

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE
1^e
TRIMESTRE
2011

A

L'ART
MÊME

50

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
Emmanuel d'Autrepppe
Raymond Balau
Raya Baudinet-Lindberg
Jean-Didier Bergilez
Sandra Caltagironne
Laurent Courtrens
Timothée Chaillou
Florent Delval
Christine De Maeyer
Benoît Dusart
Céline Eloy
Philippe Franck
Renaud Huberlant
Daniëlle Leenaerts
Anaël Lejeune
Cédric Loire
Véronika Mabardi
Olivier Mignon
Raphaël Pirenne
Tristan Tréneau
Maïté Vissault

CONSEIL DE RÉDACTION

Marcel Berlangier
Laurent Busine
Chantal Dassonville
Pierre-Jean Foulon
Max Godefroid
Christine Guillaume
Nicole Schets
Daniel Vander Gucht
Fabienne Verstraeten

Intra Muros



ÉDITRICE RESPONSABLE

Christine Guillaume
Directrice générale
de la Culture
Ministère de la Communauté
française,
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Pascal Viscardy

GRAPHISME

Pam & Jenny (Nathalie Pollet)
& Deborah Robbiano

Pour nous informer
de vos activités,
de vos changements d'adresse
et de votre souhait de recevoir
un exemplaire :
pascal.viscardy@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

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

EDITO

Voici un 50^{ème} numéro dans la droite ligne de ses prédécesseurs, si ce n'est, et non des moindres, qu'il se voit, en cette livraison anniversaire, enrichi de l'intervention de six artistes comme autant d'entrées en matière que compte la revue. Des artistes choisis pour leur connivence avec l'édition, que nous remercions vivement d'avoir répondu à notre invitation.

Et puisque le propre de la critique est bien d'avancer en terrain non encore balisé, le dossier proposé par la rédaction tente ici de saisir les ressorts de l'actuelle inclination d'une jeune génération de plasticiens et d'architectes à réinvestir les formes et esthétiques de la modernité, de définir le contexte de ces réappropriations et d'en déchiffrer les enjeux, poursuivant, en cela, et à quelques années d'intervalle, les questionnements soulevés dans le #26 consacré à l'après post-modernité.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

18 / 19

INSERT

Eric Duyckaerts
Anneaux de Soury, esquisses 2011,
© Eric Duyckaerts

26 / 27

INSERT

Simona Denicolai
et Yvo Provoost
"LEAVING THE PUBLIC", 2010

30 / 31

INSERT

Raphaël Van Lerberghe

Sans titre (: Pièce...feu !), 2011
papier découpé, crayon, carte postale
21 x 29,7 cm

Sans titre (SURFACE(S) UTILE(S) :),
2011
papier collant, papier, crayon
21 x 29,7 cm

43 > < 44

INSERT

Joëlle Tuerlinckx

LE NOYAU DU RIEN

ou l'Absolument-Rien (AR) ou le Rien
Total (RT) 2006. eine voorstelling
für NICHT Ausstellung, Schirm Halle
Frankfurt, 2006.

salle, pameaux et éclairage d'exposition, matériel divers (pigment blanc, lettrage adhésif, ..)
Le noyau du rien : dans ce cas, entre
entre deux œuvres, deux choses
proches ou extrêmes. deux choses
alphabétiques, deux noms, deux polli-
tiques, deux tableaux, deux pensées,
deux faïres, deux personnages, deux
auteurs. (.) 3

notes d'exposition HYPOTHÈSE
D'ESPACE, avril 2006

56 / 57

INSERT

Jean-Philippe Toussaint

New York Shanghai 50/50, 2010

La revue *l'art même* est produite
avec le soutien de la "cellule
Architecture" de la Communauté
française de Belgique

Tobias Putrih
Dining Room Carpet. Father & Son, 2010
Courtesy de l'artiste et Galerija Gregor Podnar.
Yvan Blomme
Carpet, 1928
Courtesy Françoise Blomme.
Vue de l'exposition *Réhabilitation*, Wiels, 2010.
Crédit Photo : Michael De Lausnay

Dossier

NÉO- MODERNES ?

Il est frappant de constater que, à l'échelle européenne et depuis la fin des années 1980, de nombreux bâtiments identifiés à un siècle de modernité industrielle et tombés en désuétude avec la crise des années 1970, ont été les objets de processus de patrimonialisation, de réhabilitation et de réaffectation.

Des bâtiments aux fonctions originellement diverses (villas de grands patrons, halls d'exposition, usines, lieux de divertissement populaire...), aux qualités et styles architecturaux tout aussi divers (style moderniste paquebot, architecture mobile, usine-château, espace-halle...) sont devenus des lieux de production, de programmation ou de conservation artistiques (musées ou centres d'art contemporain, ateliers et résidences d'artistes). Parallèlement, on a assisté à une valorisation institutionnelle et marchande sans précédent du design moderniste (il était par exemple encore possible, au début des années 1990, d'acquérir du mobilier de Jean Prouvé pour des prix dérisoires). Il n'est donc pas étonnant qu'en 2010 au Wiels, ancienne brasserie industrielle conçue à Bruxelles par l'architecte moderniste Adrien Blomme, reconverte en centre d'art contemporain vingt ans après son effondrement économique, fut programmée une exposition nommée *Réhabilitation*. Elle regroupait dix artistes des continents européen et américain, dont les propositions artistiques (sculptures, installations, maquettes, vidéos, collages) font directement référence à des bâtiments, des objets de design et des images du modernisme.

Dans la suite des processus institutionnels de réhabilitation et de réaffectation culturelles d'édifices modernistes, on a pu en effet remarquer un mouvement d'une ampleur certaine d'appropriation et de problématisation du design et de références architecturales modernistes dans les pratiques de jeunes artistes nés dans les années 1970, c'est-à-dire avec la crise industrielle des pays occidentaux¹. Une décennie qui correspond aussi, sur un plan théorique et idéologique, à l'implantation des théories postmodernistes dont un des principaux terreaux est la critique des modèles modernistes dans le champ architectural.

POUR EN FINIR AVEC LE ZEITGEIST MÉLANCOLIQUE

Les lendemains d'hier

Les travaux des dix artistes réunis au Wiels peuvent valoir pour exemples intéressants et base d'un questionnement sur les tenants et aboutissants de ce recours actuel aux formes et dispositifs modernistes. Tout d'abord, on peut remarquer qu'en place des grands noms tutélaires du modernisme architectural (Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe...) sont réhabilités d'autres figures, reconnues comme exemplaires mais restées relativement dans l'ombre des grands récits avant-gardistes : Jean Prouvé (entre autres, la Portugaise Leonor Antunes présente, en 2007 à la Galerie Air de Paris, ses reproductions d'éléments d'architecture parisienne en plastiline dans une vitrine de Prouvé), Eileen Gray (l'hommage de la Hollandaise Falke Pisano à son paravent de 1922 et sa vidéo sur la maison E-1027), Rudolf Schindler (la vidéo *The Life of Schindler House*, 2002, de la Danoise Pia Röncke), ou encore Buckminster Fuller dont le dôme géodésique fascine tant le Slovène Tobias Putrih que l'Américain Oscar Tuazon (*Coming soon*, 2002). D'autres propositions s'intéressent aux périphéries des grands récits de l'architecture moderniste, dans la confrontation des principes de celle-ci avec le vernaculaire latino-américain (le Péruvien Armando Andrade Tuleda), ou dans les pays de l'ex Bloc de l'Est (par exemple, la vidéo du Croate David Maljkovic sur le pavillon italien de la Foire de Zagreb, à l'état de semi abandon).

La plupart de ces travaux semblent témoigner, dans leur aspect bricolé, assemblé, parfois ludique ou dégradé (les matériaux

10

1 En 2008, la cinquième Biennale de Berlin, intitulée *When Things Cast no Shadow*, représenta sans doute la première manifestation de grande ampleur qui témoigna de cette tendance. Elena Filipovic, une des commissaires de *Réhabilitation* au Wiels, en était, avec Adam Szymczyk, la curatrice.

2 *Phantoms of the Modern* est le titre d'une série de photographies du Canadien John Massey, qui représentent sa maison d'enfance, construite par son père selon des principes modernistes hérités de Mies van der Rohe. Elle était présentée dans l'exposition *Les lendemains d'hier*, qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal durant l'été 2010.

