortes, intelligemment installées, mettant en tension l'architecture du musée et le corps des visiteurs, de manière parfois assez spectaculaire mais aussi de façon plus discrète. Tel est le cas de *Making Earth* de Harrison, caisse en bois remplie de feuilles mortes, sable, excréments d'animaux, créant au fil du temps une terre fertile. Le patio du musée, visible depuis tous les étages, fonctionne, quant à lui, comme un écosystème

humide grâce aux nombreuses plantes qui l'habitent. Il est investi par Tue Greenfort avec une sculpture végétale progressivement recouverte de champignons endogènes. Plusieurs œuvres mettent ainsi en jeu cette dimension organique et vivante, tandis que d'autres exposent la relation nocive que l'homme peut avoir à la nature. Un arbre coupé, accroché sous un miroir dans le grand hall, saisit d'emblée le spectateur (Henrik Hakansson) alors que, dans une approche plus scientifique, Robert Zhao Menhui photographie des oiseaux morts de manière assez solennelle et les scanne dans un laboratoire médical, démontrant que leur mort résulte d'une cause humaine. Le *Musée du non-humain* (Gustafsson & Haapoja) propose un display très efficace mettant en cause la non considération du corps et de l'animal dans les sociétés modernes, jouant avec les codes des expositions didactiques à travers citations philosophiques, définitions, animaux empaillés, entretiens filmés, tout en montrant les coulisses du décor et autres caisses de transport. L'installation d'Ursula Biemann se révèle une véritable expérience immersive associant des vidéos, du son et des objets issus



de l'expédition dans les îles Lofoten d'une chercheuse scientifique solitaire, Aquanuts, entrant en contact avec les fonds marins. La fiction mise en place autour du personnage, figure chamanique, devient performative pour le spectateur baigné dans une atmosphère lumineuse et sonore le projetant dans les paysages éblouissants de ces îles préservées flottant au niveau du cercle polaire. La cohabitation homme/animal renvoie aussi à l'histoire de Taiwan et à son territoire de haute altitude, où l'on trouve des traces des communautés aborigènes qui représentent aujourd'hui 2% de sa population. L'installation de tentes à l'envers associées à des archives sur le mouvement de reconnaissance de leurs droits par *Ingenous Justice Classroom* permet à ces mouvements d'exister au plan symbolique dans le musée et sont aussi utilisées pour des actions menées tout au long de la biennale par différents artistes associés.

Le congrès de l'AICA, organisé cette année par la section taïwanaise¹, sans être en écho direct avec la biennale, offre des perspectives complémentaires en abordant "La critique d'art à l'époque du virtuel et de la démocratie". Ouvert par la communication performative d'Audrey Tang, ministre taïwanaise des affaires digitales, hackeuse transgenre portant une vision optimiste d'internet, le congrès a ensuite largement contrebalancé ce postulat et multiplié les regards sur les scènes de l'art : Australie, Asie, Europe de l'est, Alaska, ... La vitalité des échanges sur les enjeux socio-politiques et économiques de la critique à l'heure du virtuel a ouvert des débats nécessaires, à articuler avec des questionnements esthétiques, qui se poursuivront lors du prochain congrès, en Allemagne en 2019.

Mathilde Roman

Ruangsak Anuwatwimon,
Anthropocene, 2018
 mixed media, dimensions variables

¹ Créée en 1948 sous l'égide de l'Unesco, l'Association Internationale de Critiques d'Arts compte à ce jour 60 sections et une section ouverte (open section), accueillant des critiques des nations non représentées. www.aicainternational-news.org

Du 6 mars au 20 mai 2019, le Centre Pompidou de Paris exposera une cinquantaine de dessins de STÉPHANE MANDELBAUM (Bruxelles, 1961 – Beez, 1986) à la Galerie d'art graphique; une opportunité pour appréhender une œuvre singulière violemment interrompue à la mort de l'artiste à l'âge de 25 ans. Le galeriste Bruno Jean est un incitateur au projet et Anne Montfort est chargée du commissariat de l'événement.

Je me livre à l'exercice d'annoncer une exposition; celle d'une œuvre découverte il y a plus de trente ans et restée en mémoire jusqu'au jour récent où des amis collectionneurs m'ont présenté un dessin acquis dans un salon parisien. Cette réapparition me surprie, par la puissance perceptuelle qui s'en trouva indemne, comparable à cette visite opportune que je fis en 1985, dans la galerie Hugo Godderis à Veurne. De cette rencontre, j'ai conservé le souvenir d'une longue discussion, d'une expérience du regard par le dessin et d'un jeu de quinze cartes postales édité pour l'occasion. Subséquemment, cette résurgence me fit connaître l'œuvre gravé de l'artiste et me fit rencontrer à nouveau Hugo Godderis, pour mesurer la valeur mnémonique d'un tracé au stylo bille.

Stéphane Mandelbaum rature, tache et estompe les ombres dévisagées. Seule la blancheur respectée du papier est donnée et il lui revient d'inscrire au bleu de Prusse les ecchymoses et les contusions qui feront de ces corps des sujets à part entière, des êtres frondeurs à l'ardeur fiévreuse. Dans ce théâtre livide, la crainte, la menace, la jouissance et l'accident conditionnent l'existence. Les sens exacerbés rendent la peur inopérante. Les corps érectiles sont railleurs, se blessent, baisent et s'abandonnent à l'altérité comme expérience. C'est une sociologie qu'il décrit par la facétie et l'hématome. Composée d'une mémoire personnelle et historique, sa culture du dessin croise l'expressionnisme allemand, l'underground américain et le *no-future punk* qui lui est contemporain.

Une esthétique de l'excès nourricier

L'œuvre de Stéphane Mandelbaum se veut congruente à la versatilité des années 80 en ce qu'elles drainent le limon idéologique des décennies précédentes. Les figures décontextualisées de Pier Paolo Pasolini, d'Arthur Rimbaud, de Francis Bacon, de Jackson Pollock, pour ne citer qu'eux, se profilent en bleu, au rythme de concaténations disruptives. Les dessins paraissent produits avec soudaineté. Tous tendent à une rupture, pour exhiber l'énergie de l'instinct primitif des sens et des corps. L'artiste sait empreindre ses dessins des œuvres de ses aînés; que l'on songe au *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch, aux vociférations dessinées de James Ensor ou au film *Querelle* de Rainer Werner Fassbinder, et l'on comprendra aisément que Stéphane Mandelbaum ourdit une esthétique de l'excès nourricier.

Georges Bataille nous apprend ou nous rappelle combien *la vie sur la terre* relève d'une dépense incommensurable, et ce que nous appelons communément la croissance est, pour l'auteur de *La part maudite*, la résultante d'une *luxueuse dilapidation d'énergie*¹. L'exubérance est le lot de la condition humaine et la libido en est la force vitale et désirante. Il revient à chacun d'investir ce bouillonnement d'énergie, tantôt, en l'utilisant, tantôt, en la faisant s'écouler

Stéphane Mandelbaum,
Pollock et Alexandre,
1980, bic sur papier, 70 x 60 cm,
Collection Myriam Buquiquit, Paris.



STÉPHANE MANDELBAUM

L'AMBIVALENCE DU STIGMATE ET DU DESSIN

en pure perte. Ce phénomène, susceptible d'être considéré comme une variable, est précisément l'espace d'investigation vécu par l'artiste comme un tiraillement inextricable.

La figuration de Stéphane Mandelbaum dépeint un monde intime qui se heurte au réel. Elle exalte une dureté qui se familiarise avec la mort. Elle propose au regardeur le face-à-face de sujets noctambules qui se réalisent dans la violation. Les figures occupent l'espace de la représentation plus qu'elles ne le composent. Elles se nichent ou s'amoncellent et forment des conglomerats hétéroclites. Le dessin se construit méthodiquement. Il se compose en déséquilibre, par une pluralité de rapports d'échelle et un fourmillement d'informations scripto-visuelles qui désorientent le regard de tout horizon. En jetant l'effroi, le dessin cultive une ambivalence de l'interdit et de la transgression à mi-chemin entre le pacte et la catharsis. En désignant l'excitation transgressive, Stéphane Mandelbaum questionne le sens commun qu'il enfreint, en défilant la promesse révolutionnaire de ses aînés. L'époque apprend désormais à naviguer en eaux troubles et à en jouir. Comme le précise la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury, la postmodernité fera du désenchantement un nouveau territoire créatif².

Stéphane Mandelbaum serait un dramaturge de la mouvance humaine. Dans son œuvre, des figures de toutes tailles trahissent un désir d'ascendance et de dépendance les unes vis-à-vis des autres, et le moindre détail devient un amplificateur relationnel et de cohérence plastique. Un jeu d'écriture épars bruit parmi les éléments de l'imagerie, qui survient et nourrit l'aberration comme principe. Stéphane Mandelbaum est un poète qui déluge le désir sexué, orgueilleux, victimaire et oublieux. Par le dessin, il l'exhibe dans sa crudité, sa nudité ou ses oripeaux.

Jeanpascal Février

STÉPHANE MANDELBAUM
GALERIE D'ART GRAPHIQUE
CENTRE POMPIDOU
19 RUE BEAUBOURG
F-75004 PARIS
WWW.CENTREPOMPIDOU.FR
DU 6.03 AU 20.05.19

¹ Georges Bataille, *La part maudite*, Paris, Édition de Minuit, 1949, p. 71.

² Cynthia Fleury, *Pretium Doloris, L'accident comme souci de soi*, Fayard / Pluriel, 2015.

Le dernier volet du cycle *La Traversée des inquiétudes* a ouvert à Labanque, Béthune, centre de production artistique et lieu d'exposition dans lequel s'est tenue, depuis 2016, une exploration curatoriale et artistique librement adaptée de la pensée du philosophe et écrivain Georges Bataille (1897-1962), fondateur avec Jean Piel de la revue *Critique* et de la collection associée aux Éditions de Minuit.

VERTIGES
SOUS COMMISSARIAT DE
LÉA BISMUTH
LABANQUE
44 PLACE GEORGES CLEMENCEAU
FR-62400 BÉTHUNE
WWW.LAB-LABANQUE.FR
JUSQU'AU 10.02.19

Charbel-Joseph H. Boutros,
Geography and Abstraction,
2016, moquette, tubes en aciers, Production Labanque,
Court. GDM Paris, Grey Noise et Galeria Jaqueline
Martins. *Vertiges*, 3^{ème} volet de la trilogie *La Traversée des Inquiétudes*, Labanque, Béthune. © Marc Domage

VERTIGES



L'inquiétude du geste artistique

La commissaire d'exposition Léa Bismuth a inauguré cette recherche en 2016 sous l'intitulé "Dépenses", un concept fondamental chez Bataille qu'il pose dans un premier article en 1933, "La notion de dépense" et qu'il développe ensuite dans *La Part maudite*, un traité d'économie politique révolutionnaire publié en 1949. Entre les deux textes, la guerre, dévastatrice, a passé. Bismuth, à partir de ce texte marqué par la tragédie mondiale et le bouleversement économique qui en résulte à tous niveaux — financiers, personnels et philosophiques, décide d'interroger ce concept à l'aune de la contemporanéité artistique. La première exposition rassemblait des artistes comme Antoine d'Agata, Manon Bellet, Anne Lise Broyer, Clément Cogitore, Agnès Thurnauer, Laurent Pernot, Kendell Geers, Lionel Sabatté ou Marco Godinho, certains ayant déjà des liens avec Bataille, et les invitait à dialoguer autour de l'idée de dépense et, son corollaire, l'excès. En réinvestissant le précepte de Bataille, "le soleil donne sans jamais recevoir", comment révolutionner l'économie de façon "improductive" si ce n'est par l'art ? Invitation à relire ce texte, et à s'interroger sur l'économie

générale des dépenses d'énergie et de leurs flux, cette exposition inaugurale posait les enjeux politiques de la "production" artistique, telle qu'on la désigne aujourd'hui. Si le premier volet lançait la question dans un paysage globalisé, le deuxième se resserrait au contraire sur *L'Expérience intérieure*, autre grand livre de Bataille publié en 1943, en pleine guerre et placé sous le signe de Nietzsche¹. Considérant l'exploration de l'intériorité comme seule expérience mystique possible, Bismuth a confronté les artistes au "récit d'un désespoir" et du "non-savoir" qui pourtant structure le fait même d'exister et les a invité à faire ce "voyage au bout du possible de l'homme", au risque du supplice ou de l'extase. Pensé comme un scénario, chaque volet du cycle fonctionnait lui-même selon un mouvement chapitré. *Intériorités* partait des sous-sols du bâtiment où se trouvent les coffres et salles d'archives de l'ancienne banque de France. Baignée par une bande son de Frédéric D. Oberland, elle servait de soubassement à "la nuit des origines", espace dans lequel des œuvres de Clément Cogitore, Daisuke Yokota et *Les Mains négatives* de Marguerite Duras évoquaient les origines de la peinture depuis les grottes préhistoriques.

Suivant une anabase, le visiteur progressait dans les étages "au dessous du volcan" pour atteindre les œuvres de Charlotte Charbonnel et Romina de Novellis. Cette dernière y présentait une vidéo tournée de nuit dans les ruines de Pompéi. Au milieu de ce parcours, un cabinet secret abritait les œuvres fantasmagiques d'artistes historiques, Pierre Molinier, Zorro (artiste anonyme), Eugène von Bruenchenhein et les peintures fétichisées de Markus Schinwald.

L'air et les songes, jusqu'à l'extrême

Enfin, le dernier volet, *Vertiges*, se rapproche de *Bleu du ciel*, récit romanesque de Bataille dédié à André Masson, qui met en scène les excès d'un héros errant, Henri Troppmann, à travers l'Europe. C'est sans doute aussi dans cette exposition que la commissaire s'est le plus affranchie du texte, qui reste comme une rémanence lointaine, un récit incorporé aux objets qui structure par vagues flottantes les expériences artistiques. C'est d'ailleurs à ce moment que le texte de Bataille se transforme lui-même en concept artistique et fictionnalise un espace dans lequel les œuvres trouvent leur "chambre à soi", un territoire symbolique commun et exploratoire.

Vertiges opère donc un pas de côté de toute l'œuvre, tout en concluant le cycle "des inquiétudes", de l'expérience intérieure et y ajoute une poésie portée par un geste de sublimation : sur le plateau, dans l'entrée magistrale du lieu, des structures transparentes courbes en suspension de Mel O'Callaghan forment un écran face à la lumière du jour. Cette œuvre, tout en légèreté et lévitation intitulée *Respire, respire*, a servi pour une performance en collaboration avec une chercheuse en psychologie médicale : dans ces cabines légèrement incurvées, elle se met dans un état d'extase provoqué par une respiration extrême. Le visiteur pour sa part y entend l'écho de sa propre respiration, qui le recouvre comme une enveloppe invisible. À ses côtés, Juliette Agnel se confronte à l'inconnu et à l'extrême pour ramener une série de clichés obscurs de portes glaciaires au Groenland, comme en nuit américaine. Sous la lumière du jour, les dessins



Juliette Agnel,
Porte III, "Les Portes de glace",
2018, 150 x 120cm, tirage fine art Mat sur papier
ultrasmooth, production Labanque, Court. Galerie
Françoise Paviot, Paris. Vertiges, 3^{ème} volet de la
trilogie La Traversée des inquiétudes, Labanque, Béthune.
© Marc Domage

obscur à l'encre de Claire Chesnier tiennent un journal au quotidien, associant abstraction et poésie de la perception : les images, variant avec la lumière, produisent une vibration chromatique malgré leur sombre profondeur. Déjà présent lors du premier volet du cycle, Antoine d'Agata revient lui aussi avec un journal, mais de la violence mondiale, à travers une collection de mille images classées en séries. Corps dormant allongés sous des couvertures, baraquements, vues en mode thermique dans des lieux de cultes, cet atlas visuel à la limite de l'informe classifie le quotidien sous son côté obscur, dans une mise en scène tragique et neutralisée à la fois par l'usage frontal de la prise de vue documentaire. Nommée *Acéphale*, d'après le nom de la revue fondée par Bataille à l'aube de la Seconde guerre mondiale, la série se place sous le signe de Nietzsche et dans l'ombre de la société secrète qui aurait gravité autour de la revue publiée de 1936 à 1939. Au sous-sol de Labanque, audible par une bande sonore qui sort des tréfonds du bâtiment, sont installées, dans la pénombre, les œuvres vidéo de Romina de Novellis. Elle s'aventure cette fois, toujours à Naples, avec des membres de la communauté LGBTQI+ dans les installations d'un parc d'attraction et d'une institution psychiatrique abandonnés. Cette procession silencieuse, marquée par un chant, se fait en plein jour : l'artiste nue mène le cortège dont on ne sait très bien d'où il vient ni où il va.

Paysage ascensionnel, paysage lumineux

Comme pour *Intériorités*, *Vertiges* suit un mouvement ascensionnel, qui fait station au premier étage sous le signe du vide dans les anciens appartements du directeur de la banque de France, et où l'aménagement intérieur a été laissé en l'état. Jouant avec l'architecture domestique, Sabrina Vitali installe une table de salle à manger, dressée pour un repas servi le jour

du vernissage, et prenant pour titre un vers de Rimbaud, *L'Eternité, c'est la mer allée avec le soleil* (2018). Posée sur la table, la vaisselle spécialement conçue représente un corps impossible, mystique, dont chaque élément manifeste une dimension organique. La table accueille les restes d'un repas qui a rassemblé les artistes et acteurs de l'exposition. A côté de cette salle dont émanent les traces d'une présence étrangement modifiée, les pièces de Daniel Pommereulle, artiste aujourd'hui largement méconnu de la scène informelle et conceptuelle française des années 60 et 70, forment un cœur anachronique dans l'exposition. Ses pièces étonnantes, faites d'images violentes et d'équilibre (*Pousse-Pouce*, 2001) ou d'abstractions (*La Fatigue du ciel*, 1981), traversent les médiums, de la sculpture à la performance, en passant par le dessin, la photographie et la vidéo. Dialoguant formellement avec les tableaux de Bruno Perramant et une peinture abstraite de Georges Tony Stoll, on les retrouve au deuxième étage dans l'antichambre de la dernière partie dans le "bleu du ciel". La circulation est une des dynamiques principales de l'exposition. La transition entre les pièces de ce musée-maison se fait du premier au second étage par des rappels, des présences alternées d'œuvres de Tony Stoll et Pommereulle qui articulent les chapitres du scénario général, endossant aussi le rôle de personnages conceptuels faisant lien entre les artistes. D'autres traces de présence, mémoires incarnées dans des objets énigmatiques, sont aussi disséminées dans tout l'espace d'exposition par Charbel-joseph H. Boutros avec *Les sept orifices de l'exposition* (2018). Ces sept sphères noires en béton semblant carbonisées et originaires d'un autre monde pourraient tenir dans une main. Elles sont tirées d'une maison détruite dans une contrée reculée du Liban, en montagne. Leur point central semble être la petite salle occupée par une moquette grise mal



Mel O'Callaghan, *Respire, respire*,
installation et performance, 2019,
Vertiges, 3^{ème} volet de la trilogie La Traversée des
inquiétudes, Labanque, Béthune.
© Marc Domage

posée, produisant des vagues (évoquant aussi les déformations de la vaisselle sculptée de Vitali). Le dispositif, *Geography and Abstraction, the fictive weight of georges bataille* (2018), pesant le poids du corps de Bataille, figure là encore un corps réincarné dans une matière animée par un pli et prise dans un mouvement figé. Elle signale sourdement un geste, le passage d'un organisme vivant dans ce lieu. Allégorie d'une disparition, la vidéo *No Light in White Light* (2014) met en scène un prêtre syriaque lisant en forêt, à la tombée du jour, un fragment de la genèse en araméen. La nuit tombe, la lumière disparaît, jusqu'à ce que la lecture devienne impossible.

Dernière stase

Au dernier étage, la lumière revient de façon surprenante avec une *Brûlure du ciel* de Pommereulle, toile en feuille de plomb trouée, et un film, *Vite*, accompagné d'une série de polaroids et tourné dans la lumière aveuglante de la haute montagne. Les photographies de ciel de George Tony Stoll prolongent cette respiration dans l'air céleste, tandis que les machineries fantastiques de Marie-Luce Nadal engagent une relation active et expérimentale avec le ciel, ses phénomènes électriques, lumineux ou gazeux. L'action filmée de Rebecca Digne, *Tracer le vide* (2017) montre les efforts du corps à tracer les lignes d'une présence, d'un parcours, dans un paysage aride et inhabité. Elle fait aussi écho au film de Stoll (*Film*, s.d.), dans lequel, de mémoire et les yeux fermés, l'artiste récite *L'Image* de Samuel Beckett au beau milieu d'un jardin très anodin, un peu en friche et suburbain. La tension entre vide et geste, lumière et disparition, s'entend comme une besogne nécessaire, une *besogne des images* pour reprendre une expression inspirée de Bataille². De la dépense initiale, toujours présente dans les œuvres du dernier volet, émane et subsiste cette énergie portée par les artistes et conduite par la commissaire comme un dépassement vers le sublime. La trilogie inquiète atteint l'autre rivage de la traversée amorcée avec Bataille : larguant les amarres, elle s'émancipe pour ne laisser que les traces d'une dépense, d'un voyage intérieur et d'une mesure comme un geste ultime, celui de l'artiste qui s'affranchit de la contingence et fait de la pensée subversive de Bataille le levier vers un ailleurs de l'écriture.

Magali Nachtergaele

¹ Chaque volet a fait l'objet de numéros spéciaux d'*Artpress* : *Artpress* 2, n°42, "Valeurs d'usage de Georges Bataille" septembre 2016, accompagné du supplément *La Traversée des inquiétudes. Dépenses*; suivi du supplément "Intériorités", *Artpress*, n°447, septembre 2017 et "Vertiges", supplément au n°458, septembre 2018.

² *La Besogne des images* est le quatrième volet du projet "La Traversée des inquiétudes" il se matérialise par une publication collective réunissant artistes, critiques et historiens de l'art, Léa Bismuth dir., *La Besogne des images*, Filigranes éd. / Labanque, à paraître en avril 2019.

Un montant de 607.726 euros a été consacré à la restauration du marbre, 810.158 euros ont permis la restauration des peintures murales et 992.433 euros ont été alloués à la restauration de la façade du plus grand monument colonial de la Belgique. La réparation de la fontaine, quant à elle, aura coûté 1.162.500 euros. Ces dépenses sont probablement jugées excentriques par ceux qui restent insensibles à la beauté frivole d'une fontaine. D'autres froncent sans doute les sourcils à l'idée que la façade coloniale retrouve sa jeunesse, et se disent qu'il eut été préférable de laisser sur celle-ci les traces du temps, se confortant dans l'idée que le colonialisme est lui aussi un concept périmé.

DÉCOLO -NIALISME, OU LES PALIMPSESTES DE L'AFRICAMUSEUM¹



Image du documentaire
Palimpseste du musée d'Afrique,
2019. © Matthias De Groof & CobraFilms

¹ Ce texte reprend quelques assertions de l'auteur parues dans : "The Museum we Love to Hate", in *Repenser le Musée – Rethinking the Museum*, Kumbuka Zine Decoloniale, Bruxelles, 2018, pp 24-26; et De Groof, Matthias, "Bienvenu au divertissement", in *Discours du Roi des Belges le 8 décembre 2018*, Laurent d'Urse et Eddy Ekete Embesa (eds), Maelstöm Revolution, Bruxelles, 2018, pp 38-39.

² <http://www.africamuseum.be/fr/discover/renovation>

³ <https://www.youtube.com/watch?>

Mais non, le musée a tenu la promesse annoncée sur son site : "les abords du musée ont en grande partie retrouvé leur ancien aspect avec une petite note contemporaine supplémentaire"¹. Déambulant de son nouveau pavillon vers le musée restauré, l'architecte Stéphane Beel l'exprime mieux dans un discours filmé qui semble s'inscrire dans l'imaginaire d' "Au cœur des ténèbres" de Joseph Conrad : "[...] d'ici, les escaliers descendent. Et avec lenteur poursuivent leur chemin vers l'étage en sous-sol. C'est aussi le chemin que les visiteurs suivent pour accéder à l'exposition. Les merveilles de l'Afrique centrale Et la pirogue nous amène au musée, par le fleuve Congo Et nous allons voir le musée comme il était conçu pour être visité. Toutes ces tapisseries seront également restaurées. La salle des crocodiles sera restaurée complètement et il lui sera rendu son prestige d'alors. Le plafond scintillera à nouveau."²

Quelle pourrait être la valeur ajoutée d'un retour à l'authenticité coloniale? Pourquoi ces anachronismes et ces "retours aux origines"? La *restauration* physique d'une façade, du marbre, de fresques coloniales ou d'une fontaine, ne contredit-t-elle pas la *renovation* idéologique que le musée autoproclame? Ou au contraire, une décolonisation ne consiste-t-elle pas justement à faire comprendre au visiteur du musée (et au contribuable belge) que la colonialité est quelque chose qui subsiste? Une véritable décolonisation du musée ne muséographie-t-elle pas le colonialisme pour devenir non plus le musée colonial, mais le musée du colonialisme? Examinons cela de plus près.

Le colonialisme est “palimpsestueux”: si l'on essaie de le balayer, il apparaîtra au bout d'un moment. Selon nous, il existe une dizaine de façons, toutes en corrélation, par lesquelles le colonialisme émerge malgré la rhétorique de la décolonisation. Avant de les énumérer, il est certains éléments à rappeler. Tout d'abord, le fait que certaines manières par lesquelles le colonialisme réapparaît échappe au pouvoir décisionnel du musée lui-même, et révèle plutôt des priorités sociétales et politiques en Belgique. Ensuite, que ces réapparitions sont totalement indépendantes de l'engagement individuel de nombre de personnes attachées au musée et, surtout, que les discours anticoloniaux dans la nouvelle configuration du musée ne changent (malheureusement) en rien le phénomène des palimpsestes. Enfin, que l'institut est plus qu'un musée. Les efforts éventuels déployés par l'institut, en tant qu'acteur de la société civile et soutenu par ses diverses disciplines scientifiques, pour faire pression sur le gouvernement en faveur de diverses formes de réparations — parmi lesquelles la restitution —, s'ils ne sont peut-être pas visibles dans l'exposition, ne sont pas pour autant inexistantes.

Et voici notre liste non exhaustive du phénomène de palimpseste :

- Le bâtiment lui-même, ses peintures murales, statues racistes et signes de pouvoir. Ces éléments reproduisent l'histoire de la domination malgré les textes d'accompagnement. Par ailleurs, le concept “musée”, en tant qu'institution rendant le passé tangible et se voulant témoin d'un “progrès”, est lui-même redevable à l'évolutionnisme unilinéaire qui caractérise à la fois le colonialisme et les Lumières ;
- Le rapport entre le coût de la restauration de ces esthétiques coloniales et celui de la collaboration avec la “Diaspora” (0,25% du coût global) ;
- Sur le plan épistémologique, la présentation de “l'Afrique” comme étant un objet d'étude. L'idée de représentativité et le désir d'être une fenêtre sur un continent constituent les principes épistémologiques de base de la logique impérialiste ;
- La scénographie poursuit la “chosification” et la “domestication” — deux principes de base du colonialisme — sous la forme de masques exhibés derrière des vitrines et d'animaux empaillés ;
- La logique coloniale de collection est en quelque sorte poursuivie. Elle l'est aujourd'hui au travers d'artefacts contemporains, à l'instar des masques et des sculptures tout aussi contemporains à l'époque de leur “acquisition”. Comme le dit l'artiste congolais Francis Mampuya dans le film *Lobi Kuna* : “l'artiste congolais à deux cimetières, l'un est Benseke, l'autre c'est Tervuren... Et ça continue à travers l'art contemporain” ;



Image du documentaire *Palimpseste du musée d'Afrique*, 2019. © Matthias De Groof & CobraFilms

- Le rapport de force entre les “6 membres du comité de suivi permanent” et le musée. De plus, la manière dont les contributions de ce groupe des six (et ensuite la collaboration avec la “Diaspora”) est présentée, non pas en fonction de leurs seuls domaines d'expertise, mais bien en liaison avec leur “origine africaine”, reproduit en quelque sorte une dichotomie coloniale basée sur les différences de pigmentation de la peau, ce qui constitue plus un renversement qu'une déconstruction ;

- Eurocentrismes dans le texte du livret édité à l'occasion de l'ouverture du Musée royal de l'Afrique centrale le 8 décembre 2018 ;

- Le sponsoring de la rénovation. Comme Ludo De Witte l'a remarqué, c'est Umicore (le nouveau nom de l'Union minière) qui a parrainé les travaux. “Depuis 1906, cette société accapare des ressources du Congo directement et après l'indépendance par le biais de sous-traitants. Il n'est donc pas surprenant que l'exposition aborde à peine le rôle social d'Umicore et d'autres sociétés telles que Texaf et Ackermans & Van Haaren” ;

- Le dernier palimpseste que nous distinguons se situe dans la tendance à présenter tout ce qui précède comme une décolonisation. La colonialité émerge dans son contraire, surtout si le musée définit la décolonisation comme “un processus”, plutôt qu'un volte-face fondamental et souvent violent. C'est ainsi qu'en érodant la “décolonisation” en terme “R.P.” que le “décolonialisme” colonise.

L'ancien musée était devenu l'incarnation du colonialisme comme esthétique. En conséquence, il détournait l'attention de nouvelles formes de colonialisme (politiques, économiques). En se faisant le témoin d'un colonialisme appartenant au passé, le musée faisait oublier où le colonialisme continue à se cacher dans le présent. Le vieux musée poussiéreux attirait l'attention sur lui-même en présentant le colonialisme comme un épisode déterminé de l'histoire dans laquelle le visiteur pouvait se croire plongé en échange d'un ticket. Dans le meilleur des cas, le visiteur pouvait repartir éclairé par cette visite, en ayant l'impression que sa société avait marqué un progrès. Maintenant que la fon-

taine, les fresques, le marbre et la façade ont retrouvé leur jeunesse, et que nous savons donc que le colonialisme est de tous les temps, nous voilà au moins libérés de cette idée de progrès.

Ainsi libérés, pénétrons à nouveau dans l'exposition, mais cette fois pour acquérir des connaissances nouvelles. Et si ce n'est pas dans l'exposition actuelle, ce sera dans celle du futur ou dans les archives. Par et au-delà des palimpsestes, on y découvre comment les colonialismes agissent sur l'image, l'économie, la géopolitique, les mines, l'agriculture et la transmission des connaissances. L'histoire, la biologie, l'anthropologie et la sociologie dans notre “musée du colonialisme” expliquent comment le musée a pu constituer un laboratoire duquel le racisme est né pour mieux vendre et acheter ; le racisme comme formule permettant d'accroître le profit, mais dont le résidu est toxique et polluant pour la société entière. Les disciplines de l'économie et de l'histoire dans notre musée permettent de comprendre que le colonialisme est lié au capitalisme, et que le racisme en est un instrument. La géologie et la biologie y expliquent de quelle manière les logiques d'exploitation coloniales se greffent sur la nature, et la section géographie du musée montre les conséquences de cette exploitation, comme le *changement climatique* qui s'abat sur ceux qui en sont les moins responsables. La science de l'écologie politique dans le musée démontre ensuite que le racisme explique le fait que les pays industrialisés boycottent le *changement systémique*, bien qu'ils savent que cela provoque des crises humanitaires au Sud et des millions de migrants climatiques. Finalement, notre musée et ses disciplines scientifiques dévoilent que ce même racisme sera utile à ces pays pour bloquer les migrants. Et avec le climat tropical qui régnera entretemps à Tervuren, on se souviendra avec bonheur que l'état belge a investi, en 2018, la coquette somme de 1.162.500 euros dans une fontaine rafraîchissante.

Matthias De Groof

Matthias De Groof est chercheur au Helsinki Collegium for Advanced Studies et réalisateur de trois films sur le Musée royal de l'Afrique centrale: une fiction (*Lobi Kuna*), un documentaire (*Palimpsest*) et un film d'art (*Diorama*).

Sofia Caesar,
Zero hour,
soirées CAVEAT du festival *Bâtard*,
Beurs, Bruxelles, novembre 2018



CAVEAT

Ceci est un état possible du texte à lire sur le dispositif *Zero hour*, en métal et tubes de papiers imprimés amovibles, créé par l'artiste brésilienne Sofia Caesar (°1989) et qui évoque le développement depuis la crise de 2008 des contrats zéro heure, tant en Grande-Bretagne qu'au Brésil. Dans ces contrats ne sont mentionnées ni indication d'horaires ni durée minimum de travail, assignant les employés à une situation d'ultra précarisation et de flexibilité permanente, puisqu'il est supposé qu'ils et elles se rendent disponibles à n'importe quel moment de la journée et de la semaine. Ce dispositif peut être l'objet d'une manipulation par l'artiste lors de performances puisque tous les éléments de textes, issus du contrat type et augmentés de phrases alternatives, sont amovibles et déplaçables : chaque tube de papier imprimé propose quatre fragments de textes. *Zero hour* était présent tous les jours, du 30 octobre au 3 novembre 2018, dans le café du Beursschouwburg à Bruxelles, en toile de fond des conférences et discussions publiques organisées par le collectif de recherches Caveat¹ à l'occasion du festival *Bâtard*.² Centrées sur la question des conditions de travail des artistes et du contrat, et portées par la problématique de la performance et de la

“Invisible conditions govern your engagement as a casual worker. This does not give you any rights. This does not create obligations on them. By entering into this you agree that they make no promise to provide you with work. You will work on a flexible basis. You will only be paid for the hours that you work. Your rôle will be amended from time to time. They may offer none of the above. Your working hours shall be your excess, pleasure and joy. You shall be flexible according to the workload...”

POUR ARTISTES AVERTIS ET ÉMANCIPÉS

publication comme moyens publics de coalition et d'émancipation des artistes, ces journées de discussion et de partage explorèrent tant ce qui se dégage comme spécificité au sein des écosystèmes artistiques (comme le souligna l'intervention de Franck Leibovici à propos de son projet de recherche sur les formes de vie et les "écologies de l'œuvre"³), que leur résonance avec les enjeux actuels et généraux de précarisation, d'atomisation et de vulnérabilisation sociales et économiques, qui touchent de façon croissante les travailleurs et travailleuses de tous les secteurs économiques.

Ces résonances entre les écologies des pratiques artistiques et les problématiques plus générales des évolutions récentes et actuelles des conditions de travail des travailleurs précarisés ne sont pas fortuites ni factices. Comme l'énonce l'avertissement de Caveat (caveat veut dire, en anglais, avertissement, mise en garde), "le monde de l'art a depuis longtemps opéré sur la ligne de front de la flexibilisation néolibérale et de la dérégulation du travail". Il y a bientôt vingt ans, quelques livres avaient déjà pointé la façon dont des discours et pratiques managériales nouvelles prétendaient s'inspirer de la "critique artiste" des conditions de travail, valorisant un "modèle artiste" des conditions et des modes de production dans les entreprises, par lequel étaient valorisés des principes d'autonomie, de flexibilité, d'adaptabilité, de réactivité, de proactivité et de créativité, grâce auxquels les travailleurs et travailleuses, cadres supé-

rieurs comme agents intermédiaires et petits employés du secteur tertiaire, devaient s'épanouir individuellement et enrichir les dynamiques de groupe au sein des entreprises, comme des entreprises elles-mêmes. Comme l'ont analysé les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello, le "nouvel esprit du capitalisme" se fonde sur "l'initiative des acteurs et l'autonomie relative de leur travail, mais au prix de leur sécurité matérielle et psychologique"⁴. Publié en 1999, ce livre annonçait et décrivait déjà les processus de flexibilisation du travail et du contrat de travail dans les entreprises de tous secteurs, notamment de services, les atteintes morales vécues par les travailleurs et travailleuses au sein d'entreprises qui opèrent à leur égard et, dans l'organisation du travail, de violentes "disruptions"⁵ conduisant à des situations de crises individuelles parfois dramatiques⁶. À l'instar de ce précédent ouvrage, en 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, du sociologue Pierre-Michel Menger, spécialiste du champ de l'art, présentait l'artiste dans ce nouveau stade du capitalisme comme une "figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles"⁷. Cette représentation fait des artistes des modèles tant des startups que des auto-entrepreneurs, voire des employés zéro heure, que l'on considère ces évolutions du point de vue des discours et promotions néo-managériales de ce modèle atomisé (hyper individualisé) des conditions de travail ou de celui de la précarisation et de l'insécurisation des travailleurs et des travailleuses.

La précarité, voire le travail à perte, sont des conditions de vie et de création récurrentes et reconnues de la majorité des artistes, particulièrement dans le champ de l'art contemporain, où les concurrences interindividuelles traditionnelles pour l'accès à la visibilité et à la reconnaissance tant symbolique qu'économique (les deux ne se combinant que rarement : un.e artiste peut jouir de reconnaissances symboliques importantes, d'expositions en publications, de missions d'enseignement en prix remis et même être sujet d'un mémoire ou d'une thèse doctorale, sans en retirer suffisamment de ressources financières pour vivre confortablement) se combinent désormais à des rapports institutionnels et commerciaux "dont la dissymétrie (les) contraint et (les) constituent dans une relation de dépendance"⁸ vis-à-vis des pourvoyeurs publics comme privés de visibilité et d'opportunités de production, dans le cadre d'appels à projets notamment (collectivités territoriales, fondations privées, institutions d'expositions, résidences d'artistes⁹, commanditaires privés...).

C'est précisément à cet endroit que Caveat entend agir, en se constituant comme une plateforme collective d'artistes et d'acteurs intermédiaires de l'art (l'équipe de base est constituée de Florence Cheval, curatrice, Ronny Heiremans, artiste, et Julie Van Elslande, conseillère juridique), dont le but est de développer un programme de recherches qui débouche sur la mise en partage et en action de solutions et d'une boîte à outils en open source pour survivre en tant qu'artistes, pour contractualiser les relations en partant des pratiques artistiques, de leurs besoins, nécessités et impératifs. Comment créer des conditions positives de création, de diffusion et de rémunération du travail artistique, comment maintenir l'autonomie créative par la contractualisation des relations, sont les

Eva Barto, soirées CAVEAT du festival Bâtard, Beurs, Bruxelles, novembre 2018



questions qui motivent et animent le groupe, qui s'ouvre à chaque session de travail collectif aux apports d'autres acteurs et actrices du champ de l'art contemporain (parmi les artistes impliqués jusqu'à présent : Agency, Eva Barto, Patrick Bernier & Olive Martin, Joséphine Kaepelin, Ben Kinmont, Franck Leibovici, Scott Raby, Erik Schrijver, Stijn Van Dorpe... Le tout se fait en partenariat avec Open Source Publishing¹⁰, No New Enemies¹¹ et Été 78¹², est subsidié par Innoviris (Institut Bruxellois pour la Recherche et l'Innovation¹³), et se développe en relation avec des institutions publiques comme privées qui co-produisent ces moments de rencontres, d'ateliers collectifs, de lectures et discussions, de propositions de solutions : MHKA à Anvers, Netwerk à Alost, Bâtard Festival, Beursschouwburg, Été 78, Harlan Levey Projects, Penthouse Art Residency à Bruxelles... Afin d'assurer la cohérence politique du projet Caveat, tout le monde est rémunéré par Jubilee, une plateforme bruxelloise de soutien aux productions d'artistes basées sur la recherche et la collaboration (Justin Bennett, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Jasper Rigole, Vermeir & Heiremans) créée en 2012 et dont Caveat est une émanation¹⁴.

Malgré la dimension d'avertissement et de mise en garde, le projet Caveat ne se déploie donc pas dans une logique d'opposition aux institutions publiques comme privées, mais dans un souci d'amener celles-ci à la table des discussions et des négociations pour concevoir et développer des outils légaux favorables aux artistes. Combinée à une dimension émancipatrice de constitution de ses propres outils critiques et analytiques ambitionnant d'agir sur un plan légal, cette dimension politique pragmatique est à souligner, car elle fait souvent défaut sur le terrain des confrontations et négociations entre artistes et interlocuteurs-commanditaires-partenaires institutionnels. Or, c'est un véritable enjeu aujourd'hui de constituer ces outils pour armer les artistes dans les moments de négociations et de définition de contrats. De même, il est nécessaire de développer des enseignements et workshops engageant ces problématiques à l'adresse des étudiants en écoles supérieures d'art. Non pas comme il se fait principalement aujourd'hui, à travers des interventions de juristes et de managers culturels, mais à partir des pratiques artistiques, de leurs œuvres et de leurs nécessités. C'est pourquoi Caveat entame aussi des partenariats avec des écoles supérieures d'art et des enseignants, notamment avec l'ARBA-ESA à Bruxelles. Au-delà d'un avertissement et d'une mise en garde, ce projet plus que bienvenu s'inscrit donc d'emblée dans une perspective de transmission, ce qui augmente son intérêt et sa pertinence. À suivre, avec attention.

Tristan Trémeau

1 <https://caveat.be/>

2 <http://www.batard.be/>

3 <http://www.desformesdevie.org/>

4 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

5 Cette notion de disruption, issue de la géologie (pour décrire des ruptures et des fractures rocheuses), est aujourd'hui très en vogue dans les discours managériaux et marketing, valorisant le management du risque et l'innovation par la "destruction créative". Ceci implique d'autres résonances avec des représentations et modèles de la création artistique, depuis les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. Ceci me frappe d'autant plus à titre personnel que j'ai souvent utilisé cette notion de disruption, inspirée par le poète Christian Prigent dans un essai de 1981 consacré à Daniel Dezeuze, pour qualifier et décrire les opérations de destruction créative dans les collages cubistes et plus généralement les œuvres qui opèrent des ruptures dans l'ordre et la continuité sécurisantes des conventions esthétiques...

6 Les "suicides de France Télécom" furent par exemple en France, en 2008-2009, le moment de crise le plus grave et exemplaire des effets de ce néo-management.

7 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

8 Patrick Cingolani, *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*, Paris, La Découverte, 2014, p.86. Je m'approprie ici un passage dans lequel le sociologue évoque plus généralement les nouvelles formes de dépendances et de contraintes que vivent les précaires vis-à-vis des sociétés pour lesquelles ils travaillent ponctuellement, au projet, à la commande.

9 Au sujet des relations dissymétriques de contraintes et de dépendances dans le cadre de résidences d'artistes, je renvoie à une étude de Cédric Loire qui date de 2005, mais qui dit bien et annonce les problématiques que rencontrent nombre d'artistes dans le cadre de contrats de résidences (*Résider, étude sur les résidences d'artistes en région Nord-Pas-de-Calais, Liévin, La pomme à tout faire*) : https://ecitydoc.com/download/la-pommeautout-faire-les-residences-dartistes-plasticiens_pdf

10 <http://osp.kitchen/>

11 <https://www.facebook.com/NoNewEnemies/>

12 <http://www.ete78.com/>

13 <http://www.innoviris.be/fr>

14 <https://jubilee-art.org/>

Les foires et autres manifestations commerciales artistiques du salon global se suivent et ne se ressemblent pas. Ou si? Bruxelles a entamé sa saison artistique 2018-19 par son traditionnel *Brussels Gallery Week-End* du 6 au 9 septembre dernier. La ville était comme chaque année en effervescence et ce contexte servit de caisse de résonance au lancement d'une foire d'un genre nouveau, *APA: A Performance Affair*, entièrement consacrée à la performance. *The Talk of the Week*.

Céline Gillain,
The Entertainer,
performance, Independent Art Fair,
Bruxelles, 2018.
© photo: Adèle Grégoire

FAIR AFFAIRS AS FAIRS, FAIR AFFAIRS AT FAIRS

OU DE L'ÉCONOMIE
DE LA PERFORMANCE

Quelques semaines plus tard, c'est la Foire *Independent* qui signalait son re-positionnement en novembre (8-11/11/2018) plutôt qu'à la fin avril dominée par *Art Brussels*, en proposant une programmation de performances et de conférences confiée à Vincent Honoré, Chief Curator de la David Roberts Art Foundation à Londres. Même si Bruxelles (ou, *latiore sensu*, la Belgique) semble constituer un contexte particulièrement favorable au développement de telles initiatives en raison de son statut de capitale — à tout le moins européenne — de la danse contemporaine, de l'importance de la programmation performative de ses institutions en arts de la scène et de la porosité de bon aloi qui semble exister entre ces différentes et multiples scènes (et sous-scènes) artistiques, le phénomène est loin d'être nouveau.

Après les différentes foires de Design qui emboîtent, dans certains cas, le succès des grandes foires d'art contemporain comme *Design Miami/Basel*, après les salons d'art ancien, moderne ou d'antiquités tels que *Frieze Masters* qui tentent de se positionner dans le sillage de ces mêmes foires d'art contemporain qui, désormais, dominant et donnent le "la" des saisons artistiques commerciales, c'est effectivement à une prolifération au sein de celles-ci de programmations spéciales consacrées à la performance, expression artistique éphémère, incarnée, immatérielle que l'on assiste, à l'instar de *Frieze Live*, *Artissima Sound*, *Parades for FIAC* etc.

Dans le positionnement souvent latéral et "indépendant" de ces programmations, on a souvent l'impression que les performances y sont utilisées comme des faire-valoir événementiels et attractifs susceptibles de susciter l'intérêt critique et curatorial et de ramener des clients au *core business* des galeries présentes dans les foires.

Mais revenons plutôt sur le cas de *A Performance Affair*: au-delà du jeu de mots, le concept d'une foire entièrement vouée aux arts performatifs est effectivement nouveau, audacieux. Il agit à la façon d'une gageure qui engagerait les galeries à se positionner de façon précise par rapport à la pratique performative, en précisant vis-à-vis de leurs artistes et de leurs

*Fair fatigue...
Well to be honest I think
it's fair to be fatigued*

(Extrait de Céline Gillain *The Entertainer*,
performance pour Independent Art Fair,
Bruxelles, 8-11 Novembre 2018)



collectionneurs leur(s) action(s) de producteurs, d'agents et de médiateurs de pratiques performatives, et en développant une réflexion précise sur l'objet et les modalités d'une transmission transactionnelle de ces pratiques. Au-delà, *A Performance Affair* affiche, dans la bouche de ses deux créateurs, l'artiste Will Kerr et la consultante Liv Vaisberg¹, l'ambition de constituer au fil des ans un véritable archivage et *mapping* des pratiques performatives, ainsi qu'un pôle de ressources réflexives et une documentation sur les mécanismes transactionnels que peut susciter la performance. L'ambition est généreuse. Reste à voir si elle répond à des réalités soutenables dans les modèles économiques du monde de l'art...

Et commençons par l'offre: le fait est que la performance est une réalité incontournable de la pratique artistique contemporaine. Nier la place historique de la performance dans le développement de l'art de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle relèverait du déni culturel. Mais le fait est, qu'actuellement, de plus en plus d'artistes sont tentés de s'essayer ou de s'engager dans des pratiques performatives. À l'encontre des mouvements performatifs historiques, ils le font le plus souvent dans une approche intégrée et non exclusive d'autres pratiques et formes d'expression.

Traditionnellement, la pratique performative trouvait donc un terreau de production et de présentation dans le réseau institutionnel ou associatif. Dans certains cas, elle pouvait et peut toujours compter sur un soutien de production. Mais le développement de politiques d'austérité néo-libérales visant à l'encouragement des structures de financement publiques/privées, le recul subséquent, dans de nombreux pays, de l'engagement étatique pour le secteur culturel, semblent donc justifier le positionnement du secteur privé par rapport au financement et à la production des pratiques performatives.

Si les collectionneurs d'art performatif sont déjà là ou potentiellement là, attendant de franchir le pas², il s'agirait donc de conscientiser les galeristes et marchands et de les installer dans un rôle de producteurs, médiateurs et garants des œuvres performatives des artistes qu'ils soutiennent. La question qui se pose au départ des pratiques performatives est celle de définir avec précision ce que l'on vend: un élément de la performance, *props* ou autre, une trace, une partition, un protocole, ou tout simplement le droit de réactiver la performance, de façon plus ou moins codifiée ou libre.

L'un des obstacles psychologiques souvent avancé à la codification transactionnelle liée à la vente d'une performance réside dans le fait que l'on associe très souvent la performance à la personne de l'artiste qui l'incarne ou l'active. Pour autant que ce soit le cas, naturellement. C'est, dès lors, un cas de figure auquel l'artiste peut lui-même, si l'éventualité se présente, suppléer en prévoyant les dispositions nécessaires pour réactiver la performance indépendamment de sa personne et, ce, de façon de plus ou moins créative dans le chef des acquéreurs³.

Ces dispositions protocolaires et transactionnelles plus ou moins précises, retranscrites et codifiées qui accompagnent, à quelques exceptions près⁴, la transmission et l'acquisition d'une performance, pour être nécessaires au développement d'une logique marchande de garantie et d'authentification, posent néanmoins une question fondamentale. N'est-on pas là en train de saper ce qui précisément rend — ou rendait — la performance tellement attirante aux yeux des plasticiens?: au travers d'une expression singulière, volontiers incarnée, non objectivée ni réifiée, éphémère, il s'agissait précisément de parler,

de s'exprimer, en se soustrayant délibérément aux lois du marché. Une forme pure d'expression artistique échappant aux contingences des dérives décoratives et de possession, voire de spéculation.

Cette vision romantique, et certes quelque peu idéalisée, qui faisait de la performance une forme noble et résistante, intrinsèquement politique, était sans doute un moteur dans le chef des générations "historiques" de la performance. Elle l'est assurément moins dans le chef de la génération 2.0 pour laquelle il s'agit d'un médium d'expression plastique/artistique comme un autre, combinable à d'autres dispositifs ou formes signifiants.

Dans cette appréhension polymorphe et poreuse de la création, répondant d'ailleurs au concept *aesthetically correct* de la trans- ou de l'interdisciplinarité, concepts en vogue s'il en est, le jeune artiste s'essayant à la performance comprend néanmoins que les pouvoirs subsidiaires ne se sont pas adaptés à ces nouvelles réalités fluides de l'expression créative... Il lui est clairement ou indirectement demandé de choisir un camp: les arts dits "plastiques" contre les arts de la scène, subsidiaires forfaits — à tout le mieux — contre rémunérations quasi-horaires des prestations, indigence assumée contre confort (tout relatif) des indépendants du spectacle. Autrement dit le choix peut être vite fait.

Bien entendu, le grand alibi des pouvoirs publics face à la non valorisation, la non reconnaissance, ou la reconnaissance et la valorisation insuffisantes du travail intellectuel de conception, préparation, monstration et valorisation d'une œuvre — ce qui est particulièrement propre aux arts plastiques — réside dans le fait qu'en fin de compte, resterait un "objet" dont le marché se saisirait, et permettrait à son auteur — au contraire d'une œuvre scénique — d'en tirer des bénéfices dérivés et différés substantiels... Et c'est là bien entendu, dans une lutte contre ces cadastrations dépassées de la matérialité relative dans les circuits économiques de l'art, que des initiatives telles que l'APA, *A Performance Affair* trouvent effectivement toute leur actualité, leur pertinence voire leur urgence.

Mais relativisons et faisons-nous aussi l'avocat, sinon du diable, du moins d'une remise en perspective plus globale et d'une désacralisation relative de la "pureté" et de la singularité des pratiques performatives ou immatérielles dans leur rapport au marché. Au départ d'un premier constat, factuel et quelque peu effarant: à un niveau global, une étude menée à l'université LUISS⁵ de Rome viserait à démontrer que seul 1% des œuvres d'art produites de par le monde trouverait un acquéreur sur le second marché... C'est dire si l'efficacité présumée de l'organisation du secteur marchand de l'art, en dehors du *tip of the iceberg*, de ses épiphénomènes les plus spectaculaires, se voit remise en question et, ce, en regard même de productions artistiques matérielles.

Ensuite, il nous semble important de souligner que l'essentiel du travail et de l'investissement d'un artiste non-performatif, qui "produit et façonne" des "objets" artistiques, est lui aussi en quelque sorte *time and space based*, à la façon d'une performance. Même si l'essentiel des transactions pécuniaires semble pouvoir se passer naturellement sur un stand de foire, le principal et meilleur investissement des artistes plasticiens se fera toujours autour de manifestations ou d'expositions qui investiront un *espace donné, pendant un temps donné*, dans une dimension de présentation cadrée qui n'est pas si éloignée, que du contraire, du principe même de la performance, fût-ce de façon quelque peu étirée.

Et nous ne parlons là que des artistes... Que dire, par exemple, des curateurs dont la création singulière, l'exposition, relève aussi par excellence d'une performance, d'un discours médiatisé et méta-linguistique, *time and space based*, utilisant, le temps d'une exposition dans un lieu donné, des œuvres d'artistes ou d'autres créateurs? Souvent, la réussite d'un projet d'exposition tient aux rapports précis que des œuvres peuvent entretenir les unes avec les autres, au centimètre près dans un espace donné, en-deçà et au-delà de tout argumentaire subséquent. L'exposition terminée, aussi soignées et efficaces qu'en demeurent les traces ou que soit le catalogue, "l'œuvre-exposition" disparaît à jamais, fût-elle par ailleurs réactivée en d'autres lieux d'une façon inévitablement différente.

Et quand l'on sait que la majorité des curateurs peinent à voir leur travail de création reconnu à l'instar de celui d'autres créateurs de discours, utilisant les mots ou leur propre corps, et que bien souvent les *curatorial fees* des indépendants se retrouvent réduits à portion congrue, sans aucun espoir de connaître par ailleurs des retombées matérielles de second marché ou des *fees* performatifs, la situation a de quoi interpeller...

À quand la création d'une allocation universelle minimale ou une extension du statut pour tous les acteurs/créateurs du monde culturel? Ou alors, à quand la création d'un nouveau concept de foire spécifiquement destinée au support et à la vente de traces dérivées de projets curatoriaux indépendants? Si la tirade prête à sourire et vaut essentiellement dans sa dimension provocatrice, *that would be indeed a fair affair*.

Emmanuel Lambion

¹ *Inter alios* co-fondatrice de *Poppositions*, ex-directrice de *Independent* à Bruxelles.

² Après tout, le dépassement de l'objet matériel et la familiarisation avec la dématérialisation de l'art se sont déjà produits avec l'art conceptuel.

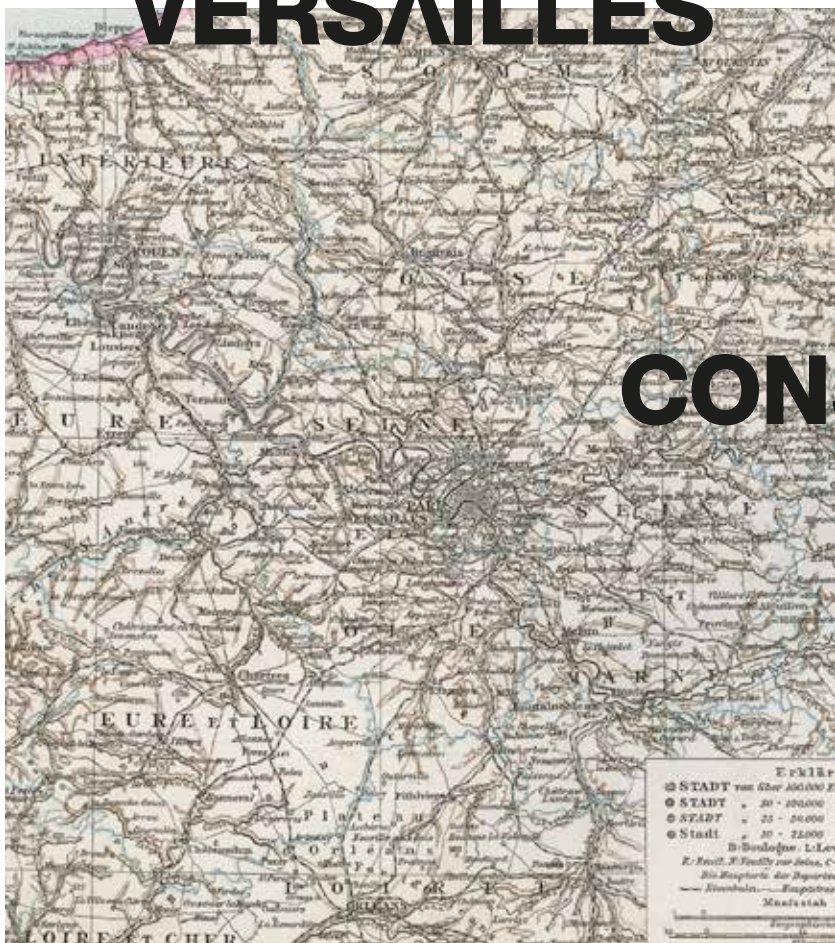
³ Ce fut, en l'occurrence, le cas lors du lancement de APA avec Wander Meander, un protocole transitif et performatif de 2016 des artistes Sarah and Charles, par lequel ses acquéreurs, les collectionneurs Julie Vandenbroecke et Michel Espeel, se sont engagés pour 20 ans à activer la performance au moins une fois par an.

⁴ - et non des moindres, à l'instar des performances d'un Tino Sehgal qui se refuse à toute autre transmission que celles orales.

⁵ Luca Desiata, *The Nimby Syndrome in the Art World*

À PROPOS DE VERSAILLES

L'exposition de JACQUELINE MESMAEKER, qui se tiendra en février prochain à la Verrière Hermès, offre opportunément l'occasion de revenir sur l'un ou l'autre aspect de la pratique de cette artiste dont l'importance majeure jouit enfin, quoiqu'avec bien du retard, d'une juste reconnaissance.



Richard Andree's,
Allgemeiner Handatlas in sechshundachtzig Karten,
Bielefeld—Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1881, p. 56.
Collection J. Mesmaeker © Jacqueline Mesmaeker

AVANT SA CONSTRUCTION, DE JM

(supposément à tout le moins, tant les protocoles de l'art conceptuel laissent toujours planer le doute d'un malicieux mensonge).

Cet aspect protocolaire et austère peut-être (mais jamais dénué d'humour) s'est indéniablement estompé depuis lors. Mais ce qui semble en revanche ne s'être jamais démenti est le caractère astucieux des dispositifs mis en place ou la sagacité des observations des états de choses du monde qui servent de point de départ à l'élaboration d'un nouveau projet ; soit un certain sens de la *métis*, disons. C'est du reste, sans doute, ce qui caractérise l'esprit de nombre d'artistes que cette capacité à rendre leur esprit disponible à l'environnement et aux éléments subtils qui le constituent et qui resteraient insus ou invus, n'était-ce leur regard patient. Ainsi, une bonne partie du travail de Mesmaeker s'apparente à un effort de décollage ou d'éducation du regard pour qui accepte de l'accompagner. En témoignage de façon exemplaire les très économes et délicats *Contours clandestins* (1995) ou *Introductions roses* (1995)¹.

Mais là n'est pas le seul trait qui caractérise le travail de Jacqueline Mesmaeker. Il en est un autre qu'elle nous semble d'ailleurs avoir en partage avec d'autres artistes de notre pays. Un trait qu'on ne serait pas loin de tenir pour la marque de l'une des spécificités des (néo-)conceptualistes belges qui, à défaut de leur être exclusif, les

Sans en trahir la teneur, on peut raisonnablement qualifier l'art de Jacqueline Mesmaeker (°1929 ; vit et travaille à Bruxelles) de conceptuel. Les précautions ou précisions que l'on devrait y apporter en regard de l'évolution qu'a connu son travail depuis les années 1970 ne changent que peu à l'affaire. Pour se convaincre de l'appartenance du travail de l'artiste à cette tendance, il suffit d'évoquer la pièce qui fut exposée au M HKA d'Anvers cet été : *21 MARS 1975 17H23*. Pour la réalisation de celle-ci, Jacqueline Mesmaeker a demandé à différentes personnes de prendre une photographie du lieu où elles se trouvaient, le 21 mars 1975 à 17h23 précises, et de lui faire parvenir le négatif par voie postale. L'œuvre rassemble les 35 clichés qui lui ont été adressés, tous arrachés au monde au même instant

¹ On trouvera un aperçu exhaustif de l'œuvre de Jacqueline Mesmaeker dans la précieuse monographie éditée par Olivier Mignon : *Jacqueline Mesmaeker. Œuvres 1975-2011*, Bruxelles, (SIC)/Couper ou pas couper, 2012.

distinguerait à tout le moins de leurs homologues français par exemple, au travail, à nos yeux, souvent plus froid, sec et calculé. Pour le dire d'un mot, cette spécificité tiendrait à leur capacité à raconter des histoires.

Interroger Jacqueline Mesmaeker quant au contenu de l'une de ses pièces, c'est s'entendre raconter par le menu les circonstances précises de la rencontre fortuite avec un objet ou une personne, l'expérience d'un paysage découvert au terme d'un voyage maillé de mille péripéties, ou encore la lecture d'un roman ou essai dont telle anecdote ou formulation aura retenu son attention au point de se cristalliser sous la forme d'une œuvre. La mise en récit ou le ressaisissement à l'intérieur d'une trame narrative, fût-elle autobiographique ou non, semble constituer l'un des ordres privilégiés d'appréhension des œuvres de l'artiste. Pour autant, et la chose mérite d'être dite aussitôt, l'importance que revêt le discours mobilisé pour rendre raison des circonstances ayant présidé à la réalisation d'une pièce n'a jamais pour effet de rendre subsidiaire l'objet qui en résulte, tant est méticuleux le soin apporté à la réalisation matérielle de la chose, fût-elle dessin, sculpture, photographie, vidéo, édition, etc. N'en reste pas moins la figure de la conteuse.

Afin de cerner celle-ci, nous délaierons la convocation convenue de Walter Benjamin² au profit d'une autre référence, moins noble assurément, celle du cinéaste Steven Spielberg vis-à-vis du cinéma duquel la lecture d'un entretien avec le réalisateur Jeff Nichols attira naguère notre attention. Nichols, qui s'est souvent vu décrire par la critique américaine comme l'une des figures majeures du *storytelling* cinématographique, explique tenir pour modèles de cet art les films de Spielberg dans lesquels il est en effet fréquent de découvrir, à l'intérieur même de la trame narrative générale, une scène au cours de laquelle un récit est donné à entendre par l'un des protagonistes du film. Dans ces scènes, nul artifice, nulle mise en scène du récit qui est alors fait : seuls sont montrés à l'écran le conteur de l'histoire et les quelques personnes qui composent son audience. *Jaws* (1975) offre ainsi l'une de ces scènes parmi les plus mémorables. Peu de temps avant le dénouement final du film, à l'instant donc d'une tension portée à son comble, un petit groupe d'hommes, emmenés en pleine mer par Roy Scheider pour traquer un requin tueur, écoute le récit halluciné que donne un marin bourru d'un naufrage en mer auquel il a jadis survécu. Le temps de ce récit, les raisons de la présence de ces hommes dans la cabine d'un bateau de pêche n'importent plus. La diégèse est comme interrompue, mise en suspens par l'intensité de cette narration inopinée qui tient captifs les autres membres de l'équipage et, avec eux, les spectateurs devant l'écran — telle la mise en abîme du cinéma même.

Or c'est, tel est notre sentiment, une même capacité à suspendre le cours des choses, le cours de l'affairement quotidien, pour nous emporter dans le récit historié dont témoigne Jacqueline Mesmaeker³. À ce compte, l'on a tôt fait de deviner dans chacun de ses objets l'élément déclencheur d'une narration ou le support de remémoration des circonstances de sa création. Soit l'œuvre intitulée *Versailles avant sa construction* (1980) qui sera exposée à la Verrière : à l'aube des années 1980, Jacqueline Mesmaeker avise, au détour d'un trajet entre les villes de Namur et Bruxelles, un petit bosquet égaré qui flotte au loin, à la pointe d'un champ labouré. Cette apparition conduit aussitôt l'artiste à imaginer la nudité et la préciosité naturelle qui dut être celle du site de Versailles avant l'érection du château royal. Un lieu

dont l'évocation ravive alors à son tour le goût particulier et ancien déjà de l'artiste pour l'élégance délicate et maniérée de la peinture française du XVIII^{ème} siècle rococo, celle de Watteau et de Chardin singulièrement.

Cependant, il faut voir comment cette logique de ressaisissement des œuvres dans le discours n'épuise pas la possibilité pour celles-ci de signifier en dehors du récit. De ceci, preuve nous est également donnée à la Verrière. Il y a en effet tout lieu de penser que le choix d'y présenter Versailles avant sa construction réagit à l'invitation d'exposer dans un espace d'art dont le financement et le fonctionnement sont adossés à une entreprise privée, active dans l'industrie du luxe. En l'occasion, la blancheur des marbres de la boutique Hermès que le spectateur est contraint de traverser sous peine de ne pas pouvoir accéder à l'espace d'exposition, l'éclat des dorures et miroirs qui de partout sollicitent son regard, jusqu'au cérémonial pompeux du majordome qui lui ouvre la porte depuis la rue, tout est là pour produire un faste dans lequel se complaisent ceux qui croient y lire la marque de leur propre distinction et dont le château de Versailles, avec ses stucs, sa galerie des glaces et ses compositions de Charles Le Brun, constitue jusqu'aux yeux du plus rustre l'une des incarnations les plus grandioses. Cependant que cette majesté dont cherchent à se parer à bon compte les professionnels de la pompe se retrouve ici déconcertée, subvertie par l'artiste.

Quelle que soit en effet la phase de construction ou de développement à laquelle il nous est donné de songer, Versailles ne peut pas ne pas renvoyer au modèle d'un pouvoir absolutiste dont l'architecture du château et des jardins offre l'expression la plus tangible. Les jardins d'André Le Nôtre se déploient symétriquement autour d'un axe médian qui s'origine dans le château et, plus précisément encore, dans la chambre de Louis XIV. Par-delà le Grand Canal, cet axe central se prolonge en un étoilement d'allées diagonales, mais depuis un point qui, parce qu'il est situé à perte de vue depuis le palais, devient le signe des confins de la terre sur lesquels porte encore, par le truchement du quadrillage régulier du territoire, l'autorité du locataire des appartements royaux. Ainsi, le château de Versailles est-il le centre du pouvoir politique en tant qu'il se concentre en une seule personne et qui, ne tolérant aucune extériorité, étend son ordre à l'univers tout en entier.

Le montage de l'exposition n'ayant pas commencé à l'heure d'écrire ces lignes, nous ignorons tout de l'endroit où l'image du château de Versailles avant sa construction ira poser⁴. Mais nous aimons à penser que l'image trouvera place sur le mur opposé à la porte qui donne accès à l'espace d'exposition et au droit de celle-ci. Placée de la sorte au point de fuite de la ligne droite qui articule la succession de la boutique et de la Verrière et qui commande le déploiement en symétrie de leur espace respectif, l'œuvre assurera le renversement diamétral de l'axe tracé dans l'ordre marchand, depuis la devanture donnant sur l'espace public jusqu'à l'arrière-boutique, à partir du client fait roi. Point de fuite devenu point d'origine, Versailles avant sa construction confisquerait ainsi le lieu symbolique à partir duquel se déploie l'axe d'un pouvoir qui, parce qu'il se donnerait désormais à voir sous les jours de l'attention à la beauté humble du quotidien, de la concision plastique et de la sobriété curatoriale, relèguerait le spectacle de la somptuosité tapageuse et des gesticulations qui l'entourent au rang de la décadence la plus désordonnée.

Anaël Lejeune

2 Cf. son texte nostalgique dédié aux conteurs d'histoires et volontiers cité dans la littérature artistique : "Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov" [1936], dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, tr. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rancier Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2000, pp. 114-151.

3 Nous disions plus haut la proximité dans laquelle se tenait, selon nous, pareille pratique avec celle d'autres artistes belges comme Christophe Terlinden par exemple, d'une génération plus jeune et d'un esprit assurément plus farceur. Lors d'un événement récent au cours duquel fut mis en vente, selon les modalités du marché aux puces, une grande quantité d'œuvres de Terlinden (quantité à ce point grande qu'elle apparentait la présentation à une rétrospective), il était là aussi permis de prendre la mesure de l'importance que revêt la mise en récit des circonstances de création ou d'imagination de l'objet, sous peine, d'une part, de voir échapper partie de la saveur de l'œuvre et, d'autre part, de ne pas voir combien tout le cérémonial de l'explication a valeur de performance. Partie du travail de Simona Denicolai & Ivo Provost ressortit également à cette sensibilité, pour citer un autre cas qui nous vient spontanément à l'esprit.

4 Il en est de même pour les autres pièces qui, rares, y seront exposées et qui toutes reconduisent au même thème : *Secret Outlines* (1996) qui évoque Versailles à nouveau de même que le domaine royal de Fontainebleau, ou une édition en deux exemplaires d'une réplique d'une bourse de monnaie en tissu du XVIII^{ème} siècle.

JACQUELINE MESMAEKER
SOUS COMMISSARIAT
DE GUILLAUME DÉSANGES
DERNIER VOLET DU CYCLE POÉSIE
BALISTIQUE
LA VERRIÈRE
50, BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG
DU 1.02 AU 30.03.19

TECHNIQUES D'OBSERVATION

"Il n'y a bien entendu pas moyen de savoir si l'on est observé à tel ou tel moment. À quelle fréquence et selon quel système la Mentopolice se branche sur un individu donné relève de la spéculation. Il n'est pas exclu qu'elle surveille tout le monde tout le temps [...]. Il faut donc vivre [...] avec le présupposé que le moindre bruit sera surpris et le moindre geste — sauf dans le noir — scruté."

— George Orwell, 1984

Dans les années 60, l'artiste, théoricien et psychanalyste argentin Oscar Masotta élabore une pratique artistique marquée par le climat de peur d'un Buenos Aires où sévissent la dictature et sa politique de disparitions traumatiques. Dans *Segunda Vez* (Grand prix de la compétition internationale au FID Marseille en 2018), l'artiste espagnole DORA GARCIA ("Valladolid, 1965) se réapproprie ces happenings (*Pour inciter l'esprit de l'image, L'hélicoptère*) et non-happening (*Le message fantôme*), en les mêlant à d'autres références, comme la nouvelle de Julio Cortázar qui donne son titre au film. Les réactivant une deuxième fois sous forme filmique, elle ravive ainsi l'image d'une Argentine sous surveillance. Mais, au-delà de son topos originel, le film démontre aussi toute la pertinence et l'actualité de ces gestes artistiques qui régulent notre société contemporaine.

Des personnes debout dans la pénombre, et dont seul le visage est éclairé, fixent un spectacle en hors-champ ; un paysage liminaire dessine une frontière entre les courbes d'une colline verte et l'étendue de la mer ; un jeune homme assis sur une chaise observe discrètement une jeune fille que le spectateur ne distingue que de dos. Les trois premiers plans du film de Dora Garcia génèrent l'idée d'une attente et d'une interaction encore incomplète. Mais plus précisément encore, ils induisent des processus d'observation en constante redéfinition, dans le cadre d'espaces artistiques, lieux du quotidien, décors fermés ou paysages naturels.

Derrière ces plans matriciels, se dessine l'étendue des rapports possibles entre créateurs, performeurs et spectateurs, qui travaillent toute l'œuvre de Dora Garcia. Jouant sur les principes du cinéma-vérité, l'artiste met en scène des situations/performances pour filmer les réactions réelles qu'elles enclenchent, échappant à toute directive artistique. Les témoins s'interrogent sur ce qu'ils ont vu (un hélicoptère, un corps entouré d'un drap blanc transporté par deux hommes dans une forêt), mais aussi sur la façon de partager ces expériences, sans que rien ne soit définitif. Dora Garcia alterne ainsi le temps du *reenactment* et celui de la réflexion, sans perdre de vue la question de

l'observateur ; dans la salle de lecture d'une bibliothèque, les spectateurs échangent leurs sentiments sur la performance vécue. Dans ces scènes, elle inverse les positions, l'observateur étant scruté par d'autres protagonistes ou, de façon plus essentielle, par la caméra — son œil omniscient et son oreille attentive. Car le cinéma joue ici pleinement son rôle de révélateur, éloignant les observateurs de leur position sécurisée grâce au minutieux travail du caméraman (Vincent Pinckaers), du preneur de son (Lazlo Umbreit) et du monteur (Simon Azari).

Mais contrairement à la société dystopique décrite par George Orwell dans *1984*, ils savent qu'ils sont objets de regards. Dans un plan sidérant, une jeune femme qui assiste au premier *reenactment*, se fige et fixe à son tour l'objectif, défiant la caméra et le spectateur qui, au-delà de l'écran, se voit accusé d'observer. Chacun guette donc l'autre avec minutie, mais sans jamais savoir où cette expérience le mène. Au-delà des indices informatifs (les photographies teintées de rouge des œuvres originales, les explications apportés par le texte écrit et les conversations), le film laisse son spectateur dans un flux tendu — cherchant le sens entre les différentes parties, entre pratiques documentaire et fictionnelle. Mais à cet ultime stade d'observation, un sentiment d'étrange malaise s'insinue également — face au metteur en scène qui paie ses figurants, aux paroles des spectateurs troublés et dont le rôle leur échappe, à cet interrogatoire absurde et intrusif où plane une menace — la caméra qui visite la pièce, tel un fantôme. Malaise car l'observation se confond ici avec la surveillance et convoque l'idée d'un panoptique carcéral.

Une chose est claire : "on est là pour être regardés" comme l'assène l'une des participantes. Ce processus d'une redoutable complexité qui brouille systématiquement toute frontière hiérarchique, se fait l'écho de notre monde. Sans explicitement représenter l'envahissement technologique actuel, Dora Garcia met pourtant en scène la constante surveillance à laquelle nous sommes soumis et soumettons les autres. L'interaction doit dès lors s'étendre à notre participation active au dispositif filmique. Ce dernier nous invite à commenter de toute urgence ce piège de l'observation qui pourrait inéluctablement se refermer sur nous si nous ne prenons pas la peine de le déconstruire collectivement et de refuser de participer à son jeu macabre.

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

SEGUNDA VEZ DORA GARCIA

VIDEO, COLOR, 16:9, SPANISH, BASQUE, FRENCH & ENGLISH SPOKEN, ENGLISH SUBTITLES, BE/NO, 2018, 94'

PRODUIT PAR AUGUSTE ORTS
AVEC LE SOUTIEN DU NORWEGIAN ARTISTIC RESEARCH PROGRAMME, OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS, FLANDERS AUDIOVISUAL FUND, TRONDHEIM KUNSTMUSEUM, TABAKALERA, LUX AND INDEPENDENT CINEMA OFFICE, IMAGE/MOUVEMENT CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FIDLAB, UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA & KASK / SCHOOL OF ARTS GENT

PARTICIPATION AUX :

BONNIERS KONSTHALL
STOCKHOLM (SE)
BONNIERSKONSTHALL.SE/EN
JUSQU'AU 24.02.19

TRUE/FALSE FILM
FEST COLUMBIA,
MISSOURI (US)
TRUEFALSE.ORG
DU 28.02 AU 3.03.19

SEGUNDAVEZSEGUNDAVEZ.COM
DORAGARCIA.NET
AUGUSTEORTS.BE/CATALOGUE/115/
SEGUNDA-VEZ

© Dora Garcia, *Segunda Vez*, 2018



ELLE. Je n'ai rien inventé.

LUI. Tu as tout inventé.

ELLE. Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de ne jamais pouvoir oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai.

Alain Resnais/Marguerite Duras,
Hiroshima mon amour, 1959.

L'installation de LUCILE BERTRAND,
amnesia (2014), projetée à l'Espace
Contretype, se penche sur la capacité de l'être
humain à enfouir l'insoutenable, l'irrepré-
sentable. Mais elle nous réapprend aussi à nous
souvenir et entretenir la mémoire des trauma-
tismes humains contre un cruel effacement.



NOUS QUI N'ENTENDONS PAS QUE L'ON CRIE SANS FIN

Lucile Bertrand, *amnesia*,
2014 © l'artiste

AMNESIA

Conception, réalisation
et photos : Lucile Bertrand
Image et montage : Céline Gulekjian
Mixage son : Marc Doutrepont, EQuuS
La femme qui tombe : Johanne
Saunier, éclairée par Jim Clayburgh,
joji inc.
Produit avec le soutien de La Maison
des Arts de Schaerbeek, Belgique
HD, Blu-ray
Durée totale : 52 mn. Version originale
sous-titrée en français. Édition
de 10 boîtiers contenant un CD Blu-ray
d'*amnesia* et un tirage photo original.
Format : 25 x 30,5 cm.
Couverture toilée.

CONTRETYPE
4A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG
JUSQU'AU 13.01.19

PARTICIPATION À
DRAWING NOW PARIS 2019
FOIRE DU DESSIN CONTEMPORAIN,
AVEC IRÈNE LAUB GALLERY,
BRUXELLES
DU 28 AU 31.03.19

WWW.LUCILEBERTRAND.COM

Amnésie collective, amnésie sélective, amnésie traumatique. Il y a, face aux tragédies de l'Histoire et dans leurs mille et uns récits, l'idée obsédante du possible effacement, de l'éventuelle et terrible disparition des faits. L'histoire des images est ainsi peuplée d'œuvres et de films qui retracent l'existence de ces fragments de mémoire, mettant en lumière la nécessité de les rassembler et de les rendre audibles. C'est à cette inlassable tâche, ce combat exigeant, que participe l'installation de Lucile Bertrand. L'artiste met en scène la lecture de douze textes écrits en douze langues différentes, par des auteurs qui ont en commun leur vécu traumatique. Douze rendez-vous de l'Histoire y sont évoqués dans autant de chapitres reliés par des fondus au noir. Une Histoire barbare, inhumaine qui a laissé ses traces sur les corps et dans l'esprit des auteur.e.s. Se succèdent ainsi, de la Roumanie à la Russie, de l'Afrique du Sud à Hiroshima ou Fukushima, les textes de Rithy Pahn ou d'Anna Akhmatova, le génocide du Rwanda ou la rétribution de territoires aux indiens d'Amérique. Une fois le texte lu (de façon anonyme, par un lecteur/une lectrice uniquement vu.e de dos), une question est posée sans détour : "tu te souviens ?". La réponse négative tombe comme un couperet — "non", "c'est trop vieux", "c'est du passé tout ça", révélant d'un coup les contours vertigineux des oubliettes de l'Histoire.

Mais bien loin de reposer uniquement sur des processus textuels et sur la force des textes, l'œuvre de Lucile Bertrand (*1960 ; vit et travaille à Bruxelles) s'engage également dans une construction complexe, déployant un dispositif singulier. Les lecteurs.trices anonymes qui alternent avec des plans glanés au fil de paysages n'occupent en effet qu'une seule partie (gauche) de l'écran ; en miroir, de l'autre côté d'un *split screen* qui s'impose à notre regard, un corps de femme, habillé de noir et pieds nus, habite un espace blanc. Rien de plus artificiel que ce procédé du *split screen*, qui dessine une frontière constamment visible, comme une cicatrice, entre des espaces en apparence

fondamentalement différents. Le *split screen* crée un lien optique, plastique, dans des systèmes de rimes formelles, de variations, d'oppositions. Mais, comme le précise Jean-Baptiste Thoret, il crée surtout entre les deux espaces du plan un lien mental, qui contraint le spectateur à effectuer une synthèse imaginaire formant une troisième image invisible, un sens supplémentaire¹. Les deux images soumises à notre regard sont ainsi indissociables. Les deux parties du diptyque se répondent, se prolongent, reliant la cause et l'effet : les textes et ce corps, la blessure béante, vivante des récits. Chaque aveu de l'oubli écrase la femme au sol ; écho de la ligne qui découpe le plan en deux, elle est la trace visuelle, charnelle, du choc provoqué par l'amnésie.