3 Hal Foster, "L'art de la raison cynique", in *Le retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p.129.

4 Aude Launay, "Manfred Pernice. Sans illusions", 02, Nantes, n°48, hiver 2008.

pauvres utilisés ou les images floues, en noir et blanc, des bâtiments pris pour références) d'un éloignement temporel des motifs, séparés de nous par l'abîme historique et idéologique de la crise industrielle et du postmodernisme, en même temps que d'une fascination pour des fragments de réalités et d'utopies qui ne nous parviendraient plus que de façon morcelée ou fantomatique². Ce couplage d'un effet de distance temporelle et d'une fascination pour le fragmentaire est typique de la mélancolie et différencie l'attitude de ces artistes vis-à-vis de la modernité de celle d'artistes apparus dans la seconde moitié des années 1970 et identifiés à l'appropriationnisme, puis au simulationnisme ou au mouvement Néo-Géo des années 1980. Quand Sherrie Levine reprenait des modes de composition en damier ou à bandes, en référence à Ad Reinhardt ou à Frank Stella, sur des supports en bois aux compositions standardisées et aux couleurs kitsch, ses "*pièces ratées n'invoquaient cette abstraction que pour la saborder*", en la renvoyant "*au rayon du design, de la décoration, voire du kitsch*", écrit Hal Foster, les Néo-Géo semblaient affirmer qu'ils avaient "*reçu l'abstraction* (i.e. le modernisme pictural) *réifié*", tout en contribuant à "*la vider de sens*"³. Cette ambiguïté — Levine constate-t-elle ironiquement la dégradation historique, culturelle et marchande du modernisme ou contribue-t-elle cyniquement à le dévaloriser ? — est devenue un *leitmotiv* de nombreuses pratiques postmodernes, tant dans le champ pictural que sculptural. Ainsi des jeux d'échanges de signes-marchandises entre la peinture ready-made et les ready-mades esthétisés, chez Haim Steinbach ou Bertrand Lavier, où les références aux objets communs font le pont entre le "stock" de formes modernistes *high* (de Mondrian au minimalisme) et celui des versions industrielles dégradées du design (IKEA et autres).

Complaisance mélancolique ?

Les œuvres du plus âgé des artistes présents dans *Réhabilitation*, l'Allemand Manfred Pernice (né en 1963), traitent également de la dégradation du modernisme, mais sous la forme allégorique de ruines du vocabulaire esthétique des avant-gardes et de vanités architecturales. "*Quelque chose s'est*

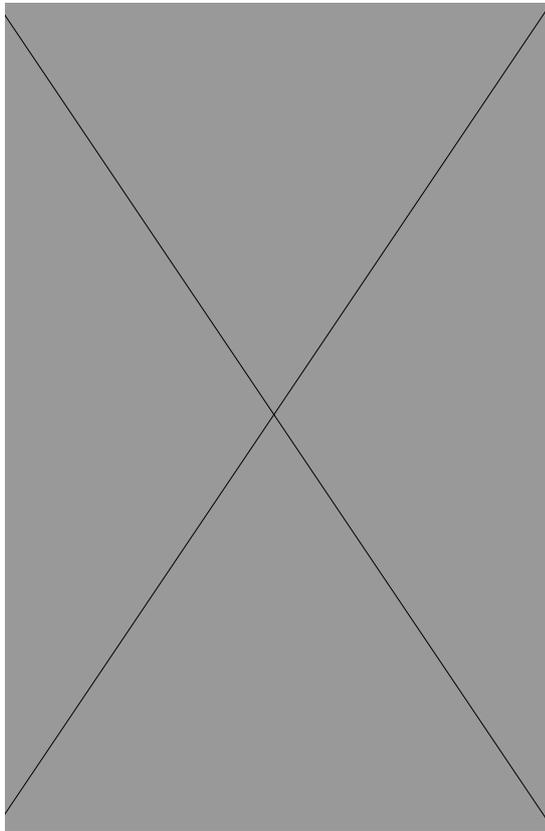
cassé entre nous et le monde alentour", écrit Aude Launay au sujet des sculptures de Pernice qui se présentent comme des constructions modulaires en bois, inspirées par les modèles de Brancusi et du minimalisme (les premiers Carl Andre) mais pauvres dans leurs matériaux articulés de telle façon que ces "colonnes" donnent le sentiment de nécessiter un socle pour se maintenir : "*quelque chose se casse la gueule et nous ne savons pas comment l'arrêter. Tout tombe, tout glisse et tout s'effrite, le bois n'est plus que de l'aggloméré, la laque du formica dans le meilleur des cas, parfois juste un papier imprimé. Les structures génériques, formes élémentaires d'architecture miniaturisées composant les sculptures de Manfred Pernice se chargent de nous le rappeler*"⁴. La dégradation du modernisme a commencé par celle des matériaux, comme en témoignent à la fois la décrépitude rapide des bâtiments communément identifiés à l'architecture moderne — ceux édifiés pendant les Trente Glorieuses, et notamment les "grands ensembles" construits à la va-vite pour répondre à la crise du logement — et ce que nous connaissons, aujourd'hui, du "design pour tous". Dans les œuvres de Pernice et d'autres (comme le mobilier de guingois de Putrih), l'allégorisation de l'abîme entre les réalisations et les promesses du bauhaus d'une augmentation qualitative de la vie par l'apport conjugué de l'art, de l'artisanat et de l'industrie, et la réalité actuelle des productions les plus communes de l'architecture et du design, renvoie les objets et modèles modernistes dans un passé mythique, nimbé d'une aura de nostalgie pour un âge d'or que renforcent les dimensions utopiques des projets modernistes évoqués. Ce n'est pas pour rien que les commissaires d'une exposition récente au Musée d'art contemporain de Montréal, consacrée à des artistes actuels qui questionnent les références architecturales et design modernistes, ont appelée celle-ci *Les lendemains d'hier*.

Les dimensions allégoriques et mélancoliques de ces œuvres contemporaines se distinguent-elles de celles qui occupaient, selon Craig Owens, les premiers artistes postmodernes ? Dans un essai de 1980, Owens envisageait en effet des productions jusqu'alors considérées sous un angle avant-gardiste comme des pratiques remettant en scène des procédés allégoriques dépréciés par le modernisme. Selon lui, les œuvres "*spécifiques*

Manfred Pernice
Fiat V, 2008

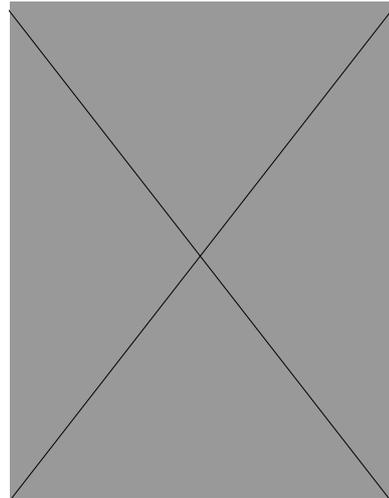
Courtesy de l'artiste et Galerie Neu. Vue de l'exposition *Réhabilitation*, Wiels, 2010.
Crédit photo : Michael De Lausnay





Manfred Pernice,
Untitled, 2008.
bois, métal, câble, peinture, photocopies, 210 x 96 x 120 cm.
Courtesy galerie Neu, Berlin. Photo Gunter Lepkowski.

Jean-Pierre Pincemin,
Sans titre,
bois, fil de fer, 181 x 160 x 80 cm, coll. part. Adagp, Paris.



de Fröbel⁷). Si une volonté de réhabilitation de fragments du modernisme est indéniable dans ces pratiques, une certaine complaisance mélancolique rend en grande partie statiques les objets et les situations esthétiques produites. À cela s'ajoute, parfois, un caractère scolaire du traitement du sujet, précisément parce que certaines propositions donnent le sentiment de n'être que des réponses à un sujet qui caractériserait notre époque et que celle-ci valoriserait (une sorte de *zeitgeist*⁸). Vu sous cet angle, l'aspect allégorique et mélancolique de pièces fragmentaires et dégradées ne traduirait pas seulement un lieu commun — les processus de dégradation technique, matérielle et idéologique du modernisme —, dans un contexte marqué par la transformation de restes architecturaux de l'ère moderne en lieux artistiques et culturels (ce type de travail et de sujet s'y trouve, d'une certaine manière spécifique au site⁹). Cette complaisance mélancolique, marquée par une fascination pour le signifiant moderniste ruiné ou dégradé, ne serait que l'autre face d'une même pièce dont le côté pile — le plus visible et sexy — est la passion post-Pop pour le délitement marchand du signe, un fétichisme "*de ce qui, de l'objet, est "factice", différentiel, codé, systématisé"*¹⁰ (le paradigme Koons pourrait-on dire). Comme si l'art allégorique, qui fétichise les signes modernistes ruinés en les reproduisant, ne pouvait que répéter, mélancoliquement ou cyniquement, les processus de délitement et de réification sur lesquels cet art porte, ainsi que le soupçonnait Benjamin Buchloh dès 1982¹¹.