Cette œuvre pose la question de l'empathie "empathia — em (à l'intérieur) et pathos (souffrance, ce qui est éprouvé) — une pénétration, une sorte de voyage. Cela suggère que l'on s'introduit dans la douleur d'autrui comme on entrerait dans un pays étranger, franchissant frontière, services d'immigration et autre douanes (...)"². Car il s'agit bien d'une plongée dans la douleur ("our injury to our memories are injuries to all") — une douleur incarnée par ce corps-cicatrice. Comme le souligne le carton final de l'installation, cette histoire est "sans fin", prolongée par d'autres drames qui sont à leur tour effacés des mémoires par un monde noyé par une frénésie de la surenchère. Contrairement aux victimes et à leurs discours, *amnesia* impose la présence du corps de cette femme, qui chute, perpétuellement, mais qui aussi se redresse, sans faillir, pure résistance rendue explicite à notre regard. Elle nous confronte finalement à nos propres responsabilités, comme cette phrase qui clôture le film de Resnais, *Nuit et brouillard*, en 1956 — "Nous qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas que l'on crie sans fin...".

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

¹ Jean-Baptiste Thoret, "Le split screen", dans *Les Cahiers du cinéma*, Novembre 2000, pp.84-85

² Leslie Jamison, "Examens d'empathie", Paris : Livre de poche, 2018 (première publication originale — 2014), p. 19.

MICHEL LORAND

FIGURE-TOI, J'OUVRE LES YEUX ET LE MONDE ME VOIT

Une nouvelle fois, MICHEL LORAND investit l'espace d'exposition de la CINEMATEK en y portant une question brûlante. C'était, voici deux ans, la guerre. Plus précisément, la propagande de guerre, les mystifications tragicomiques d'entreprises dévastatrices, "l'illusion de la guerre juste"¹. C'est aujourd'hui, la migration, plus précisément, la "politique migratoire". A savoir, centres de transit et de détention, murs, enceintes, expulsions: fondamentalement, politique d'exclusion. Plutôt que d'une "crise migratoire", c'est bien d'une crise de l'accueil qu'il conviendrait de parler.

Michel Lorand, *Caricole*,
vidéo HD, 7', 2018 © l'artiste



C'est à partir de la situation en Belgique que Michel Lorand (°1961 ; vit et travaille à Bruxelles) a voulu explorer cette impasse. Alors que le pays a créé son premier centre fermé voici trente ans², il en gère désormais cinq: le centre de transit 127bis, près de l'aéroport national, et trois centres pour "illégaux", à Bruges, à Merkplas (près de Turnhout) et à Vottem (en région liégeoise). Le dernier né date de 2012. Situé à Steenokkerzeel, à côté du 127bis, il a remplacé le centre 127. Signe sans doute de l'euphémisation du phénomène ou de la civilité qu'on voudrait lui prêter, il porte le doux nom de "Caricole"³.

D'une capacité d'un peu plus de 600 places, ce dispositif permet de faire transiter chaque année de six à sept mille étrangers. Dans la publication accompagnant l'exposition à la CINEMATEK, Benoît De Boeck, expert politique au CIRE (Coordination et Initiatives pour Réfugiés et Etrangers), nous apprend qu'un "master plan prévoit l'édification en 2021 de trois nouveaux centres dans le but d'atteindre une capacité de 1066 places"⁴. Presque le double... : resserrement, obstination à la claustration.

Alors qu'aucun centre, aucune douane, aucun mur, aucun tir à vue n'empêchera jamais des êtres de porter leur corps, leurs espoirs et leurs oublis aux rives de nos chimères. Alors que celles et ceux qui risquent ce pari épique demeurent une infime minorité des exilés de la planète. Alors que la Belgique ne traite en moyenne qu'entre 15 et 16.000 demandes d'asile par an⁵...

Étranger, passe ton chemin!

Mais qu'importe que ce dispositif soit aussi démesuré qu'inopérant. Il a vocation de propagande: "Le centre de détention d'étrangers, conçu *a priori* comme un outil permettant de mener à bien la procédure d'expulsion ou de refoulement, a aussi pour fonction la dissuasion. Les Etats de l'Union veulent ainsi clairement prévenir les migrants potentiels, [...] que le camp est l'une des cases du parcours migratoire et qu'il y aura, à un moment ou un autre, une étape où ils seront emprisonnés"⁶. Avertissement à l'adresse de l'étranger — avisé, connecté, informé —, mais aussi assurance à l'endroit de "l'opinion publique": "il s'agit de rassurer

1 Voir notre contribution, "Le vent qui ce soir joue attentif", *l'art même* n°71, 4^{ème} trimestre 2016, pp. 38-39.

2 Le "127", ouvert en 1988 près de Zaventem, en dehors de tout cadre légal, détruit pour insalubrité en 2012.

3 "Caricole" désigne le nom sous lequel les bulots sont vendus par des commerçants ambulants bruxellois. Les caricoles "font partie de l'image - et de l'imaginaire - populaire de Bruxelles" précise la définition commune. Comme s'il s'agissait d'apparier la politique migratoire à l'authenticité du terroir...

4 "Loin des regards, on enferme des étrangers", entretien avec Benoît De Boeck, in Michel Lorand (s.l.d.), *THE INVISIBLE PEOPLE. On Migration and Detention Politics*, Centre d'Action Laïque / Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, 2018, p. 27.

5 Pour les données belges et européennes, on renverra au site de Myria : https://www.myria.be/files/MIGRA2018_FR_C2.pdf. Pour les données mondiales (nombreuses), on se référera par exemple à l'Agence des Nations Unies pour les Réfugiés, en particulier à cet article : "les pays les moins avancés accueillent la majorité des personnes déracinées" (<https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2017/2/58b53982a/pays-avances-accueillent-majorite-personnes-deracinees.html>); ou encore à cet article plus polémique de Mediapart : "Non ! L'Europe n'accueille pas toute la misère du monde !" (<https://blogs.mediapart.fr/astier-valentin/blog/281017/non-leurope-n-accueille-pas-toute-la-misere-du-monde>).

6 "Une politique migratoire fondée sur l'ouverture", entretien avec Claire Rodier, Migreurop (Observatoire des frontières) – Paris, in Michel Lorand (s.l.d.), op.cit., p. 113.

7 "Aucun mur ne tient durablement", entretien avec François De Smet, Myria (Centre fédéral Migration), in Michel Lorand (s.l.d.), op.cit., p. 95.

8 Michel Lorand, "Introduction" in Michel Lorand (s.l.d.), op.cit., p. 9.

9 Michel Lorand, *Caricole*, vidéo HD, 2018, 7'.

10 Le disklavier est un piano utilisant une technologie et des capteurs électroniques lui permettant de jouer des notes et d'utiliser les pédales de l'instrument indépendamment de tout opérateur humain. Il peut stocker des données telles un morceau joué par un pianiste pour ensuite pouvoir le rejouer à l'identique ou différemment, en fonction de la programmation.

11 Patrick Chamoiseau, "Quelque chose ne va plus dans notre imaginaire", sur France Culture, 19.05.18, <https://www.franceculture.fr/emissions/ininvite-culture/patrick-chamoiseau>

12 Paul Verlaine, "Écoutez la chanson bien douce", in *Sagesse*, 1881.

MICHEL LORAND
THE INVISIBLE PEOPLE.
ON MIGRATION AND
DETENTION POLITICS
CINEMATEK
9 RUE BARON HORTA
1000 BRUXELLES
PROGRAMMATION DE FILMS :
WWW.CINEMATEK.BE
JUSQU'AU 17.02.19

les citoyens, ceux qui bénéficient de la nationalité et du droit de séjour, en leur disant : 'Regardez, moi État, j'ai toujours des frontières. La preuve, je les fais respecter'"⁷.

Les centres fermés, comme l'entièreté du dispositif auquel ils s'agencent, ont donc pour mission non avouée de manifester une politique, de la rendre perceptible. Dans le même temps, ils "invisibilisent" leur propre contenu (violent, carcéral, peuplé de murs, de barbelés, de sas, de couloirs de sécurité, de régimes d'isolement) autant que le vécu des 100 à 150.000 sans-papiers vivant en Belgique. "Un dixième de la population d'une ville comme Bruxelles est invisible et vit dans une forme de clandestinité", affirme cette fois Michel Lorand lui-même⁸.

Infrastructures, agents, procédures, béton cru et aciers galvanisés, entendent donc rendre manifeste une politique. Dans le même temps, ils opacifient le réel, enfouissent les corps et les âmes dans la froideur des protocoles, la neutralité des chiffres et le secret des bunkers. Il nous faudra ainsi transpercer l'illusion du récit officiel pour rendre sinon visible, à tout le moins perceptible, la complexité incarnée du réel.

Jours autres

Que propose dès lors Michel Lorand à la CINEMATEK ? D'archiver d'instruire le dossier. Faits, documents, données, archives : six acteurs de terrain, spécialistes de la migration sont interviewés face caméra, et déplient dans la totalité de ces entretiens la politique européenne en matière de migration, le conflit entre droits fondamentaux et repli national, la réalité sociale et juridique des centres fermés, etc. Par ailleurs, une table recueillant une mosaïque de prélèvements photographiques témoigne de l'étendue historique de l'exode et de la migration, données humaines absolument essentielles qui ont tramé l'histoire contemporaine jusqu'à en faire sa substance. Chaque photographie — manipulable par le visiteur — référence son auteur, sa source, comme l'exode illustré.

Sur sept écrans au-dessus de la table tournent en boucle documents photographiques et vidéographiques, données statistiques, témoignages, réflexions, inserts de textes qui mettent en lumière la fortification européenne, son esseulement, sa coupure d'avec le monde qu'elle-même génère, sinon domine. Quatre autres moniteurs viennent encore amplifier le propos et ses interprétations en distribuant les 25 chapitres du documentaire de Didier Seynave, *La guerre aux frontières* (2010).

Vaste documentation, spectre d'éclaircissements, qui épaulent l'interprétation d'une brève vidéo de Michel Lorand lui-même, intitulée *Caricole*. Le film est construit sur le témoignage anonyme d'une jeune Guinéenne, "T.D.", qui raconte son arrivée en Belgique, sa demande d'asile, le refus des autorités de lui accorder un titre de séjour, sa vie en situation irrégulière, son arrestation et son emprisonnement dans le centre en vue de son expulsion. Le témoignage est renversant. Il dit la communauté des détenus et leur peur partagée, l'effroi du jour qui se lève : "Quand la nuit tombe et que tu es dans un Centre fermé, tu es soulagée parce que tu as au moins la nuit, tu te dis que j'ai encore au moins cette nuit ! Mais le jour qui se lève dans un Centre fermé c'est comme l'enfer, c'est comme un jour qu'on a pas envie de vivre parce que tu t'attends à ce qu'on vienne te mettre ton billet, à ce qu'on vienne te dire "tu vas retourner", qu'on va t'emmener à l'aéroport ou qu'on va te mettre au cachot..."⁹.

Et pourtant elle tourne!

Mais nous ne verrons pas le visage de "T.D.", les expressions de son récit. Son histoire défile en sous-titre du film, tandis que sa voix a été transformée par un logiciel informatique en une partition pour boîte à musique. Chant saccadé et incertain qui accompagne la danse d'une figurine sous cloche maquillée en Africaine. Elle est filmée d'abord de près, de sorte qu'on ne comprend pas ce qui voile ses rotations répétées. Puis, la caméra dézoome. On perçoit la cloche de verre griffée et embuée. Peu à peu, on saisit aussi le plan de pose : grillages, barbelés, murs de briques, caméras de surveillance. Caricole... Non-lieu opaque, hors-champ du monde, obstacle aux regards et à l'attention, devant lequel s'évertuent désormais les circonvolutions encloses d'une fragile mécanique.

C'est pourtant bien elle qui tourne et tourne, expose à nos yeux la grâce fragile de sa ritournelle digitalisée. Ce que nous percevons, dans trois registres de formulation clairement distingués (vision, lecture, écoute), c'est un processus d'invisibilisation, l'absorption d'une existence et d'un vécu par le mécanisme d'anonymisation qui nous les rendent inaccessibles. Nous assistons à un engoulement, à une absorption statistique. Bientôt, "T.D." rejoindra le territoire asséché des tableurs et des graphiques. Mais, en même temps, nous lisons, voyons, entendons "T.D." persister, témoigner, endurer. Nous assistons au conflit entre persistance et disparition, entre dissolution et existence incarnée.

Et ce conflit anime, pensons-nous, une grande part de l'œuvre de Michel Lorand. Pour nous exposer le projet à la CINEMATEK, il nous recevait à la galerie de l'ERG, dans son exposition intitulée *FADING*. On devra faire bref : l'amorce est un opéra par Morton Feldman, en 1976, sur base d'un texte commandé à Samuel Beckett, intitulé *Neither*. Michel Lorand a passé les 122 pages de la partition dans une copieuse industrielle Toshiba qui permet de réaliser des copies dans une encre bleue effaçable. De copies en effacements, réalisés sur le même feuillet, la partition a finalement accumulé une trame de scories très dense, confiée à la réalisation mécanique d'une tapisserie par une machine à carton perforé Jacquard, tapisserie elle-même proposée au compositeur Jean-Luc Fauchamps pour une interprétation musicale évolutive pour piano disklavier¹⁰.

D'absorptions en émergences, le processus met à jour une dynamique d'apparitions et d'obscurissements enchevêtrés, sous l'impulsion d'un "auteur" qui n'est autre qu'un opérateur, un monteur, un réceptacle de ce qu'il provoque.

À la CINEMATEK, de même. L'opérateur met ses prédispositions au service d'une urgence à instruire. Car c'est bien ce que la "question migratoire" appelle. Nous le dirons avec Patrick Chamoiseau : "L'art n'est au service de rien. L'artiste est libre. S'il n'y a pas de liberté totale, il n'y a pas de création. En revanche, il y a une conscience de la création qui fait que l'on ne peut pas désertier certaines urgences"¹¹. Et ces urgences, dit-il encore, engagent un combat de l'ombre et de la lumière. Lumière affleurant au cœur de l'ombre, comme cette voix qui nous fut "connue et chère, mais à présent voilée, pourtant encore fière". "Et dans les longs plis de son voile. Qui palpite aux brises d'automne, cache et montre au cœur qui s'étonne. La vérité comme une étoile"¹².

Laurent Courtens



Roger Ballen, *Prowling*,
Photographie, 2001 © l'artiste



Benjamin Verhoeven, *50000 scans*,
videostill, 2017 © l'artiste

Connue notamment pour avoir créé le 105 Besme, un espace d'exposition singulier dans son lieu de vie, Tania Nasielski a reçu carte blanche de la part des Abattoirs de Bomel pour y réaliser un projet à découvrir dès février prochain. *l'art même* s'est penché sur les lignes curatoriales suivies par la commissaire dont on connaît l'attachement particulier aux lieux et aux contextes de ses expositions.

NOLI ME TANGERE

NOLI ME TANGERE
AVEC LAZARA ROSELL
ALBEAR, ROGER BALLEEN,
CLAUDE CATTALAIN,
PIETER DE CLERCQ,
NANCY MORENO,
BENJAMIN VERHOEVEN
SOUS COMMISSARIAT
DE TANIA NASIELSKI
ABATTOIRS DE BOMEL, CENTRE
CULTUREL DE NAMUR
18 TRAVERSE DES MUSES
5000 NAMUR
CENTRE CULTUREL DENAMUR.BE
DU 14.02 AU 17.03.19

l'art même: *Pourrais-tu tout d'abord esquisser ce qu'a été ton projet en regard de son titre ?*

Tania Nasielski: Le titre vient en général pendant l'élaboration du projet. *Noli me tangere* s'est formé à partir du contexte et d'une réflexion émanant du lieu. Lorsque les responsables des Abattoirs de Bomel m'ont proposé une carte blanche, j'ai découvert ces anciens abattoirs qui, en dehors de certains détails ou indices singuliers, ont perdu la mémoire visible de leur fonction d'antan. J'ai pensé au corps, ou plutôt à l'anatomie au sens large, celle aussi d'une situation historique ou géographique. Puis le lieu m'a fait revenir à l'idée d'une certaine qualité de présence ou d'absence du corps et j'ai eu envie de proposer quelque chose d'incarné dans cet espace devenu en quelque sorte désincarné. Le titre (*Ne me touche pas* en français) est, dans l'histoire biblique, la phrase prononcée par Jésus à Marie-Madeleine lorsque celle-ci veut le toucher pour s'assurer de son existence réelle. Elle fait ainsi référence à la corpo-réalité, à la présence réelle ou imaginée, indiquant en même temps la présence du corps et son absence. Elle suggère à la fois ce corps que l'on peut toucher ou non et la perception que l'on peut en avoir.

Pour moi, il s'agit d'une interrogation liée à la perception du corps visible, sensible, tangible, et sa représentation aujourd'hui.

AM: *Tu es donc partie du lieu pour penser la thématique. À quel moment le choix des artistes a-t-il joué un rôle dans la définition du projet ?*

TN: En premier lieu, c'est le fait qu'il s'agisse d'anciens abattoirs qui a joué un rôle, car j'avais été interpellée par les détails signifiants des inscriptions sur certaines portes, du type "Abats des porcs". Le choix s'est fait pour tous les artistes en concomitance avec le développement du projet, la question d'habiter ce lieu-là, et l'idée du corps au sens large. J'ai pensé à Pieter De Clercq dont j'avais découvert tout récemment le travail lors des *Open studios* du HISK. Il y avait dans ses travaux quelque chose de très organique sans que ce ne soit matérialiste, une installation qui semblait croître, envahissant l'architecture de son atelier. Ce qui m'a intéressée d'emblée c'est cette manière d'habiter l'espace par une anatomie au sens large du terme. Benjamin Verhoeven explore, quant à lui, le mouvement du corps et en même temps celui de l'image cinématographique qu'il scanne, décomposant à la fois l'image et le mouvement, pour les recomposer ensuite.

AM: *Revenons à l'intitulé de l'exposition et à sa connotation biblique. Comment assumes-tu cette connotation liée ici aux abattoirs ?*

TN: C'est une métaphore. Une phrase qui permet d'évoquer le corps sans le nommer. Elle pose la question de la présence et de l'incarnation au sens propre comme au figuré. Elle est empruntée à la Bible autant qu'à Jean-Luc Nancy qui aborde le corps en lien avec nos cultures ancestrales, biblique mais aussi philosophiques. En l'occurrence, le travail de Lazara Rossell Albear est, lui, lié à la présence incarnée et à des niveaux de transe qui pourraient se rapprocher d'états mystiques ou religieux. Il y a là quelque chose de l'ordre du rituel.

AM: *Toutefois, avec un tel titre, tu vas inévitablement donner des clés de lecture au public.*

TN: Oui, d'autant qu'au Centre culturel de Namur dont font partie les Abattoirs, un important travail de médiation se fait. Il est intéressant de savoir que *Noli me tangere* est une phrase biblique autant que métaphysique et philosophique. Et puis, j'ajouterais, en guise de clin d'œil, qu'au fond si les êtres qui sont passés par ce lieu avaient été doués de langage, ils auraient pu dire "ne me touche pas".

AM: *Qu'en est-il du choix des œuvres ? S'agit-il de créations ou de pièces particulières sélectionnées pour l'exposition ?*

TN: Les deux. Le projet se construit actuellement avec les artistes. Ils travaillent à de nouvelles pièces et le choix définitif des œuvres, qu'elles soient nouvellement créées, déjà existantes ou réactivées, se fera tout prochainement. Pour Roger Ballen, qui vit à Johannesburg, nous puisons directement dans son corpus lié à l'inquiétante étrangeté du corps.

AM: *C'est d'ailleurs, me semble-t-il, le travail qui peut être le plus associé au titre...*

TN: Oui, même si c'est le cas pour chaque artiste. Dans son rapport à certains types de corps et à leur environnement, le travail de Roger Ballen est très proche de tous les aspects qui m'intéressent et qui créent le fil de cette exploration : le corps présent et absent, son lien avec le monde extérieur (ici urbain) et intérieur, sa projection ou représentation et cette inquiétante ou familière étrangeté.

AM: *Quels fils penses-tu tisser dans l'espace entre ces corpus d'œuvres qui vont émerger, puisqu'il s'agit d'une exposition de groupe ?*

TN: C'est avant tout une exposition d'artistes qui vont se saisir de l'opportunité d'habiter un espace. La rencontre et la conversation avec chacun d'eux sont très importantes, ainsi que les conditions pour qu'une forme de contamination entre leurs œuvres advienne dans cet espace-là. Il y a bien sûr un fil rouge constitué par le corps, au sens très large, architectural, digital, ou physique quel qu'il soit, une qualité de présence. C'est dans l'échange et la discussion que se tissent au fur et à mesure les liens possibles entre les œuvres. Il y aura des installations, des peintures, des vidéos, des œuvres performatives, des médias différents qui s'assembleront pour constituer une anatomie dans l'espace d'exposition.

AM: *Pourrais-tu nous en dire plus sur les contours de cette anatomie ?*

TN: Ces contours se forment de manière organique. Je me fais d'abord "yeux et oreilles" par rapport aux désirs des artistes et à ce qui se construit progressivement. Je tente de tisser avec eux, en suivant le fil du propos curatorial, les contours d'un espace à habiter et à

construire ensemble. Les correspondances se font parfois surprenantes car, quelques fois, elles s'établissent malgré nous. J'aime les notions de prise de risque et de surprise potentielles. Laisser advenir. Je prends le risque de ne pas tout contrôler.

AM: *Tu rassembles six artistes dans un projet en gestation qui va prendre corps dans un espace. Quelle place a ce projet dans ta démarche curatoriale ?*

TN: C'est notamment l'occasion d'habiter un espace autre que celui du 105 Besme et d'envisager le rapport privé/public d'une autre manière. Il s'agit ici d'un espace que je ne connais pas bien et que je découvre en même temps que les artistes. Ce projet me remet en mémoire le tout premier projet d'exposition que j'avais réalisé dans le cadre de la Biennale de Dakar. C'était aussi une exposition de groupe dont le fil rouge était non thématique, un dialogue, une mise en présence d'artistes européens et africains, d'images fixes et en mouvement, qui eut lieu à Dakar et à Bruxelles dans des contextes très différents. Ainsi, en regard des projets que je propose au 105 Besme, il y a bien sûr la question de l'échelle. Ce lieu plus grand offre la possibilité de créer et d'exposer d'autres types de travaux. C'est aussi un travail en collaboration étroite avec l'équipe du lieu, une autre forme d'économie et d'écologie de projet.

AM: *Une chose qui m'intrigue est le lien tenu avec l'animal. Il me semble être un fantôme ou un objet, mis en relation avec d'autres corps, mais il n'est jamais là pour lui-même. Quelle place lui consacres-tu exactement ?*

TN: Dans l'art ou la philosophie, l'animal a souvent été considéré comme secondaire, un peu comme le végétal. Or l'animal fait partie de notre écosystème et nous entretenons avec lui des relations à différents niveaux. Jacques Derrida notamment en parle. Donc oui, l'animal a ici peut-être une présence fantomatique, en lien avec l'histoire du lieu. Libre aux artistes de lui octroyer telle ou telle place. Le corps est le lieu de la première relation au monde, à l'architecture, et aussi à l'animal. Celui-ci est présent en filigranes chez Roger Ballen. Chez Pieter De Clercq, son propre corps est la mesure de la relation aux objets et à l'espace qui l'entourent. De même chez Claude Cattelain qui, lui, mesure la puissance parfois dérisoire et parfois immense du corps. Tous deux utilisent les matériaux à leur portée pour créer quelque chose de l'ordre de l'installation, en relation avec l'échelle de leur propre physicalité.

AM: *Cela m'amène à te demander quelle est l'importance de la performance dans l'exposition ? Est-elle elle aussi incarnée dans des œuvres ou y aura-t-il des moments programmés de performance ?*

TN: Oui, le travail performatif dans ce contexte a une place importante, car il s'agit là encore de qualité de présence. Par exemple, Claude Cattelain construit des architectures avec d'importantes contraintes physiques. Il amène des matériaux et les assemble avec son corps, créant une sorte de chorégraphie. La pièce pourra se construire pendant le vernissage, il s'agira d'une performance dont la trace, une installation architecturale, garde la mémoire du corps dans l'espace d'exposition. Lazara Rosell Albear danse et joue de la batterie... Des moments de performances seront donc intégrés au projet. Un ciné-club permettra aussi d'élargir le propos avec des films et vidéos d'artistes.

AM: *Tu inclus dans ton propos les notions d'aura, d'Unheimlichkeit de Freud, bien que tu parles beaucoup de présence et d'incarnation. N'y a-t-il pas là une contradiction ? Tout ce que tu dis semble plutôt aller dans le sens de la manière dont la présence devient absence.*

TN: L'ambiguïté entre l'état incarné et désincarné m'intéresse. Il s'agit de ré-habiter l'espace de ce lieu, désincarné en quelque sorte suite à sa rénovation. L'aura est à la fois une présence et une absence. Il me semble aussi que l'Unheimlichkeit de Freud, cette étrangeté à la fois familière et inquiétante, participe de cette ambiguïté.

AM: *La plupart des artistes sont de jeunes artistes qui font référence au corps. Toutefois ce sont des corps désincarnés, fragmentés, déformés, recomposés. Des corps qui perdent leur intégrité ou leur anatomie véritable. Il semble que, de leur point de vue, le rapport au corps aujourd'hui est vécu comme schizophrène. Cette hybridation est-elle à ton avis symptomatique de notre rapport au corps aujourd'hui ?*

TN: Oui tout à fait. C'est très intéressant cette hybridation du corps et du coup de l'identité, de la perception de notre monde en mutation. Chez Nancy Moreno l'anatomie du *self* est transformée, voire subtilement enlaidie. Comme dans un rêve ou un cauchemar où l'on ne se reconnaîtrait pas soi-même, il y a là aussi cette familière et inquiétante étrangeté. La notion de fragmentation, d'anamorphose est très présente dans la société et dans ce rapport que tu évoques. C'est peut-être symptomatique de ce que l'on vit aujourd'hui, ce corps vécu comme soit très affirmé, soit abstrait, digitalisé. Une manière d'habiter ou de ne pas habiter l'espace. L'anatomie fragmentée et recomposée demeure un champ ouvert sur l'espace spatio-temporel, historique et potentiellement sociopolitique.

Entretien mené par Maïté Vissault

L'Espace Contretype consacre une exposition solo à MAXIME BRYGO. Ce dernier poursuit depuis plusieurs années un travail de fond sur ce qu'on pourrait appeler des "contextes" où les éléments environnementaux sont impactés par l'homme, de manière franche ou improbable. La photographie y est traitée en relation avec d'autres médiums et génère des formes documentaires où l'envoûtement et la négociation poétique avec le réel prédominent.

LA PALABRE PHOTOGRAPHIQUE

MAXIME BRYGO
PAVILLONS ET TOTEMS
CONTRETYPE
4A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG
DU 23.01 AU 17.03.19



Maxime Brygo, *Sans titre*, de la série *Pavillons et totems*, 2016 © Maxime Brygo

Achévé en 2016, le projet "Pavillons et totems" finalise trois ans d'arpentage et de rencontres sur le vaste territoire de l'ex-bassin minier franco-belge, à travers les régions du Hainaut, du Nord et du Pas-de-Calais. On connaît la majesté de ces paysages, classés depuis 2012 Patrimoine Mondial de l'Unesco, mais ce n'est pas celle-ci que Maxime Brygo (*1984 ; vit et travaille à Lille) a regardée. Il ne redouble aucunement l'iconographie touristique et souveraine des terrils gigantesques ou des sites miniers à l'architecture typique et évocatrice, aujourd'hui presque pittoresque. Il s'est écarté de ce décor, tellement figé — même si grandiose — d'une histoire sans interstices et sans approximation. La grande toile, l'arrière-plan *bigger than life* qui donne son étoffe héroïque aux paysages du Nord s'avère, lorsque comparé avec les images de Maxime Brygo, presque un trompe-l'œil.

Mais le photographe n'est pas non plus passé *derrière* le spectaculaire et l'apparat. Il ne s'est pas attelé au banal ou à l'ordinaire. Il ne démonte pas l'illusion d'un paysage augmenté par la reconnaissance et la valorisation pour en dévoiler les coulisses quelconques. Il a trouvé une troisième voie qui, à chaque image, étonne. Non pas que les "choses" qu'il photographie — terme vague, certes, mais approprié peut-être à la démarche de Brygo¹ — soient stupéfiantes ou insoupçonnées, mais elles font sans conteste irruption dans le réel.

Comme le titre du projet l'évoque, on est dans le bâti, dans un environnement construit ou façonné. Mais l'énigme n'en reste pas moins présente, que l'on se trouve devant un arc de triomphe érigé sur un rond-point, une large estrade posée au milieu d'un parc ou des blocs de pierre et des tuyaux en béton peint amoncelés comme un Stonehenge du pauvre. Cette variété maintient la tension chez le regardeur : certains endroits montrent une volonté architecturale claire, même si l'intention de celle-ci est devenue totalement opaque ; d'autres places s'apparentent à des "zones", des espaces investis puis abandonnés mais où semble subsister une vie équivoque ; enfin, quelques étendues de nature manifestent une présence humaine très ancienne, voire une atmosphère de légende.

Il ne s'agit donc pas d'une typologie, ni d'une investigation méthodique. Comme dans la plupart des projets de Maxime Brygo, les fonctions et les usages de la photographie documentaire sont débordés par des apports autres, qu'il s'agisse d'une présence de l'image installée, de la vidéo ou du diaporama, d'appendices textuels ou, dans ce cas-ci, du son et en particulier de la voix.

Combiné à l'aspect visuel du projet, un dispositif sonore complète "Pavillons et totems". Pendant plus de trois heures, les voix des habitants de la région donnent à entendre des récits, des témoignages, des souvenirs, des opinions, des sentiments. Ces voix off, que Michel Poivert dans un texte écrit spécialement pour l'exposition à Contretype, associe avec pertinence au cinéma documentaire² et à la radio,³ prennent leur origine dans les images. On comprend que les personnes se livrent à un travail de déchiffrement et de lecture libres des photos qu'elles ont sous les yeux. Cette opération et cette présence, dans lesquelles on croise des personnalités diverses aux accents et textures de voix multiples, nimbent le caractère singulièrement insolite de ces photos d'une humanité hétéroclite qui raconte ces paysages et se raconte elle-même, dans le même mouvement de la parole.

Cette double facette, vocale et photographique, donne véritablement au projet sa particularité, qui dialectise documentaire et imagination, réalité et mythologies personnelles, traces et spéculations. C'est d'ailleurs bien plus une quête qu'une enquête qu'a menée Brygo, car la vérité n'est pas le but et la méthode dédaigne le systématisme froid et l'information. C'est la manifestation du visible, dans sa surveillance improbable, couplée aux parlers comme tricotage de sens et de récits, qui détermine les contours libres d'un territoire psycho-géographique où l'histoire minière vaut surtout comme filigrane.

Anne-Françoise Lesuisse

1 Le CNRTL donne comme définition au mot 'chose' : "Ce qui se manifeste et que l'on ne désigne qu'en tant que tel." Une 'chose' a donc cette qualité d'être distincte, perçue ou concevable, et de n'exister que par cela, sans autre forme de précision *a priori*.

2 "[...] le commentaire en voix off est aujourd'hui la forme hybride du document et du poème, l'instrument de l'objectif-subjectif. Tout ce qui depuis l'origine travaille la photographie." in Michel Poivert, "Maxime Brygo : lieux-dits", texte inédit, 2018.

3 "La photographie entend des voix. C'est qu'elle est hantée [...] par la radio [...] qui, comme elle, manifeste les absents." in *Ibid.*

Au vu de son actualité foisonnante et notamment de l'exposition qu'il prépare au centre d'art Les Brasseurs à Liège, il nous paraissait opportun de consacrer quelques lignes au travail de CLAUDE CATTELAÏN, performeur et "directeur du mauvais movies" pour reprendre l'expression de Man Ray¹. Cet article est donc l'occasion d'un retour sur l'exposition ayant eu lieu à la maison d'art actuel des Chartreux (MAAC) en fin d'année, augurant de nouvelles et prometteuses perspectives dans la pratique de cet artiste qui choisit rarement le chemin le plus court entre deux points.²

À l'origine des œuvres de Claude Cattelain (°1972, Kinshasa; vit et travaille à Bruxelles), il y a souvent des gestes simples — comme élever une colonne de blocs en partant du plafond ou marcher sur place dans le sable en s'y enfonçant —, improvisés dans l'espace de l'atelier ou exécutés à même le lieu d'exposition. Le corps y tient sa juste place, c'est-à-dire qu'il est à la fois support, outil de projection, mais aussi trace, souvenir, mémoire.

Ainsi, dans l'exposition à la MAAC, pouvait-on assister à une concordance de ces différents temps et usages du corps, à travers un ensemble d'installations révélant un rapport de promiscuité avec les éléments primordiaux que sont la terre, l'eau, l'air et le feu, animés d'un souffle vital qui renvoie, quant à lui, à la condition humaine. Parmi les gestes les plus aboutis, ou du moins les plus affirmés de cette exposition, l'obstruction de la quasi-totalité de l'espace d'accueil par la construction de deux cabanes faites de planches de bois brut, destinées à accueillir chacune une projection vidéo (*Radoub* et *Breath*). Si la première de ces vidéos consistait à tenter de rassembler des épaves emportées par le courant, la seconde montrait l'artiste soulevant une poutre par sa seule respiration. L'occupation singulière des lieux, qui déjouait ici le comportement habituel des visiteurs, obligeait à une entrée "par le corps" et les sensations, rythmée par le son de la respiration de l'artiste. Un autre geste décisif, magistral dans son ampleur et sa monumentalité, fut de remplir de quelques tonnes de terre argileuse l'ensemble de la pièce en arrière-cour et d'y projeter des poutres de bois (*Sleep*). Les sillons ainsi laissés dans la terre traçaient des lignes de fuite vers le mur du fond qui semblait s'élever à la verticale alors que le spectateur avait la sensation que le sol se rabattait devant lui. Poutre et homme faisaient corps dans un seul et même élan de liberté. La terre argileuse suintait, de même qu'une lumière écranique s'échappait d'entre les planches jointes, comme pour mieux marquer ce déplacement d'énergie, en un mot cette entropie propre à la matière organique, qui se manifeste de manière aléatoire, en dépit de la volonté de l'artiste.

C'est à partir de ce constat que s'organise l'exposition à Liège, qui s'articulera autour d'actions réalisées pour et dans l'espace de l'ancienne brasserie en amont du vernissage. L'occupation se fera tantôt souterraine, tantôt à la lumière du jour, mais toujours de manière à ce qu'un élément architectural garde les traces du travail effectué.

Photogramme de l'installation vidéo *BREATH 2*, installation HD 16/9, 30 sec. en boucle, 2017. © Claude Cattelain.



RETOUR À LA TERRE

De nouveau, l'on retrouve cette idée d'empêchement, interdisant le spectateur d'accéder simultanément à l'ensemble de l'exposition et l'aménagement de points de vue multiples. Cependant, la souillure apparaît à plusieurs reprises, telle une étape nécessaire du processus de création rendu visible à travers le film qui sera tourné durant le montage et projeté dans une salle à part. Contrairement à l'aspect relativement propre et contenu des installations précitées, il est question ici de fuite, de flaque, de toute cette mécanique des fluides qui s'infiltrent et qui tachent. Ce recours à la terre et à l'eau a quelque chose d'un retour, d'une quête des origines qui n'est pas sans évoquer celle du personnage de Robinson de Michel Tournier, lorsqu'il s'enfonce dans la vase pour fusionner avec son île.³ A l'instar de l'artiste cubaine Anna Mendieta, dont on a récemment pu découvrir la production cinématographique longtemps restée dans l'ombre,⁴ le parcours de Claude Cattelain tient à bien des égards de la lutte pour le dépassement de soi, qui trouve son achèvement (et peut-être, qui sait, un certain apaisement) à travers la rencontre avec la nature. Le corps y retrouve son berceau initial, la terre-mère nourricière, demeure de tous les possibles.

Septembre Tiberghien

¹ Voir Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas, dir. *Man Ray, directeur du mauvais movies*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

² Contrairement à ce que laisse entendre le titre de son exposition monographique à la Maison d'art actuel des Chartreux (MAAC), *Straight ahead*, couronnant trois années de résidence (du 12 octobre au 1^{er} décembre 2018).

³ Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴ Belle initiative du Jeu de Paume.

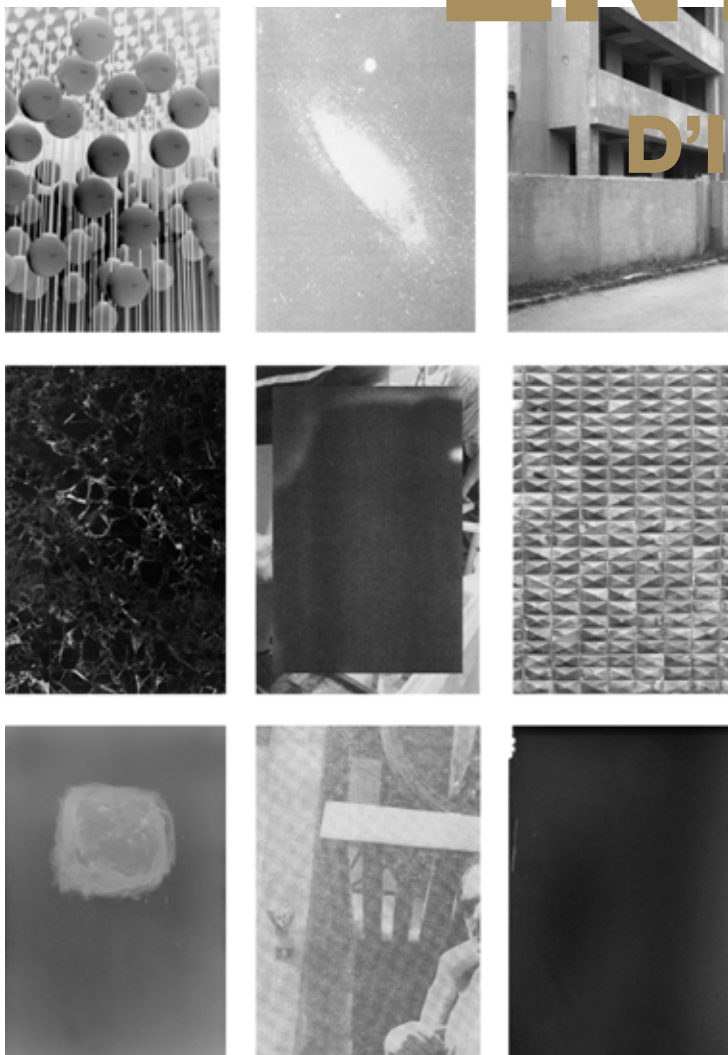
CLAUDE CATTELAÏN
LES BRASSEURS, ART
CONTEMPORAIN
26/28 RUE DU PONT
4000 LIÈGE
WWW.LESBRASSEURS.ORG
DU 6.03 AU 5.04.19

CE SERAIT MIEUX À DEUX
VITRINE RÉGIONALE D'ART
CONTEMPORAIN (VRAC)
7 PLACE DE LA CAPELLE
F-12100 MILLAU
JUSQU'AU 10.02.19

FOLLOW THE LINE
LA CHAMBRE D'ÉCHO — CENTRE
CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
BOULEVARD LOUIS BLANC
F-34000 MONTPELLIER
DU 11.03 AU 11.04.19

**PARTICIPATION
À DRAWING NOW**
SALON DU DESSIN CONTEMPORAIN
(STAND DE LA GALERIE ARCHIRAAU,
BRUXELLES)
LE CARREAU DU TEMPLE
2 RUE PERRÉE
F-75003 PARIS
DU 28 AU 31.03.19

ENTROPIE: DEGRÉ D'IMPRÉDICTIBILITÉ DU CONTENU EN INFORMATION D'UN SYSTÈME



Michel Mazzoni, *Other Things Visible*,
Artistbook, éditeur MER Paper Kunsthalle, Gand.

l'art même : *Tu exposes en février au Botanique, quelle série vas-tu y montrer ?*

Michel Mazzoni : Principalement des images issues de la dernière : *Other things visible*. Ainsi que des images plus anciennes et probablement une autre série inédite, *Dumitru*. Ces nouveaux travaux feront ensuite l'objet de deux livres. Le premier, publié par MER Paper Kunsthalle à Gand (production Le Botanique), le second par ALT éditions, Bruxelles.