Pour un savoir joyeux

Une autre hypothèse est d'interpréter la répétition de procédés allégoriques et d'images mélancoliques comme un symptôme d'une difficulté à penser l'art dans une dimension dynamique et vivante, comme un territoire de production de totalités provisoires (c'est ainsi que Carl Einstein nommait avec pertinence les œuvres d'art). Une confrontation de deux sculptures de Manfred Pernice et de Jean-Pierre Pincemin (1944-2005) peut fonder cette hypothèse. À priori, ces œuvres partagent des mêmes procédés — l'assemblage modulaire de planchettes et de lattes de bois récupérées, marquées et vieilles, porteuses de couleurs industrielles défraîchies — et se présentent dans un

au site" d'un Robert Smithson, éphémères et transitoires, appelées à se résorber dans la nature, relèveraient du *memento mori* — "souviens-toi que tu vas mourir" — et réactiveraient le "*culte allégorique des ruines*"⁵. Les premières œuvres appropriationnistes de Sherrie Levine, Troy Brautuch et Robert Longo, parce qu'elles reproduisaient des images qui étaient elles-mêmes souvent des reproductions dégradées d'images et d'œuvres originales (dans la continuité de Warhol), s'apparenteraient aussi à des ruines, à des fragments allégoriques d'une totalité perdue. Enfin, une "*pratique courante*" de l'allégorie étant d'"*empiler sans fin des fragments, sans idée précise d'un but*"⁶, Owens voyait dans les processus sériels, minimalistes et conceptuels, d'accumulation et de montage de pièces l'une après l'autre (Carl Andre, Trisha Brown, Sol LeWitt), un procédé allégorique, une projection spatio-temporelle paradoxale, synonyme de comblement du vide sous une forme statique, ritualiste et répétitive.

On retrouve ces procédés dans beaucoup d'œuvres des artistes qui nous occupent ici, mais concentrés sur un sujet : un rapport au modernisme mélancolique, voire sentimental (quand Falke Pisano dit ses réactions émotionnelles vis-à-vis des photographies de sculptures d'Edouardo Chillida par David Finn, dans *Chillida, formes et sentiments*, 2006). Aux figures de la ruine, du fragment et de la répétition s'ajoute aujourd'hui la reproduction de modèles architecturaux modernistes sous forme d'objets semblables à des jouets (la nostalgie d'un territoire privilégié de l'expérience, identifié à l'enfance, qui peut prendre la forme d'aires de jeux inspirées par les modèles pédagogiques

5 Craig Owens, "L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme" (1980), traduit partiellement dans Charles Harrison et Paul Wood (ed.), *Art en théorie 1990-1990*, Paris, Hazan, 1997, p.1148.

6 Walter Benjamin, dans *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

7 Le pédagogue allemand Friedrich Fröbel (1782-1852) est le créateur des jardins d'enfants et de jeux de construction basés sur des formes géométriques simples. Mondrian, Klee, Le Corbusier, les frères Eames ou encore Frank Lloyd Wright ont été, enfants, éduqués dans ce système pédagogique. Dans l'exposition *Aires de jeux : la police ou les corsaires* qui s'est tenue durant l'été 2010 au centre d'art Le Quartier à Quimper, en France, l'artiste irlandais Eamon O'Kane a présenté un diagramme et une aire de jeu traduisant l'influence de Fröbel sur le modernisme pictural et architectural.

8 On peut songer notamment au succès de l'œuvre du jeune artiste français Cyprien Gaillard, qui a reçu le Prix Marcel Duchamp en 2010.

9 C'était particulièrement frappant lors de la 5^{ème} Biennale de Berlin en 2008, ce d'autant plus que Berlin reflète ce processus de réhabilitation et de réaffectation artistique et culturelle à l'échelle d'une ville.

10 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

équilibre périlleux, nécessitant un socle pour se maintenir. Or, si la présence d'un socle est nécessaire aux sculptures de Pernice pour que les pièces tiennent, ou plutôt pour que tienne le discours ironico-mélancolique sur la nécessité d'un socle prothétique pour soutenir une reproduction dégradée d'une colonne moderniste (là où le modernisme, dans sa dynamique érectile, se passait de socle), dans la sculpture de Pincemin le socle — en l'occurrence un simple tabouret — est le point de départ, la base fragile d'un assemblage périlleux, en recherche du point et du moment limites que le développement de la forme peut atteindre. À l'opposé de la sculpture de Pernice dans laquelle l'image d'une sculpture modulaire moderniste dégradée est à la fois l'origine et le résultat, il n'y a pas, dans la sculpture de Pincemin, "un horizon de la forme": "rien n'est envisagé, mais un pas à pas, des arrêts rendus nécessaires par le travail de l'assemblage et du liage des éléments, par la pesanteur propre à la sculpture". Christian Bonnefoi ajoute: "ces moments qui rythment le temps de la forme, et qui en tant que tels ont une qualité de mesure, s'inclinent soudain et basculent dans le mouvement général qui est un principe de métamorphose, de démesure et de transmutation"¹². De fait, ce qui frappe dans l'œuvre entier de Pincemin est l'excès permanent des formes, procédures et dispositifs de composition issus du modernisme (il a débuté en réalisant des peintures et des sculptures modulaires inspirées par Frank Stella et Carl Andre), lesquels ne sont pas pris comme des modèles absolus et fascinants à vénérer ou à dégrader mais comme des prétextes au développement et au déploiement d'un "savoir joyeux". D'où, selon Bonnefoi, l'impression d'une "rencontre improbable du minimalisme et de l'art brut" car si Pincemin s'empare du processus modulaire minimaliste il "le tord et le fléchit dès son origine en attribuant à chaque moment une plénitude et une durée qui semblent se suffire à elles-mêmes, une instance métonymique qui distingue la prolifération de la répétition".

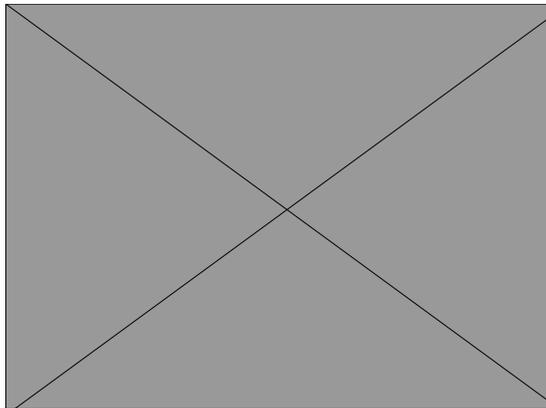
Le savoir joyeux ne peut se contenter de la reproduction ou de la répétition, ni de déconstructions et de déplacements formels et scolaires des modèles, aussi sérieux et cultivés soient-ils, à moins de concevoir ces reproductions et déplacements comme des préalables studieux et expérimentaux à une projection dynamique et vivante de la création. Qu'un artiste comme Bonnefoi avance cette notion de savoir joyeux n'est pas étonnant. Il pourrait être un modèle d'artiste ayant nourri son travail pictural d'une connaissance approfondie du modernisme (il a écrit une thèse sur Robert Mallet-Stevens et un article fondamental sur Louis I Kahn et le minimalisme), qui l'a conduit à inventer de nouvelles procédures de composition par transferts et articulations de fragments de gestes au sein de tableaux conçus à la fois comme des volumes et des écrans (ce rapport dialectique volume-écran lui venant de son étude de l'architecture moderniste). Et quand il insiste sur la dimension temporelle de production à la forme des sculptures de Pincemin, j'y vois un moyen de soutenir la nécessité de situer la pratique au cœur même de la production de la forme et du visible. Soit tout l'opposé de ce qui me semble dominer le *modus operandi* des artistes jusqu'à présent évoqués, qui semblent se contenter de reproductions à *distance* (dans tous les sens du terme, sur un plan tant historique, idéologique que tactile) des *images* de leurs modèles. Enfin, me frappe, dans les approches tant de Bonnefoi que de Pincemin, un rapport critique à l'histoire des formes modernistes, en ce sens où leurs pratiques impliquent des révisions critiques en profondeur des discours réifiés sur le modernisme, sans s'en tenir à son legs formel. C'est ainsi que Bonnefoi développa dans le champ artistique des révisions critiques du modernisme pictural et architectural qu'il discutait et produisait, en tant qu'historien de l'art, avec Hubert Damisch, Yve-Alain Bois, Georges Didi-Huberman et Jean-Louis Schefer.