AM : *Quelle est l'importance du livre dans la diffusion et la présentation de ton travail ?*

MM : Le livre est pour moi une œuvre à part entière, un objet autonome. C'est le support

qui me permet peut-être de travailler au mieux la problématique de la fragilité des images, qui traverse tout mon travail et qui s'exprime notamment par le choix de papiers différents et combinés dans un même ouvrage, qui offrent des lectures diverses. De même pour mes expositions : j'utilise assez peu les images encadrées ou contrecollées. En règle générale, elles sont présentées de manière beaucoup plus éphémère et vulnérable. Il y a aussi des rebonds entre l'exposition et le livre : lorsque je feuillette par exemple *Amorces*, où les effets de transparence de papier montrent des superpositions d'images à travers les pages, ça me donne des idées de mise en espace.

Après Art Brussels en 2017, une exposition solo chez Contretype en 2018 et, récemment, une participation à la Biennale du Parc d'Enghien, MICHEL MAZZONI (°1966 ; vit et travaille à Bruxelles) investit les grandes salles du Botanique. Les recherches de l'artiste, cernées de références pérennes puisées dans tous les domaines artistiques (parmi lesquelles J.G. Ballard, Robert Smithson, Lewis Baltz, Ingmar Bergman, Taylor Deupree...), appauvrissent l'information contenue dans la photographie pour mieux en exprimer les potentiels visuels et formels et ainsi questionner la prolifération des images aujourd'hui.

AM : *Comment travailles-tu l'installation ?*

MM : Avant une exposition, je m'imprègne bien du lieu, je fais des simulations informatiques très précises à l'échelle, en glissant dans l'espace différentes images et en testant leur intégration. Je passe ensuite beaucoup de temps sur place, au moment de l'accrochage. Pour l'expo au Botanique, je suis en train de tester une grande plage vide suivie d'une présentation plus dense, avec un accrochage serré, dans un angle, mais pour le moment, ce sont des études. La présence de monochromes dans l'espace est aussi décisive pour moi. C'est un objet récurrent qui, dans ma pratique, désigne un épuisement du médium, un appauvrissement — qui est aussi une recherche sur l'essence. J'aime beaucoup les *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt. La matière noire, plus généralement la *grey matter* est un des éléments qu'on retrouve dans mes travaux. Certaines de ces surfaces monochromes sont des plages unies que je photographie, d'autres

sont de purs simulacres, le résultat de manipulations chimiques ou lumineuses, d'opérations en postproduction (scans et impressions multiples, trames, inversion, courbes...) qui soulignent le statut de "copie de copie" de ce qu'on regarde.

AM: *Tu me montres tes simulations pour le Botanique et j'y vois autre chose qu'un accrochage photographique traditionnel linéaire. Mais ton installation n'appelle pas non plus de référence à une photographie sculpturale, augmentée, qui déborde dans le volume. Par contre, la ressemblance avec les mises en page de tes livres est frappante!*

MM: Oui, il y a en effet, je le disais, des phénomènes d'écho entre les deux. Mais l'exposition et le livre se construisent chaque fois, en fonction des images que je sélectionne, de leur format, de l'intention du projet. Certains projets ont besoin d'intimité, d'autres peuvent exister en plus grand, même si la fragilité de l'image reste une problématique centrale. Sol LeWitt disait: "la forme n'est que l'indice du contenu". Tout le rapport formel doit être repensé, à chaque fois, en fonction du fond.

AM: *Tu parles plus souvent d'image que de photographie...*

MM: Je me définis en effet comme un artiste visuel: j'utilise la photographie, la vidéo, la réappropriation d'images d'archives, je réfléchis sur l'installation, le concept de livres d'artistes... Ma préoccupation tourne notamment autour des questions de temporalité, de temps circulaire, le temps des répétitions, des retours, des variations fines qui reviennent, celles en particulier liées à l'atmosphère. Mais c'est aussi la reprise d'images que j'ai réalisées plusieurs années auparavant, que je retouche, révisé. Je trouve fascinant cette possibilité qu'offre l'image d'être modifiée à l'infini. Dans ma pratique, je dirais que ce qui me raccroche le plus à la photographie, c'est la notion de cadre et les questions d'échelle qui vont avec. Je recadre rarement une image et j'aime beaucoup les ambiguïtés que les rapports d'échelle peuvent créer. J'ai beaucoup joué avec cet effet dans *Collisions*¹.

AM: *Quand on est face à tes images, il y a la nécessité de se laisser prendre par le temps pour y accéder, de se laisser imprégner par elles. La réception n'est pas immédiate...*

MM: Quand je regarde des images, j'aime qu'il y ait des zones abstraites. On retrouve cela dans le cinéma: *L'Eclipse* d'Antonioni, Tarkovski, Lynch... les premières photographies scientifiques... Ne pas tout comprendre, sentir une forme de résistance ou d'énigme qui m'amène à devoir y revenir, c'est pour moi une force, ça signe la présence d'une invention de formes.

AM: *Il y a dans la série que tu vas montrer au Botanique des motifs qui reviennent...*

MM: Le trou, la griffure, le tenon et la mor-

taise, les formes sphériques... L'architecture futuriste et brutaliste, le suprématisme, sont des éléments récurrents. Dernièrement, je me suis intéressé au fragment mimétique, dans sa dimension graphique. J'ai beaucoup travaillé en Roumanie, m'intéressant en particulier à l'architecture des années 70 et à l'impact qu'elle a généré dans le paysage. Chacune de mes images est le résultat d'une rencontre fortuite et immédiate. Je marche beaucoup, j'ai toujours un petit appareil avec moi, et si le processus que j'opère sur l'image dans l'après-coup peut prendre du temps, la prise de vue est de l'ordre de l'instantané. Les environnements qui m'attirent sont ambigus, hostiles, parfois interdits (ce qui m'a occasionné parfois quelques problèmes avec les autorités locales) (*rires*) ou qui semblent tout droit sortis d'une nouvelle de J.G. Ballard — qui est une de mes références majeures. Dans le cadre de l'installation au Botanique, la mise en espace de ces images s'opère comme un agencement musical, avec des figures dissonantes ou assonantes, où les masses grises prédominent, parfois avec un insert de couleur agissant comme une balise ou une ponctuation.

AM: *J'ai parfois l'impression, en regardant ton travail, que tes images mettent en évidence un aspect ténu du réel et l'agrandissent ou le soulignent jusqu'à ce qu'il occupe tout le champ. Comme si le détail devenait le point d'entrée pour appréhender l'ensemble (et non plus quelque chose qui fait irruption pour briser l'appréhension globale, à distance, de la représentation).*

MM: Avant de te rencontrer, j'ai écrit un court texte de présentation qui rejoint ce que tu viens de dire: "Les lieux que je photographie ne sont pas vraiment définis et pourraient être dans des époques indéterminées. Il s'agit généralement de vues fragmentaires, des images "sans qualité" du quotidien avec d'infimes indices. Ces lieux-là sont bien réels, mais la façon dont je les traite provoque cette distance abstraite et complexe. Ce que je cherche à montrer, ce sont les forces qui y circulent et les pensées que cela fait naître chez le spectateur. Pointer des espaces, des lieux, des objets où cela "accroche", une présence visuelle forte mais qui n'explique rien." Antonioni a dit un jour "mon cinéma ne parle de rien mais avec précision." Cette phrase a eu un effet incroyable sur moi. Souvent, les spectateurs me disent "j'aime mais je ne comprends pas vraiment tout"! Il y a une propension à devoir "comprendre", héritée d'une certaine photographie, descriptive et documentaire, au détriment de l'expérience sensorielle que je privilégie d'abord. En photographie, la question de la forme est toujours plus compliquée à aborder. J'ai relevé un passage dans un texte de Jan Dibbets avec lequel je suis tout à fait d'accord: "Abstraite ou pas, la photographie dite plasticienne doit générer une réflexion sur le médium, pas uniquement sur son contenu au sens descriptif et informatif du terme."

AM: *Tes images ne se laissent au fond jamais oublier en tant qu'image. L'image n'est pas chez toi une fenêtre ouverte sur la réalité mais au contraire, un artefact en soi.*

MM: L'archive n'a pas pour moi de stricte valeur historique ou politique. Pour *Gravity*, j'ai eu accès à des documents de la NASA et du Soviet Space Program; pour *Dumitru*, à des documents de première main issus de l'époque de Ceaucescu. Mais ce qui m'intéresse dans le traitement de ces traces, c'est de leur donner une valeur iconique et d'inscrire un vertige issu de leur surface. On en revient au simulacre, au basculement d'une image "informative" vers sa reproduction, sa médiatisation, sa mise en circulation, donc sa qualité d'icône et d'objet et, partant, ses potentiels formels.

Entretien mené par Anne-Françoise Lesuisse

MICHEL MAZZONI OTHER THINGS VISIBLE

SOUS COMMISSARIAT
DE GRÉGORI THIRION
LE BOTANIQUE
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE
DU 28.02 AU 14.04.19

EXPOSITION DE GROUPE:

ATOME CROCHU.
ESQUISSE POUR UN
SHELTER STUDIO
CENTRE CULTUREL DE HUY
ET ESPACE SAINT-MENGOLD,
UNE INVITATION DE CÉCILE MASSART
DU 19.01 AU 17.02.19

EXPOSITION SOLO: L'ART DANS LES CHAPELLES

(LE MORBIHAN, BRETAGNE),
SOUS COMMISSARIAT
D'ERIC SUCHÈRE
DU 5.07 AU 15.09.19

¹ ARP2 éditions, 2016. Livre d'artiste sur le Japon

JOSÉPHINE KAEPPÉLIN

“J’AGIS COMME UNE TABLE DE PING-PONG”

Questionnaire *Bonjour!*,
Audit Siegwerk, session 1,
Annemasse (FR) 13/02/2018 15:26
© l’artiste

“Je suis artiste et je suis prestataire de services intellectuels et graphiques. [...] J’endosse ce rôle pour agir dans différents secteurs d’activités.” C’est en ces termes que l’artiste JOSÉPHINE KAEPPÉLIN (Lyon, °1985; vit et travaille à Bruxelles et en France) présente sa pratique – termes qui l’inscrivent dans une lignée spécifique mais néanmoins singulière. Le présent article se concentre sur l’une des modalités de cette “prestation de services”; celle qui concerne son travail d’audit.

“Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...”² Animée comme tout.e artiste par la nécessité d’inventer des stratégies propres pour développer sa pratique et la rendre visible tout en assurant sa survie matérielle, Joséphine Kaepelin a fait sien un lexique emprunté au monde de l’entreprise, écho au créatif freelance aussi ambitieux et (dit-on) prospère – que précaire. Dans la lignée d’un Philippe Thomas qui ouvrit en 1987 l’agence *readymades belong to everyone*®, Joséphine Kaepelin prolonge ce déplacement voire cette fiction d’où découlent des formes et des questionnements imprégnant tant la question de l’œuvre que celle du travail.

“En tant qu’artiste-consultante, je mène des enquêtes (dans des entreprises) afin de récolter des informations objectives subjectives.”³ Joséphine Kaepelin a initié son premier audit dans un contexte artistique à l’occasion d’une invitation du Magasin CNAC à Grenoble (France) en 2016.⁴ Depuis, d’autres invitations ont suivi à Bruxelles: à Eté78 en 2017-2018, ainsi qu’au Beursschouwburg pour 2019 – un engouement



qui porte à croire que les institutions culturelles comprennent la nécessité d’évaluer leurs propres pratiques, nous y reviendrons. Depuis lors, la “demande” s’est élargie hors du monde de l’art. Au cours de l’année 2018, Joséphine Kaepelin est intervenue dans un contexte industriel⁵, et sur une échelle inédite: au sein de l’entreprise Siegwerk à Annemasse (France) qui produit des encres d’impression pour packaging et compte 270 employés.⁶

“Il n’existe pas de performance permanente sans évaluation infinie, sans le fait d’être constamment jugé par des managers sur nos performances de travail [...]”⁷ En 2008, Martin Le Chevalier réalisait *L’audit, processus de consulting*, posant à un véritable cabinet de conseil la question suivante: “Est-il pertinent que je poursuive mon activité?”⁸. Joséphine Kaepelin tourne le projecteur de l’autre côté, vers l’institution qui l’accueille, en impliquant l’ensemble de

L’analogie du langage et du jeu ne nous apporte-t-elle donc pas quelque lumière? Nous pouvons très bien imaginer des gens qui s’amusent avec un ballon dans un pré. Ils commencent à jouer à différents jeux existants; il y en a certains qu’ils ne mènent pas à terme, et dans l’intervalle, ils lancent le ballon en l’air au hasard, et pour s’amuser, ils se pourchassent avec le ballon, s’en servent comme d’un projectile, etc. Après quoi quelqu’un déclare: Ces gens-là jouent sans interruption à un jeu de ballon, et donc, à chaque lancer, ils suivent des règles déterminées. Et n’y a-t-il pas aussi le cas où nous jouons et “make up the rules as we go along”? Et également celui où nous les modifions – as we go along.”¹

ses acteurs. Cette démarche fait écho au *project work* développé par l’artiste Andrea Fraser: “Nous avons proposé le terme de “prestation de services” pour décrire la condition économique du *project work* de même que la nature des relations sociales sous lesquelles il se développe”;⁹ ce qui permet de questionner la spécificité de la pratique artistique tout comme sa condition économique – mais aussi le travail au sens large. “À la différence d’un audit classique qui sert à mesurer l’efficacité, la conformité à des normes ou à évaluer les pratiques au travail, mes enquêtes n’ont pas d’objectif à atteindre. Je me donne cependant comme règle de conduite d’interférer dans la routine de travail pour (peut-être) permettre une mise à distance nécessaire afin de réfléchir sur soi-même et sur la structure (socio-professionnelle) dans laquelle on est intégré.”¹⁰ Pour ce faire, Joséphine Kaepelin déploie des outils et des stratégies de nature (apparemment) purement artistiques, ou qui du moins instaurent un décalage vis-à-vis de ce que l’on entend habituellement par audit. L’artiste ne s’engage pas à produire un résultat final, tangible, un *objet*. Elle propose certes d’aboutir à un “rapport”, mais ce terme renvoie autant à une relation engagée qu’à un compte-rendu assorti de préconisations. Par ailleurs, elle use du terme “enquête”, au sens d’un processus qui se veut empirique, ouvert, collaboratif, “dans la logique qui consiste à trouver à chaque occasion le format de (re)présentation adéquat qui va permettre de faire voir autrement le phénomène dont les matériaux travaillés sont les données.”¹¹ En insistant sur le processus même de la rencontre, sur l’introduction d’une pause au cœur d’une routine, Joséphine Kaepelin met ainsi l’accent sur la dimension immatérielle, relationnelle, processuelle de l’œuvre. Sachant qu’au fond ce qui prime n’est pas tant le caractère immatériel de l’œuvre d’art¹² que la question de la matérialisation de la vie.¹³

“Suivre une règle, faire un rapport [...], jouer une partie d’échecs, sont des coutumes (des usages, des institutions)”.¹⁴ Au cours de ses audits, l’artiste propose de participer à différents “jeux de langage” construits en fonction

des situations. Le but de l'audit étant, pour rappel, "de chahuter les esprits. Comme pour toute action entreprise, le résultat n'est pas garanti. Il se peut qu'il soit si mince qu'il en soit inénarrable".¹⁵ Joséphine Kaepelin procède par rebonds : "quand je travaille, quand je produis une œuvre, j'essaie de faire en sorte qu'elle permette un rebond — non pas un rebond physique (pong), mais un rebond immatériel (ping) ; rebond de la pensée sur une forme, un mot ou une image. Ça ne marche pas toujours mais j'essaie".¹⁶ Venons-en plus spécifiquement aux outils déployés au cours de l'audit de l'entreprise Siegwark, qui s'est développé en trois temps et trois modalités majeures. Vêtue de sa blouse de travailleuse sur laquelle elle a fait imprimer "j'agis comme une table de ping-pong", Joséphine Kaepelin sillonne indistinctement les espaces de travail et les hiérarchies.

Première modalité : le questionnaire *Bonjour!* L'artiste distribue en main propre ses questionnaires préparés sur logiciel Microsoft Word en format A4,¹⁷ qui rappellent — sous une forme ouverte et ludique — les protocoles d'enquête statistique de Hans Haacke.¹⁸ Titrés *Bonjour!* et se terminant par Merci — la politesse étant un préalable essentiel à toute relation — leur contenu oscille, non sans une teinte d'humour, entre reprise de modèles habituellement soumis par les cabinets d'audit¹⁹ et formules issues de conversations, rendues anonymes et décontextualisées. Ainsi de cette liste de propositions à conserver ou barrer au stylo : "Je dois faire mon travail mais je ne peux pas bien le faire" ; "Je n'hésite pas à dire non"... Seconde modalité : le jeu de conversation *La roue de la fortune*. Chaque participant, désigné par la lettre A, B, ou C, doit faire tourner la roue puis piocher, en fonction de la couleur attribuée par l'index de cette même roue, une carte-question à laquelle il doit répondre oralement. Les cartes-questions sont réparties en trois catégories : BLEU = travail ("Que penses-tu de la polycompétence?"...), JAUNE = société ("Comment ralentir?"...), ROSE = arts ("Qu'aimes-tu contempler?"...). Troisième et dernière modalité : le jeu d'écriture *Que fais-tu dans la vie?* Le jeu-protocole consiste à proposer de piocher au hasard trois dominos en bois dans un sac et tenter, d'après ceux-ci, de répondre par écrit à la question : "Que fais-tu dans la vie?". Le contenu des propositions imprimées sur les dominos ayant résulté d'une collecte mêlant fiches de poste internes à l'entreprise, extraits d'échanges conversationnels issus d'autres contextes²⁰ et descriptions d'actions venant du théâtre, de la danse, du karaté²¹... Le hasard des formules piochées s'avère faire soudain sens pour chacun, qui y lit sa propre expérience à la manière dont on pourrait tirer les cartes.

Ces diverses modalités font émerger un processus de "production conjointe"²² où l'intervention artistique existe sous la forme d'une



Que fais-tu dans la vie?
Audit Siegwark, session 3,
Annemasse (FR) 17/05/2018 15:57
© l'artiste

conversation dont la valeur d'échange est, par définition, irréductible à l'une des parties. Et puisque les commanditaires attendent un *résultat* — un *rapport*, Joséphine Kaepelin déplace malicieusement les attentes : à Annemasse, elle a soumis la décision sur sa forme à un processus de vote collectif.²³

La pratique d'audit de Joséphine Kaepelin pose question quant à la possibilité d'une critique institutionnelle aujourd'hui. N'est-ce pas ici pour les institutions un moyen de financer un audit qu'elles pourront considérer a posteriori comme "purement de l'art"? N'est-ce pas une aubaine de s'offrir ce genre de prestation à moindre coût, performée par une personne issue d'un champ où l'on s'auto-exploite le plus volontiers? Il n'en reste pas moins que Joséphine Kaepelin ouvre des perspectives sur la valeur symbolique, subjective, que l'on accorde tant à l'œuvre qu'au travail, qu'il soit ou non de nature artistique.

N'est-ce pas, plus généralement, une bonne chose, que de tenter de réduire "la distance technique et psychique entre la production artistique et les moyens productifs de la société"?²⁴ En osant s'aventurer hors des frontières du studio et du centre d'art, l'artiste prend le risque de confronter différents systèmes de production de valeur²⁵, nous rappelant combien le musée est, lui aussi, une fabrique : "Dans le musée-comme-fabrique, quelque chose continue à être produit. Des installations, des plannings, des menuiseries, des visualisations, des discussions, de la maintenance, des paris sur des valeurs émergentes, du networking alternent de façon circulaire. Un espace d'art est une fabrique, et en même temps un supermarché — un casino et un espace de culte dans lequel le travail de reproduction est assuré tout autant par des femmes de ménage que par des bloggers avec téléphone portable".²⁶

À propos de "femmes de ménage" : Joséphine Kaepelin dit l'importance qu'eut pour elle la découverte du travail de l'artiste Mierle Laderman Ukeles et son *Manifesto for Maintenance art* (1969). En parcourant les lieux où elle opère, Joséphine Kaepelin salue chacun des travailleurs en ayant à l'esprit cette même artiste qui, entre 1979 et 1980, a serré la main des 8500 éboueurs de la ville de New York pour les remercier de garder la ville propre.²⁷

Florence Cheval

1 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, 2004, § 83, p.

2 Marcel Broodthaers, *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...*, Galerie Saint Laurent, Bruxelles, 1964.

3 *Statement* de l'artiste en dépliant de l'exposition de Joséphine Kaepelin à Point Culture, Bruxelles (5/10 — 01/12/2018).

4 Sur invitation de Béatrice Josse dans le cadre de son arrivée à la direction du MAGASIN.

5 Sur invitation néanmoins d'un centre d'art agissant comme intermédiaire, la Villa du Parc à Annemasse.

6 Après un plan social déployé sur plusieurs années, qui concerna une centaine d'employés du site.

7 "No permanent performance without endless evaluation, without being scored by managers on our work performance (...)" Dieter Lesage, *Permanent performance*, in "Performance Research", 2013, p. 19.

8 Voir Judith Ickowicz, *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Les Presses du réel, 2013, p. 574. Une autre pièce de Martin Le Chevalier a été installée par Joséphine Kaepelin dans son exposition à Point Culture.

9 Andrea Fraser, *How to provide an artistic service: an introduction*, en lien avec l'exposition "Services: Conditions and Relations of Project Oriented Artistic Practice" organisée par Helmut Draxler and Andrea Fraser, Kunstraum der Universität Lüneburg, 1994.

10 *Statement* de l'artiste.

11 Yael Kreplak, "Once it is out, it is anybody's. Quelques remarques sur les méthodes de Franck Leibovici", in R. Khazam (dir.), *Une poétique pragmatiste. Considérations sur l'œuvre de Franck Leibovici*, Les Presses du réel, 2018, p. 108-121.

12 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

13 Ben Kinmont, *The materialization of life into alternative economies*, New York, 1996.

14 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, 2004, § 199, p. 126.

15 *Statement* de l'artiste, op. cit.

16 Extrait de la première lettre envoyée par JK aux employés du site Siegwark d'Annemasse, le 6 mars 2018.

17 Voir H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October*, vol. 55, 1990, pp. 105-143.

18 Voir Hans Haacke, *Visitor's Profile*, 1971, et aussi Joséphine Kaepelin, *We value your feedback*, 2016.

19 À Annemasse, l'artiste a eu accès aux questionnaires distribués préalablement à son intervention lors d'un véritable audit : 21 questions insérées dans un tableau Excel.

20 Comme par exemple au sein de l'entreprise BATA (production de chaussures), France.

21 Retranscriptions d'une masterclass réalisée avec La Fabrique Autonome des Acteurs à Bataville, France, en 2017.

22 Arjo Klamer, *Art as a Common Good*, Conférence de l'Association of Cultural Economics, Chicago, 2004.

23 Les acteurs de l'entreprise ont été invités à voter une ces cinq propositions : Je veux des TAPIS / Je veux le RAPPORT MURAL / Je veux des AFFICHES / Je ne veux rien / Je veux tout.

24 "L'artiste le plus important atteint vraiment le succès en liquidant sa position en tant qu'artiste vis-à-vis de la société." Jack Burnham, *Esthétique des systèmes*, op. cit., p. 61.

25 Plus précisément, dans le champ artistique : "valeur d'exposition, valeur spéculative, valeur culturelle" Hito Steyerl, "Is a museum a factory?", in *e-flux journal* #7, 2009.

26 Hito Steyerl, "Is a museum a factory?"

27 Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1977-1980.

HABITER PLUS QUE BÂTIR!



En décembre dernier, l'artiste italien ROMEO CASTELLUCCI clôturait sa carte blanche à Bruxelles avec la performance / installation *in situ* *La Vita Nuova* à Kanal - Centre Pompidou. L'occasion de revenir sur une œuvre et un artiste rares. Et de s'interroger avec Serge Laurent, programmateur des spectacles vivants au Centre Pompidou sur ce qui s'invente lorsque la scène et le musée se frottent l'un à l'autre.

LA VITA NUOVA
ROMEO CASTELLUCCI
DESINGEL
DESGUINLEI 25
2018 ANVERS
WWW.DESINGEL.BE
LES 20, 21 ET 22.03.19, À 19H
LE 23.03.19, À 17H ET 19H
LE 24.03.19, À 15H ET 17H

La Vita Nuova : **être moins étranger chez soi**

Personne n'est jamais prêt pour une œuvre de Romeo Castellucci. Il faut se lancer, se jeter dans les "images", faire le saut dans le vide et attraper le geste. Comment rendre compte de la complexité aiguë de l'expérience *castellucienne*? Comment peut-elle être à la fois aussi lumineuse et sombre, aussi poétique et réelle? Quelle que soit l'approche tentée, comme à vouloir démêler un écheveau, l'expérience vient à nous dans sa totalité, tant elle se plie et replie de multiple façons.

Il s'agit donc d'expliquer comment le pli traverse en diagonale et fait communiquer (dialoguer) ce qui semble destiné à rester séparé: l'opéra *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart; l'installation *History Oil of painting*, sorte de prélude à l'exposition *Theodore Van Loon* - un

Caravagesque entre Rome et Bruxelles (Bozar); la carte blanche autour du film / poème pictural *Dog Star Man* de Stan Brakhage (Cinematek) et la performance / installation *in situ* *La Vita Nuova* (Kanal - Centre Pompidou). On comprend que le chant délicat des oiseaux mordu par le son industriel (sublime composition de Scott Gibbons) qui ouvre *La Vita Nuova* dans l'ancien Car Wash du garage Citroën (Kanal - Centre Pompidou) a son rappel dans le paon brodé en pierreries sur le presque vêtement liturgique et immaculé des "bergers". Et qu'il pourrait être aussi le reflet de l'oiseleur Papageno dans l'adaptation libre *Die Zauberflöte*.

Cette dramaturgie brisée a de profondes vertus. C'est dans la dérive d'une série de rebonds et du plan sur plan, entre les forces étincelantes du nouveau et celles élegiaques du passé, que l'œuvre trouve son plein souffle. Ici, chacune des pièces de Romeo Castellucci semble suspendue dans l'entre-deux, le vide, c'est là leur *grandeur* et notre *malaise*. Nous cherchons du sens partout autour de nous et en nous.

À l'instar d'Ernst Bloch philosophe et penseur de l'utopie (*Geist der Utopie*, 1918), Romeo Castellucci a entrepris pour le théâtre une sorte de recherche de "ce qui manque" ("*etwas fehlt*", "*quelque chose manque*" en français) au sens éthique le plus haut. Il est sans doute l'un des rares metteurs en scène à penser le vide comme le lieu de fondation de l'humanité, fût-elle *meurtre* (les personnes aveugles et les grands brûlés dans l'adaptation libre de *Die Zauberflöte*), ou "*condamnée*" (la prostituée dans *History Oil of painting*). Et non comme un désert hostile.

C'est dans ces mouvements d'ouvertures permanentes, à la fois pleins d'espoir et effrayants, que "*l'image qui manque*" pèse du poids de son mystère conflictuel, dangereux. L'"*image fantôme*" est comme une blessure artaudienne pour celui qui doit la trouver. Car il est renvoyé à sa solitude, à sa terreur pour organiser les fragments en un tout. "Il doit s'abandonner. Il doit déposer les armes", insiste Romeo Castellucci. Il doit se commettre dans un lieu "infamilier".

Mais quelle est cette "*troisième image*" dans *La Vita nuova* ("*La vie nouvelle*" en français)? Quel est ce questionnement? *La Vita Nuova* est le lieu d'une béance, d'une coexistence entre deux mondes qui s'ignorent, celui qui a disparu (le garage Citroën) et celui qui est encore à naître (Kanal - Centre Pompidou). La virtuosité du geste de Castellucci est de ne pas les mettre dos à dos, mais de les faire se rencontrer de manière continue "dans le temps sans fin". Dans *La Vita Nuova*, la rencontre est formulée par l'espace tout entier aire de jeu; le son saturé de musique indus, de bruits fantômes (moteur, crissement des pneus, klaxon) et de nature (oiseaux, insectes) parfois complètement détachés de la narration; l'objet (bibelots / tapis / décorum, voitures / linceuls); les gestes auxquels s'adonnent les "bergers" qui portent en eux autant leur effectivité physique que leur valeur symbolique (tableaux vivants /

inventaires) et le poème "liturgique" de Claudia Castellucci comme l'accompagnement d'une conscience. Là, les voitures re-présentées comme les corps des performeurs ("les bergers") et des spectateurs se diluent dans un espace-temps fluide, non délimité.

Quelque chose est vu, est regardé dans *La Vita Nuova*: le geste par lequel l'homme fait preuve de son humanité dans l'art et l'inscrit dans le réel; le geste par lequel l'art bâtit moins qu'il habite; le geste par lequel l'artisan rend l'homme moins étranger chez lui. "Un art de l'usage pour donner de la valeur à toute chose [...] Un inventaire pour orner seulement la pauvre vie quotidienne", martèle le berger.

Cette dramaturgie où se lit presque trop clairement le message "Arts décoratifs versus Beaux-Arts" pourrait menacer *La Vita Nuova* de se suspendre dans la pose. Mais Romeo Castellucci évite finalement le maniérisme (ou le fétichisme) avec brio. Il faut saluer effectivement la profondeur, la puissance esthétique et politique de son geste le plus significatif: il donne une autre forme dans le présent à une chose venue du passé. La re-configuration "forcée" à laquelle se plie le garage ici, le fait implorer. Et elle fait advenir l'espace muséal (la performance légitimerait-elle le musée sur un terrain très humain, physique !?). Là est le tour de force *castelluccien*. Le musée était dans l'attente d'une ultime articulation pour exister: il fallait l'habiter.

KANAL- CENTRE POMPIDOU:

"TOUT NE PEUT PAS PASSER
PAR L'INTELLIGIBLE"

**Entretien avec Serge Laurent,
programmateur des spectacles vivants
au Centre Pompidou**

l'art même: *Que fait la scène au musée ?*

Serge Laurent: La scène par définition occupe un espace "standard": le plateau. Où il est possible de reproduire l'œuvre presque indéfiniment. Les artistes qui choisissent de sortir du théâtre et s'inscrire dans le musée, veulent créer une relation à l'espace et aux publics, autre. La scène fait un mouvement vers le musée. Ce qui induit forcément une autre démarche muséographique. Le musée du XXI^{ème} siècle ne peut plus être exclusivement le musée de l'objet. Le vivant a droit de cité dans le musée. Et si l'on considère que la création est un tout, on peut tout à fait considérer que *l'œuvre live* peut entrer dans le parcours d'une exposition au sens de l'accrochage éphémère. Lorsque je propose une *œuvre live* à Kanal - Centre Pompidou ou au Musée d'Art moderne à Paris, je ne crée pas un événement.

AM: *Justement, comment fait-on pour échapper à la logique "événementielle" ?*

SL: Que l'on soit à Kanal - Centre Pompidou, au Musée d'Art moderne, à la Tate Modern ou même au MoMA, ce qui distingue *l'œuvre live* ou même plastique de l'événement, c'est bien la conscience de l'environnement — espace et œuvres — dans lequel on intervient. Le visiteur / spectateur peut assister à un concert susceptible de lui faire oublier les œuvres accrochées dans le musée. Mais il est également possible de lui proposer une création sonore qui conscientise son environnement de manière à ce que le regard passe d'une proposition à l'autre, comme c'est le cas dans le parcours d'une exposition. C'est pour cette raison que je dis souvent aux artistes de la scène qu'ils n'ont pas besoin de fixer un déroulé précis. Le regard porté sur le tableau n'a ni début ni fin.

AM: *Le Musée du XXI^{ème} siècle serait-il le musée de la création ?*

SL: En tout cas, c'est celui qui tend à effacer la hiérarchie entre les disciplines. Historiquement, nous baignons dans une culture qui affirme la suprématie des Beaux-Arts. Ils sont le geste de création, ils font trace. Leur force est incontestable. A contrario, le spectacle vivant est éphémère. Et il a toujours été jugé un peu "suspect", oscillant entre le divertissement et l'exercice intellectuel. Aujourd'hui, le musée tend tellement à effacer le principe de hiérarchie, que l'art appliqué y a tout à fait droit de cité. Le Centre Pompidou a toujours intégré le centre de Création Industrielle (CCI), l'architecture ou le design. Et Kanal - Centre Pompidou accueille le CIVA.

AM: *La scène réinvente-t-elle une dramaturgie muséale ?*

SL: Je ne parlerai pas de dramaturgie muséale car elle est éphémère. Nous proposons à l'artiste de tenter des expériences dans un contexte autre. Et nous orientons d'une certaine manière le regard: les œuvres sont perçues différemment. Ce qui m'intéresse au musée, c'est moins d'y inscrire quelque chose d'érudite que de faire vivre une expérience sensorielle, intime. L'introduction du *live* dans le musée ajoute quelque chose de plus à l'expérience.

AM: *Comment penser une relation équilibrée entre scène et musée ?*

SL: Ce qui est fondamental, c'est de créer des contextes. Bon nombre d'institutions muséales créent aujourd'hui des contextes. Elles sont donc moins muséales que concepts. Le Kanal - Centre Pompidou est un espace / contexte lié à l'art où les disciplines peuvent coexister. Le visiteur a la sensation que l'art est, en définitive, multiple et divers. Pour nous, c'est une sorte de creuset où peuvent émerger des œuvres singulières. C'est ce qui m'intéresse ! Je ne veux pas être dans une démarche volontariste. Je veux créer un espace

qui élargit. Kanal - Centre Pompidou est une sorte de laboratoire. Nous y présentons librement des œuvres. Certaines feront leur chemin tandis que d'autres disparaîtront. Nous expérimentons. Et j'espère que le public a la sensation qu'il est convié à expérimenter avec nous.

AM: *Dans quelle mesure le musée engendre-t-il de nouveaux rythmes de programmation pour la scène ?*

SL: Nous fixons des horaires de programmation différents parce que *l'œuvre live* fait partie intégrante du parcours de la visite. Et il est hors de question de fonctionner en même temps que notre voisin: nous donnons la possibilité au public de venir à Kanal - Centre Pompidou avant d'aller au Kaaitheater voir un spectacle. Nous offrons une expérience qui peut enrichir les propositions faites par le théâtre. Au musée, nous ne faisons que "proposer". Contrairement au spectateur de théâtre, le visiteur/spectateur est libre d'assister ou non à l'entièreté de la performance. Ce qui renvoie à la temporalité du musée, de la visite. Là est la grande différence! Je rappelle souvent aux artistes de la scène: "vous vous inscrivez dans un parcours d'exposition où les publics sont très libres. Et vous pouvez même en jouer!". Pour *La Vita Nuova*, c'est différent. Nous jouons de la cérémonie du spectacle.

AM: *Il existe des stratégies de programmation pour conquérir de nouveaux territoires, d'autres publics au musée.*

SL: Je crois qu'en créant un musée/concept qui réunit des œuvres et des manifestations différentes, nous diversifions les publics. Toutefois, il reste important de les accompagner. Le musée doit être le lieu où tout le monde se sent accueilli. Il ne doit pas être le lieu qui segmente. C'est notre responsabilité ! Et celle de toutes les institutions publiques car elles appartiennent à la collectivité. Certes, ce n'est pas évident. Nous sommes conscients que nous nous adressons toujours aux mêmes types de publics. Il est donc nécessaire de travailler davantage pour attirer la diversité des publics et refléter la Cité. Personne n'est obligé de s'intéresser à l'art, ni à la culture. Mais il faut que l'expérience de l'art et de la culture soit rendue possible. Le grand enjeu de l'art, c'est d'ouvrir les esprits, de nous amener à tolérer ce que nous ne comprenons pas toujours. L'art nous guide souvent vers des territoires inconnus. C'est une des grandes vertus de l'œuvre de Romeo Castellucci. Il invente un langage qui s'inscrit dans des signes et qui est d'une certaine manière une énigme. Et si nous sommes capables de le tolérer en tant qu'individu, notre regard sur le monde ne sera que plus grand. Tout ne peut pas passer par l'intelligible.

Entretien réalisé par Sylvia Botella



Democracia, *Working Class*, 2016 / Andrei Molodkin, *Transformer NO.M208*, 2014, vue de l'exposition *US OR CHAOS a_political collection*, BPS22, 2018 /19 © Photo : Leslie Artamonow, 2018



Récemment récompensé par le Prix aKcess de Prométhéa mettant en lumière les institutions muséales œuvrant à une politique de médiation culturelle ambitieuse, le BPS 22 poursuit sa lancée en multipliant les moments de rencontre autour de ses expositions. C'était le cas notamment lors de la précédente, *Us or Chaos*, composée en grande partie de la collection privée a/political, qui, peut-être plus que toute autre, exigeait discours et débats. Retour sur la teneur de cette exposition et sur la journée de réflexions qui lui était consacrée courant novembre.

Pour ceux qui l'ignoraient, *a/political* se présente comme une institution sans but lucratif. Elle dispose d'un vaste catalogue de pièces et d'un espace expérimental situé à Toulouse. Ce lieu, anciennement affecté à la fabrique d'armes lors de la première guerre mondiale, avant d'être un refuge pour les migrants italiens fuyant le fascisme, est aujourd'hui transformé en un très vaste espace accueillant des artistes invités à y produire et à y exposer¹. La liste des œuvres appartenant à la collection est impressionnante, d'autant que celles-ci, souvent monumentales, demandent beaucoup de moyens. Elles ont en commun un certain engagement politique et social et s'inscrivent sur le terrain d'une radicalité plus symbolique qu'esthétique. On ne s'étonnera pas d'y retrouver, aux côtés de Franko B et Ai Weiwei, des artistes comme Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Kendell Geers, etc.

Us or Chaos étant une exposition portant sur la résistance/désobéissance à toute forme de totalitarisme et d'exploitation dans un contexte capitaliste globalisé, elle n'échappe pas aux contradictions et impasses propres à notre temps : si *Fallout Pattern* d'Andrei Molodkin exploite des documents issus de Wikileaks et valorise du même coup les nouvelles formes de piraterie, Andrei Tretyakov, à la tête de la collection, est aussi l'un des associés d'Is-

POLITICAL

mer Capital² dont le portefeuille (deliverroo, Aire) finance aussi Darktrace, société active dans la détection des cyber menaces³ ! L'ambiguïté d'a/political est d'ailleurs assumée par son dirigeant : "[...] écrit de cette manière, avec la barre oblique qui sépare le "a" de l'autre mot, il a un double sens: il indique une dualité, la même que celle que l'on retrouve dans l'utopie et dans la dystopie. On se sent en politique [...] mais, en même temps, pas directement impliqué (*apolitique*)"⁴. Ce "pas directement impliqué" n'étonnera que les plus naïfs ou les moins libertariens, insoucieux des liens étroits associant la fraction haute du monde de l'art, fût-il "engagé", à celui du grand capital.

Ceci n'enlève rien à la probité des artistes et à la qualité des œuvres, pour peu qu'on soit sensible à une certaine théâtralité (Serrano), à la sculpture de facture classique (le

gisant de Franko B ou le CRS de Democracia), aux slogans, symboles et autres images chocs qui, pour beaucoup, s'en prennent directement aux appareils d'Etat. On reprendra ici la définition que donne Max Weber à ce type d'exercice du pouvoir, se distinguant de tous les autres par le monopole de la violence légitime qu'il peut exercer sur chacun. Et c'est bien cette légitimité, voire ce monopole, qui est ici condamné, avec férocité. L'accrochage lui-même, surtout dans la grande halle, offre comme en vrac des œuvres qui sont autant de miroirs de la domination, de la soumission ou de la résistance.