C'est arrivé demain

Ce dernier point indique selon moi une orientation décisive et positive: réviser l'histoire du modernisme, non dans un sens scolaire (comme on révisé une leçon) mais dynamique, en s'intéressant notamment à penser des rencontres improbables (comme le minimalisme et l'art brut¹³) qui ne relèvent pas d'une question de styles mais de processus ou de dispositifs de création. En réhabilitant, aussi, des œuvres qui excèdent les discours réifiés sur le modernisme et le postmodernisme, pour rouvrir le champ du regard et des possibles. C'était en partie le projet d'une des meilleures biennales que j'ai visitées cette dernière décennie: *C'est arrivé demain*, en 2003 à Lyon. Le clou, selon moi, en étaient les trois sculptures de l'Américain Robert Grosvenor, né en 1937 et identifié au minimalisme pour ses œuvres des années 1960. Depuis le milieu des années 1980, ses œuvres intègrent des éléments d'une modernité vernaculaire (muret composite de pierres et de ciment, blocs de parpaings en ciment, couverture en tôle, tiges d'acier peintes, surfaces de plastique colorées, sphères en verre, sorte d'antenne ou de balai de transmission...). Assemblés (trois à six éléments maximum), ils composent des sortes de fragments paysagers, des situations esthétiques énigmatiques, difficiles à déchiffrer mais s'imposant avec l'évidence d'œuvres, c'est-à-dire de totalisations provisoires qui ont été les objets d'agencements lents et précis quant aux rapports des matériaux, à leurs qualités textuelles et chromatiques de surfaces, et à l'effet qu'elles produisent *in fine*. Nulle allégorie entropique, nulle complaisance mélancolique ou, à l'inverse, nul réenchantement de matériaux ou de fragments déchus, nulle prouesse sémantique de combinaison de signes disparates n'habitent ces pièces. Les sculptures de Grosvenor donnent toujours le sentiment d'être entre deux situations, telle la remarquable *Untitled* de 1986-87 — "ni ouverte ni fermée, à la fois sculpturale et architecturale, d'aspect nomadique autant que statique ou fixé"¹⁴ —, laissant ainsi de l'espace et du temps au regard du spectateur, convaincu d'être en présence d'une concrétion d'expériences poétiques et attentives du monde, sans rapport avec le *zeitgeist* mélancolique ou cynique qui caractérise le principal marché des visibilitées de l'art actuel. Que les œuvres de Grosvenor aient recueilli l'unanimité des commissaires de la Biennale de Lyon en 2003, qu'elles aient frappé et influencé des jeunes artistes comme Wilfrid Almendra, laisse peut-être présager des issues plus excitantes aux tentatives de réouverture du champ des regards et des possibles.

Tristan Trémeau

Robert Grosvenor,
Untitled, 1986-87,
acier, matière plastique, béton. 152,5 x 274 x 244 cm.
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



¹¹ Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" (1982), in *Art After Conceptual Art*, Cambridge, MIT Press, 2006.

¹² Christian Bonnefoi, "Le drapé du hérisson", in cat. *Jean-Pierre Pincemin*, musées d'Angers, Cérêt et Roubaix, 2010.

¹³ Bonnefoi (op. cit.) cite par exemple le designer Ron Arad aux côtés de Pincemin.

¹⁴ Anne Rochette et Wade Saunders, "Plain Seeing", *Art in America*, octobre 2005.

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art et critique d'art. Professeur à l'École supérieure d'art de Quimper et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, il sera durant l'été 2011 co-commissaire de l'exposition *Situation de la peinture IV* à la Villa du Parc à Annemasse et prépare un livre sur les économies de l'art (*In art we trust*), à paraître en juin 2011 aux éditions bookstorming, dans la collection "Les cahiers du Midi".

Arnaud Vasseux,
Spunti, 2010
Galerie Sinitulo, projet spécifique, plâtre non armé,
306x240x160 cm. Photo: A. Vasseux

Depuis quelques années, un nombre significatif d'expositions et de publications contribue à légitimer l'idée d'un retour en force de la sculpture, réinvestissant des problématiques liées à la modernité, parmi les artistes de la jeune génération. L'été dernier au Wiels, l'exposition *Réhabilitation*, participait de cette tendance: elle réunissait dix jeunes artistes¹ dont les œuvres nourrissaient un dialogue avec l'architecture du bâtiment qui les accueillait. Le titre de l'exposition rappelait au passage la récente rénovation de ce bâtiment moderniste, dessiné dans les années 1930 par Adrien Blomme, liée au changement d'affectation de cette brasserie devenue centre d'art contemporain.

02

SCULP- TURE RELOADED

RÉFLEXIONS
SUR LES PRATIQUES
SCULPTURALES
APRÈS LE "CHAMP ÉLARGI"

Vue de l'exposition de Rita McBride et Koenraad Dedobbeleer
Tight, repeating boredom
Frac Bourgogne, 21 juin -12 septembre 2008
© André Morin, courtesy Frac Bourgogne

Les relations entre les œuvres et l'architecture opéraient selon des registres variés: assimilation à un élément pérenne du bâtiment avec *Fiat V* (2008) de Manfred Pernice, une plateforme praticable surélevée, de grandes dimensions, avec escaliers et panneaux d'exposition (pourtant de conception antérieure); dialogue à distance pour Tobias Putrih disposant sur un tapis dessiné en 1928 par Yvan Blomme (le frère d'Adrien et comme ce dernier, architecte), une série de sculptures modulaires évoquant des éléments de mobilier ou la maquette d'un possible projet architectural (*Dinning Room Carpet*, 2010); sorte de "contre-architecture" autonome de Tyson/Lewis (2009) d'Oscar Tuazon, un assemblage de poutres de charpente formant une structure ouverte, à la fois précaire dans son orthogonalité approximative et surdimensionnée par rapport à la "fonction" à laquelle l'a destinée l'artiste — supporter le tube électrique fluorescent qui l'éclaire.

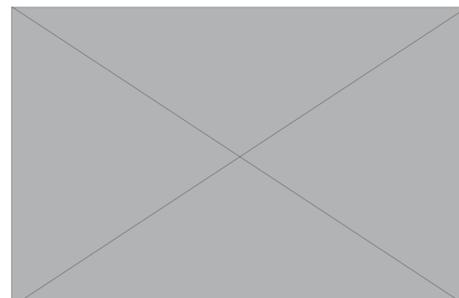
Les œuvres de Leonor Antunes et Falke Pisano ont, quant à elles, pour origine commune la mythique villa moderniste *E1027* (1926-29) bâtie au milieu des années 1920 par Eileen Gray à Roquebrune Cap-Martin. *The Lacquer Screen of E.G.* (2008) d'Antunes relève d'une approche très sculpturale: ses structures modulaires, molles ou rigides, organisées en promenade architecturale, croisent le mobilier conçu par Gray avec l'abstraction excentrique d'Eva Hesse.

Sur un registre plus conceptuel, davantage inspirée par l'histoire complexe de la villa, l'œuvre de Falke Pisano, *Object and Disintegration: the Object of Three* (2008) consiste en une sculpture-écran inspirée par les paravents de Gray, sur laquelle sont projetées les ombres de structures géométriques abstraites en mouvement.

Leonor Antunes
The sensation of being outdoors (2008),
Courtesy Galerie Air de Paris.
Vue de l'exposition *Réhabilitation*, Wiels, 2010.
Crédit photo: Michael De Lausnay



Falke Pisano
Object And Disintegration : the Object Of Three (2008).
Courtesy BaliceHerling Gallery. Vue de l'exposition *Réhabilitation*, Wiels,
2010. Crédit photo: Michael De Lausnay



L'idée directrice de *Réhabilitation* est celle d'un réinvestissement des problématiques liées à la modernité à travers son expression dans l'architecture, dans la sculpture d'artistes nés à partir de la seconde moitié des années 1960. D'autres expositions ont depuis plusieurs années relayé ces interrogations et relectures critiques.

Sculptures d'appartement au Musée d'Art Contemporain de Rochechouart en 2005 envisageait les œuvres de Katja Strunz, Anselm Reyle, Gary Webb, Roger Hiorns, Evan Holloway et Jason Meadows sous l'angle de leur relation à l'objet domestique et au design². *Fabricateurs d'espaces* (IAC, Villeurbanne, 2008) mettait l'accent sur la capacité des sculptures de Rita McBride, Guillaume Leblon, Evariste Richer, Michael Sailstorfer, Vincent Lamouroux, Hans Schabus et Jeppe Hein à générer des fictions architecturales. Schabus³ s'était attaqué à la façade du bâtiment, qu'il a doublée et occultée d'une palissade de bois (*Demolirerpolka*). Leblon, dont l'œuvre a récemment fait l'objet d'une exposition au Domaine de Kerguéhennec⁴, travaille à partir d'une certaine nostalgie des formes architecturales modernes et minimales (la Villa Cavrois construite près de Lille par Mallet-Stevens en 1934, en ruine à l'époque où l'artiste l'a visitée). Ses *Maisons sommaires* (2008) rappellent la structure élémentaire de la *Maison Domino* de Le Corbusier. Réalisées dans des matériaux liés à l'aménagement intérieur et au mobilier (plaques de plâtre, contreplaqué, médium), ces sculptures rappellent les peintures métaphysiques de Giorgio de Chirico. Abritant des objets énigmatiques parfois réalisés dans des matériaux plus précieux (placage de bois, laque), elles constituent le décor de possibles fictions.

Si elles travaillent elles aussi ce registre fictionnel, les sculptures de Rita McBride (née en 1960) procèdent davantage de l'isolement et du déplacement d'éléments d'architecture, transférés dans des matériaux impropres à leur visée fonctionnelle initiale (*Stairs, Gentle*, 1999, Coll. Frac Bourgogne). McBride a également collaboré avec Koenraad Dedobbeleer à l'occasion de l'exposition *Tight, repeating and boredom* en 2008 au Frac Bourgogne. S'y confrontent deux imposantes structures architecturales : les répliques à l'échelle 1 d'un pavillon de station-service américaine (McBride), et d'une charpente traditionnelle bourguignonne en bois (Dedobbeleer), dont la rencontre produit un lieu à la fois familier et étrange, insituable dans l'espace et le temps.

Autre exemples de cette exploration des possibles de la sculpture aujourd'hui, *Unmonumental*, l'exposition inaugurale du nouvel espace du New Museum (New York) à la fin de l'année 2007, relève d'une ambition plus grande, se voulant un premier bilan des pratiques sculpturales de la première décennie du XXI^{ème} siècle, dont le trait le plus caractéristique et novateur est *"la réinvention de l'assemblage sculptural"*. *Unmonumental* aborde donc les multiples aspects du renouveau du collage,

du montage, de la construction, du recours aux objets trouvés, usagés, fragmentaires, qui caractérisent les œuvres des 30 artistes présentés — essentiellement originaires d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord — parmi lesquels John Bock, Martin Boyce, Aaron Curry, Sam Durant, Urs Fischer, Claire Fontaine, Isa Genzken, Sarah Lucas, Manfred Pernice, Anselm Reyle, Gedi Sibony... Par l'accent mis sur les processus de collage, montage et assemblage, *Unmonumental* ambitionne également de réactiver les problématiques abordées par *The Art of Assemblage*, l'exposition organisée par William C. Seitz au MoMA en 1961 qui leur a donné un retentissement sans précédent.

Le sentiment de proximité produit par ces œuvres fait écho aux conceptions de la critique d'art Marcia Tucker, fondatrice du New Museum en 1977, un an après avoir publié une analyse de la sculpture⁵, dans laquelle elle propose le concept *"d'espace partagé"* pour désigner une préoccupation commune au sein de la sculpture des années 1960-70 (Minimal Art, Anti-Form, Land Art). Prenant place directement dans l'espace comportemental du spectateur, les œuvres de Carl Andre, Robert Morris ou Robert Smithson jouent des sollicitations physiques et haptiques offertes par cette proximité. Le parti pris d'*Unmonumental* se montre fidèle à cette conception. Le refus d'un savoir-faire trop élaboré, les matériaux "low tech", et l'échelle modeste des sculptures sont tributaires des *Combines* de Rauschenberg et de figures des années 1980 (Steinbach, Tuttle, Noland, West, Grosvenor).

Un renouveau de la sculpture ? Questions de méthode

Ce tour d'horizon rapide et non exhaustif, auquel il faut ajouter nombre d'expositions personnelles et de catalogues monographiques, laisse penser qu'une jeune génération d'artistes, nés pour la plupart après 1965, se tourne de nouveau vers la pratique de la sculpture. Mais au juste, qu'en était-il auparavant ? Les années 1980, marquées en France par l'exposition – bilan *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*⁶, ont été dominées par la grande vitalité de la *"sculpture anglaise"*⁷ (ce terme générique ne traduisant cependant pas l'hétérogénéité au moins aussi grande des pratiques, formes et enjeux qu'il recouvre), les suites de la sculpture moderniste (Caro), minimaliste (Judd), postminimaliste (Serra). Mais la production d'œuvres tridimensionnelles des années 1980 (Arman, Lavier, Armleder, Bickerton etc.)⁸ est surtout motivée par des questions portant sur les limites de l'art à l'intérieur d'un système marchand florissant. Les multiples

1 *Réhabilitation*, avec : Leonor Antunes, Alexandra Leykauf, David Maljkovic, Manfred Pernice, Falke Pisano, Tobias Putrih, Pia Rönicke, Oscar Tuazon, Armando Andrade Tudela, Up (Koenraad Dedobbeleer & Kris Kimpfe).

2 *Sculptures d'appartement*, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart. Cf. mon compte-rendu de l'exposition dans *Art 21* n°4, oct-nov 2005, également consultable sur mon blog www.heterotopiques.blogspot.com.

3 L'Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne) consacre une exposition à Hans Schabus, *Nichts geht mehr*, du 25 février au 24 avril 2011.

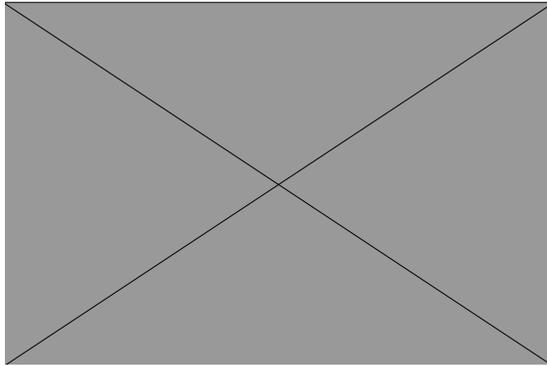
4 Guillaume Leblon, *Maisons sommaires*, Domaine de Kerguéhennec, 2008.

5 Marcia Tucker, "Shared Space. Contemporary Sculpture and its Environment", *200 Years of American Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York 1976.

6 *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Catalogue de l'exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris 1986.

7 *Une siècle de sculpture anglaise*, catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1996.

Oscar Tuazon
Bend It Till It Breaks, 2009,
wood, concrete, steel 12 m x 6 m x 4 m
Courtesy de l'artiste et de Balice Hertling, Paris



avatars du ready-made, conçu comme un outil critique du système marchand et institutionnel de l'art, sont les vecteurs de cette approche rhétorique de l'art et du non-art, ironique voire cynique, souvent plus conceptuelle que plastique.

Les années 1990 sont davantage celles des installations, des "interventions" conçues sur le modèle du dispositif interactif et du décor cinématographique (Pipilotti Rist, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick...). Ces œuvres illustrent l'hypothèse formulée par Nicolas Bourriaud selon laquelle "l'exposition est devenue l'unité de base à partir de laquelle il serait possible de penser les rapports entre l'art et l'idéologie induite par les techniques, au détriment de l'œuvre individuelle."⁹

Depuis, faut-il prendre comme le signe d'un "retour" de la sculpture le fait que *Beaux-Arts Magazine* se demande "Qu'est-ce que la sculpture contemporaine ?"¹⁰, ou que le récent ouvrage publié par Phaidon, *Vitamine 3D*, traite — après des volumes d'abord consacrés à la peinture, au dessin et à la photographie — des "nouvelles perspectives en sculpture et installation"¹¹

Cette séduisante idée d'un "renouveau" des formes traditionnellement identifiées à la sculpture au sein de la scène artistique contemporaine, n'est toutefois pas sans poser quelques problèmes méthodologiques.