Ce qui est frappant, c'est la mise en scène du corps comme attribut sacrificiel, livré aux supplices, à l'autodestruction, à l'aliénation. Peu de discours, hormis un NO en acier (Santiago Sierra), monumental et figé, dirigé contre tout ou rien, suggérant une pure potentialité de défiance ou d'interdit. A la question "Comment décririez-vous votre relation à l'état qui vous gouverne?" posée à quelques artistes dans l'édition accompagnant l'exposition, on peut lire: "C'est une lutte permanente. Et la meilleure lutte est sans espoir" (Democracia) ou encore: "La seule solution satisfaisante pour qui n'a pas le pouvoir est de l'avoir. Dans une dynamique SM, la ligne définissant celui qui détient vraiment le pouvoir peut-être floue et, la plupart du temps, c'est le cas" (Franko B). Et ceci ensuite: "Je suis de la race qui chantait dans le supplice, je ne comprends pas les lois, je n'ai pas le sens moral, je suis une brute, vous vous trompez" (Kendell Geers, empruntant à Péladan cet extrait de *Mauvais Sang* d'Arthur Rimbaud). Voilà en guise de propos, très énergiques, voire complètement guerriers.

Hormis le duo formé par David Brognon et Stéphanie Rollin, dont l'œuvre s'associe à une dynamique collective émancipatrice⁵, l'ensemble est bien sombre et propose surtout, au-delà des effets d'indignation escomptés, le spectacle d'un activisme héroïque qui ne fait parfois état que de lui-même.

Peut-on rêver, et surtout construire, une destination collective et pleinement démocratique, à partir de ce point-là? C'est toute la question posée lors de la journée de réflexion organisée autour de l'exposition. Echanges passionnants qui, sous l'égide de Pascal Claude (rtbf), ont permis à un public fort nombreux d'entendre les voix d'Emmanuel Dockès, Frédéric Gros, Thierry Paquet, Grégoire Polet, Isabelle Stengers et Abdellah Taïa⁶. Large panel réunissant donc écrivains, essayiste, juriste, philosophes et cinéaste autour des problématiques liées à l'activisme et à l'utopie.

Bel exercice de médiation, prolongeant l'exposition sans y faire spécifiquement retour, laissant aux spectateurs et aux œuvres leur temps et leur espace consacrés. Point de conférences mais une suite de discussions rythmée par la lecture du *Discours de la servitude volontaire* d'Etienne de La Boétie (1530-1563). Idée lumineuse que d'exploiter ce texte, dont l'actualité est on ne peut plus prégnante. Poser les termes du débat autour de cet auteur, préfigurant, il y a plus de quatre siècles, les écrits d'un Debord ou d'un Foucault, permet de poser un cadre autour de cette question abyssale: pourquoi ce monde plutôt qu'un autre? A cette interrogation s'ajoute inmanquablement celle-ci: quels sont les liens -les entraves- freinant l'action du plus grand nombre face aux urgences écologiques et sociales? Constat partagé par tous: on ne peut faire de la logique économique -celle du nécessaire- le socle objectif de tout jugement de valeur, pour reprendre les termes d'Alain Badiou⁷. En langage sociologique, cela donnerait peut-être



ceci: comment arracher les mécanismes d'intégration et de régulation sociale aux griffes du capitalisme mondialisé? Peu ou pas de dissensions chez les intervenants, mais des réponses plurielles et échevelées qui finalement s'agrègent autour d'une poignée de thématiques: l'existence de l'intelligence collective et le réapprentissage nécessaire de la parole publique, l'ancrage territorial et les modalités d'action à l'échelle locale, la fluidité des identités et le besoin de projets collectivement incarnés. Bref, ce que l'on dédaigne trop souvent sous le vocable de "utopie" peut prendre des allures très concrètes et praticables: construire à tout niveau du politique, c'est-à-dire du lien. Une interdépendance qui, de lieu en lieu, de groupe en groupe, de pratiques en pratiques, reconfigure progressivement le cœur de l'existence collective, au bénéfice d'un écosystème tout autant naturel que politique et culturel.

Point ici de soulèvement global ou de Grand soir, jamais évoqué, mais des perspectives locales de démocratie directe, arrimées aux réalités des terrains, abordées sous un angle plus tactique que stratégique. Et au-delà de la dénonciation, des exigences pratiques concernant la distribution horizontale du pouvoir et celle des richesses ainsi que la mise en valeur de nos capacités à nous décentrer. Que ce soit sous forme de fictions littéraires, d'essai théoriques ou d'expériences pratiques, la carte de ce monde possible ne demande qu'à s'étendre, se partager, et surtout à s'éprouver.

À l'heure d'écrire ces lignes, la normalité sensiblement vacille. Les gens sont dans la rue, de leur propre initiative. Personne ne l'avait prévu et surtout pas eux. Au-delà des avantages marginaux revendiqués (le prix du diesel ou les politiques fiscales) ou de l'exigence d'une écologie politique à mettre enfin en œuvre, il y a là une énergie — à tout le moins, des dispositions à l'action. Nul ne peut dire ce qu'il en adviendra. Ce qui est sûr par contre, c'est l'impossibilité, face à ces mouvements inédits, d'en être simplement, et confortablement, les spectateurs - somme toute la dernière qualité dont *l'homo politicus* ait besoin.

Benoît Dusart

US OR CHAOS

SOUS COMMISSARIAT DE BECKY HAGHPANAH-SHIRWAN, DIRECTRICE DE LA COLLECTION A/POLITICAL. AVEC FRANKO B, DAVID BROGNON & STÉPHANIE ROLLIN, ERIK BULATOV, PETR DAVYDCHENKO, DEMOCRACIA, KENDELL GEERS, LEON GOLUB, TERESA MARGOLLES, ANDREI MOLODKIN, PETR PAVLENSKY, ANDRES SERRANO, SANTIAGO SIERRA & NANCY SPERO. JUSQU'AU 6.01.19

ERIK BULATOV / ANDREI MOLODKIN BLACK HORIZON

BLACK HORIZON RÉUNIT EXCEPTIONNELLEMENT DEUX ARTISTES RUSSES DE GÉNÉRATIONS DIFFÉRENTES, ERIK BULATOV (1933) ET ANDREI MOLODKIN (1966), AUTOUR D'UNE CRITIQUE COMMUNE DES FORMES DE PROPAGANDE. DU 9.02 AU 19.05.19 BPS22 22 BOULEVARD SOLVAY 6000 CHARLEROI WWW.BPS22.BE

¹ The Foundry, Maubourquet, Midi-Pyrénées, France.

² www.isomercapital.com/team

³ www.darktrace.com/fr

⁴ www.tribune.com/attualita/2014/08/il-collezionista-artisti-e-la-curatrice-intervista-con-andrei-tretyakov

⁵ *Résilients* (2017) fut imaginée et coréalisée par le duo d'artistes et des travailleurs de Caterpillar (Sergio Bruno, Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux, Jean-Pierre Henin, Pascal Martens) suite à la fermeture de l'entreprise. Elle représente un tourniquet d'usine monumental. Cette œuvre appartient à la collection du BPS22.

⁶ La totalité des interventions est visible via la page Facebook du BPS22.

⁷ Alain Badiou, *L'Éthique*, essai sur la conscience du mal, Hatier, 2009.

Au travers de l'exposition *RESISTANCE* et de la plateforme d'échanges *Open Academy*, la brèche creusée par Mai 68 se voit interrogée non pas sous l'angle d'une commémoration ou d'un encensement récupérateur, mais sous la guise de son héritage, de sa postérité. La puissante ligne curatoriale impulsée par Maïté Vissault questionne tant la force de contestation portée par Mai 68 que ses prolongements actuels, sa relance dans les pratiques artistiques contemporaines.

RESISTANCE



RESISTANCE,
vue de l'exposition, La Centrale, Bruxelles,
Septembre 2018/Janvier 2019
© photo : Giant Productions

Insurrection qui ébranla l'ordre symbolique, qui fit souffler un vent de liberté dans les champs de la politique, du social, de l'art, des mentalités, Mai 68 érigea l'art au rang de fer de lance d'une autre société, souleva le joug des aliénations, dans une intrication de l'esthétique et des luttes politiques. Confrontant les créations collectives ou individuelles des acteurs de Mai 68 (les affiches de l'atelier populaire de l'ex-École des Beaux-Arts de Paris, les interventions et œuvres de Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Robert Filliou, Frédéric Vaësen, Dieter Roth, Lawrence Weiner, Helga Goetze...) aux œuvres d'artistes actuels vertébrées par la résistance au système (Cléo Totti, Guerrilla Girls, David Tartakover, Cécile Massart, Emmanuel Van Der Auwera, Dan Perjovschi, Nathalie Talec, Marie-

Fleur Lefebvre, Navid Nuur, Christian Falsnaes, Aernout Mik, Emilio López-Menchero, Wolfgang Tilmans, Gustav Metzger...), l'exposition matérialise l'art critique, l'art subversif selon un double axe : celui d'un passé tourné vers le présent, celui d'un présent renouvelant l'agit' prop et les propositions esthétiques rendant caduque la séparation entre l'art et l'existence. Faire retour sur l'événement Mai 68, sur les libérations qu'il nous a léguées, c'est le relancer, faire fond sur sa ligne spontanéiste afin de prendre à bras le corps les convulsions du présent.

Ce choix d'un dialogue vivifiant entre des œuvres de Mai 68 et des œuvres actuelles soustrait le jubilé de l'événement à toute momification, à toute muséification qui en neutralise la force de contestation. C'est contre toutes les formes d'autorité, contre toutes les entraves, les oppressions que Mai 68 se souleva : autorités politiques, familiales, institutions scolaires, armée, travail, patriarcat, racisme, mais aussi magistère de l'artiste. La vitalité de la presse alternative, la folle créativité s'incarnant dans un art-manifeste, souvent un art de l'éphémère soucieux de produire un impact politico-esthétique (affiches, textes, films, performances...) engageaient une remise en question du statut de l'artiste, un refus de l'avalancement de l'art par le marché et la spéculation. La déconstruction des circuits habituels, la proclamation d'une énergie spontanéiste récusant la tour d'ivoire de l'artiste vénéré impliquent une rupture avec la sacralisation des œuvres, avec leur institutionnalisation. Cet arrachement aux schèmes de l'art officiel (mercantilisation, spéculation, unicité...) relie Robert Filliou, Jochen Gerz, Luc Deleu & T.O.P. Office, Hito Steyerl à Valie Export, les Guerrilla Girls, Cécile Massart à Gustav Metzger, Laurence Weiner... Se faisant performatif, intégrant le spectateur dans son dispositif d'action, l'art revendique d'être désenclavé, de porter au jour un noyau critique mettant en lumière les dessous de la société, ses points de crise, d'infamie (questions des migrants, des réfugiés, des trafics d'armes chez Hans Haacke, du féminisme chez Helga Goetze, Valie Export, les Guerrilla Girls, Cléo Totti..., des ravages de la mondialisation, du consumérisme, d'un néolibéralisme éco-cide chez Gustav Metzger, de la société du spectacle chez Emmanuel Van Der Auwera, Douglas Gordon...). Libérant



RESISTANCE,
vue de l'exposition, La Centrale, Bruxelles,
Septembre 2018/Janvier 2019
© photo : Giant Productions

RESISTANCE
COMMISSARIAT MAÏTÉ VISSAULT
& OPEN ACADEMY
CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART
44 RUE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE.BRUSSELS
JUSQU'AU 27.01.19

ce que Barthes appela une “parole sauvage”, manifestant une puissance d'énonciation collective, les pratiques artistiques peuvent faire prévaloir le message sur l'exploration formelle, donnant le pas au réveil politique, à l'interpellation citoyenne sur la recherche d'un plan de composition. Au risque (assumé, voire revendiqué) d'une dilution de l'affect esthétique dans le registre de l'activisme militant. Le travail sur le sensible se subordonne à l'engagement, à la contestation politique ou éthique. Divisée en quatre espaces répercutant les niveaux de lutte — “Hors de la tour d'ivoire”, “Soyez réaliste, demandez l'impossible”, “Stand Up for your Rights”, “The medium is the message” —, *Resistance* place explicitement son quatrième volet sous le signe de McLuhan, philosophe des medias qui, par son concept “Le médium, c'est le message”, a pointé combien, avec les technologies, le médium, la nature du media utilisé, importe davantage que le message. L'influence du moyen de transmission sur le spectateur prévaut sur celle exercée par le contenu de l'information. Héritière des ready-made de Duchamp comme le souligne Maïté Vissault, cette volonté de privilégier l'idée sur la réalisation se doit d'être analysée dans ses effets, ses tenants et aboutissants.

Rejet des matières “nobles”, de la frontière entre fiction et documentaire, parodie des icônes d'Hollywood, de La Joconde (Robert Filliou), mise en crise des matériaux en phase avec la crise de la civilisation contemporaine... : refusant de pactiser avec l'*establishment* de l'art, avec la logique des galeries, des musées (une logique emblématique de l'assujettissement de la sphère artistique à la bulle de la spéculation), les gestes artistiques radicaux présentés dans *Resistance* échappent à toute prise à revers parce qu'ils dénoncent. S'ils ne peuvent être recyclés dans la centrifugeuse du marché de l'art, c'est entre autres parce qu'ils font du recyclage, de la récupération des déchets, de la violence du social, de la “part maudite” du système leurs réquisits. Se tenant en deçà de sa matérialisation, l'œuvre *Statements* de Lawrence Weiner se compose d'un livre exposant des propositions artistiques promises à une incarnation mentale dans le chef du spectateur. On pourra voir dans cette création une expérience quantique au sens où c'est l'observateur, le regardeur, qui brise la superposi-

tion des états quantiques (ici, leur virtualité) comme c'est le cas dans l'expérience de pensée du chat de Schrödinger : le regard, la conscience provoquent le passage du niveau quantique (superposition inobservable des états au niveau microscopique) au niveau macroscopique de la physique classique.

De l'ébullition créatrice qui s'est emparée de la rue en Mai 68 aux lancers de pavés esthétiques actuels qui fracassent les tours de verre du marché de l'art, l'art sort des rangs, creuse des sillons à l'écart de l'empire du marketing, alliant la puissance des images à celle des mots afin d'intervenir sur les esprits, les corps, dans l'espace politico-social. Il n'y a lutte en faveur de l'émancipation que si les frontières de l'art sautent, que si l'écriture, les arts plastiques ne font qu'un avec la résistance, à savoir la réinvention de la vie et la transformation du monde. Ce qui rythme l'espace *Resistance* a pour nom énergie, énergie de l'insoumission. Ce qu'il communique au public, c'est une non-résignation aux structures, à l'état du monde qu'on nous impose. Une sortie de l'apathie et de l'abdication à ce qui est. Connectant deux volets — l'exposition sous le commissariat de Maïté Vissault d'un côté, l'Open Academy, plateforme de débats, de rencontres, de projections liées à la contestation conçue par Carine Fol de l'autre —, la Centrale ne célèbre pas sous un visage mémoriel un Mai 68 capturé dans un bain de formol, mais le continue au présent, loin de l'écueil d'une commémoration officielle visant à interdire les nouveaux levers des fleurs rouges et noires de la contestation. La vie de Mai 68, c'est sa poursuite au présent.

Véronique Bergen

“Nous croyons au pouvoir de l'imagination créatrice”

Hans Haacke, 1980.

“Les avantages d'être une femme artiste :
Être sûre que le succès ne vous montera pas à la tête.
Ne pas être en compétition avec les hommes.
S'évader du monde de l'art en ayant 4 petits boulots.
Savoir que votre carrière peut exploser dès 80 ans.
Être assurée que quel que soit l'art que vous produisez,
il sera taxé de féminin [...]
Voir ses propres idées reprises dans le travail des autres.
Pouvoir choisir entre sa carrière et sa maternité [...]
Avoir vos photos dans les magazines d'art vêtue
d'un costume de gorille”,

Les Guerrillas Girls.

Le Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles présente la première rétrospective belge de FRANÇOIS CURLET (Paris, °1967), auteur des jeux de cartes de visites intitulés “Voisins officiels” qui furent distribués aux habitants du coron du Grand-Hornu à l’occasion de l’inauguration du MAC’s en septembre 2002. Installé entre la France et la Belgique depuis une trentaine d’années, l’artiste se définit lui-même comme un “belgoïde ou belge de synthèse” en raison de la grande liberté avec laquelle il détourne et manipule les signes tant linguistiques que visuels, ces composants socioculturels omniprésents dans notre société contemporaine.

CURLET CRÉSUS & CRUSOÉ

François Curlet, *X-Ray*,
Verre transparent et coloré, 60 x 40 x 20
cm, 2018, Courtesy de l’artiste.
Photo © Marc Damage / Galerie Air de Paris



**FRANÇOIS CURLET
CRÉSUS & CRUSOÉ**
SOUS COMMISSARIAT
DE DENIS GIELEN
MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU’AU 10.03.19

Dans la lignée des Grands Rhétoriciens du XVI^{ème} siècle, l’œuvre de cet artiste postmoderne trouve toute sa complexité et sa singularité dans des jeux de langage qu’il se plaît à constamment réinterpréter, non pas dans le champ de la littérature et de la poésie, mais par le biais de celui des arts plastiques. Recourant davantage aux “figures de pensée, qui, en faisant intervenir l’imagination, telle manière particulière de sentir, sont indépendantes de l’expression et affectent surtout la forme des idées, [qu’aux] figures de mots, dont l’effet tient à l’emploi des mots et à la transformation de leur sens”¹, le plasticien convoque également la psychanalyse pour échafauder ses hypothèses sensorielles, oscillant entre charades, oxymores et calembours.

Partant du principe que toutes les créations humaines ont un statut non stable, et donc qu’elles peuvent être soumises à des transformations diverses qui, indubitablement, vont modifier leur raison d’être — et, par conséquent, transformer la perception du visiteur à leur rencontre —, François Curlet conçoit ses objets en opérant un pas de côté qui vise à révéler certains mécanismes de pensée ou au contraire à proposer des alternatives, toujours en les dotant d’une plus-value poétique. Ainsi, dès l’ouverture, l’exposition livre son propos : rien de ce qui nous est donné à voir n’est à prendre au premier degré. Emblématique de sa démarche, le panneau lumineux *Moonwalk* (2003) est disposé à l’entrée de l’espace d’exposition, à deux pas d’une stèle mortuaire figurant un poste de télévision (*T.V. Set*, 2010). L’enjeu proposé étant de tenter de se libérer des normes établies pour accéder à un second degré de lecture, que l’artiste matérialise au moyen de stratégies de détournement, de mises à distance et d’expérimentations sensibles.

“La syntaxe, métronome libre des vivants”²

François Curlet

Par ses installations métaphoriques muette (*Crustism 1, 2 & 3*, 2008) et sonore (*MilDo & Gloria de brebis*, 2016), ses “arrêts sur image” relevant de la mise en abyme (*Air Graham*, 2014–2018), de l’allégorie voire de l’absurde (*Homeless is more*, 1992, *Toast cannibale*, 2004, *Moonboot*, 2008) ou encore qui révèlent ce qui d’ordinaire est tu ou voué à la destruction (*Willy Wonka plus*, 2005, *Frozen Fen Shui*, 2013–2015), François Curlet plonge le visiteur dans un univers mémoriel et onirique, où les phénomènes liés à l’inconscient s’expriment très largement. “Ce que le Witz réalise c’est l’insertion incisive dans l’ordre établi des sphères familiales, sociales, politiques ou encore esthétiques, d’un signe qui, émanant d’un désir (plus ou moins contrarié par les conventions et les convenances), s’apparente à un retour du refoulé et, par conséquent, à quelque chose d’incongru ou de saugrenu. Cette incongruité saugrenue qu’on retrouve aussi bien dans ses objets, ses peintures métalliques et ses films, tous fabriqués comme des traits d’esprit par condensation, prend la forme d’un signe, d’un mot, d’un geste voire d’une onomatopée dont l’à-propos piquant tient paradoxalement d’être déplacés.”³ De ce processus basé à la fois sur l’intimité, le regard critique et l’interaction subjective, naissent de nombreuses études que l’artiste qualifie de “notes spontanées” (*Suite balinaise*, 2000-2003 et *Suite objets de plage*, 2015–2018), assemblages inachevés d’éléments récupérés çà et là, et qui rendent compte de sa méthode de travail, relativement artisanale.

Dans une démarche similaire à celle appliquée par le plasticien Alain Bublex (Lyon, °1961) tout au long de sa carrière, et notamment pour son récent projet intitulé *An American Landscape* où il prend le parti de redessiner chacun des plans qui composent les dix premières minutes du film *First Blood* (1982) en occultant les personnages pour ne conserver que les arrière-plans, et ainsi confirmer son intuition selon laquelle le paysage américain y joue un rôle primordial, François Curlet “ralentit les objets en les modifiant” pour questionner un concept et parvenir à la fabrication d’un nouveau mode de pensée élaboré à partir de matériaux préexistants.

Bien qu’il dise accorder une plus grande importance à l’idée qu’à sa concrétisation en tant qu’objet, toutes ses œuvres affichent une très belle facture, témoignant par là même de l’attention certaine que l’artiste porte à la production de chacune de ses pièces. L’exemple le plus frappant dans cette exposition est assurément la matérialisation optique de trois valises passées sous rayons X (*X-Ray*, 2018), sculptures entièrement réalisées en verre et reproduites à taille réelle. Il en va de même pour le soin apporté à l’élaboration de ses courts-métrages, tant dans le choix de leur mise en scène, de leurs cadrages, de leur ambiance sonore, que des affiches qui les accompagnent, signées du studio graphique parisien M/M.

Sur base d’une production hétéroclite et polymorphe qui se construit depuis toujours sur l’association d’idées, l’exposition se déploie tel un cadavre exquis personnel, jalonné de références culturelles. Ces objets transitionnels semblent comme flotter dans un entre-deux, un interstice temporel que le commissaire et directeur du MAC’s, Denis Gielen, décrit comme un “rêve éveillé”.

Clémentine Davin

¹ “Les figures de rhétorique” in *Rhétorique, encyclopédie en ligne Larousse* (www.larousse.fr/encyclopedie/divers/rhetorique/B2598)

² “Story” par François Curlet in *Curlet Crésus & Crusoe*, catalogue de l’exposition, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Triangle Books, 2018, p. 194

³ “Les Witzes du Dr Curlet” par Denis Gielen, in *Curlet Crésus & Crusoe*, catalogue de l’exposition, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Triangle Books, 2018, p. 9



Olive Martin et Patrick Bernier,
Le Déparleur, Enregistrement Textile
© 2017 Angélique Pichon et le 19, Crac

INDEXMAKERS

Ce texte tente de déplier le projet de recherche *indexmakers* en parcourant tant les enjeux de certaines pièces montrées dans l'exposition éponyme que ceux d'une pratique curatoriale singulière où la réduction des distances entre les positions se joue de manière multiple; entre le faire artisanal et la démarche artistique par exemple, mais aussi entre le curateur et les personnes invitées. Comme lui, celles-ci ont en effet la particularité de faire de l'indexation une opération fondatrice. Dans *indexmakers*, particulièrement, les aspects et les effets d'indexations "performatives" se recoupent voire se recouvrent dans le traitement d'informations de type mineur qui refont surface. Comment des opérations intellectuelles telles que l'indexation de connaissances, leur publication et leur diffusion via le livre ou toute autre forme de bricolage, peuvent-elles être en interaction avec une situation insatisfaisante, et éventuellement la modifier? Pour *indexmakers*, ces processus et cette performativité dans le réel s'appellent "fourchetter le monde".



Grande salle : KVM—Ju Hyun Lee & Ludovic Burel; appliqué de la région du Kasaï au Congo; Katarina Sevic et Tehnica Schweiz; Michel Aubry; Catherine Creuze; Laura Seguy
© 2017 Angélique Pichon et le 19, Crac

Détricoter les rapports de pouvoir

À l'entrée de l'exposition *indexmakers*¹ juste dernière l'accueil sont présentées deux séries d'objets "à ne pas vendre": des petits Donald Trump à tricoter soi-même et des bustes de Néfertiti imprimés en 3D. Cette fausse boutique de musée donne le ton d'une exposition qui cherche, entre autres, à déjouer l'antagonisme entre le "penseur" et le "maker", autrement dit, entre le "thinker" et le "bricoleur". Nora Al Badri & Jan Nikolai Nelles, un duo d'artistes hackers côtoie le *Délit-Maille* (*tricoté des news*), un blog frondeur tenu par une tricoteuse anonyme.

L'exposition présente des *artistes-qui-éditent* dont le travail est de nature intellectuelle et des *artistes-qui-tissent* œuvrant plutôt par des gestes techniques et dont le travail est de nature artisanale. L'hétérogénéité des formes est l'une des caractéristiques d'*indexmakers* qui compte aussi quelques tissus brodés par des femmes africaines, des projets de cyberactivistes, un penseur du postcolonialisme, un groupe de bidouilleurs, etc.

L'ambition est donc de montrer comment certains arrivent à détricoter les rapports de domination nord-sud ou tout ce qui clive encore aujourd'hui la haute culture et les cultures populaires. *The Other Nefertiti* est une attaque digitale adressée au Neues Museum de Berlin, à l'Allemagne mais plus généralement à l'Occident (l'Allemagne refuse

(OU COMMENT FOURCHETTER LE MONDE)

depuis les années 1930 de restituer le buste de Néfertiti à l'Égypte qui le réclame). En 2015 les artistes ont diffusé gratuitement sur les réseaux le code permettant de reproduire et d'imprimer en 3D le célèbre buste de Néfertiti et des vidéos sur les conditions d'obtention du fameux code. Ces vidéos, improbables, sont toutefois susceptibles de faire de l'audience et le projet semble donc être dans le même temps une fronde contre la crédulité des médias diffusant une information sans en vérifier la véracité. Le *Délit-Maille* est une arme apparemment moins théorique mais ce *Daily Mail* satirique est apparu comme une alternative à la vacuité du traitement de l'actualité par les médias français. Sur ce blog très actif entre 2011 à 2015, l'équipe de rédaction annonce réaliser des kits à destination des lecteurs afin qu'ils puissent tricoter les news eux-mêmes ; les personnages qui défraient l'actualité sont mis en scène et photographiés en situation, accompagnés de commentaires acerbes. Dominique Strauss-Kahn, ex-président du FMI, a été ainsi épinglé : comme la justice organise des reconstitutions, il est possible de réassembler les personnages de l'intrigue et recréer la scène pour vérifier la version la plus plausible.

Dans l'exposition, figure de l'artisanat textile sud-africain, un "minceka" de Jane Makhubele. Ce châle traditionnel est fait habituellement d'un tissu teinté à l'indigo portant des décorations brodées de perles et d'épingles à nourrice. Jane Makhubele, à la place de motifs abstraits, d'animaux ou de fleurs, brode depuis 1994 chaque apparition publique de Nelson Mandela au moment où il insère son bulletin de vote dans l'urne. Ce châle est exposé à côté de *Black List* de Nicolas Maigret & Maria Roszkowska, une encyclopédie en treize volumes, un répertoire d'adresses internet indésirables et donc inaccessibles depuis le web dans de nombreuses entreprises, la raison étant un service de liste noire qui voile pudiquement l'internet licencieux, trop extrême pour le modèle culturel, social et idéologique dominant. Dans *indexmakers*, l'acte de broder des châles où apparaît un homme qui fut dangereux pour la survie de l'apartheid est assimilable à celui de rendre public une liste de sites considérés comme déviants par des régimes maintenant l'hypocrisie selon laquelle ils n'auraient aucun intérêt dans le commerce d'armes, de pharmacopées ou du sexe. Deux mises à l'index levées par deux actes de publication, deux actes de publication qui relèvent eux-mêmes d'une procédure d'indexation. Celle-ci met en lumière ce qui, pour des raisons idéologiques, était maintenu dans des zones non éclairées. L'un des objectifs de l'exposition est de procéder par arrangements successifs, comme un ingénieur du son le ferait, entre des objets d'artisanat de toutes sortes et des pièces d'art conceptuel tel le coffret *Sometimes* de Ben Kinmont rassemblant ses *Gastronomy Catalogues* et quelques autres publications. Le projet est initié en 1998 quand, pour des raisons de survivance, il ouvre une librairie de livres rares spécialisée dans les arts de la table et la gastronomie. Les activités éditoriales et commerciales contribuant à subvenir aux besoins de sa famille sont alors devenues partie intégrante de sa pratique artistique s'articulant autour d'une réflexion sur l'économie domestique. Dans ce dispositif, font œuvre conjointement toutes les actions liées aux livres sur la gastronomie ainsi que celles relevant de la subsistance de sa famille. Faire des listes, indexer et rendre visible certaines informations permet de questionner des rapports de pouvoir. Dans le cas de Ben Kinmont, il s'agit bien sûr d'une attitude de défiance vis-à-vis du pouvoir des galeries et du marché de

l'art. Ainsi, *indexmakers* agence une série de glissements, de l'indexation de connaissances à l'acte de résistance dans le quotidien, parfois inversement.

Créer du commun

Le parcours intellectuel de Seth Siegelaub, l'un des promoteurs les plus clairvoyants de l'art conceptuel à New York à la fin des années 1960, a été déclencheur de ce projet de recherche. En effet, les livres l'ont toujours intéressé plus que les œuvres. L'objectif était d'explorer et d'actualiser les différents champs de recherche qu'il a investis en tant qu'éditeur et bibliographe tout au long de sa vie. Son attitude vis-à-vis des structures dominantes ainsi que les outils tant intellectuels que pratiques qu'il s'est façonnés peuvent fournir — et c'est précisément la thèse de l'exposition — certaines clés pour les artistes et les curateurs. Suite à l'édition des "catalogues-tenant-lieu-d'expositions" à New York², Siegelaub a été connu pour avoir utilisé l'expression "primary information" à propos de la matière première qu'il manipulait en rassemblant des œuvres de nature conceptuelle dans ces livres. Mais en réalité il s'intéressait à la "tertiary information" — l'information sur l'information — comme la plupart de ses recherches ultérieures le montrent³. Il se sentait très concerné par l'impact de pratiques éditoriales qui génèrent du commun⁴, et c'est en partie la raison pour laquelle il a ensuite rassemblé et édité des textes marxistes et les thèses critiques vis-à-vis des médias dominants. Ensuite, la diversité des cultures qui gravitent autour des étoffes anciennes a fait l'objet de son attention ; disgracié dans l'histoire des arts décoratifs, le textile est le plus mineur des arts mineurs (après le mobilier, la céramique et les bijoux). Cette approche transdisciplinaire l'a mené à travailler en réseau, à créer des centres de recherche et à éditer des bibliographies pour œuvrer au partage de ces connaissances.

Dans ce sens, le travail de Gaëtan Gatian de Clérambault au Maroc entre 1918 et 1920 a fait l'objet d'une investigation particulière. La série de 5000 clichés, véritable répertoire photographique de haïks, ces drapés traditionnels portés par des hommes et des femmes, a été pensée par le psychiatre-photographe comme le début d'une recherche qu'il aurait aimé voir mener par les ethnographes de par le monde. Ce répertoire collaboratif aurait permis de faire "de l'archéologie avant la mort des choses" mais la dynamique qu'il appelait de ses vœux ne s'est jamais réalisée ; dans *indexmakers*, il est en revanche possible de consulter un microfilm⁵ réalisé pour l'occasion montrant plus d'une centaine de clichés accompagnés de deux conférences sur les drapés qu'il a données devant des ethnographes et des étudiants en histoire de l'art.

Défier les logiques dualistes de l'histoire de l'art

Sophie Taeuber-Arp est présente avec deux textiles imprimés et la photographie *Erika et Sophie Taeuber en costume Dada d'inspiration Hopi*. Elle a en effet contribué à l'émergence de l'art abstrait et au décroisement entre les arts décoratifs et les beaux-arts en tissant à quatre mains avec Hans Arp. Dans l'exposition est également montré un projet d'Annemarie Sauezeau-Boetti - femme d'Alighiero Boetti - qui a conduit dans son entier un projet d'édition consistant à répertorier et à classer "les mille plus longs fleuves du monde". Ses recherches et correspondances avec différents instituts géographiques nationaux en pleine guerre froide a duré près de quatre ans.

Dans l'action *Faire la navette* Ambroise Tièche a proposé d'investir la salle appelée "l'atelier" de façon régulière pendant le temps de l'exposition. Il est devenu un "artiste-conceptuel-bûcheron", son expérience l'ayant convaincu du fait que l'énergie corporelle dépensée lors de la fente de bois à la hache sur billot lui était indispensable pour mener à bien parallèlement l'opération nettement plus abstraite qui consiste à écrire son *Dictionnaire encyclopédique lacunaire* — 43.000 notions prédéfinies en 2009 dont il complète les définitions depuis, sans consulter aucune autre source que sa mémoire.

Seth Siegelau et Stewart Brand

Sara Martinetti⁶ qui connaît parfaitement la pensée de l'index et les méthodologies scripturales de Seth Siegelau avait façonné pour lui la notion d' "artisan bibliographe" ; le terme "indexmakers" fut défini à un stade de la recherche comme une extension de cette notion cherchant à la partager, à la prolonger et à l'agrandir à une communauté (d'ailleurs, le terme se veut non réductible à la cinquantaine de personnes présentes dans l'exposition.) La bibliothèque de Siegelau comportait plus de 3.000 livres concernant la culture et la critique des médias dominants et 7.300 ouvrages représentant une histoire élargie du textile ; à partir de ces fonds, il a publié des bibliographies intitulées *Marxisme & The Mass Media* et la *Bibliographica Textilia Historiae* qui devint vite une référence dans les milieux spécialisés⁷. L'exposition s'appuie sur une étude historique assez pointue, celle du parcours de Siegelau, et tente de créer des pistes pour des actualisations possibles dans notre quotidien de chercheur, d'artiste ou de curateur mais l'ambition est également d'embrasser plus large. En contrepoint des questions relatives aux arts mineurs et à la performativité de l'indexation de connaissances, une problématique élargie devait également être posée pour que le projet puisse avoir une portée effective dans un hors-champ de l'art. La découverte de l'itinéraire de Stewart Brand, créateur des *Whole Earth Catalogs* publiés entre 1968 et 1972 — c'est-à-dire au cours de la même période que les catalogues-expositions de Siegelau —, donna l'opportunité d'une nouvelle entrée dans *indexmakers*. Bien qu'idéologiquement assez lointain, Brand est proche de Siegelau. Avec son équipe installée dans la baie de San Francisco, il répertorie frénétiquement des livres, des méthodes émancipatrices, des savoir-faire dans des domaines variés allant de la cybernétique aux sciences cognitives, en passant par l'éducation alternative et le bricolage. Ces catalogues de vente par correspondance ont permis aux acteurs de la contre-culture d'accéder à certaines connaissances. Les "hackers" et les "makers", ces ingénieurs, bidouilleurs, citoyens et artisans de tous poils, innervés de culture *Do It Yourself* (DIY) et *Do It With Others* (DIWO) et les tiers-lieux d'où ils opèrent ont hérité de l'état d'esprit forgé durant ces années par Stewart Brand⁸.

C'est pourquoi des bricoleurs sont invités dans l'exposition au même titre que les artistes avec, entre autres, le tiers-lieu La mYne (Manufacture des Ydées et de Nouvelles Expérimentations) qui mène à Lyon des projets de développement économique et social dont un prototype de culture de spiruline de salon réalisé au sein même de l'exposition, dans la salle "atelier". Dès lors *indexmakers* n'est plus un projet historiographique centré sur Seth Siegelau et sur la performativité des pratiques artistiques, il devient un mode d'action dans un monde contemporain où l'idéologie domi-

nante voudrait nous faire croire à un arrêt de l'histoire : TINA, le "There Is No Alternative" de Thatcher dans les années 1980 est aujourd'hui contre-attaqué par les tiers-lieux dont certains analystes affirment qu'ils sont en train de mener la quatrième révolution industrielle. "Fourchettons le monde" : cette contre-attaque se fait à l'arme blanche. Dans les tiers-lieux, l'expression "Let's Fork the World" est utilisée pour "trouvons des alternatives" (le manche d'une fourchette donne naissance à plusieurs pointes).

Seth Siegelau, alors qu'il était immergé dans les questions relatives à l'histoire du textile, avait conscience d'évoluer dans un milieu très conservateur. Il avait dit "I think we can make some trouble there". La terminologie choisie montre qu'il pensait ses listes, ses livres et ses bibliographies en termes d'action lui aussi.

Fabien Pinaroli

Artiste et curateur, Fabien Pinaroli s'intéresse au potentiel de créations non indexées sur les mythologies artistiques. L'étude et la mise en place de modalités collectives dans et en dehors du champ artistique sont au centre de ses préoccupations.

Depuis l'exposition *indexmakers*, il a organisé *Re: Celebration of the body*, à Regina (SK, Canada), la cinquième remise en forme de l'exposition *Celebration of the Body* (cette fois avec Ingrid Baxter et Iain Baxter, les deux fondateurs de la N.E. Thing Co.). Il travaille actuellement au projet *120 vaches* avec Aliza Monchy, réfugiée du Soudan du Sud pour une exposition qui fera état de sa révolte vis-à-vis du "Koge" une pratique traditionnelle de mariage de femmes à des hommes défunts. Avec David Wolle, il anime également une co-production située : *TimeLine La Soie* qui consistera à écrire collectivement en trois dimensions, l'histoire subjective du quartier avec un groupe d'habitants de La Soie (le quartier historique, en périphérie de Lyon, où la soie artificielle a été industrialisée).

1 Septembre 2017- Janvier 2018 au 19, Crac Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, France. http://le19crac.com/sites/default/files/cahiers_exposition_cahier_indexmakers_def3.pdf

2 Avec Douglas Huebler, Seth Siegelau conçoit la première exposition qui consiste en son catalogue (*Douglas Huebler*, November 1968). Se succèdent ensuite les publications collectives que sont le *Xerox Book*, *January 5-31 1969*, *March 1969*, *July*, *September*, *August 1969*, et *July*, *August 1970*.

3 Fabien Pinaroli, "Seth Siegelau, L'instance de l'écrit" in *l'art même* n°68, pp.24-25.

4 Au sens que Pierre Dardot et Christian Laval lui donnent : "Le commun n'est pas un bien"] Il est le principe politique à partir duquel nous devons construire des communs et nous rapporter à eux pour les préserver, les étendre et les faire vivre". *Commun, Essais sur la révolution du XXIe siècle*, La découverte, Paris, 2014, p.49.

5 Support physique pour les archives avant la dématérialisation.

6 Co-curatrice de l'exposition *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 2016).

7 Éditée en 1997, elle est orientée vers une compréhension critique et élargie de l'univers du textile grâce à l'éclairage des sciences humaines, politiques et sociales, croisant les histoires de l'économie, des changements technologiques et de la culture.

8 La culture des tiers-lieux est tournée vers le "faire" et la technique. Les domaines tels que l'électronique, l'impression 3D ou la menuiserie, les arts traditionnels et l'artisanat y sont souvent interconnectés. C'est l'une des alternatives actuelles aux dichotomies habituelles entre haute culture et culture populaire. Cf. Fred Turner, *Aux sources de l'utopie numérique : De la contre-culture à la cyberculture*, Stewart Brand, un homme d'influence, C&F, Paris, 2012.