Le terme suppose en effet de pouvoir d'abord identifier, selon des critères fiables, ce qui relève de la sculpture "en tant que telle" — ce qui questionne d'emblée la validité d'une définition de la sculpture aujourd'hui, dans le vaste champ de la production artistique en trois dimensions. Or, la difficulté à définir et circonscrire la sculpture en tant que médium, forme et pratique n'est pas nouvelle : en 1979, Rosalind Krauss, voulant rendre compte de l'hétérogénéité de pratiques se revendiquant de la sculpture, écrit : "Une catégorie universelle (la sculpture) devait servir à authentifier un ensemble d'éléments particuliers, mais cette catégorie a dû couvrir une telle hétérogénéité qu'elle menace aujourd'hui de s'effondrer."¹² S'appuyant sur la production effective en sculpture plutôt que sur une définition *a priori*, Krauss élabore le concept de "champ élargi", mais elle déplace la sculpture à la périphérie de ce champ, la réduisant à une catégorie historique et non universelle, à sa fonction essentiellement commémorative, mise à mal par le modernisme. C'est-à-dire que la sculpture n'est plus qu'une des possibilités à l'intérieur d'un champ plus vaste dont la fonction initiale était précisément de *définir* la sculpture. En dépit de l'attention portée aux formes les plus avancées de la sculpture de l'époque, l'objectif n'est que partiellement atteint par Krauss, ce qui montre combien il est ardu de parvenir à élaborer une définition qui rende fidèlement compte de l'ample corpus de pratiques et d'œuvres composant le champ supposé de la "sculpture" aujourd'hui.

Ensuite, l'idée même de "renouveau" suppose une absence, une stagnation ou une invisibilité préalable, ce qui ne résiste pas à l'examen des pratiques sculpturales et de leur réception critique sur le plan international depuis 50 ans. Le déficit chronique sur le plan critique et théorique vis-à-vis de la sculpture est peut-être

plus spécifique à la France. Dans les années 1970, par exemple, aucun article sur Beuys n'est paru dans la presse culturelle française avant le premier numéro d'*Artistes*, la revue créée par Bernard Lamarche-Vadel en 1979¹³, et qui ouvre ses pages aux œuvres des postminimalistes, de l'Anti-Form, de l'Arte Povera. Finalement, c'est souvent d'une absence de regard dont il s'agit, plutôt que d'une absence de production : la sculpture, au cours de son histoire, et singulièrement au XX^{ème} siècle, a fréquemment pâti d'une forme de désamour de la part de la critique et de la théorie, dont les débats — avatars du parangon classique — se sont pour l'essentiel concentrés sur la peinture.

Récemment, et pour s'en tenir au contexte français, des manifestations d'ampleur telles que l'installation lors de la FIAC de sculptures aux Tuileries, *Monumenta* au Grand Palais¹⁴ et les expositions d'art contemporain au Château de Versailles¹⁵, au-delà des polémiques qu'elles ont pu susciter, présentent depuis quelques années les œuvres de sculpteurs de renommée internationale. Elles sont la consécration institutionnelle *a posteriori* de pratiques ressortissant de la sculpture, initiées pour certaines (Serra) depuis plusieurs décennies.

Concevoir la situation actuelle en termes de "renouveau" implique enfin une lecture générationnelle de l'histoire de l'art récente : une "génération" d'artistes se reconnaît ainsi dans des problématiques, des positions, des codes communs. C'est ce point de vue qu'adopte avec enthousiasme le compte-rendu d'*Unmonumental* paru dans *Zérodeux* : "tout ici esquisse le portrait d'une génération, la nôtre."¹⁶ Plus récemment, l'exposition *Dynasty*¹⁷ a présenté un rassemblement pour le moins éclectique d'œuvres d'artistes trentenaires, sans autre véritable propos que ce parti pris clairement générationnel, qui relève d'une stratégie promotionnelle plus que d'une visée esthétique. L'histoire canonique des avant-gardes artistiques, comme la succession toujours plus rapide des modes vestimentaires et musicales, de leurs apôtres vite dépassés et de leurs icônes bientôt obsolètes, nous ont habitués à ce type de lecture d'un champ artistique complexe, désormais envisagé, aussi, comme un secteur concurrentiel où la distribution du visible repose sur un marketing efficace.

Politiques de la sculpture

Le seul terrain sur lequel l'approche générationnelle se révèle — peut-être — un peu plus opérante, est exploré par une série d'expositions en Europe et au Canada depuis plusieurs années : *September Horse* (Berlin, 2002), *Le Nuage Magellan* (Paris, 2007), *Megastructure reloaded* (Berlin, 2008), *Modernologies* (Barcelone, 2009), *Les Lendemains d'Hier* (Montréal, 2010), *Modernism as a Ruin* (Vienne, 2009)¹⁸. Certains titres traduisent clairement les visées historiques et esthétiques de ces manifestations.

D'une part, elles ne sont pas exclusivement consacrées à la sculpture, qui y tient toutefois une place significative — soit que les œuvres elles-mêmes relèvent de ce médium, soit qu'elles se réfèrent, par le biais de médias tels que la photographie, la vidéo ou le film, à la sculpture — ou à l'architecture envisagée à la fois comme une forme plastique, sculpturale, et dans sa dimension emblématique, sa fonction monumentale.

D'autre part, ces expositions ne se limitent pas aux œuvres de "jeunes" artistes, mais font aussi un travail de mise en perspective historique en les confrontant à celles de Gordon Matta Clark, Robert Smithson, Dan Graham, mais aussi Yona Friedman, Archigram, Ant Farm ou encore Le Corbusier, Buckminster Fuller, Oskar Hansen, Constant Nieuwenhuis. Soit des figures tutélaires de la modernité dans sa dimension d'utopie urbaine, ou des initiateurs de la mise en crise du modèle politique et de l'esthétique moderniste.

Elles dessinent également le "background" culturel d'une *génération* née avec les premiers chocs pétroliers et l'architecture postmoderne, dont la jeunesse a été marquée par une série

8 Voir par exemple *Artstudio*, "L'art et l'objet", #19, hiver 1990.

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Collection "Documents sur l'Art", Les Presses du Réel, Dijon, 1998 (p. 74).

10 *Qu'est-ce que la sculpture contemporaine ?* (ouvrage collectif) éditions Beaux-Arts Magazine, Paris 2008.

11 *Vitamine 3D. Nouvelles perspectives en sculpture et installation*, Phaidon, Paris 2010.

12 Rosalind Krauss, "Sculpture in the expanded field", *October* n°8, été 1979. Traduction in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993 (extrait p. 114).

13 J'ai abordé cette question dans ma contribution au colloque *BLV en marche*, organisé par l'École des Beaux-Arts de Quimper (novembre 2010, actes à paraître).

14 Anselm Kiefer en 2007, Richard Serra en 2008, Christian Boltanski en 2010, Anish Kapoor cette année.

15 Jeff Koons en 2008, Xavier Veilhan en 2009, Takashi Murakami en 2010, Bernard Venet cette année et, peut-être, Maurizio Cattelan en 2012.

16 Aude Launay, "Wassup Britney ?", *Zérodeux* n°45, printemps 2008 (p. 26-27). Pour un compte-rendu plus exhaustif, cf. notamment celui de Roberta Smith dans le *New York Times*, consultable à cette adresse www.nytimes.com/2007/11/30/arts/design/30newm.html. Cf également le catalogue de l'exposition, *Unmonumental. The Object in the 21st Century*, New Museum & Phaidon, New York 2007.

17 *Dynasty*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, Palais de Tokyo, éditions Paris Musées 2010.

de bouleversements et de catastrophes, de la chute du Mur de Berlin à celle des tours du World Trade Center. Les relectures de la modernité par ces artistes, qui font, au passage, œuvre d'historiens, se font souvent à travers le prisme de l'architecture et de l'urbanisme (qu'il s'agisse de réalisations toujours existantes, de bâtiments partiellement ou totalement détruits, ou de projections visionnaires jamais concrétisées), et de leur résonance avec les utopies politiques et leur concrétisation avortée ou dévoyée (en particulier, évidemment, dans les anciens pays soviétiques d'Europe de l'Est). Les œuvres rassemblées constituent des commentaires en actes des rêves de modernité et de progrès confrontés à leur propre obsolescence.