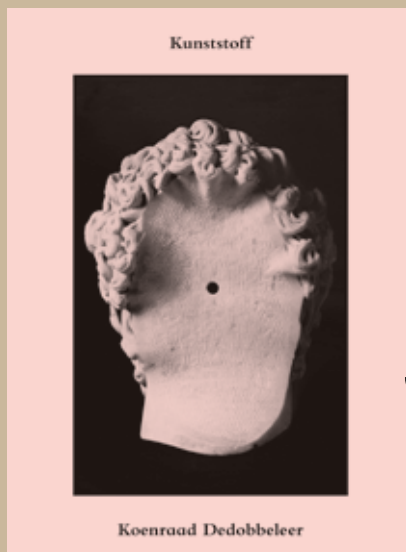
Entrée de *indexmakers*: publications de Seth Siegelau ; Marie & IL TOPO ; David Liver ; Duc Tran Minh ; Délit Maille ; Nora Al Badri & Jan Nikolai Nelles ; Julien Prévieux
© 2017 Angélique Pichon et le 19, Crac

Un auteur anglais bien connu faisait la distinction entre deux types d'écrivain. Pour peu qu'on conçoive le roman comme une maison, proposait-il, le premier laisserait son lecteur se débrouiller pour trouver l'entrée, l'amenant peut-être à forcer la porte du jardin avant de tâtonner dans une demeure silencieuse, tandis que le second vous accueillerait dès le porche avec, selon la saison, un verre de limonade ou une tasse de thé, vous précéderait tout en retenant la porte ouverte, avant de vous conduire d'une pièce à l'autre, selon une suite de confidences et de surprises ménagées avec la courtoisie malicieuse d'un hôte émoussillé.

Établir une telle comparaison avec le travail d'un plasticien paraît bien trop évident. Aujourd'hui, même l'artiste le plus obnubilé par l'autonomie de ses œuvres activera des rudiments de scénographie quand il s'agira de les associer. Et pourtant, on ne peut s'empêcher de penser à notre hôte lorsqu'on pénètre dans une exposition de KOENRAAD DEDOBBELEER (*1975; vit et travaille à Bruxelles), ordonnateur du mobilier et du foyer, penseur du domestique et de l'inhibition, qui semble avoir toujours gardé à l'esprit que le musée reste fondamentalement une extension du cabinet de curiosité.

Sa dernière exposition au Wiels, cet automne, ne dérogeait pas à cette philosophie. Après deux salles foisonnantes et déroutantes mais pleines de clins d'œil complices et d'invitations à se chauffer, se mirer, se servir ou se saisir de ci et de ça, le spectateur était accueilli au terme du parcours par un gardien reconverti en barista, et invité à consulter les livres d'une installation tout en sirotant un café devant le poêle à bois spécialement conçu par notre bienfaiteur. Selon la distinction établie plus haut, l'artiste s'était ainsi fait passer d'abord pour l'hôte absent et hermétique, pour mieux récupérer *in fine* son invité déboussolé et révéler sa nature d'amphitryon un brin fantasque.

Pour Koenraad Dedobbeleer, l'exposition est un module, une mesure. Comme le rappelle Zoë Gray, commissaire au Wiels et coordinatrice de la première publication monographique de l'artiste éditée à cette occasion: "l'exposition est ce qui donne sens à l'œuvre individuelle plutôt que le contraire"¹. L'unité est à trouver dans la relation des œuvres entre elles autant qu'avec le lieu et le spectateur. L'œuvre singulière, quant à elle, est tout entière dualité, disjonction contenue; elle se manifeste, dans le sillon du sur-réalisme hétéroïque, comme équilibre instable, assemblage précaire, face-à-face asymétrique — jusque dans son titre, suite de mots accolés aux choses comme un revêtement sémantique contre-nature.



Koenraad Dedobbeleer,
Kunststoff, 2018

SUIVEZ LE GUIDE

De cette observation découle le parti pris d'une publication rétrospective prenant le contre-pied de la traditionnelle progression chronologique des œuvres ou répartition thématique, au profit d'une présentation succincte et incisive de seize expositions. Chacune se voit introduite par le texte d'un ou une artiste ou commissaire d'exposition², avant d'être représentée par une série de vues d'installation et un plan de l'espace soigneusement légendés qui permettent de s'en figurer l'agencement. À travers ces regards multiples, les œuvres apparaissent et réapparaissent dans des contextes et configurations différentes d'où naît souvent une forme de comique de répétition qui n'est pas sans faire écho à l'humour pincésans-rire caractéristique de Dedobbeleer.

L'ordre de ces expositions est antichronologique, il nous mène d'*Images Entertain Thoughts* (Zurich, 2017) à *Ergens/Somewhere* (Anvers, 2006). L'effet en est transparent: se trouve ainsi brisée l'illusion de l'évidence historique, de la logique irréversible, de l'enchaînement déterministe. Toute production artistique mériterait évidemment, de temps à autre, un tel traitement à rebrousse-poil, mais ce qui confère ici une pertinence supplémentaire à l'exercice tient dans le fait que l'artiste aime justement à créer ce type de courts-circuits dans les récits sur l'Art. Par ses intégrations de motifs ornementaux datés, de dispositifs muséographiques ou de reproductions d'œuvres du passé — à travers une double projection de diapositives (*Without Foreclosing the Possibilities and the Unruliness of Art*, 2018), la copie d'un Velázquez (*But it So Happens that the Essence of the Thing Is in the Flash*, 2014), ou une "informe" *Tête* (2018) antique utilisée comme image de couverture et affiche —, Koenraad Dedobbeleer nous invite à revisiter l'histoire de l'art. Une visite toujours déroutante, mais avec la promesse d'un remontant à la fin.

Olivier Mignon

KUNSTSTOFF

RÉDACTEURS: KOENRAAD DEDOBBELEER & ZOË GRAY
GRAPHISME: JORIS KRITIS
ÉDITEURS: WIELS; KUNST MUSEUM WINTERTHUR; KUNSTVEREIN HANNOVER; KOENIG BOOKS, LONDON
LANGUES: EN (AVEC TRADUCTIONS EN FR, NL, DE)
DATE DE SORTIE: 22.09.18
ISBN: 978-3-96098-465-8

RÉALISÉ AVEC LE SOUTIEN DE HENRY MOORE FOUNDATION CLEARING, BRUXELLES / NEW YORK, MAI 36, ZÜRICH PROJECTED, BARCELONE WILGELOVER SA., WAREGEM RAYMOND ASBL, BRUXELLES
39.80 €

¹ Zoë Gray, "Dedobbeleer dédoublé", dans Koenraad Dedobbeleer et Zoë Gray (éd.), *Kunststoff*. Koenraad Dedobbeleer, Londres, Koenig Books, 2018, pp. 11-12. Koenraad Dedobbeleer: *Kunststoff* - Gallery of Material Culture, exposition au Wiels, du 22.09.18 au 6.01.19

² Harold Ancart, Lauren Barnes, Susanne Bieri, Konrad Bitterli, Sofia Hernández Chong Cuy, Kris Kimpfe, Pierre Leguillon, Rita McBride, Asier Mendizabal, François Piron, Claire Le Restif, Dieter Roelstraete, Dirk Snauwaert, Susanne Titz, Phillip Van den Bossche et Janneke de Vries.

CLASSEMENT DIAGONAL

Faisant suite la très belle installation présentée au BPS22 dans le cadre de l'exposition *Panorama* en 2017, BRUNO GOOSSE (°1962; travaille à Bruxelles) réactive son projet consacré au champ de bataille de Waterloo. *Classement diagonal*, édité à La Lettre volée, explore les multiples facettes d'un phénomène à la fois guerrier et mémoriel, touristique et juridique, politique et esthétique.



"C'est le propre de la culture de ne pouvoir supporter les papillons qui volent. Elle n'a de cesse qu'elle les ait immobilisés et étiquetés¹"

— Jean Dubuffet

CLASSEMENT DIAGONAL: WATERLOO

BRUNO GOOSSE
140 PAGES, ILLUSTRATIONS
COULEUR, 19 X 24 CM
BROCHÉ, TEXTES FRANÇAIS
ET ANGLAIS,
ÉDITIONS LA LETTRE VOLÉE,
COLLECTION "ART ET
PHOTOGRAPHIE", SEPTEMBRE 2018
ISBN 978-2-87317-510-8
25 €

C'est peu dire que l'ouvrage peut s'explorer de bien des façons, tant les entrées sont multiples et son sujet proprement monstrueux. Pour faire vite, le champ de bataille de Waterloo — premier bien protégé par la loi belge — constitue le point d'appui d'une réflexion critique sur les processus d'objectivation engagés dans la construction sociale de la réalité.

Revenons d'abord à la genèse. Les débats politiques ayant entouré le classement du site en 1914 - une véritable affaire d'état — sont, à cet égard, passionnants. Le verbatim de la séance du 25 mars 1914, tiré des Annales parlementaires et reproduit au cœur de l'ouvrage, permet de reconsidérer la patrimonialisation de site sous l'angle de ses opposants. Waterloo est déjà un lieu touristique à l'époque — l'un des plus visités en Belgique — mais sa nature même pose problème. Au-delà des transformations topographiques ayant modifié le paysage et des limites cadastrales à lui donner, qu'en faire idéologiquement ? Un Etat neutre et pacifique doit-il valoriser ce point précis de l'histoire, aux risques de solenniser une boucherie ou de provoquer symboliquement la France ? C'est la présence

du panorama (Louis Dumoulin, 1912) qui sera l'un des arguments forts des partisans du classement, et pas pour les raisons que l'on croit : "[...] l'État doit une certaine réparation au champ de bataille [...] Il y a une énorme baraque qui a été dressée au pied du monument [...] et cela pour y établir un panorama payant, parfaitement inutile à cet endroit²". Bref, il faut protéger les visiteurs des effets pervers du tourisme, tout en le favorisant.

Sur cet aspect et bien d'autres, "Waterloo" est un fait culturel proprement dissonant : premier site touristique thanatologique, il est protégé par un Etat dont les "membres" se sont engagés dans les deux camps, à Braine-L'Alleud, Lasne ou Genappe... et pas à Waterloo — où personne ne s'est battu — et son classement a pour objectif de protéger le site de constructions qui ne seront jamais détruites, mais au contraire, classées à leur tour³.

Choix politique, idéologique, esthétique, puis élaborations juridiques, formeront progressivement l'allant de soi des visites scolaires et des cartes postales ; l'architecture des décrets de classement ; la fixation rigide d'un certain rapport

à l'histoire, fût-il égayé par la parade des uniformes, l'odeur de la barbe à papa et la présence d'un mini-golf.

Au-delà de cette déconstruction, Bruno Goosse associe au champ de bataille une série de problématiques à première vue hétérogènes et qui, pourtant, lui sont intimement liées. Du colonialisme à l'idée de Nature, de son remake sous forme d'Expositions Universelles ou de green de golf en passant par l'histoire de "reconstituteurs" jusqu'au-boutistes à celle d'une "marchande de souvenir" pendue aux décisions du Conseil d'État... il y aurait de quoi se perdre.

Classement diagonal ne relève pourtant pas du cadavre exquis. La force du livre tient en sa dimension chorale. Chaque motif (texte de règlements, photographies, dessins, archives) s'associe aux autres au profit d'un propos finalement très articulé. Ce qui agite l'auteur n'est pas directement l'histoire napoléonienne, ni les imbroglios belgo-belges concernant Waterloo. *Classement diagonal* fait avant tout état d'un processus de normalisation qui, depuis la fin du XVII^{ème} siècle au moins, conditionne et contraint notre rapport au monde. Sous cet angle, l'étiquette brodée glissée dans le livre et faisant office de marque page n'est pas sans suggérer les efforts joints de l'ingénierie textile et du capitalisme lors de la première Révolution industrielle. Le pouvoir peut s'incarner de bien des façons, mais il est plus puissant sous forme de cartes perforées, de codes ou de dispositifs panoptiques que sous celle d'un empereur souffrant d'hémorroïdes et incapable, en raison de cela, d'effectuer à cheval la reconnaissance de son champ de bataille.

1815 initierait, dès lors, la substitution d'un impérialisme pour un autre, plus invasif et insidieux — Impersonnel. Sous cet angle, le site de Waterloo pour Bruno Goosse est à l'image de ce qu'était la prison pour Foucault : une entrée pour aborder les dispositifs fictionnels, juridiques et normatifs permettant aux subjectivités de se plier sans trop de heurts, voire avec joie, aux "états de fait" institutionnels.

Si Waterloo est un bon laboratoire, le livre en constitue un autre. La richesse de l'ouvrage tient à sa cohérence discursive qui favorise pourtant le saut de page, les retours en arrière et les relectures. Un livre ovni, proche par ses enjeux du *paysage défait à grand renfort d'histoire*, paru en 2011 aux Éts. Decoux. À ranger dans les rayons livre d'art ou patrimoine, tourisme ou histoire... ou plus justement, comme le suggère son auteur, à même le sol, sans socle ni piédestal.

Benoît Dusart

¹ Jean Dubuffet, *asphyxiante culture*, Minuit, Paris, 1968

² Intervention du comte Goblet d'Alviella lors du débat parlementaire du 25 mars 1914.

³ Peinture, aménagements scéniques et avant-scène du bâtiment dit du panorama seront classés en 2013 par la Région wallonne.

Trois fois lauréate du concours Jeunes Talents au Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, MARION FAYOLLE est une favorite du festival. En 2014, son quatrième ouvrage, *La Tendresse des pierres*, fait partie de sa sélection officielle tandis qu'en 2018 son dernier opus *Les amours suspendues* lui vaut le Prix spécial du jury.



Marion Fayolle,
Les amours suspendues,
Couverture, 2017

LES AMOURS Suspendues

OUVRAGES PUBLIÉS :

L'HOMME EN PIÈCES, ÉDITIONS MICHEL LAGARDE, 2011, 64 P.

NAPPE COMME NEIGE, ÉDITIONS NOTARI, 2012, 64 P.

LE TABLEAU, ÉDITIONS MAGNANI, 2012, 48 P.

LA TENDRESSE DES PIERRES, ÉDITIONS MAGNANI, 2013, 144 P.

LES COQUINS, ÉDITIONS MAGNANI, 2014, 64 P.

LES AMOURS Suspendues, ÉDITIONS MAGNANI, 2017, 256 P.

MONDE MAGAZINE, XXI, TÉLÉRAMA, PARIS MÔMES OU THE NEW YORK TIMES

Marion Fayolle publie son projet d'étude pour l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, *L'homme en pièces*, aux éditions Michel Lagarde en 2013. Déjà, dans ce recueil d'histoires, des silhouettes se multipliant sur chaque planche, pantomimes et sans paroles, y figurent autant de déclinaisons d'une même entité (un royaume d'équivalences de formes colorées et dessinées) qui, dans ses variétés apparentes, indique *a contrario* une réduction ultime des idées posées en images. Signe parfait de cette déclinaison, le titre lui-même de l'album peut évoquer autant la fragmentation qui s'opère littéralement à l'image¹ que la vacance intime que constitue, sous forme de question, la silhouette de l'homme en masculinité, en humanité ou en entité unique et complémentaire. À la suite, en 2014, Marion Fayolle publiera *Les Coquins*, cette fois une forme concise et de petit format, un opus érotique itérant cette question tout en vacuité et lignes minimales.

C'est en 2018 que paraîtra *Les Amours suspendues*, l'adaptation en bande dessinée d'une comédie musicale, selon les propos de l'artiste, éditée aux éditions Magnani. Si dans cet album, tout comme dans les précédents, il n'y

a quasiment aucune profondeur dans les plans, c'est peut-être aussi un signe qu'il s'agit là de formes aux déclinaisons allégoriques indiquant un grand vacuum en arrière-plan. Autrement dit, la question d'une issue, ou d'un dénouement diégétique, puisqu'on parle de bande dessinée, n'apparaît jamais tel quel à l'image pour le lecteur. L'image n'avancerait, par tous ces multiples, que vers son énigme. On peut dès lors se demander si le dénouement du livre n'est pas complètement autonome du visuel et n'y est pas offert par l'architecture scénaristique seule, de manière invisible ? Autrement dit, sans que l'image, sa nature énigmatique, n'en soit modifiée au final.

Pour éclaircir cette hypothèse arrêtons-nous un moment sur quelques propos allusifs de l'auteure. Décrivant l'extrême simplicité du départ de sa démarche, Marion Fayolle exprime en ces termes le leitmotiv initial de son œuvre : il s'agirait d'"un personnage qui aurait la capacité de figer des moments de sa vie et qui pourrait les conserver comme des sculptures". L'histoire énonce les déconvenues d'un homme qui, ayant pétrifié des femmes séduites tout au long de sa vie d'homme marié, ne sait pas comment les réanimer une fois son épouse définitivement partie. À l'origine de cet opus, une question est donc posée assez simplement et de façon personnelle par l'auteure : "Pourquoi le personnage principal aurait-il envie d'arrêter certains moments en particulier et de ne pas les vivre pleinement tout de suite ?". Dans l'album, cette question prend une résolution très intéressante. En effet, au tournant du récit, le personnage réalise que c'est en mettant en scène ces femmes dans une comédie, avec leur contribution, qu'elles pourront reprendre forme et vie. Le tournant du scénario réside donc sur le postulat du personnage principal qui pense vivre véritablement en présence de ces femmes par cet aménagement : concevoir une comédie avec ses interlocutrices et les faire monter sur les planches. On peut y voir, en filigrane, une confession de l'auteure scénariste elle-même quant à son propre rôle et ses propres motifs à animer une fiction. En effet, de la même façon, l'auteure ne choie-t-elle pas ses figures dessinées comme des idées réifiées avec tendresse (une collection de statues) mais qui s'animent et prendraient vie justement une fois pleinement investies dans le développement d'une fiction où auteur, acteurs et public se rejoignent au final ? Dans ce livre, le jeu de l'identification par les couleurs et les signes distinctifs minimaux entraîne les personnages à se multiplier sur les planches à l'état d'idées. Dans cette multiplicité, ces frises de silhouettes aux attitudes stylées, composées et décomposées, quelques moments de grâce surgissent également où un personnage apparaît dans son unicité sur la planche : un moment vrai d'une évidente solitude.

Dans les albums de Marion Fayolle, trois silhouettes de femmes qui s'alternent offrent au lecteur une suite arithmétique relevée de couleurs pastelées. Le thème de la multiplication est au cœur des récits imagés et, plus le mouvement est démultiplié, plus la situation est paradoxalement immobile. L'identité dans la variation et le multiple sont les notes qui ponctuent les albums de Marion Fayolle. Ici, l'identité des personnages, éclipsée par la série, apparaît au final dans l'épanouissement mélodique de la forme du livre : une partition pour une musique tout en comédie.

Annabelle Dupret

¹ Fragmentation déterminante chez Muybridge et qui sera inhérente à la bande dessinée dans une nécessité de formulation diégétique.

Cet automne 2018, PASCAL QUIGNARD fit paraître chez Grasset *L'enfant d'Ingolstadt*, dixième tome de sa saga philosophique du *Dernier Royaume* (pour lequel il reçut le prix Goncourt en 2002). Le *Dernier Royaume*, suite de différents "petits traités" portant tous sur des problématiques propres à la littérature, à l'imaginaire, à la création et à la solitude, continue de révolutionner le monde littéraire francophone et, avec lui, notre manière d'aborder le travail de lecture et d'écriture. Parallèlement, l'auteur mit fin à une autre saga, celle de *l'Orgue noir* entamée en 1994, par le biais du livre *ANGOISSE ET BEAUTÉ* en collaboration avec l'artiste belge FRANÇOIS DE CONINCK.



ANGOISSE ET BEAUTÉ

ANGOISSE ET BEAUTÉ
TEXTE DE PASCAL QUIGNARD,
ILLUSTRATIONS
DE FRANÇOIS DE CONINCK,
LE SEUIL, COLLECTION "BEAUX
LIVRES", OCTOBRE 2018, 120 PAGES,
EAN 9782021404210,
49 EUROS

Nous sommes face à un ouvrage de Pascal Quignard comme face à un gouffre archaïque, fondamental, éternel. Lire un écrit de cet auteur, se définissant avant tout comme un "littéraire", consiste toujours à exercer un pas de côté, à entrer dans l'ombre, à sentir ce qui sonde l'être. Il en va de même avec *Angoisse et beauté* (paru au Seuil en octobre dernier), troisième et dernier tome de sa trilogie de *l'Orgue noir*. *Le sexe et l'effroi* (1994) avait pour objet de combler un vide laissé par Georges Bataille dans *Les larmes d'Éros* (1961), lorsque ce dernier envisageait que les Romains puissent avoir un rapport à la sexualité similaire à celui des Grecs. Or, selon Quignard, tout se joue pourtant dans cette différence même qui se révèle notamment sous l'empereur Auguste, époque cruciale où la sexualité se fait tabou, et où les représentations érotiques dérangent. *Le sexe et l'effroi*, c'est aussi une manière, pour l'auteur, de questionner le fantasme lui-même. On ferme les yeux, on végète ou sombre dans le sommeil, on médite consciemment ou non, mais toujours des images apparaissent, incontrôlables, qui tendent les corps et dirigent nos gestes. *La nuit sexuelle* (2007) poursuivait la réflexion. Toujours une opposition entre image et texte, toujours un texte blanc sur fond noir. Stéphane Mallarmé affirmait en 1897 : "Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur"¹. L'enjeu conceptuel de Pascal Quignard réside dans cet hommage contradictoire : oui, il est possible d'écrire lumineusement sur champ obscur, et cela conduit à une écriture de, sur,

et par l'image. À une époque où tout débat portant sur la sexualité est entaché de tristes scandales, de curiosité déplacée ou de moralisation à outrance, nous avons oublié que la sexualité était une chose imaginaire qui devait, aussi, être pensée. La sexualité est une affaire de polarisations irréconciliables (il y aura toujours un sexe différent du nôtre) et de scène primitive inatteignable (nous sommes ici car d'autres furent avant nous). Deux aspects qui se retrouvent, littéralement, dans une autre différence fondamentale : celle du texte et de l'image. Tous deux apparaissent "lumineusement sur fond noir", comme un surgissement abyssal.

Des images, il y en a également dans ce troisième tome. Ce ne sont plus des peintures ou des fresques arrachées à l'histoire de l'art, mais des productions de l'artiste François de Coninck² : photographies issues de revues pornographiques plongées dans l'acide et altérées au thé noir. Des 150 expérimentations, il n'en reste que quelques dizaines où une scène, un cri, un membre, une chair, est encore visible. L'abîme de la matière en rejoint un autre : l'artiste inversoise affirme avoir voulu faire "revenir ces images au fantasme, au rêve, au mental". Alors que l'hyper-visibilité conduit la sexualité au tragique, ces œuvres la ramènent à la poésie, et ce n'est que dans la corrosion de la représentation que la pensée, et donc le texte, peut advenir. Au cœur de cet ouvrage noir, les fragments de Pascal Quignard flottent côte à côte avec ceux de François de Coninck, à mi-chemin entre le rêve et l'hypnose. Il nous semble saisir quelque chose de l'incompréhensible, mais ce n'est qu'une impression, car c'est finalement toujours de cela qu'il s'agit dans le délitement du visible et du dicible : une impression. Nous croyons voir comme nous croyons savoir, mais l'altération du regard et de la pensée nous fait le même effet qu'une œuvre ouverte ou incomplète : nous tournons autour, ne trouvons que des indices qui nous sont, pourtant, suffisants pour envisager la totalité. La scène primitive qui manque n'est pas que sexuelle, elle est celle de l'imagination elle-même. Il s'agit, finalement, d'apprendre à déjouer la vision et l'entendement pour comprendre, au creux de notre solitude, un acte qui sera toujours absent.

Jean-Baptiste Carobolante

¹ in *Divagations* (1897), cité par Pascal Quignard, *Angoisse et beauté*, Seuil, Paris, 2018, postface.

² François de Coninck est le fondateur d'Anima Ludens, maison d'édition hétéroclite proposant tant des livres d'artistes que des estampes, des cartes postales ou des objets.

Qui dira CHRIS MARKER (1921-2012)? Quel objet en fera le tour, quelle exposition en contiendrait la somme, quelle publication plus ou moins exhaustive tenterait de le cerner au risque de le réduire? Devançant exégètes, contempteurs, thuriféraires et suiveurs, l'œuvre de Marker continue de subjuguier, d'induire et d'aiguiller, de court-circuiter, de fertiliser; de déborder. De Chris Marker, il n'y a rien à dire; mais il y a tant à voir et à lire qu'on ne cesse d'en parler. Sans relâche, sans terme, il donnera envie de parler avec lui plutôt que de lui. De dialoguer — par-delà l'absence, au plus près de la conscience de l'image et du monde qu'il nous laisse, "chouette" impassible, en insondable questionnement et en inépuisable héritage...

LES MOTS PASSENT, LES IMAGES RESTENT

— À PROPOS DE CHRIS MARKER¹

"Le temps est la substance dont je suis fait."

Jorge Luis Borges,
*Enquêtes*²

CHRIS MARKER

UN OUVRAGE ÉDITÉ PAR LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE - AVEC LE SOUTIEN DU CENTRE NATIONAL FRANÇAIS DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
FORMAT 22 × 30 CM, 400 PAGES, 400 ILLUSTRATIONS, 45€
UN OUVRAGE COLLECTIF SOUS LA DIRECTION DE CHRISTINE VAN ASSCHE, RAYMOND BELLOUR ET JEAN-MICHEL FRODON, EN COLLABORATION AVEC FLORENCE TISSOT.
AVEC PLUS DE TRENTE TEXTES DE SPÉCIALISTES DE L'ŒUVRE DE CHRIS MARKER ET UNE RICHE ET INÉDITE ICONOGRAPHIE PRINCIPALEMENT ISSUE DES COLLECTIONS DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE.

Sentimentalisme à part, on attendait beaucoup de *Chris Marker. Memories of the Future*, double exposition récente à la cinémathèque de Paris et au palais des Beaux-Arts de Bruxelles et catalogue-somme tant espéré: pour les uns, une découverte; pour pas mal d'autres, des retrouvailles; idéalement, les deux. Comme y insiste d'ailleurs Paul Dujardin en préambule au catalogue, "le palais des Beaux-Arts partage une histoire avec Chris Marker", entamée en 1962 avec Jacques Ledoux, qui, cette année-là, fondait le musée du Cinéma (actuelle CINEMATEK) et interprétait un des principaux rôles dans *La Jetée*, film-phare du cinéaste (3). Entre 1997 et 1999, plusieurs de ses installations ont été exposées dont la proposition muséale *Zapping Zone: Proposals for an Imaginary Television* et le logiciel *Roseware*, véritable structure participative et collective faite d'ordinateurs et... de mémoires individuelles⁴. On perdrait son temps ici à "comparer" les mérites de deux expositions présentées successivement à moins de 300 km l'une de l'autre — soulignons toutefois que les espaces étranges dévolus par Bozar à l'adaptation bruxelloise, un peu ingrats au premier abord, s'avèrent convenir en fin de compte plutôt bien au fouillis labyrinthique et à l'inextricable réseau que constitue la pensée de Marker, ainsi qu'au glanage fourre-tout de la matière de l'expo. Ces deux manifestations à présent clôturées, demeurent — paraît-il — les écrits. Plus figé dans l'espace et mieux ancré dans le temps, à voca-



tion pérenne, durable, moins mobile que les films et moins spatialement ample qu'une exposition, un objet tel qu'un catalogue peut-il tenir le pari de "contenir", de manière plus ou moins exhaustive, une création aussi multiple, fuyante, polymorphe, inclassable? Écrivain, journaliste, résistant, photographe, éditeur, globe-trotteur, cinéaste et monteur, vidéaste, militant, activiste, explorateur des techniques (bref: "écrivain multimédia", selon l'expression très juste de Guy Gauthier⁵), mais aussi historien, critique, archivist, musicien, informaticien et, pas si accessoirement que cela, amoureux-fou des chats, personnage multiple et énigmatique aux pseudonymes et aux identités variées⁶, Marker aura, comme le résume parfaitement l'introduction à l'exposition, "navigué entre les disciplines artistiques et les mondes sociaux en recherchant inlassablement l'impact des récits et des images sur notre culture visuelle et, plus largement, sur notre mémoire collective". Anticipant de manière avisée le dédale visuel à multiples tiroirs temporels qu'est le monde d'aujourd'hui à l'heure d'internet, de la multiplication des écrans fugitifs, de l'hypermnésie et de l'effacement accéléré, Marker n'aura eu de cesse de témoigner, réfléchir, analyser et commenter par l'image et le texte, tout en intégrant naturellement les technologies de son temps — au point que son ami et collègue le cinéaste Alain Resnais ait pu déceler en lui l'incarnation de l'homme du XX^{ème} siècle.

Mettant dans tout cela un peu d'ordre (un peu trop ?), la publication, à l'instar de l'exposition, repose en grande partie sur les archives du fonds acquis par la Cinémathèque française en 2013 et sur les œuvres principales de l'artiste (livres, photographies, films, vidéos, installations, œuvres informatiques). Conçue comme un parcours analytique de sa trajectoire, elle propose un découpage thématique en insistant sur la diversité de ses réalisations et sur les correspondances entre différents modes de création, sans oublier les bifurcations ou ruptures temporelles propres à sa création; chaque contribution — qu'il serait fastidieux voire impossible d'évoquer ici — s'empare tantôt d'un média, tantôt d'un objet plus spécifique (livre, film, projet, installation...), tantôt d'une question thématique ou d'une réflexion transversale. Au centre de la spirale, incontournable: *La Jetée*, "film sur-commenté [...] devenu film-matrice", comme y insiste Raymond Bellour dans son essai, "Folie de La Jetée", qui fait lui-même office de pivot ou d'axe central (pages 214-221) au sein du catalogue auquel presque rien, illustrations riches, chronologie biographique, appareil critique, index, et à l'exception étonnante d'une bibliographie, ne manque.

— *Quelle place trouve "Second Life7" dans vos préoccupations artistiques de toujours ?*

— *Je ne crois pas avoir jamais eu de préoccupations artistiques. J'aime bricoler. Ici [dans son studio, ndr], c'est le super-bricolage⁸.*

Une chose, bien en amont de son œuvre surabondante, semble pourtant contredire cette affirmation moins modeste que paradoxale: sa pratique de gameur d'images, de collecteur curieux voire de collectionneur insatiable — quelque part entre le Musée imaginaire de Malraux, auquel il fut toujours, même lointainement, redevable, et une pratique de montage et d'assemblage dialectique qui lui est propre, dans la lignée hypothétique de l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg. Trop de sérieux ? Face à un super-bricoleur, ou à une figure excessivement intimidante ?... Le bouquin laisse en tout cas l'impression d'un triomphe, à tout le moins d'une suprématie, voire d'une victoire à l'usure, de l'approche savante, érudite, essentiellement cérébrale en tout cas, sur la part intuitive, la dimension créative, l'imaginaire débridé, l'inspiration visuelle peu domptable; le découpage hyper-analytique laisse peu de place aux diagonales plus souples ou à l'expression plus libre de l'amateur passionné (celle du compagnon de route Resnais, par exemple, que l'on retrouve par fragments, çà et là, et qui dans un entretien de 1963 n'excluait pas a priori l'hypothèse que Marker soit en fait "un extraterrestre"⁹). Certes, quelques contributions le font: celles du chapitre VIII à propos des "espaces-temps", celle de Chris (?) Fujiwara sur "Marker et le Japon"; celles enfin, pleines de maîtrise, des trois directeurs principaux de la publication. Mais si Bellour, dans le texte qu'il co-signe avec Christine Van Assche et Jean-Michel Frodon, parle de la "joie" partagée à accompagner "le cheminement intellectuel à la fois exigeant et ludique" de Marker, ce qu'il appelle "diversité luxuriante" à propos du catalogue ne peut — inévitablement ? — que s'apparenter par moments à une accumulation indigeste. Car, le mot le dit, la tentative d'épuiser

un objet ne va pas sans le risque de la lassitude ou de l'exténuation. Si les partis pris graphiques demeurent une question de goût, si la rigueur scientifique s'explique et s'exprime en invitant plus de trente auteurs, français et étrangers, dans des textes brefs, sur l'ensemble l'on ne peut que constater le — relatif — échec de la lourdeur à prétention plus ou moins "totalisante", face à la versatilité autrement stimulante des petites voire modestes publications qui ont papillonné autour de l'aubaine, voire profité de l'occasion pour ressortir des placards, s'actualiser ou se rééditer¹⁰. Ainsi, par exemple, des changements de ton, de format, de papier, de registre visuel ou de ligne graphique, auraient pu traduire mieux — qui sait ? — l'inventivité et l'hétérogénéité de l'univers de Marker; de même, on rêverait, plutôt que d'une double page taxinomique et réductrice, d'une forme-objet qui reprenne les couvertures de la collection "Petite planète", au Seuil, que dirigea Marker. Ou encore, et mieux: d'une reproduction à l'identique, en fac-similé, des passionnants et vertigineux carnets de découpage et de collage visuel que composa Marker dans les années cinquante... pour renouer avec la magie quelque peu fétichiste de ces objets-là, d'autres pistes de travail restent ouvertes. Enfin, bien sûr, on pourra pinailler sur quelque détail — l'absence par exemple de Philippe Dubois, compagnon de route de Bellour et des intersections entre cinéma et vidéo, auteur d'un livre-somme sur la question et, par ailleurs, d'un intéressant essai, "*La Jetée* ou le cinématogramme de la conscience" au sein de la revue *Théorème* sur Chris Marker qu'il a dirigée en 2002...

Peu de gens, peu de cinéastes, peu d'artistes ou de créateurs en général auront, autant que Chris Marker, laissé en disparaissant une telle impression de manque, d'absence, de déséquilibre. Pour ceux qui ont suivi l'homme et aimé son travail — toujours un peu de loin, toujours un peu en retard: Marker était éternellement en avance ou déjà reparti, perpétuellement ailleurs de toute façon —, sa disparition s'est apparentée à une blessure, au départ d'un proche ou d'un intime, qui laissait ses aficionados désemparés voire inconsolables¹¹. En ont fait preuve, peut-être, les très nombreux témoignages jusque dans les médias *mainstream* (radios et presse généralistes, projections et rétrospectives, émissions web ou de télévision) qui, sans tentative outrée de récupération, ont dressé des hommages avec grande sobriété et un (parfois trop) palpable respect. Né et mort un 29 juillet, Chris Marker aura accompli une boucle temporelle presque parfaite, délivré une exigence et une inspiration durables, nourri anticipativement une vision critique plus essentielle que jamais, face aux flux d'images présents et à venir. Tournant autour de l'iceberg sans arriver à le polir, ni à le faire fondre, ni à en démythifier la part incertaine, le travail inlassable de l'œil mais aussi celui d'autres entreprises éditoriales ou curatoriales, peuvent encore s'attaquer à du non-révélaté, en carottes et prélèvements comme qui dirait plus fins, voire plus simples; l'aura et l'élan s'en trouvent préservés, l'appétit insatisfait, le manque non comblé — et c'est très bien ainsi.

Emmanuel d'Autreppe

¹ À Philippe Dubois, qui m'a fait découvrir et aimer en premier lieu les films de Chris Marker.

² Cité par Maroussia Vossen dans *Chris Marker (le livre impossible)*, Le Tripode, 2016.

³ C'est d'ailleurs, semble-t-il, Ledoux lui-même qui aurait mis Marker au défi de réaliser un film composé de clichés photo...

⁴ Pour préciser: en 1997, la Société des expositions du palais des Beaux-Arts a coproduit avec l'asbl Constant l'exposition *Silent Movie—Selected Memories*. Un an plus tard, lors du festival "Verbindingen/ Jonctions 2", Marker était de retour avec *Zapping Zone* et le cd-rom *Immemory*. Il a également réalisé avec Laurence Rassel, de l'asbl Constant, l'installation *Roseware* (mot-valise tiré du cinéophile "rosebud" et du technologique "freeware"), structure collective et participative faite d'ordinateurs permettant de diffracter son œuvre en huit endroits.

⁵ En ouverture du catalogue, son amie Florence Delay, qui fut l'interprète de *Sans soleil*, redit que, pour elle, Marker demeure un écrivain avant tout...

⁶ "Je suis comme les Chinois du *Si-yeou-ki*", écrit-il quelque part dans sa correspondance, "qui changent de nom à chaque nouvelle progression dans la vie — des hétéronomes comme dirait votre cher Pessoa. Et chaque nouvelle identité laisse derrière elle tout ce qui fut l'ancienne, en bien comme en mal, et n'en reconnaît ni les dettes, ni les mérites." (cité par Maroussia Vossen, op. cit.)

⁷ Plateforme numérique initiée par Marker à partir de 2006, dans la foulée du plus ancien cd-rom interactif *Immemory* et en collaboration avec Max Moswitzer.

⁸ Entretien avec deux journalistes des *Inrockuptibles*, 2008; cité par Maroussia Vossen, op. cit.

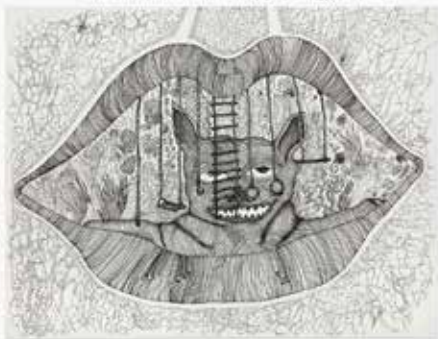
⁹ Cité entre autres par Raymond Bellour dans le chapitre "L'archiviste", p. 105-110.

¹⁰ Deux exemples parmi d'autres: le collectif et très sobre *Chris Marker. Photographie* placé sous la direction de Vincent Jacques (Créaphis éditions, 2018); ou encore le livre déjà cité de Maroussia Vossen, fille putative/adoptive de Marker — mais qui verse hélas trop souvent dans l'anecdote familiale superficielle.

¹¹ Dans *Sans soleil* (1982), Marker emprunte la voix de Samoura Koichi pour exprimer ce sentiment douloureux: "Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures."

Le thème de la condition, l'individualité et l'existence, la mort et la vie, la vie et la mort, il s'agit toujours de multiples ensembles des conditions qui se trouvent de glisser à la fois par cette forme et celle de l'acte.

Sophie Podolski est venue à Bruxelles pour la première fois quelques jours après l'ouverture de l'exposition. Elle partageait la même même atmosphère que les autres graphistes qu'elle connaissait. Podolski était une artiste particulièrement prolifique, elle a exploré en graphisme individuel à travers trois cents œuvres sur papier et elle a exploré avec enthousiasme



seems to offer an incredible stream of consciousness. That is the one and another a soft machine that continuously produces large and complex nothing to the beyond that of existence. Among the key themes that Podolski explores are freedom and control, individuality and authority, morality and medicine, life and death, in such instances, what we and she described together that individual like toward and away from each other.

She seems to be writing through drawing, though she has said with regard to her work, "I am not in her position. Much more than the usual conceptual road; the lines are graphic, which translates as the sign of Podolski and light graphic, producing her individual mythology in some cases without words on paper. But she herself suggests there is little or nothing to find a way into the graphic and graph of her mythology. "For many years already more people had begun to do with a preferred writing." The dialogue was between 1950 and 1970 can be considered as the beginning of her journey there and she was never too far from her full name as signature-Sophie Podolski rather than simply Sophie-Podolski, sometimes a date, an artistic number or another word. One evening in particular visited a show about the graphic design of her signature. The artist in question is a woman the scenario that appears a great deal a letter-able on



No. 10 - 10
 ONE DRAWING (1968), 1. 1970, WITH AN IMPRINT OF DRAW. 24. 10. 1970
 ONE DRAWING (1968), 1. 1970, WITH AN IMPRINT OF DRAW. 24. 10. 1970

LE PAYS OU TOUT EST PERMIS

Dirigé par Caroline Dumalin, le catalogue de l'exposition consacrée à SOPHIE PODOLSKI délivre toute la puissance de l'œuvre graphique et littéraire d'une artiste qui a fait de son œuvre hors normes le terrain d'une expérimentation des limites. Limites du visible, du dicible, du pensable qu'elle a repoussées, inventant un monde podolskien sur le fil des intensités convulsives. Dessins à l'encre, au crayon, au Rapidograph, collages, gouaches, pastels, eaux-fortes, textes sont placés sous le signe de l'urgence, d'une nécessité artistico-vitale. Prendre la mort de court, expulser en formes dynamiques un imaginaire survolté, peuplé de créatures mythologiques, d'entités hybridant l'homme et l'animal, repousser les frontières de l'esprit, soulever l'asphyxie d'un monde où rien n'est permis, construire un plan de composition graphique et textuel où vivre...