Ainsi, opérant surtout par le montage et la mise en espace d'images, David Maljkovic aborde l'architecture dans ses relations à l'histoire politique et comme signe de puissance économique. *Lost pavilions* (2006-2008) évoque la Yougoslavie de Tito à travers les photographies des bâtiments de la Foire de Zagreb dans les années 1960. Les coupes et montages qu'il y opère redessinent les bâtiments selon une esthétique constructiviste; les vitrines abritant ces images contrastent avec l'état actuel des bâtiments, signes d'une perte des illusions et de l'échec d'un système.

C'est aussi dans le constructivisme (en particulier celui d'El Lissitzky), associé aux scénographies architecturales de Friedrich Kiesler et aux structures géodésiques de Buckminster Fuller que puise l'inspiration de Tobias Putrih. Celui-ci conçoit des dispositifs renvoyant aux salles de cinéma et de spectacles d'avant-garde : pour le Pavillon Slovène de la Biennale de Venise de 2007 (*Venetian, Atmospheric*) et pour *Cinéma Attitudes* (2009)¹⁹, il s'inspire des cinémas atmosphériques réalisés par John Ebersson dans les années 1920. La réalisation très soignée malgré les matériaux "low tech" (bois, contreplaqué, tubes de carton) prend à contrepied l'ambition des modèles de ses œuvres oscillant entre nostalgie des utopies et fantasme de révolution à venir.

Les démarches de Maljkovic et de Putrih sont exemplaires, voire symptomatiques d'une situation : une large part de la modernité artistique et architecturale ayant été directement liée aux utopies et révolutions socialistes, il n'est au fond qu'un étonnant qu'une génération d'artistes, adolescents lors de l'effondrement du Bloc soviétique, procède au réexamen de ses formes et partis pris esthétiques, en particulier dans le champ de la sculpture. Les utopies sociales et politiques se sont exprimées de la façon la plus spectaculaire à travers les monuments, les grands projets urbains (les "mégastructures"), les pavillons d'expositions universelles, glorifiant les héros de la nation, la cohésion du peuple ou le progrès technologique. Aujourd'hui, alors que la foi en des lendemains qui chantent s'est quelque peu émoussée, il ne reste de ces créations, devenues pour beaucoup obsolètes, que des formes vidées; parfois, leur seul souvenir, capturé par l'image photographique, et la mémoire de leur emplacement. Désormais suspendues entre réalité et fiction, ces présences fantomatiques exercent manifestement une fascination partagée dans l'imaginaire artistique contemporain²⁰.

D'une réhabilitation, l'autre

Dans des registres divers, les œuvres évoquées ici procèdent pour la plupart de la citation, de l'emprunt, du déplacement et du montage de fragments architecturaux, de mobilier ou d'objets *design*. La référence à l'architecture moderne y tient davantage de la production d'images en trois dimensions formulant un commentaire sur l'architecture que d'une réactivation de ses principes constructifs et spatiaux. Cette esthétique du montage, intégrant aussi photographies et vidéos, leur confère un caractère narratif qui fait écho à la "réhabilitation" de l'Histoire qui s'y opère: une sorte de renversement des relectures postmodernes de la modernité — un postmodernisme positif?

Autre trait commun à beaucoup de ces sculptures : une facture

impersonnelle qui tient à une distanciation volontaire, héritière de la rhétorique du ready-made (la posture ironico-cynique en moins), ou qui est le produit d'une fabrication déléguée car requérant un savoir-faire spécifique.

À l'inverse, Jean-François Leroy et Wilfried Almendra font preuve d'un certain attachement aux processus de fabrication. Les œuvres de Leroy, jouant constamment des ressemblances et incertitudes entre sculpture, peinture et mobilier autonome ou architectonique²¹, sont souvent élaborées à partir des dimensions et des caractéristiques de son propre appartement, ainsi que d'objets trouvés, ou encore des "restes" échus de la production d'œuvres antérieures. Le caractère potentiellement autobiographique de cette démarche est contrebalancé par la rigueur minimale de la mise en œuvre et l'attention portée aux propriétés des matériaux et du médium.

Plus "baroques" dans leur apparence, les sculptures d'Almendra témoignent de son intérêt pour le modernisme bas de gamme des aménagements pavillonnaires standardisés puis "customisés" par leurs habitants²². Dans *New Babylon* (2009), le modernisme visionnaire de Constant Nieuwenhuis croise ainsi le vernaculaire banlieusard et l'influence de Robert Grosvenor. Ce goût pour le vernaculaire se traduit par l'attachement de l'artiste aux matériaux et techniques (céramique, fer forgé...): refusant de déléguer la fabrication de ses pièces, il préfère une approche plus empirique qui aboutit curieusement à un résultat distancé, à l'opposé de la facture artisanale.

Cette approche empirique, voire expérimentale, caractérise également les démarches d'Oscar Tuazon et d'Arnaud Vasseux. Ils privilégient une logique en somme plus "constructiviste" de production de la forme à partir des propriétés de matériaux empruntés au registre de la construction en bâtiment.

Dans la sculpture d'Oscar Tuazon²³, l'influence de Smithson, Serra et Matta-Clark se combine à un goût pour le vernaculaire, à la pensée libertaire américaine, à la mémoire de communautés alternatives comme Drop City et aux principes d'autonomie du "Do it yourself". Évoquant simultanément des projets d'habitation, des constructions précaires ou des ruines (*Bend it till it breaks*, 2009), la sculpture de Tuazon joue de cette indétermination de laquelle naît une grande tension physique.

Arnaud Vasseux²⁴ cherche, quant à lui, à saisir, notamment dans un ensemble important de grandes sculptures éphémères en plâtre non armé — les *Cassables* — un état transitoire de la matière. De dimensions importantes sans être monumentales, ces œuvres entretiennent une relation étroite avec le bâti — par leur échelle et l'impossibilité matérielle de les déplacer. La précarité de leur maintien et le caractère inéluctable de leur destruction font de ces sculptures de véritables "ruines à l'envers", résistant silencieusement à leur réification marchande.

Les directions prises par Leroy, Almendra, Tuazon et Vasseux comptent ainsi parmi les plus stimulantes de la production sculpturale d'aujourd'hui. Face à ce qui a pu devenir une forme d'académisme de la "pièce" usinée et finie comme un objet *design*, face aux pratiques citationnelles et à l'exposition devenue "l'unité de base (...) au détriment de l'œuvre individuelle", ce que ces sculptures *réhabilitent*, c'est une pensée de l'économie du faire et du geste — c'est aussi et surtout l'œuvre elle-même, son autonomie relative et parfois tendue vis-à-vis de l'espace et du temps de son exposition, son articulation entre pensée de la forme et conscience de sa portée politique. Ces artistes renouent ainsi avec un aspect fondamental et aventureux de la modernité, celui de l'invention de formes inédites et d'expériences nouvelles.

Cédric Loire

¹⁸ *Le Nuage Magellan. Une perception contemporaine de la modernité*, Espace 315, Centre Pompidou, Paris 2007.

September Horse, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2002. *Megastructure reloaded. Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2008. *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, MACBA, Barcelone, 2009 et *Museum of Modern Art*, Varsovie, 2010. *Les Lendemains d'Hier*, Musée d'Art Contemporain, Montréal, 2010. *Modernism as a Ruin. An Archeology of the Present*, Fondation Generali, Vienne, 2009, cf. le compte-rendu par Lucie Bouvard, in *Zérodeux* n°51, octobre 2009.

¹⁹ *99/07*, monographie consacrée à Tobias Putrih, Les Presses du Réel, Dijon 2008.

²⁰ Sur l'architecture comme base fondatrice de l'art, paradigme à imiter, altérité à dépasser ou à détruire, cf. Martine Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie — Fusion — Destruction*, Archibooks-Sautereau éditeur, Paris 2006.

²¹ Cf. www.bertrandgrimon.com.

²² Cf. <http://bugadacargnel.com>.