La préface de Dirk Snauwaert, les textes de Chris Kraus, Jean-Philippe Convert, Caroline Dumalin, Lars Bang Larsen, Erik Thys qui accompagnent les œuvres de Sophie Podolski (1953–1974) interrogent la singularité de ses créations, les électrochocs qu'elles produisent sur les sensibilités actuelles. Certes, les artistes, les penseurs sont les fils de leur temps. Certes, le livre-météore *Le Pays où tout est permis* (publié par Joëlle de la Casinière en 1974) et la remarquable production graphique et textuelle de Sophie Podolski entrent en résonance avec les artistes "freaks" du Montfaucon Research Center (Joëlle de la Casinière, Michel Bonnemaison, Olimpia Hruska, Al Berto, Carlos Ferrand...). Mais, s'ils sont marqués par l'esprit de la contre-culture de la fin des sixties et du début des seventies, par la contestation des formes d'autorité, par la libération esthétique, sexuelle et l'expérimentation des drogues, la voix fibrée, multiple, diffractée de Podolski s'avère irréductible à l'humus qui l'a vue naître. Le dispositif esthétique en perpétuelle mutation qu'elle élabore dès l'adolescence et sur un très court laps de temps (des années 1968 à 1974) croise une plongée abyssale dans les mondes intérieurs et une sismographie politique du monde qui frappe par son hyper-acuité (dénonciation de la coercition, du règne des lois, de la perpétuation du nazisme sous d'autres guises, de la société de contrôle, questionnement du corps de la femme, des drogues, de la sexualité libre...). Au plus loin de toute réduction de ses créations à un art clinique rabattu sur l'étiquette de la schizophrénie, rejetant tout enfermement de sa production sous la catégorie de dessin et d'écriture automatiques

1 Sophie Podolski : *Le pays où tout est permis*, sous commissariat de Caroline Dumalin, exposition au Wiels, Bruxelles, du 20.01 au 1.04.18 et à Bétonsalon, centre d'art et de recherche & Villa Vassiliev, Paris, du 21.04 au 7.07.18

ou d'univers psychédélique, hallucinatoire, les auteurs font sauter deux tentations qui occultent la réception de l'œuvre : d'une part, le rattachement à la clinique, à la nosographie psychiatrique, d'autre part, l'idéalisation romantique d'une artiste maudite, radicale, qui s'est suicidée à l'âge de vingt-et-un ans, une idéalisation fantasmagorique qui procure aux artistes institués, domestiqués le supplément d'âme d'une sauvagerie irrécupérable.

Afin de s'ouvrir aux œuvres de celle qui éprouva l'écriture comme "une chose vivante", qui se vivait comme un "poème inachevé", qui généra de renversantes machines graphiques, scripturales enregistrant les vibrations de l'être, il faut la soustraire aux filtres de l'art brut, de l'art schizo, du grand vent libertaire de l'underground. De toute manière, ses dessins à l'encre, son Histoire de Simonis, ses fées junkies, sa Snow Queen, ses divinités luno-solaires échappent, en et par eux-mêmes, à toute grille herméneutique pré-existante. Cut-ups littéraires, détournement des lois de la physique, vertiges de lignes serrées englobant le vide, révolution des formes et révolution dans l'appariement des forces et des motifs, courts-circuits esthétiques provoqués par la vitesse de la pensée, de la main qui trace... son écriture, ses dessins, ses peintures sortent des sillons de la logique et de l'horizon d'attente des spectateurs et des lecteurs. Pour remonter de pays que peu abordent, de terres métamorphiques où l'on a fait l'épreuve de ce qui n'a jamais été enregistré, jamais été vu, dit ou pensé, il lui fallut trouver un langage, une expression radicalement idiosyncrasique : intériorisés, assimilés, les formes, le verbe, l'espace plastique dont elle hérite se doivent d'être dynamités pour engendrer un tissu de lignes, de vocables, de couleurs en phase avec ce qu'elle a nommé "le flash de l'être" (cf. le texte de Lars Bang Larsen).

Comment retenir vivants les états traversés, les séismes psychiques endurés, les révélations féeriques ? Comment agencer une matière verbale, un champ de forces graphiques qui soient à la hauteur de la vie qui les a fait jaillir ? L'extrême exigence de Sophie Podolski se tient dans ce frayage de territoires qui agissent sur les nerfs, sur l'inconscient du public. Seules envoûtent les œuvres de créateurs qui ont eux-mêmes été ensorcelés par ce qui les déborde, qui ne séparent pas le geste esthétique du vivre. Les visions n'ont pas à être traduites, domestiquées dans un vocabulaire graphique normé ou dans le corset de règles du "bien écrire". Se tenant entre une science-fiction revue par William Burroughs, par Frank Zappa et des contes dessinés, narés par une Alice au pays de la défonce, les créatures du bestiaire podolskien n'illustrent pas des scènes intérieures mais touchent au point de réel, au hors symbolique en se reconnectant avec des énergies soustraites à la castration de l'acculturation. Devançant la mécompréhension, répondant avant qu'on ne la formule à l'objection d'une hantise du vide, d'une saturation de l'espace de la page propre à ses œuvres, Sophie Podolski énonce dans *Le Pays où tout est permis* : "Ce n'est pas du trop-plein — c'est du trop senti". Dans les mondes déployés par sa poésie graphique, des figures matricielles reviennent (cf. le texte de Caroline Dumalin) : le serpent, les cornets de glace, les bouches, le cactus, les machines à came, la lune, les étoiles, les phallus, les seringues, les entités à cheval sur l'humain et le végétal, l'animal ou le machinique, dans une érosion des frontières entre les règnes, entre le dedans et le dehors. Peu de créateurs expérimentent le voyage dans l'autre logique qu'accomplit l'Alice de Lewis Carroll ; peu d'entre eux tra-

versent le miroir, conscients aussi de la difficulté d'assurer le retour. Rien ne garantit la possibilité de revenir de l'au-delà du miroir. Cette traversée du miroir, de l'identité, du régime des lois de la logique, toute l'œuvre de Sophie Podolski en témoigne. Au nombre des personnages de la mythologie podolskienne, citons Captain Crab, Cactus, Virgule, Simonis l'unijambiste qui se maria à lui-même, "le dragon gardien des pluies", Sainte Op' La Glacière, Snow Queen, la Reine des Neiges, Acid Queen, Lumière verte... La plasticité de ses créatures mutantes, hermaphrodites, en proie à des métamorphoses anatomiques, à des trouées, à des éversions, soumises à des greffes, à des devenir qui les bouturent et les désaxent atteste que les éléments, les fragments de l'organisme acquièrent une autonomie. Inscrive l'infini dans le fini, le féminin dans le masculin, le stellaire dans le terrestre, tracer des réseaux de points, une géopsychie de zigzags, de lignes comme les lignes d'erre de Deligny, se refaire une anatomie extra-organique, un corps galactique... autant de gestes afin d'accoupler des réalités divergentes que l'espace de la feuille rend compossibles.

Dispositifs de formes et de lettres rendues à leur pureté chimique, à leur viscéralité, les travaux de Sophie Podolski branchent les abîmes de l'Histoire (la shoah, l'esclavage, l'ère de l'exploitation capitaliste et du consumérisme...) sur les gouffres intimes. En d'autres termes, ils ajoutent les machines macropolitiques aux machines micropolitiques. Leurs puissances esthétiques se logent dans les réappropriations des registres de la bande dessinée, du dessin, de la gravure, de la narration, du conte. Les courts-circuits du visible et du lisible, du son et de la lettre, l'ouverture des portes de la perception en direction d'une omnisensorialité culminent dans une pratique de capture des forces de l'existence métabolisées en œuvres habitées par les fantômes de l'inconscient collectif. Activant des processus esthétiques connectés aux flux de la vie, Sophie Podolski questionne l'inquestionnable, soulève les chapes de plomb, les non-dits, les non-vus, la comédie du fonctionnement social. Elle dynamite le dressage des corps, le formatage des pensées. Là où, dans l'art contemporain, l'iconoclasie est devenue une pose, une recette en forme de prêt-à-crée (en forme de poire aurait dit Erik Satie), l'iconoclasie de Sophie Podolski se loge dans la spontanéité d'une création placée sous le signe du risque absolu. Risque de l'œuvre touchant le sans-fond et risque de l'artiste s'aventurant dans des régions extrêmes sans filet ni boussole. Les possibilités plastiques qu'elle forge ne préexistent pas au geste qui leur donne naissance dès lors que, puisant dans le creuset de l'histoire de l'art (vue sous l'angle d'un mélange de culture savante et de culture populaire), elle cherche un langage (graphique, littéraire) au plus près de l'incarnation des flux de sensations et de concepts.

"Les pays et les personnages qu'elle a inventés, en guise de refuge et de riposte, ne pouvaient être qu'une construction. Fictionnels, hybrides, symboliques, transgenres, ils permettaient à leur créatrice de bondir au-dessus des murs du soi et de la société" écrit Caroline Dumalin. Pulsées par le dieu de la vitesse, par la divinité du speed en toutes ses formes, ses créations sont portées par la tonalité entêtante de la rupture avec l'ordre établi, avec le langage dégriffé, le temple des arts codifiés et les bienséances de l'héritage aseptisé. Artiste d'une précocité inouïe, faisant preuve d'une maîtrise esthétique saisissante, Sophie Podolski nous offre une œuvre incomparable.

Véronique Bergen



**SOPHIE PODOLSKI,
LE PAYS OÙ TOUT
EST PERMIS**

CATALOGUE, DIR. CAROLINE DUMALIN, WIELS/FONDS MERCATOR, 144 P., 24,95 EUROS. TEXTES : JEAN-PHILIPPE CONVERT, CAROLINE DUMALIN, CHRIS KRAUS, LARS BANG LARSEN ET ERIK THYS. GRAPHISME : SALOME SCHMUKI

**SIGNALONS LA PARUTION DE
L'ESSAI DE JACQUES BEAUDRY, LES
ÉTOILES MEURENT D'ELLES-MÊMES.
DIALOGUES D'OUTRE-TOMBE ENTRE
NELLY ARCAN
ET SOPHIE PODOLSKI, AVEC
11 DESSINS DE SOPHIE PODOLSKI,
ED. LIBER, 72 P., 10 EUROS.**

LIEUX D'ART
CONTEM-
PORAIN
SOUTENUS
PAR LA
FÉDÉRATION
WALLONIE-
BRUXELLES

BRUXELLES

ARTCONTEST
VALERIE@ARTCONTEST.BE
WWW.ARTCONTEST.BE

• **Carte blanche à Claire Leblanc**
(VITRINE ARTCONTEST - GALERIE RWOLI / 680
CHAUSSEE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES)
Commissariat: Claire Leblanc
Du 03.02 au 21.04.2019

CENTRE DU FILM SUR L'ART
19F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
+32 (0)2 217 28 92
CFA@SCARLET.BE
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

• **MIDIS DU CINÉMA**
(MUSEUM D'ART ANCIEN - AUDITORIUM 16 /
3 RUE DE LA REGENÉE, 1000 BRUXELLES)
- **Camille Claudel** de Dominik
Rimbaut (2002 - 48')
17.01.2019 - 11h30, 12h30, 13h30
- **Paul Gauguin, je suis un sauvage**
de Marie-Christine Courtès (2017 - 52')
31 janvier 2019 - à 11h30, 12h30, 13h30
et 14h30

- **César, sculpteur décompressé**
de Stéphane Ghez (2017 - 52)
14.02.2019 - 11h30, 12h30, 13h30
et 14h30

- **Gaudi, le dernier bâtisseur**
de Lizette Lemoine et Aubin Hellot
(2012 - 55')
28.02.2019 - 11h30, 12h30, 13h30
et 14h30

- **Venise** de Jean-Marc Dauphin
(2002 - 52')
14.03.2019 - 11h30, 12h30, 13h30
et 14h30

- **Robert Doisneau, le révolté du
merveilleux** de Clémentine Derouille
(2016 - 77')
28.03.2019 - 11h30, 12h30, 13h30
et 14h30

• **DOC SUR LE POUCE**
(POINT CULTURE BRUXELLES / 145 RUE ROYALE,
1000 BRUXELLES)

- **Pignon-Ernest, Ernest: Se torno
(Si je reviens)** de Collectif Sikozeal
(2016 - 60')

11.01.2019 - 12h30
- **Ann Veronica Janssens**
de Jan Blondeel (2011 - 52')

01.02.2019 - 12h30
- **Melle Zallinger** de Prunelle Rulens
(2017 - 13') + Répétitions de Marie
André (1984 - 45')

1.03.2019 - 12h30
- **Charleroyal, le K. Szymbkowitz**
de Bernard Gillain (2015 - 60')

5.04.2019 - 12h30
• **MARDIS DE L'ART**
(LA VENERIE - ESPACE DELVAUX / 3 RUE GRATES,
1170 BRUXELLES)

- **Soi Lewitt** de Chris Teerink
(2012 - 72')

15.01.2019 - 12h30
- **Stolen art** de Simon Backes
(2007 - 56')

12.02.2019 - 12h30
- **Tout feu tout flamme** de Célia
Bertrand (2017 - 51')
12.03.2019 - 12h30

- **À la recherche du temps gelé**
d'Al & Johannes Bucher (2016 - 52')
23.04.2019 - 12h30

• **CINÉMUSÉE**
(GRAND CURTIUS / 86-88 FERONSTRÉE,
4000 LIÈGE)

- **Le pavillon des douze** de Claude
François (2016 - 49')

16.01.2019 - 12h30
- **Salazar: Non seulement le bleu**
de Sophie Charlier (2018 - 41')

20.02.2019 - 12h30
- **La langue rouge** de Violaine
de Villers (2016 - 69')

20.03.2019 - 12h30
- **La légende du silex** de Clovis
Prévost (1990 - 43')

17.04.2019 - 12h30
• **FENÊTRE SUR DOCS**
(MAISON DE LA FRANÇOTE / 18 RUE JOSEPH II,
1000 BRUXELLES)

- **Tenir la distance** de Katharina
Wartena (2017 - 69')

25.01.2019 - 12h30
- **D'un monde à l'autre, Gaëi Turinne**
photographe de Dominique Henry
et Vincent Detours

22.02.2019 - 12h30
- **Chants de simplification** de Renaud
de Putter (2002 - 42') + **B-Boys Fly**
Girl de Paola Stevemme (2004 - 26')

22.03.2019 - 12h30
- **Un modèle pour Matisse: Histoire**
de la chapelle du Rosaire à Vence

de Barbara F. Freed (2003 - 67')
26.04.2019 - 12h30

• **CENTRALE CINÉMA**

(CENTRALEFOR CONTEMPORARY ART / 44 PLACE
SAINT-CATHERINE, 1000 BRUXELLES)
- **Helena Almeida - Pintura habitada**
de Joana Ascensao (2006 - 52')
16.01.2019 - 12h30

**ESPACE PHOTOGRAPHIQUE
CONTRÉTYPE**

4A CITÉ FONTAINAS, 1080 SAINT-GILLES
+32 (0)2 538 42 20
CONTRÉTYPE@SKYNET.BE
WWW.CONTRÉTYPE.ORG

• **Maxime Brygo, Pavillons et totems**
Comment se manifestent les plus
frustes croyances ? Dans l'imaginaire
des lieux, ceux qu'on longe parfois,
dont on se souvient pour l'atmosphère
qu'ils dégagent. Lieux d'appartition,
gouffres, chemins, monuments étoilés,
lourds des pierres anciennes ou de
briques. Que s'y est-il passé pour qu'ils
nourrissent autant de fantasmes ?

Mais surtout: pourquoi les structures
les plus modernes ont parfois cette
charge voivte ? Parce qu'ils n'ont pas
de sens connu. Et que l'absence de
sens ouvre les voies de l'imaginaire et
invite à la dévotion. *Pavillons et Totems*
dit tout cela dans les images et les
voix — l'œuvre fait entendre le rôle ver-
naculaire des endroits qui renferment
les croyances.

(Voir article tribuque *Intramuros*)

• **Marie-Noëlle Boutin, Visages
agricoles**

Dans le cadre d'une commande pho-
tographique nationale sur la jeunesse
en France, Marie-Noëlle Boutin a
réalisé en 2017 une série de portraits
de jeunes dans un lycée agricole dans
le Pas-de-Calais. Ces images sont le
prolongement d'un travail sur l'adole-
scence mené depuis 2011 en France, en
Belgique et en Algérie. Pour l'exposition
chez Contretype, Marie-Noëlle Boutin
enrichit cette série par un nouveau pro-
jet sur la notion de ruralité. Au travers
de paysages d'espaces agricoles et de
rues d'un documentaire en cours de
réalisation, le photographe interroge la
place des jeunes en milieu rural.

Commissariat: Danielle Leenaerts
Du 23.01 au 17.03.2019

• **Arnold Grojcan, Koungo Fitini
(Problèmes mineurs)**

"Ce projet photographique, réalisé
dans le district de Bamako entre avril
2013 et avril 2015, a pour théma-
tique "la vie des enfants des rues de
Bamako". Il a été réalisé en grande
partie par les enfants eux-mêmes. Ils
ont été formés à la photographie au
travers d'ateliers que j'ai initiés et ont
ainsi pu témoigner de leur quotidien et



Arnold Grojcan,
série *Koungo Fitini*,
2013-2015. Courtesy de Contretype
© Arnold Grojcan

de leur réalité. Le projet se compose
d'une part, de réalisations des enfants
et, d'autre part, de portraits nocturnes
que j'ai effectués des enfants sur leur
lieu de vie". — Arnold Grojcan
**Arnold Grojcan est le lauréat de l'appel
à projets Propositions d'artistes 2018.**

• **Lynn Vanwongerghem, Le bout
du monde**

"J'ai décidé de présenter mes images
sous forme de deux livres de petit
format. L'un avec des images de jour,
l'autre avec des images des soirées.
Le jour, je pose un cadre. Ce cadre
est mon village, très calme car peu de
personnes et de voitures y circulent,
seulement quelques bus. La nuit, le
village prend vie. Plusieurs cuis-de-
sac sont occupés par des bandes
de jeunes. Ce que je photographie,
c'est ma bande de jeunes. Je suis
beaucoup plus proche d'eux, ce qui
me permet de jouer sur les émotions.
[...] Je ne cherche pas à être discrète.
Ils savent que je suis là et que je les
photographie et au fil du temps, ils s'y
sont habitués". — Lynn Vanwongerghem
**Dossier remarqué lors des Propositions
d'artistes 2018**

Du 27.03 au 26.05.2019

ISELP

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

• **Games And Politics, Exposition
interactive**

Games And Politics, rassemble 18 jeux
vidéo créés ces 15 dernières années
qui revendiquent un contenu explicite-
ment politique et social. Les visiteurs
sont invités à jouer à tous les jeux sur
des tablettes, des ordinateurs ou des
smartphones intégrés à l'exposition.
Ils sont regroupés autour de 6 théma-
tiques: migrations, médias, guerre,
opinion publique, pouvoir et identité
sexuelle. A travers eux, l'exposition
propose de reconsidérer le jeu vidéo
comme outil de réflexion.

Commissariat: Jeanette Neustadt
(Goethe Institut)

Organisé par l'ISELP, en coopération avec
le Goethe-Institut et le ZKM (Zentrum
für Kunst und Medien Karlsruhe)

Du 11.01 au 23.02.2019

• **Alec De Busschère, Unexistent**

A une époque où le virtuel occupe
une place toujours plus prégnante,
Alec De Busschère se plaît à mélanger
geste pictural et langage numérique.
Dans cette logique d'hybridation, il

questionne l'identité tant individuelle que collective en alliant la tradition séculaire du portrait aux méandres des réseaux sociaux. *Unexisting*, c'est d'abord une collection de noms, d'individualités générés par les opérations algorithmiques du système reCAPTCHA — conçu pour sécuriser l'accès à certains sites web en distinguant les humains des ordinateurs. Depuis 2013, sur base de reCAPTCHA, Alec De Busschère puise, dans les entrailles du net, des listes de noms qu'il érige en titres d'œuvres existantes ou en passe d'exister. La série prend une tout autre consistance lorsque certaines de ces (fausses) individualités se dotent d'une application et se mettent à dialoguer dans l'espace d'exposition par l'image, le son, le texte. Elle plonge alors le spectateur dans une atmosphère narrative entre réel et virtuel.

Du 29.03 au 8.06.2019
Nocturne en présence de l'artiste :
ve. 26.04 de 18h à 21h

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

• **Labour**

(MUSEE CONSTANTIN MEUNIER / 59 RUE DE L'ABBAYE, 1050 BRUXELLES)
 Avec : **Kasper Bosmans, Jonathan Boutefeu & Marina Pinsky, Aline Gaillard & Claude, Jerome Gardening, Seyran Kirmizitoprak, Cleo Toffi, Märkus von Platen**
 Des œuvres d'artistes contemporains installées dans la maison-atelier de l'artiste, peintre, sculpteur et dessinateur Constantin Meunier (1831-1905) retracent l'évolution du maître entre 1875 et 1905 : une "seconde vie" selon les propres mots de ce dernier, au cours de laquelle son talent réaliste s'est d'avantage concentré sur les aspects sociaux et industriels de la Belgique.

Commissariat: Komplot
Du 12.04 au 15.07.2019

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



Élodie Huet,
Alone,
 2016

• **Ernest Pignon-Ernest, Empreintes**

Depuis 1966, Ernest Pignon-Ernest crée, sur les murs des grandes villes du monde, des images éphémères qui se font l'écho des événements qui s'y sont déroulés. Avec Daniel Buren et Gérard Zlotykamien, il est un des initiateurs de l'art urbain en France. Ses représentations humaines grandeur nature, sérigraphies encollées, sont réalisées au fusain, à la pierre noire et à l'aide de gommes crantées de différentes épaisseurs qui en façonnent les ombres. *"Si je les faisais plus grands ou plus petits, ça serait comme des dessins exposés dans la rue. Là, l'idée c'est qu'ils s'inscrivent dans la rue, qu'ils en fassent partie, en inscrivant dans le lieu le signe humain"*, dit-il. Ces œuvres étant vouées à disparaître avec l'usure du temps, Ernest Pignon-Ernest en garde tous les croquis préparatoires ainsi que des photographies *in situ*, constituant ainsi une immense base d'archives, dont une majeure partie est aujourd'hui donnée à voir au Botanique à l'occasion d'une exposition résumant ce parcours exceptionnel.

Commissaire: Roger Pierre Turine
Jusqu'au 10.02.2019
 MUSEUM

• **Michael Matthys**

Exposée pour la première fois au Botanique, l'œuvre de Michael Matthys invite le visiteur à une réflexion sur la mortalité humaine.

Jusqu'au 27.01.2019
 GALERIE

• **Michel Mazzoni**

Michel Mazzoni est un artiste plasticien qui, plaçant son travail à la frontière de la figuration et de l'abstraction, explore le médium photographique et son essence matérielle. Les procédés d'impressions et les techniques utilisées jouent un rôle particulier dans ses réalisations dans lesquelles, l'ordre et le chaos, la dissolution, le temps circulaire, les processus de fragmentation, le cosmos, constituent des éléments-clés.

(Voir article rubrique Intramuros)
Du 28.02 au 14.04.2019
 MUSEUM

• **Julie Scheurweghs**

Dans ces récents projets, Julie Scheurweghs interroge la façon dont nous voyons les objets qui nous entourent au quotidien. Extraits de leur environnement initial et photographiés sur un simple fond blanc ou encore placés dans des contextes inattendus, ils affichent un visage nouveau et nous offrent un point de vue différent.

Du 28.02 au 31.03.2019
 GALERIE

• **LE SALON D'ART**

81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES
 1060 BRUXELLES
 LESALONDART@SKYNET.BE
 WWW.LESALONDART.BE

• **Simon Outers, Estampes**

Jusqu'au 9.03.2019
Vernissage le 14.01 de 18h à 20h30

• **Roby Comblain, Estampes**

Du 11.03 au 11.05.2019
Vernissage le 11.03 de 18h à 20h30

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

• **Eina Salminen, Chromatic**

Bourse COCOF 2018
Du 1.02 au 2.03.2019
Vernissage le 31.01

• **Élodie Huet, Nothing personal**

Exposition de fin de résidence
Du 5.04 au 11.05.2019
Vernissage le 4.04

MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK

147 CHAUSSEÉ DE HAECHT, 1030 BRUXELLES
 +32 (0)2 240 34 99
 CULTUR@SCHAERBEEK.RINNET.BE
 WWW.1030CULTURE.BE

• **Réparation**

Avec : **Élodie Antoine, Sofie Muller, Karin Borghouts, Anne Champion, Dany Danino, Sébastien Delvaux, Benoît Felix,...**

La Maison des arts sort d'un long chantier. Porté par des spécialistes du patrimoine, il a permis de révéler des décors autrefois voutés par les anciens propriétaires, ayant fini par être dissimulés sous les remanements successifs. Pour cette renaissance, sept artistes dont l'œuvre entre en résonance avec la thématique de la restauration, de la mémoire et de la réparation, ont été invités à investir le lieu. Sans nostalgie pour une histoire passée, cette exposition présente des œuvres offrant un dialogue entre passé et présent. Il y est question de cassures, de fêlures, de cicatrices mais aussi de réappropriation d'objets, de tableaux anciens, de matériaux ou encore de tissus.

Commissariat: Anne Cécile Maréchal

Du 23.02 au 28.04.2019
Vernissage le 22.02

• **MIMA THE MILLENNIUM OF ART**

3941 QUAI DU HAINAUT, 1080 BRUXELLES
 +32 (0)472 61 03 51
 INFO@MIMAMUSEUM.EU
 WWW.MIMAMUSEUM.EU

• **Dream Box**

Avec : **Eizo Durt, Heil'0, Gogoplex,**

Felipe Pantone, Escif

Si comme on l'entend parfois, l'homme n'utilise que 10% de son cerveau, alors *Dream Box* s'adresse à la partie d'installations *in situ* d'art optique, cinématique, psychédélique, sonore et virtuel proposant une expérience sensible allant au-delà du langage. Le visiteur est invité à se laisser aller, submerger par les émotions, comme s'il plongeait en état d'hypnose. En attribuant un "BOX" à chaque artiste, le musée entend offrir une palette contrainte de sensations surprenantes. Un contraste à l'image du choix des intervenants qui mélange artistes locaux et internationaux, confirmés et outsiders.

Commissariat: Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt

Du 1.02 au 1.09.2019

STERPUT

122 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
 +32 (0)497 57 93 12
 E2.GALERIE@GMAIL.COM
 WWW.GALERIE.E2.ORG

• **Mathieu Van Assche & Catherine Le Goff**

Graphiste de profession, illustrateur et photographe, Mathieu Van Assche se passionne avant tout pour le dessin et la gravure. Il puise son inspiration dans l'effervescence des quartiers populaires, l'imagerie du sacré ou encore la bande dessinée. Un monde onirique et cabossé, peuplé de monstres et de créatures fantasmagoriques, à la fois douces, drôles et parfois effrayantes. *"Chaque pratique dessinée ou gravée est l'occasion de transcrire une émotion, une histoire personnelle ou imaginaire que tout un chacun peut ensuite lire à sa manière. La naïveté et l'humour traversent mes travaux, mais je crois qu'il y reste des touches de gravité et de mélancolie."* — Catherine Le Goff.

Commissariat: Émilie Ouvraud

Du 10.01 au 23.02.2019

Vernissage le 10.01

Ateliers créatifs les sa. 12.01 et 13.02 avec les artistes

• **Wataru Kasahara**

Figure de la scène noise et DIY internationale, Wataru Kasahara développe en parallèle à ses activités musicales, une production graphique tourmentée, proche d'une certaine forme d'art outsider. À l'encre ou à la mine de plomb, ses dessins foisonnants sont peuplés de monstres dégénérescents copulant frénétiquement avec des humains, dans un décorum fait de corps tronqués, chairs à vif, organes exposés, sécrétions, déjections et autres signes cabalistiques. L'exposition organisée par Sterput est la première présentation d'envergure de son travail en Belgique.

Commissariat: Emilie Ouvraud

Du 14.03 au 20.04.2019

Vernissage le 14.03

Ateliers créatifs autour de l'exposition les sa. 9.03 et 13.04

WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

364 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
+32 (0)2 340.00.53
WWW.WIELS.ORG

• Benoît Platiéus : *One Inch Off*

L'exposition de Benoît Platiéus retrace pour la première fois le travail de l'artiste depuis ses premières photographies jusqu'à ses tableaux les plus récents. A travers un parcours non linéaire, qui inclut certaines œuvres inédites, elle révèle les préoccupations qui traversent l'œuvre de l'artiste malgré sa grande multiplicité technique. Issu de la génération qui a assisté à la révolution digitale et l'explosion de l'image, Platiéus embrasse pleinement les possibilités créatives des technologies analogues et digitales pour s'attacher à l'original, qu'il déforme, sature, défigure, éblouit, agrandit, efface ou renverse. Les images ainsi montrées à voir par l'artiste sont toujours translatives. Reproduites à l'infini, mais jamais à l'identique, elles font valoir la force poétique de l'accident, de l'imperfection, de la trace. Cette pratique artistique singulière, qui recourt autant à la lourde artille cinématographique qu'aux simples dessins automatiques, semble sonder un certain au-delà. Des espaces interstitiels de la ville aux méandres de la psyché, Benoît Platiéus part en quête de nouvelles formes de représentation qui témoignent d'une autre réalité, encore fragmentée et toujours en devenir.

Commissariat : Devrim Bayar

En collaboration avec Bommer Kunstverein
Du 2.02 au 28.04.2019

• Ellen Gallagher avec Edgar Clejne :

Liquid Intelligence

Peintre contemporaine de premier plan, Ellen Gallagher créé un pont entre les iconographies organiques basées sur les formes microbiologiques de l'océanographie et les symboles racialisés. Elle réinterprète à la fois les images du quotidien et les idoles noires de la culture pop tout en se confrontant à l'histoire et la culture américaine. Avec son vocabulaire poétique et ludique, elle explore les histoires et épopées nord-américaines qui sont présentes dans les débats européens actuels sur la décolonisation, tout en construisant une conscience écologique de l'humanité. Gallagher développe des images surréalistes qui dépeignent les mondes mythiques de l'air futurisme à travers l'héritage de l'artiste Sun Ra, ainsi que des formes de vie sous-marines inspirées de l'Atlantique noire

et du Passage du milieu : la route des esclaves à travers l'océan Atlantique. La collaboration de Gallagher avec Edgar Clejne, photographe et vidéaste néerlandais, est nourrie par une réflexion sur la transformation des paysages et des mondes. Ensemble, ils créent deux installations cinématographiques : *Osedax* et *Highway Gothic*. Tous deux évoquent des mondes hypnotiques et enchantés, peuplés de micro-organismes et de formes de vie subaquatiques ainsi que les mythes de la diaspora africaine.
Commissariat : Dirk Snaauwaert
En collaboration avec Gagosian Gallery / Hauser & Wirth / Het Vlaams-Nederlands Huis deBuren / Performatik
Du 2.02 au 28.04.2019
Vernissage le 1.02

68 SEPTANTE

+32 (0)2 888 06 02
INFO@6870.BE - WWW.6870.BE

• Atelier Court-Bouillon [Laboratoire d'images et de rencontres] - saison 2

Court-bouillon (laboratoire d'images et de rencontres) est un atelier de visionnage de films courts, ouvert à tous. Chaque mardi, les participants à l'atelier choisissent collectivement les œuvres qu'ils souhaitent visionner parmi la collection foisonnante de *La Vidéothèque Nomade*.
Une initiative de l'asbl 68 septante (La Vidéothèque Nomade) en partenariat avec le Club 55, un projet de l'équipe asbl.
8, 15, 22 et 29.01.2019
5, 12, 19 et 26.02.2019
12, 19 et 26.03.2019
De 17h à 19h

• Apéro-vidéo #7

(ABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE, 1030 SCHAERBEEK)
Tous les 3 mois, une invitation à (re)découvrir le film court, parmi plus de 400 courts métrages, belges et étrangers issus du catalogue de *La Vidéothèque Nomade*.
Un vidéothéâtre vous accompagne dans votre voyage audiovisuel.
25.01.2019 de 17h à 21h

• Apéro-vidéo #8

(ABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE, 1030 SCHAERBEEK)
29.03.2019 de 17h à 21h

• KinoKids #5

(ABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE, 1030 SCHAERBEEK)
Projection de courts métrages pour enfants curieux de 5 à 105 ans !
17.02.2019 à 11h (ouverture des portes à 10h30)



Andrei Molodkin, *Bommer Kunstverein*, Berlin/Paris, 2018.
Courtesy: a/multical collection & artist

• KinoKids #13

(LE MAGA / 56 AVENUE JEAN VOLDERS, 1060 SAINT-GILLES)
24.02.2019 à 11h (ouverture des portes + crêpes à 10h30).

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

• Erik Bulatov et Andrei Molodkin, *Black Flag*

Pour sa seconde collaboration avec a/political, le BPS22 accueille une exposition de deux artistes russes de génération différente, Erik Bulatov et Andrei Molodkin. Bulatov est né en 1933 et a débuté sa carrière en marge de l'art officiel de l'URSS, échangeant beaucoup avec les Kabakov. Molodkin est né en 1966 et a connu la fin de l'URSS alors qu'il effectuait ses études artistiques. Leur rencontre en une même exposition sera une première et retrace en creux une partie de l'histoire du XX^{ème} siècle.

(Voir article rubrique *Intramuros*)

Du 9.02 au 19.05.2019

CENTRAL / CENTRE CULTUREL REGIONAL DU CENTRE

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

brute, le plâtre, est omniprésente dans ses sculptures. Celles-ci laissent apparaître leur âme de bois ou de métal tandis que leurs surfaces se lissent, évoquant un virage vers l'abstraction essentielle chère aux civilisations dites primitives. Nina Vanhaverbeke associe quant à elle, des images qu'elle puise dans une multitude de magazines d'hier et d'aujourd'hui. Elle déplace, déforme, réduit, agrandit toutes sortes de choses. Les images se composent librement avant de s'inscrire sur le papier. L'artiste développe des combinaisons anthropomorphiques qu'elle met en scène à la manière d'un cabinet de curiosités.

Commissariat : CENTRAL - Eric Claus

Du 3.02 au 24.03.2019

Je, ve, de 14h à 17h, sa. et di. de 14h à 18h

Entrée gratuite

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

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

• Bientôt déjà hier - Métamorphose et écoulement du temps

L'exposition, qui se déroule dans le cadre de la Biennale ARTour 2019, donne à voir des œuvres d'artistes de la collection du Centre de la Gravure dont le travail aborde la thématique de l'écoulement du temps. Jean Dubuffet, Noda Tetsuya, David de Tscharnet, Luc Tuymans, Francis Alys, Balhazar Burkhard, José María Sicilia, Muriel Moreau, Christian Carez, Roman Opalka

Commissariat : Catherine de Braekeleer

• Concours d'images numériques : Le Transhumanisme

L'exposition présente les créations des jeunes autour de la thématique "Transhumanisme" / *L'humain augmenté, ou mégalites extrêmes*? Ce concours est adressé aux jeunes de 15 à 25 ans, domiciliés sur le territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles depuis au moins 1 an, ou fréquentant une école sur ce même territoire.

Commissariat : Bénédicte du Bois

d'Enghien

Du 29.03 au 8.09.2019

• Arts-Emulsions (MILL - MUSÉE MANCHELEVICI / 21 PLACE COMMUNALE, 7190 LA LOUVIÈRE)

Avec : François Bastin, Bernard Bolgeiot, Alain Bombaert, Fabienne Christyn, Catherine Delbruyère et Vincent Kempnaers, Bénédicte De Meeus, Marie-Noëlle Dumont de Chassart, Véronique Gérard, Gilard, Alain Kinet, Martine Laloux, Murielle Mauraage, Eileen Meulenbergs / Marianne Ransquin

L'asbl Arts-Emulsions a été constituée en mai 2014 dans le but de créer des échanges culturels. Le premier événement était l'organisation de deux expositions en Turquie, à Istanbul et Eskishehir. Cette expérience forte a encouragé les fondateurs à continuer à mettre sur pied d'autres échanges, stages et conférences. Cette exposition s'inscrit dans le cadre d'un partenariat avec l'association d'artistes QUINCONCE qui exposera à la Galerie du Beffroi à Namur en mai 2019

Commissariat : CENTRAL - Eric Claus

Du 18.01 au 24.02.2019

Du ma. au ve. de 11h à 17h,

les sa. et di. de 14h à 18h

• John Bulteel et Nina Vanhaverbeke, *DUO*

(CHÂTEAU GILSON / 11 RUE DE BOUVY, 7100 LA LOUVIÈRE)

DUO, c'est la rencontre, dans la confrontation ou la complémentarité, de deux univers plastiques. Religions, folklores, mythes et légendes font depuis toujours partie des sources d'inspiration de John Bulteel. La verticalité, accentuée par la blancheur d'une matière

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

• **François Culet, Crésus & Crusoe**
Jusqu'au au 10.03.2019
(Voir article rubrique *Intramuros*)

• **Fiona Tan, L'Archive des ombres**
Des avril 2019, le MAC's présentera *L'Archive des ombres*, la première exposition muséale en Belgique de Fiona Tan, artiste de renommée internationale qui depuis 20 ans explore les territoires de la mémoire à travers ses installations mêlant photographies, vidéos, films, dessins, documents d'archives. A cette occasion, Fiona Tan proposera, parallèlement à deux vidéos emblématiques de sa démarche, le fruit de ses recherches menées pendant sa résidence au sein des archives de Paul Oilet conservées au Mundaneum. Attisée par la personnalité visionnaire et créative de Paul Oilet, l'artiste développe un projet ambitieux et poétique autour de la mémoire, mêlant fiction et réalité, à l'instar de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges.
Du 7.04 au 1.09.2019

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE / CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONNE-BRUXELLES
11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
+32 (0)71 43 58 10
MPC.INFO@MUSEEPHOTO.BE
WWW.MUSEEPHOTO.BE

• **Les Américains, Robert Frank**
Robert Frank, figure incontournable de la Street Photography, est l'un des photographes les plus influents du XX^{ème} siècle depuis la parution en 1958 du livre *Les Américains* dont les images ont profondément marqué des générations de photographes.

• **Lisa De Boeck & Marlène Coolens, Memory**
Lisa a cinq ans lorsque Marlène, sa mère, commence à la photographier. A table, sur le lit, cachée entre les tentures, l'enfant est la comédienne exclusive d'un théâtre improvisé. Macquillée, déguisée, elle mime sous l'œil attentif et directif de Marlène des scènes de séries télévisées, de dessins animés ou de contes de fées. Cette complexité de 1990 à 2003. Ce qui n'était alors qu'un jeu, une forme d'archive familiale, prend ensuite un autre aspect...

• **Manfred Jade, Face To Face**
Cette exposition rassemble une sélection de portraits réalisés par Manfred Jade sur une vingtaine d'années en divers pays du monde (Belgique, Cuba, France, Vietnam). Ces portraits photographiques en noir et blanc représentent tous des jeunes gens, hommes et femmes, d'une même tranche d'âge, celle des 15-25 ans, celle que l'on nomme le "bel âge", cet entre-deux de tous les possibles.

• **Anneke D'holland**
GALERIE DU SOIR
BOITE NOIRE
Jusqu'au 20.01.2019

• **Pierre Liebaert, Libre Maintenance**

• **Patrick Willoq, Songs of the Wals**

• **Olivier Cornil, Dans mon jardin les fleurs dansent**

• **Jacques Meuris, l'expérience photographique**

• **Erika Paquay**
GALERIE DU SOIR

• **Meggy Rustamova, L'invitation au voyage et Light déplacement**
BOITE NOIRE
Du 26.01 au 10.05.2019

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

• **Prix européen des Arts appliqués 2018**
"Monumentalité - Fragilité, cela veut dire la même chose. Le même ciel par tout, bien que différent." - Kadir Malk Monumentalité - Fragilité. Les artistes prennent au mot cette presque antithèse ou la détournant, en établissant un contraste tantôt plastique, tantôt social, environnemental,... Indéfectibles porte-paroles, ils allient la sensibilité esthétique de notre société contemporaine au respect des savoir-faire séculaires pour répondre à ce thème soulevant l'existentielle question du soi, des autres et du Monde. Pour cette 4^{ème} édition du Prix européen des Arts appliqués, BeCraft fait rayonner les noms des meilleurs artistes, confirmés et émergents. 76 artistes de 19 pays européens apportent leurs notes, savamment orchestrées dans ce haut lieu historique que sont les Anciens Ateliers de Mons.

• **Next to the Skin - Un regard porté sur l'intime**

Indéfinissable, inexplicable, l'intime est ce qui appartient à chacun et qui pourtant échappe à tous. L'intime est ce secret qu'on ne peut percer mais qu'on aime parfois dévoiler. L'essence même de l'individualité. Les artistes commissaires Nelly Van Oost et Olga Mathy invitent 12 artistes européens à partager avec elles leur regard sur l'intime. Ensemble, ils investissent l'héritage du WCC-BF dans une scénographie dynamique où les installations débrident les idées reçues et questionnent l'aspect social de l'intime.
Commissariat: Nelly Van Oost et Olga Mathy

• **Portraits d'artistes**
Partez à la découverte des artistes de BeCraft. Le temps d'une vidéo, ils vous ouvrent les portes de leur atelier et vous dévoilent leur travail, leur univers. Les travaux exposés des artistes en vis-à-vis des vidéos complètent cette exploration de l'œuvre de chacun.
Jusqu'au 20.01.2019

LIÈGE

CENTRE CULTUREL DE LIÈGE / LES CHIROUX
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
+32 (0)4 220 88 88
LESJUSSES@CHIROUX.BE
WWW.CHIROUX.BE

• **Olivier Thieffry, FO-TUO**
GALERIE SATELLITE / 20 RUE DU MOUTON BLANC, 4000 LIÈGE

Olivier Thieffry vit et travaille à Bruxelles où il est actuellement professeur de photographie à l'ENSAV La Cambre. Il explore par la photographie les éléments constitutifs de sa propre histoire, et questionne les notions de mémoire collective ou personnelle et l'altération des souvenirs par le temps. Pour son exposition à la Galerie Satellite, intitulée FO-TUO, il présente un extrait de son nouveau travail photographique, une narration ante-mortem. "Face à la mort, un être humain revisite l'histoire en exhumant son passé, en reconsidérant sa chronologie, d'autres priorités apparaissent. Il procède au constat d'une vie désorientée par ses multiples paradoxe en inventariant et répertoriant les traces du passé". - Olivier Thieffry
Commissariat: Gilles Dewalque avec l'artiste

Jusqu'au 27.01.2019
Entrée libre tous les jours de la semaine, de midi à minuit.



Olivier Thieffry,
Sans titre,
2017 © Olivier Thieffry

• **Atelier Pica Pica, everyday/harder**
Atelier Pica Pica est un collectif multidisciplinaire composé de Boris Magotteaux, Manuel Falcata et Jérôme Degive, vivant et travaillant à Liège. Le trio a accumulé un important volume d'archives photographiques, en ateliers datant du début des années 2000, témoignant autour d'hui des mutations soutenues du paysage urbain liégeois. Ces photos analogiques ont servi de matériaux référentiels, de documents-témoins d'atmosphères, de séquences et/ou de fragments urbains ensuite mis en circulation ou transmis dans les peintures, les sculptures et les installations du collectif. L'exposition découvre cette collection comme une facette moins connue du processus de création de l'Atelier Pica Pica.

Commissariat: Gilles Dewalque / Anne-Françoise Lesuisse avec les artistes
Du 31.01 au 14.04.2019
Entrée libre tous les jours de la semaine, de midi à minuit.
Vernissage le 30.01 à 18h

• **Sandrine Elberg, Cosmogonie**
Sandrine Elberg est une photographe française diplômée de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris dont le travail est inspiré par l'imagerie du cosmos, des planètes lointaines et silencieuses, de l'obscur intersidéral. A partir de cette fascination, l'artiste utilise les ressources de la chambre noire et des sels d'argent pour aussi propo-

ser des images qui expérimentent les limites et l'essence de la photographie analogique. Partant d'accidents, de tests, de reconstitutions fragmentaires et texturées de mondes supposés, Sandrine Elberg propose des photographies qui activent notre capacité de projection, de rêverie et de spéculation, tout en interrogeant la réalité scientifique et technique de la photographie.
Commissariat: Gilles Dewalque / Anne-Françoise Lesuisse avec l'artiste
Du 18.04 au 23.06.2019

Entrée libre tous les jours de la semaine, de midi à minuit.
Vernissage le 17.04 à 18h

• **Poster Town**
CENTRE CULTUREL DE LIÈGE - LES CHIROUX / 8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
Du 1^{er} février au 30 mars 2019. Les Chiroux s'associe au Fig. (festival de graphisme) et proposent une réflexion sur la place de l'affiche et de la communication visuelle dans l'espace public. Au départ de l'exposition Poster Town, conçue et diffusée par le collectif Weltformat, basé à Lucerne, les visiteurs de l'exposition sont invités à prendre part à un projet participatif pour donner à voir leurs désirs, révoltes, craintes et espoirs pour la ville de demain. A la fois exposition et laboratoire de création collectif, Poster Town propose des outils créatifs et un accompagnement personnalisé, afin de permettre à tous de se réapproprier la ville avec rage et créativité.

Commissariat: exposition conçue et diffusée par le collectif Weltformat (Lucerne)
Du 1.02 au 30.03.2019
Ouverture du me. au sa. de 14h à 18h (ou sur rendez-vous)
Dans le cadre du Fig. - festival de graphisme aux Brasseurs - Art Contemporain (14, 15 et 16.02). Infos: www.figliege.com

• **Liège Ville Électronique**
Le Collectif Bunker ASBL et Liège Electronic Archives ASBL unissent leurs forces pour mettre en lumière les organisations liégeoises œuvrant dans le milieu des musiques électroniques. Liège Ville Électronique, événement inédit, souhaite démontrer que, depuis les années 60, la Cité ardente est riche dans ce domaine et qu'elle voit émerger régulièrement de nouveaux talents. L'exposition met l'accent sur la découverte et l'expérimentation avec "le plus petit club du monde", des installations interactives et des projections immersives (dias, photos, vidéos). Le festival (3 jours) sera ponctué d'invitations à la participation avec des workshops, des



Teamworking à Lemmon, 5.
œuvre d'art en 3D, sculpture et croquis sur papier,
23 x 42 cm, 2016

formations pour les jeunes, des live, performances, rencontres et échanges entre les professionnel(le)s du milieu et le public.

Commissariat: Le Collectif Bunker ASBL (K.B.) et Liège Electronic Archives ASBL (L.E.A.)

Du 17 au 27.04.2019

Ouverture du me. au sa. de 14h à 18h (ou sur rendez-vous)

Vernissage le 17.04 à 19h30

Festival: *Liège Ville Electronique* du 25 au 27.04.2019

(plus d'infos: www.lesasbl.be)

GENTRE WALLON D'ART CONTEM-PORAIN / LA CHÂTAIGNERAIE

19 CHAUSSEE DE RAMOUL, 4400 FLEWALLE
+32 (0)4 275 33 30
CHATAIGNERAEMARIE-HELENE@SKYNET.BE
WWW.CWAG.BE

• **Daniel Michiels, Où en sommes-nous?**

Né à Bruxelles en 1952, Daniel Michiels réalise ses premières photos en 1979. Dès 26 ans, il s'installe sur les hauteurs de La Roche-en-Ardenne. Cette région d'adoption devient son thème de prédilection. Il traite de l'habitat rural, des agriculteurs. Peu à peu, il va élargir son champs d'investigation, il mêle le portrait, le paysage et les scènes diverses. Son travail est très largement inspiré par son quotidien, il photographie son entourage immédiat: meubles, escaliers, chaises... Les portraits qu'il réalise, sont également ceux de son entourage. Son exotisme, il le vit à Liège, Bruxelles ou Verviers. Ses photographies immortalisent un endroit

l'exploration des thèmes de la douleur et de la maladie. Les travaux qu'elle a récemment réalisés, principalement des dessins, de la vidéo et de la céramique, se caractérisent par une confrontation incessante du corps et de l'esprit. Une œuvre d'une grande homogénéité.

Du 23.01 au 24.03.2019

• **Chloé Op De Beeck, And then we take it from here**

Commissaire: Frank-Thorsten Moll

Du 17.04 au 16.06.2019

LES BRASSEURS

26-28 RUE DU PONT, 4000 LIÈGE
+32 (0)4 221 41 91
INFO@LESBRASSEURS.ORG
WWW.LESBRASSEURS.ORG

• **Exposition monographique --**

Claude Cattelain

2018 Jette des poutres de bois dans l'argile crue, 2017 Superpose de grandes planches plaquées contre les murs, 2015 Réside dans une chapelle en Bretagne, 2016 Tente de retenir le sable dans ses mains, 2014 Marche sur place en comptant ses pas, 2013 Enfoncé un piquet de sa taille dans le sol, 2012 Elève inlassablement une structure instable, 2011 Marche sur place dans le sable et s'y enfonce, 2010 Dessine le contour de son corps avec la flamme, 2009 Réalise un vidéo par semaine pendant 65 semaines, 2008 Avance sur une ligne de blocs instables, 2007 Elève une colonne de blocs en partant du plafond, 2006 Tourne sur lui-même de plus en plus vite, 2004 Fait sa première performance publique non préméditée, 2005 Se suspend dans le vide, 2001 Achète une caméra pour filmer ses échecs, 2000 Réalise des constructions instables en bois, 1999 Démonte le châssis de ses toiles, 1972 Naît à Kinshasa.

Commissariat: Les Brasseurs

Du 6.03 au 5.04.19

Vernissage le 2.03

(Voir article rubrique *Intramuros*)

• **Outside Workshop master classes**

4^{ème} session des workshops *Outils* organisés par Les Brasseurs après NOW en 2018, PARI(A)I en 2017 et ÉCUME-SCUM en 2016. Pendant dix jours elle réunit douze étudiants en masters de plusieurs écoles supérieures d'art européennes dans un contexte de travail et de rencontres quotidiennes avec des protagonistes du monde de l'art actuel: artistes, curateurs, galeristes, critiques, éditeurs

Du 10 au 20.04.19

LES DRAPERS
68 RUE HORS CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
+32 (0)4 222 37 53
BONJOUR@LESDRAPERS.BE
WWW.LESDRAPERS.BE

• **Maria Vita Goral, nature métaphorique**

Dans la vitrine de la galerie, l'artiste, à travers un cycle de 3 installations successives comprenant textile, vidéo et dessins, présente des parcelles de son univers qui parlent de l'instabilité des choses.

Du 10.01 au 12.02.2019

NAMUR

GALERIE DÉTOUR

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

• **Maurice Pasternak**

Papier, graphite, cire et pigments.
"Ni sophistication, ni maîtrise, mais une approche d'idées liées à une observation tous azimuts. Des formes émergentes indéfinies et par ailleurs cernées dans des images dont la facture est à géométrie variable selon un regard distancé et focalisé. Cette approche aide à construire des formes d'impressions dénuées de signifiants narratifs. L'alternance des dessins et des cires sous forme d'échantillonnages intrusifs propose une approche subjective: certains dessins et cires alternent par un regard chirurgical ou par un regard éloigné, qui m'aide à approcher l'essence d'une sensation sans univoque. Les dessins présentés sont extraits d'un ensemble de séries et sont choisis pour leur interaction". — Maurice Pasternak, octobre 2018

Commissariat: Galerie Détour

Du 3.04 au 4.05.2019

Vernissage le 2.04

LIEUX-COMMUNS / GALERIE SHORT CUTS
2 RUE SIMON MARTIN, 5020 CHAMPIGNON
+32 (0)478 958 376
LIEUX-COMMUNS@HOTMAIL.COM
WWW.LIEUX-COMMUNS.ORG

• **Julie Burton**

Diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, Julie Burton allie dans son travail, corps et tatouages, tricot et broderies. L'aiguille à tater et l'aiguille à broder se confondent pour créer des parties se rapproche beaucoup de celle du tatouage. Le temps de travail, le gestuelle, remplir de manière linéaire pour obtenir des aplats de couleurs. Le tricot a tous jours été pour moi une métaphore des cellules du corps, son maillage, celui des cellules de la peau. Un autre corps, une seconde peau, des multitudes de possibilités... — Julie Burton

Commissariat: Guy Malevez

Dans le cadre du partenariat entre La Manufacture Roubaix et Lieux-Communs, Julie Burton a obtenu un des deux prix de la Biennale Objet Textile (Roubaix).

Ce prix consiste en une exposition monographique à Namur.

Du 30.03 au 25.05.2019

Vernissage le 29.03 à 18h

Claude Cattelain,
Fabrica Brighton - Day 10 Reloaded,
vidéo - 1d - 16/9 - 4mn, 2016 © Photo: Claude Cattelain





Dead End Dust
© Aurore Dal Mas / Yellow Now

conservateurs religieux, leur identité est bousculée. Inscrits malgré eux dans une histoire qui les dépasse, ils se retrouvent ballottés entre le monde des incertitudes et celui des combines.

- **At The Skin Of Time, photographies de Peter Waterschoot, texte de Fabien Ribery**

84 p., 72 photographies couleur. 18,8 x 28 cm. PAON Diffusion. ISBN: 978-2-930115-58-0. 35€

Dans l'ombre et les backstages des lieux de rendez-vous, dans le décor sans luxe des hôtels délaissés, il y a une résistance à la tyrannie des sunlights et des sourires carnassiers des communicants. Dans l'abstraction des nuits de dérives, il y a des éclats d'infini qui sauvent des turpitudes du jour. Nous sommes avec Peter Waterschoot, voyageur romantique et inventeur d'hétérotopies, naviguant entre Ostende, Venise, Calais, Osaka, Hambourg, Cologne, Bruxelles et Istanbul, partout où l'existence n'est pas encore totalement sous contrôle, disparaissant du champ social pour accorder sa solitude à celle des derniers vivants.

CRISP

1A PLACE QUETELET, 1210 BRUXELLES
WWW.CRISP.BE

- **L'art et son marché - Dossier n° 89, par A.-S. Radermecker, S. du Roy de Blicquy**

153 p. 2018. 7,5€

Concevoir l'œuvre d'art comme une marchandise n'est pas chose aisée, en raison de son statut artistique. Pourtant, refuser de penser l'art sous l'angle du marché revient à négliger toute une réalité qui l'entoure et participe à sa définition. Si le négoce de l'art renvoie l'image d'une niche réservée à l'élite, la réalité est bien plus variée. Artistes, conservateurs, experts,

marchands, galeristes, commissaires-priseurs ou collectionneurs travaillent souvent dans la discrétion et dans un environnement incertain, dépendant d'un ensemble de contingences économiques, sociales, politiques et culturelles.

Vu sa longue et riche tradition artistique, la Belgique entretient des liens étroits avec l'économie de l'art. Nombre d'artistes plasticiens belges, de toutes époques, sont aujourd'hui des représentants majeurs de l'histoire de l'art et leurs œuvres circulent sur le marché de l'art. Pour sa part, Bruxelles continue à s'imposer sur la scène internationale de l'art contemporain. Malgré cela, peu d'études existent en Belgique francophone sur l'impact de cette économie florissante, mais difficile à cerner en raison notamment de l'opacité de ce marché. Ce Dossier présente les principaux protagonistes du marché, privés et publics, et les interactions qui s'établissent entre eux. Sont examinés tour à tour l'offre du marché de l'art sous l'angle de l'artiste et de l'œuvre, les différents intermédiaires qui interviennent entre l'offre et la demande, et la demande elle-même.

ÉDITIONS YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CHRISNÉE
WWW.YELLOWNOW.BE

- **Dead End Dust, Aurore Dal Mas**

112 p., illustrations couleur et n/b. 21 x 16,5 cm. Coll. Côté photo / Angle vit #26. ISBN: 9782873404406. 20€

Dead End Dust, c'est une errance sombre en mots et en images, à travers un monde parfois attirant, souvent inhospitalier, qui se balance

au-dessus du chaos — pré- ou post-apocalyptique, qui sait encore ? Une recherche parfois inquiète, parfois sensuelle, qui se garde de donner trop de réponses, préférer pénétrer lentement pour mieux infuser. On y trouve une certaine tendresse pour le ravagé, un peu de défiance pour ce qui tient encore debout, une miette d'espoir dans le sauvagement et dans sa poésie : partir en quête de ce qui s'agit encore, bien que d'une étrange façon... La photographie saisit, écrit, ausculte, manipule. Dégagé du quotidien et des heures, souvent clôturé par des ombres, auscultant sans relâche la nature humaine et la vibration du monde, son travail cherche à rendre compte de la beauté compromise de ce qui se prétendait éternel — et à questionner les masques de la séduction.

- **Le cinéma au défi des arts, François Albera**

200 p., illustrations couleur et nb. 23,5 x 16,5 cm. Coll. Côté cinéma / Morceaux choisis. ISBN: 9782873404239. 25€

Cet ouvrage rassemble des études s'efforçant de repenser la question des relations entre le cinéma et les arts plastiques. Cette question, vieille comme le cinéma, comporte une multitude d'"entrées", de facettes qui sont dans un premier temps synthétisées, puis explorées à partir de cas particuliers qui permettent de dépasser des généralités. Il n'est sans doute pas exagéré, en effet, de dire que presque

tous les grands artistes du XX^{ème} siècle ont été tentés (Picabia, Klein), ont pratiqué (Léger, Hains, Warhol, Serra, Nauman) ou ont côtoyé le cinéma (Picasso), y compris pour le refuser (Malévitch, Delaunay). Et que bon nombre de cinéastes ont cultivé une affinité pictorialiste (Feuilleard, Kubrick, Godard). Les échanges et les contaminations n'ont donc pas cessé entre deux champs que l'économie continue cependant de séparer; les textes qu'on trouvera ici réunis abordent l'un "au risqué" de l'autre.

- **Lire / écrire, Bernard Plossu / Bernard Noël**

96 p., illustrations en bichromie. 17 x 12 cm. Coll. Côté photo / Les carnets. ISBN: 9782873404420. 14€

Cet ouvrage s'inscrit dans la collection Les carnets, une collection — mise au point avec Bernard Plossu — qui se propose de revisiter les archives d'un photographe ou d'un collectionneur et d'en extraire des séries thématiques (des faits, des objets, des situations, des évocations...). Bernard Plossu a extrait de ses archives des images montrant des lecteurs ou des lectrices — au Mexique en 1966, en Inde en 1989 ou à Paris en 2017 — en train, en rue (souvent) ou au lit (parfois); des écrivains au travail — Georges Perec, Michel Butor, Jean-Christophe Bailly ou Bernard Noël; des librairies et des bibliothèques — à Palerme, à Berkeley ou à Delhi; des hiéroglyphes et des graffiti — en Égypte ou à Toulon. Pour notre plus grand bonheur de lecteur. Un texte de Bernard Noël introduit cette série d'images.

- **Lorsque tu me liras, Collection Véronique Marié / Bernard Noël**

144 p., illustrations en quadrichromie 17 x 12 cm. Coll. Côté photo / Les carnets. ISBN: 9782873404437. 16€

Lorsque tu me liras, dévoile une sélection de photographies de l'impressionnante collection privée de Véronique Marié. Composée d'images grecques et chinoises, cette collection est dédiée aux photographies trouvées (albums de famille, photographies anonymes, photos d'amateurs...) prises entre la fin du XIX^{ème} siècle et les années 1960. Parmi ces images "de l'ordinaire" figurent des femmes, des hommes et des enfants; en robe ou en pantalon, en culotte courte ou en soutane, en costume du dimanche ou en habits de tous les jours; à la maison ou au bureau, seuls ou en famille. Ils lisent ou ils écrivent. Un texte de Bernard Noël introduit cette série d'images.

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*

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

- **Passagers, Ludovic Flamant textes, Jeroen Hollander dessins**

11 x 19 cm. 48 p. Coll. L'Estrian 2018. ISBN: 9782359840971. 14€

- **Notes découpées du Japon, Benoît Reiss roman, Junko Nakamura encres de Chine**

11 x 19 cm. 88 p. Coll. L'Estrian. 2018. ISBN: 9782359840964. 15,50€

- **Francis Vloeberghs, gestes et matières, Francis Vloeberghs œuvres, Pierre-Jean Foulon textes**
16,5 x 23 cm. 96 p. Coll. dans l'atelier. 2018.
ISBN : 9782359840995-18€

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

- **Reproductions II, Oriol Vilanova**
40 ex. signés et numérotés + 5 EA. 13 photos prises au marché aux puces de la Place du Jeu de Balle à Bruxelles. 120€
Le titre — *Reproduction II* — fait référence à une ancienne plaquette reprenant 13 œuvres de Matisse dont l'artiste s'est inspiré pour réaliser la présente édition.

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

- **Voyons voir, Bernard Villers**
208 p., 19 x 26 cm. Coll. Art et photographie 2018.
ISBN: 978-2-87317-521-4. 35€

Monographie quasi exhaustive de l'œuvre du peintre Bernard Villers, artiste plasticien belge majeur parmi les plus appréciés et connus en Fédération Wallonie-Bruxelles. Pas moins de trois contributions de fond rehaussent cette publication : un texte de Pierre-Jean Foulon, conservateur honoraire au Musée royal de Mariemont, consacré à l'intense et originale activité d'éditeur de livres d'artistes de Bernard Villers ; un second texte de Raymond Balau, Professeur responsable de l'option Espace urbain à l'Ensav La Cambre (Bruxelles), pour ses interventions dans l'espace public et, pour la première fois, Bernard Villers se raconte dans un texte autobiographique éclairant sur son parcours comme sur sa pratique.

- **Archives du futur - Pour une culture nucléaire, Cécile Massart**
128 p., quadrichromie. 17 x 24 cm. Coll. Art et photographie 2018. ISBN : 978-2-87317-511-5. 25€

Cet ouvrage collectif réunit autour de la figure de l'artiste belge Cécile Massart des contributions d'une vingtaine d'artistes plasticiens (il s'agit d'Anne Bertinchamps, Annick Blavier, Véronique Boissaco, Charlotte Boulch et Lucie Schlosser, Barbara C. Branco, Manuel Canteria, Jocelyne Coster, Jean Cotton, Réginald De Coster, Natalia de Mello, Jeanpascal Février, Margaux Frasca, Sébastien Hermans, Flora Hubot, Pierre Martens, Bernard Maquet, Anne Marquet, Michel Mazzoni, Pauline Mikó, Pierre Moreau, Hélène Mutter, Lucie Payoux, Vincent Strabell, Gaspard Struelens, Laura Ten Zeldam, Nikolai Thyregaard, Marcel Vandeweyer, Zoé Van Der Haegen, Bernard Villers, Alice Vissers, Christine Zerque) qu'elle invite à participer à des expositions destinées à sensibiliser le public et les autorités publiques à la question du marquage des sites d'enfouissement des

déchets nucléaires pour les générations à venir mais aussi à engager le monde culturel dans une réflexion salutaire sur notre culture nucléaire encore largement impensée. D'où la contribution dans cet ouvrage de quelques spécialistes et d'experts scientifiques qui livrent des informations mais aussi des outils pour penser l'anthropocène nucléaire (Michèle Minne, Ele Carpenter, Céline Kermisch, Danielle Leenaerts, Dirk Somers, Aldo Guillaume Turin).

- **La Vie aneddotique - Carnets d'un blogueur épisodique, Yves Depelsenaire**
272 p., 15 x 21 cm. Coll. Essais 2018.
ISBN: 978-2-87317-515-3. 25€

Depuis janvier 2012, Yves Depelsenaire tient un blog, sans contrainte de thématique ni de régularité. A l'image de la chronique tenue par Guillaume Apollinaire dans le *Mercur* de France de 1911 à 1917, sous le même titre : *La Vie aneddotique*, c'est un joyeux pêle-mêle dans lequel il nous parle d'art, de philosophie, de littérature, de science, de politique. Il y traite de tout ce qui dans le monde contemporain concerne et infleçhit la psychanalyse. Au fil de cet exercice, il réfléchit aussi sur cet objet nouveau : le blog.

- **Pornographie du contemporain - Made in heaven de Jeff Koons, Laurent de Sutter**
64 p., 12 x 18 cm. Coll. Palimpsestes 2018. Broché, texte français. ISBN: 978-2-87317-516-0. 14€

Le 21 novembre 1991, la galerie Sombabend, à New York, vernissait la nouvelle exposition de Jeff Koons. Elle était consacrée à une installation exposée l'année précédente lors de la Biennale de Venise : *Made in Heaven*. Mettant en scène les ébats de l'artiste avec la starlette italienne du X^e italienne connue sous le nom de Cicciolina, celle-ci prenait la forme d'une série de grandes peintures pornographiques, accompagnées de statues représentant des petits chiens et des angelots. Dès le lendemain matin, toute la critique éructa de rage. Vendue, infantile, publicitaire, opportuniste : les spécialistes n'eurent pas de mots assez durs pour ce qu'ils ne pouvaient s'empêcher de considérer comme la plus parfaite incarnation du kitsch petit-bourgeois libidineux. De manière conforme à l'accueil réservé à toutes les pièces de Koons depuis ses débuts, ils ne daignèrent même pas regarder ce qu'il avait fait. Que ce serait-il passé, sinon ? C'est la question à laquelle Laurent de Sutter tente de répondre dans cet essai, qui reconstruit le prodigieux échec de références et d'idées incarnées par *Made in Heaven* — écheveau qui pourrait conduire à penser que, plutôt que la forme la plus basse du commerce contemporain de l'art, cette œuvre a toute les chances de représenter, pour nos époques, ce qu'avait représenté *Fontain* de Marcel Duchamp pour la sienné : le lieu de sa vérité esthétique. Pas moins.



Feeding the Parrot,
La Houle / Les Éts. Decoux

- **Bis repetitions - Répliques, copies et reconstructions dans le musée du XX^eme siècle, Nathalie Leleu**
96 p., 15 x 21 cm. Coll. Essais 2018.
ISBN: 978-2-87317-508-5. 16€

Parmi les chets-d'œuvre des grands musées d'art moderne figurent des répliques, des copies ou des reconstitutions, toutes dérivées d'une œuvre originale qui, dans la plupart des cas, a été altérée, perdue ou détruite. Résurrections historiques, fictions institutionnalisées : les objets ambigus cités par l'auteur sont tous au service d'un désir de connaissance profonde, sans cesse reprise, sans cesse complétée, grâce à un musée devenu producteur au même titre que conservateur. Cinq œuvres de Gino Severini, Piet Mondrian, El Lissitzky, Vladimir Tatline et Marcel Duchamp, rendent diverserement compte de ce destin.

LA HOULE
77 RUE BERCKMANS, 1060 BRUXELLES
WWW.LA-HOULE.COM

- **Feeding the Parrot, Les Éts. Decoux**
80 p., 22 x 32 cm. Tirage 400 ex. offset. Co-édité avec Éts Decoux. 2018. Layout Marie Lécirvain & Éts Decoux. Diffusion Adybooks.
ISBN: 978-2-930733-18-0. 30€

Feeding the Parrot entend questionner une certaine économie des œuvres d'art, au regard de la diffusion de leurs reproductions imprimées. Il se joue du développement de l'édition d'art et de son basculement de l'étude artistique à celui de publicité culturelle. Cependant, prenant ses distances avec l'histoire, il trace des liens avec certains processus fictionnels. En 1866, Edouard Manet peint une toile baptisée *Jeune Dame de 1866*, plus connue aujourd'hui comme *La Femme au perroquet*. Le tableau entre en 1889 dans les collections du MoMA. Les Éts Decoux ont rassemblé une vingtaine d'ouvrages qui contiennent une illustration de l'œuvre. En 1999-2000, dans un célèbre cours sur Manet, un sociologue constate : "Les critiques orientent ce que dit quelque chose d'un

tableau, c'est dire 'ce à quoi ça les fait penser'. Les Éts Decoux veulent mettre à l'épreuve cette remarque en associant aux reproductions du tableau de Manet d'autres images (photographies amateur ou cartes postales) qui figurent là car elles "font penser au" tableau : dialogues de portraits et de natures mortes, de perroquets et de répliques, de poses et de signes, de sacrifice et de monumentalité.

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

- **La Part de l'Œil n° 32-2018/2019, Dossier: L'œuvre d'art, entre structure et histoire Greimas et la sémiotique de l'image, Collectif.**

392 p., 52 Illustrations en couleur et 9 en n/b. 21 x 29,7 cm. ISBN: 978-2-930174-50-1. 39€
Le structuralisme a constitué un moment marquant de la pensée du XX^eme siècle opérant un nouage stimulant entre la linguistique, l'anthropologie, la psychanalyse et la philosophie. La notion de structure et ses postulats ont ainsi conduit à une critique à l'égard de la "forme". Les contributions ici rassemblées réinterrogent la structure comme outil d'interprétation dans le domaine de la création. Il s'agit d'en examiner les ressources et les limites en prenant pour point d'attention les relations entre l'œuvre d'art et l'histoire. Trois dossiers d'artistes viennent apporter leur éclairage sensible. La seconde partie de ce volume est consacrée à l'une des figures marquantes de l'analyse structurale. Les contributions rassemblées autour de l'œuvre d'Algridas Julien Greimas montrent à quel point les hypothèses théoriques avancées par le sémioticien constituent encore aujourd'hui des outils pour penser les arts plastiques et l'image.

- **Écrire sur l'art, Eliane Escoubas**

360 p., coll. Théorie. 16 x 23 cm.
ISBN: 978-2-930174-51-8. 32€
Parallèlement à ses livres, la pensée d'Eliane Escoubas s'est élaborée pendant plus de trente ans dans des articles discutant les grandes figures de l'esthétique et de la tradition philosophique. Le présent ouvrage rend à un seul volume. Écrire sur l'art rassemble des études philosophiques d'Escoubas consacrées à ses patientes investigations des écrits sur l'art et de l'esthétique des philosophes et des théoriciens, depuis Kant, Schelling, Schiller, Goethe, Hölderlin, Fiedler, jusqu'aux plus récents Biemel, Loreau, Granel, Derrida, Janicaud, Blanchot et Levinas, en passant par le cœur phénoménologique de ses recherches : Heidegger, Merleau-Ponty et Maldiner. Un originale des œuvres et qui place en son centre la question de la sensation. Eliane Escoubas est professeur émérite de Philosophie à l'Université de Paris XII-Créteil.



Invisible Cities - Pierre-Jean Giloux,
© ZERO2 EDITIONS

LES ÉDITIONS DU CAID
29 RUE DE LA MAGREE, 4163 TAVIER
WWW.EDITIONSUCAID.COM

- **Johan Muyle — Sculpture Surfing, texte d'Eric Fabre, photographies de Pascal Schyns**

80 p., couleur. 24 x 32 cm. Couverture cartonnée Or + Sérigraphie. FREN. 2018. Ce livre a bénéficié du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles. 35€

Les performances *Sculpture Surfing* de Johan Muyle font référence à la pratique de Moto Surfing qui consiste à considérer et à pratiquer la moto comme l'on pratique une planche de surf. Chaque réalisation de sculpture V-Twin Custom de Johan Muyle a demandé un long temps de réalisation, d'un an à plusieurs années suivant le cas. Si l'apparence et la fonctionnalité d'une moto ont été conservées, chaque élément a fait l'objet d'une modification, voire d'une réalisation artisanale unique. Si la majorité du travail a été effectuée avec la complicité du garage American Fever à Angleur sur base de plans et de dessins de l'artiste, certains éléments ont bénéficié de la compétence d'autres collaborateurs en Belgique, en France, en Italie, en Suisse et aux USA. Un texte original d'Eric Fabre contextualise, analyse et commente les œuvres, et des photos pleine page de Pascal Schyns détaillent les nombreux éléments qui composent ces impressionnantes machines. Les nombreuses séances photographiques se sont étalées sur deux ans et ont bénéficié de concours de différents lieux dont le MAC's (Grand-Hornu) et le BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut (Charleroi). A la fois livre documentaire qui détaille les réalisations custom et livre d'artiste, *Sculpture Surfing* contient des reproductions de dessins et de plans de l'artiste jamais publiés à ce jour.

ou délice solitaire, décomplexé ou générateur d'angoisse, notre rapport à la nourriture peut prendre différents visages. Il est intimement connecté à nos affects, et agit en subtil révélateur de notre histoire sociale et familiale. Mais où pose-t-il ses fondations ? Katherine Longly était en surpoids étant enfant. Entre contrôle et plaisir, son lien avec l'alimentation est toujours habité par ces souvenirs d'enfance, qui modèlent l'image de l'on peut avoir de soi avec force et persistance. Elle a entrepris d'interroger ces enjeux au-delà de son propre vécu, dans le contexte particulier de la société japonaise, où la pression exercée sur les corps semble plus intense qu'ailleurs.

PRISME ÉDITIONS

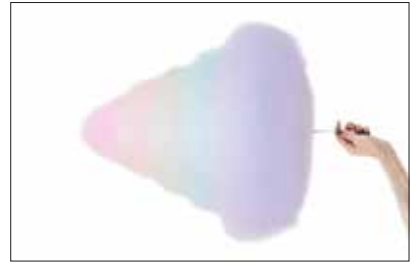
45/2 AV. WIELEMANS CEUPEPENS, 1190 BRUXELLES
WWW.PRISME-EDITIONS.BE

- **Le Jardin Sauvage, Pierre Loze et Paul De Gobert**

136 p., 24 x 30 cm. Couverture cartonnée.
ISBN: 9782930451268. 39€

Y a-t-il encore moyen de s'échapper discrètement, hors des réalités de ce monde, et de s'installer dans ses marges, sans déranger personne ? *Le Jardin Sauvage* est une fable qui le suggère. Ce livre nous emmène par des chemins de traverses, dans un monde parallèle qui est celui de l'enfance, s'aventurant en compagnie d'un artiste peintre et d'un écrivain dans les sentiers du rêve et du souvenir confondus. Après sa *Traversée de Bruxelles*, Paul De Gobert signe ce nouveau livre avec Pierre Loze, dont il partage étroitement le regard sur la nature et la société d'aujourd'hui. Un livre pour s'évader, pour offrir ou encore pour redécouvrir Bruxelles et ses alentours. Pour les amateurs d'art, les poètes, mais aussi tous les curieux prêts à entrer dans l'univers de deux personnalités pour le moins uniques. *Le Jardin Sauvage* est un livre plein de surprises et de beauté.

To tell my real intentions, I want to eat only haze like a hermit,
© Katherine Longly



KATHERINE LONGLY
KATHERINE_LONGLY@YAHOO.FR

- **To tell my real intentions, I want to eat only haze like a hermit, Katherine Longly**

Édition d'artiste réalisée entièrement à la main. 20 cm x 13,92 cm x 2,5 cm. Softcover. 280 p. EN. 61 ex. numérotés et signés. Concept & édition : Katherine Longly, en collaboration avec Akina et Reminders Photography, Stronghold. Ce livre a bénéficié du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Manger n'est jamais seulement un acte technique. Source de plaisir ou outil de maîtrise sur son corps, moyen de se connecter aux autres



Johan Muyle,
Burnout Machine,
2008-2017 © Photographie Pascal Schyns

VOID STUDIO
WWW.COLLECTIVEVOID.COM

- **Crossing the VOID, Traverser le vide autour du son, textes de VOID**

159 p., illustrations couleur. Avec le soutien de LIMNO, la Province de Hainaut, Transculturées, Wallonie Bruxelles-International et de la Fédération Wallonie-Bruxelles

ZERO2 EDITIONS

4 RUE DE LA DISTILLERIE, 44000 NANTES (FR)
WWW.ZERO2DEUX.FR/ZE 2018
ÉDITION BILINGUE (FRANÇAIS / ANGLAIS)
RC2-EDITIONS

- **Invisible Cities - Pierre-Jean Giloux, textes de Manuel Tardits, Élie During, Pierre Musso, Vincent Romagny, entretien avec Pierre-Jean Giloux par Ingrid Luquet-Gad.**

Publié avec Solang Production, Paris. 224 p. Illustrations couleur. 2018. Édition bilingue FREN. 22 x 25 cm. ISBN: 978-2-916998-07-7. EAN: 9782916998077. 28€

Luxueuse première monographie, prolongeant un cycle de films inspiré par le mouvement d'architecture utopiste des Métabolistes, apparu en 1959 au Japon. Des vidéos rassemblent plusieurs portraits de villes japonaises, superposant des images de réalités urbaines et sociales, filmées et photographiées, à des images virtuelles.

- **Opérateurs et éditeurs 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/artspastiquescontemporains

L'ART MÊME

Quadrimestriel
77
Janvier - Avril 2019
Gratuit
5600 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES Administration Générale de la Culture Service Général de la Création Artistique Direction des Arts Plastiques Contemporains

44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 85
T +32 (0)2 413 24 18
www2.cfwb.be/lartmeme



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



4

INTRAMUROS

- 28** CAVEAT
Pour artistes avertis
et émancipés
- 30** Economie de la performance
Faire affaires as faits, faire affaires at fails
- 32** Jacqueline Mesmaeker
A propos de Versailles avant
sa construction, de JM
- 34** Dora Garcia
Techniques d'observation
- 35** Lucie Bertrand
Nous qui n'entendons pas que
l'on crée sans fin
- 36** Michel Lorand
Figure-toi, j'ouvre les yeux
et le monde me voit
- 38** *Noli me tangere*
- 40** Maxime Brygo
La palabre photographique
- 41** Claude Cattelain
Retour à la terre
- 42** Michel Mazzoni
Entropie : degré d'imprédictibilité du
contenu en information d'un système
- 44** Joséphine Kaeppelin
"J'agis comme une table de ping-pong"
- 46** Romeo Castellucci
et Kanal-Centre Pompidou
Habiter plus que bâtir!
- 48** Us or chaos
Political
- 50** RESISTANCE
- 52** François Curlet
Curlet Crésus & Crusodé

FOCUS PROTOCOLES ET RITUELS

- 3** Protocoles de traductions
- 7** Commentaires sur l'idée de protocole
- 10** Béatrice Balcou:
les objets de la négociation
- 11** Du rituel de l'exposition
à l'exposition comme rituel
- 14** Rituels et pratiques collectives.
Entretien avec Emilie Hache
et Camille Ducellier
- 17** L'idole et l'hérétique

EXTRAMUROS

- 20** Mountincutters
Du chant des ruines
- 22** Biennale de Taipei
Congrès de l'AICA 2018
- 23** Stéphane Mandelbaum
L'ambivalence du stigmaté
et du dessin
- 24** Vertiges

IN SITU

- 26** Décolonialisme,
ou les palimpsestes
de l'Africamuseum

RECHERCHES CURATORIALES

- 53** Indexmakers
(ou comment fourchetter le monde)

ÉDITIONS

- 56** Koenraad Decobbeleer
Suivez le guide
- 57** Bruno Goosse
Classement diagonal
- 58** Marion Fayolle
Les amours suspendues
- 59** Pascal Quignard
et François de Coninck
Angoisse et beauté
- 60** Les mots passent, les images résistent,
à propos de Chris Marker
- 62** Sophie Podolski
Le pays où tout est permis

AGENDA ETC

64-71