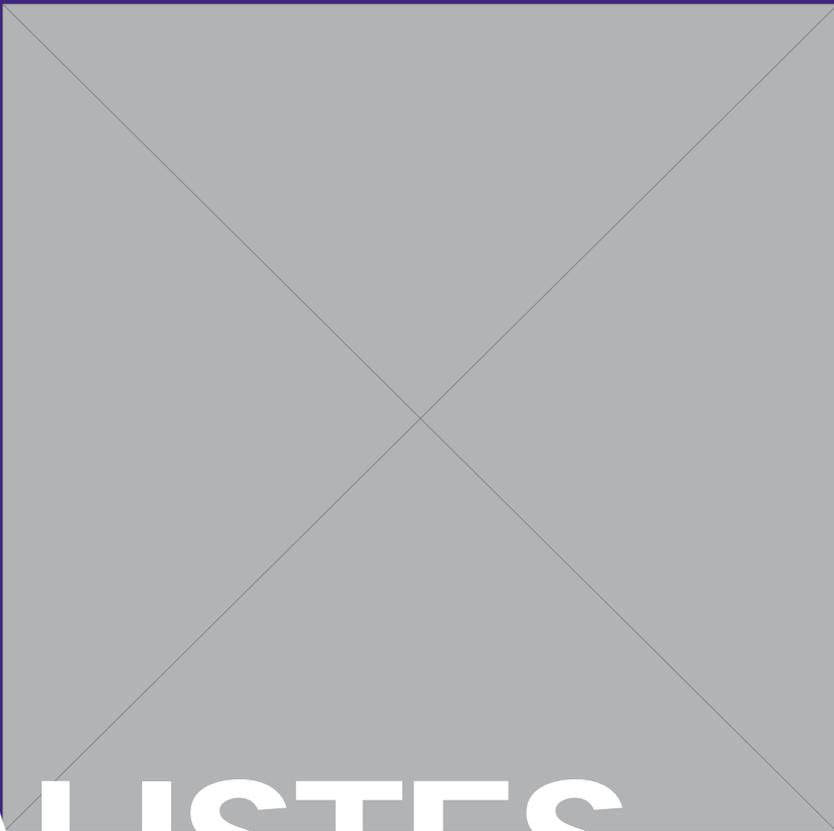
²³ Cf. <http://balicehertling.com> et *Oscar Tuazon, I Can't See*, Do.Pe. Press, Paragay Press, Paris 2010 (publié à la suite des expositions au Centre d'Art Contemporain de Pouques-les-Eaux, au Centre d'Art de Vassivière et à la Kunsthalle de Bern en 2010).

²⁴ Cf. <http://documentsdartistes.org/artistes/vasseux/repro.html>. Une monographie consacrée à Arnaud Vasseux est à paraître au printemps 2011 aux Éditions Analogues.

Cédric Loire est critique d'art, commissaire d'expositions, doctorant en histoire de l'art à l'Université de Tours et enseignant. Auteur de nombreux articles sur la création contemporaine publiés dans *Ddo*, *Les nouvelles de l'estampe*, *Artpress*, *Art 21*, *Archistorm*, *l'art même*, il achève une thèse sur les relations entre la sculpture et l'objet "de masse" aux États-Unis dans les années 1960. Des archives de ses écrits sont lisibles sur son blog : www.heterotopiques.blogspot.com

Sans parler de retour, prenons le temps, ici, d'éclairer quelques tendances actuelles dans la pratique du collage elle-même, s'affranchissant des modes opératoires d'une tradition moderniste historique, à la fois par une réduction du foisonnement du morcellement des images au sein d'une "grande image", par une implication des enjeux esthétiques de l'assemblage, de la commodity-sculpture et par la multiplication d'agencements d'images fixées ou simplement posées sur tables et sous vitrines.

Ryan Gander,
Associate Template #11
- (*It's when the lights go on*), 2009
1260 x 1260 mm, with additional stacked pieces,
Crédit photo: Dave Morgan. Courtesy Lisson Gallery, London



DOCU- MENTALISTES- ICONOGRAPHERS

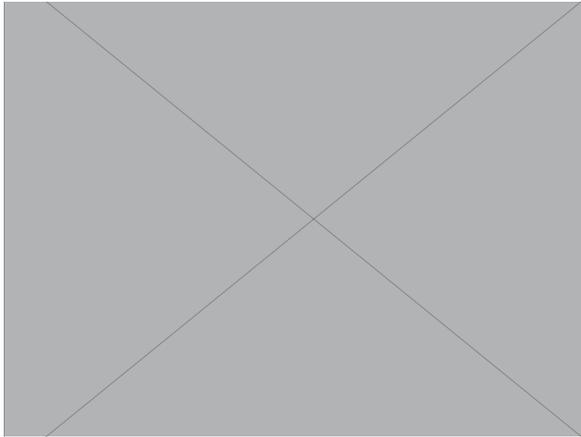


Tom Burr,
Slacks, 2008
Stained wood, magazine pages, book pages, thumb
tacks, gold mirrored Plexiglas Courtesy : Tom Burr,
Bortolami Gallery

“À l’époque où une idée, une rose, un bouquet de fleurs, une promenade peuvent être de l’art, c’est un défi de prendre quelques objets et d’en faire une composition.”

Olivier Mosset

Cinema 1 (I)-300 : John Stezaker
Cinema 1 II, 2005
Courtesy : The Approach



1 Jean-François Lyotard, “L’A-cinéma”, *Cinéma : Théories, lectures*, Klincksieck, 1973, p. 362

2 Haris Epaminonda, *Cura Magazine* N°6, octobre/novembre 2010, p. 92

3 Statement, 2006.

4 Pierre Bismuth, *Pierre Bismuth*, Flammarion, 2006, p.157

5 Michael Snow, *Replay : Christian Marclay*, RMN/Cité de la musique, 2007, p.128

6 Elad Lassry, *flashartonline.com*, 18 novembre 2008

Notre réalité, faut-il le rappeler, est un collage composé de ce qui attire notre attention et de ce qu’en retient notre mémoire. L’image est, selon Lyotard, “reconnaissable, parce qu’elle s’adresse à la mémoire de l’œil, à des repères d’indentification fixés, connus au sens de ‘bien connus’, établis”¹. Dans ce sens, l’artiste **Haris Epaminonda** utilise la scénographie muséologique comme mode d’expression (comme collage d’œuvres dans un espace), pour indiquer que les musées “ne sont pas capables de présenter toute la mémoire du monde, et que ce caractère fragmentaire est une réflexion sur notre propre compréhension fragmentaire du monde”². A ce sujet, notons ce qu’écrit Thomas Hirschhorn : “Je veux mettre le monde entier dans mes collages. [...] Je tiens à exprimer la complexité et les contradictions du monde. Je tiens à m’exprimer sur le monde dans lequel je vis, non comme un ensemble mais comme un monde fragmenté. Mes collages sont un engagement face à l’universalité du monde. [...] Je tiens à affronter le chaos, l’incompréhensibilité et le manque de clarté du monde, non pas en apportant de la paix ou de la quiétude, ni en travaillant de façon chaotique, mais en travaillant dans ce chaos et dans ce manque de clarté.”³

De la même manière, *Associative Photograph* (2004) de **Ryan Gander** (forme plastique de ses conférences *Loose Associations*), est une série de photographies d’un ensemble d’images et de textes liés les uns aux autres par associations d’idées et d’anecdotes. Celles-ci sont “comme des outils pour comprendre la façon dont le cerveau humain traite automatiquement de vastes quantités d’informations compliquées”. Les idées ne sont souvent que des collages et le collage est la représentation analogique de ses associations.

Le collagiste travaille en ayant conscience du statut d’une image, de sa fonction et de son histoire culturelle, des conditions de sa diffusion et de sa réception. Le collage permet d’évoquer la *vitale fréquentation des images* : arrêtées et indexées, après une flânerie, des images sont introduites dans un nouveau récit pour prendre position, sans que leurs identités et particularités ne “disparaissent dans leur utilisation” (John Stezaker). Ces images sont soustraites à leurs médias premiers, comme “sauvées, pour qu’elles ne soient pas oubliées ou coincées entre les pages d’un livre ou d’un magazine” (Marnie Weber). Elles restent “l’un des avatars de la page blanche” (Mark Geffraud) et sont utilisées comme “une simple feuille de papier”⁴ (Pierre Bismuth). L’image comme prélude : “Trouver un objet qui est déjà là m’a toujours paru plus intéressant que de construire à partir de rien. N’est ce pas une façon de se rapprocher de l’improvisation ? Improviser, c’est réagir à l’instant au lieu de préparer quelque chose à l’avance”⁵, dit Michael Snow. Face à cette uti-

lisation d’un objet déjà en circulation, déjà “informé” et rendu public, n’y voyons pas d’appropriation ou de postproduction puisque, comme l’évoque Elaine Sturtevant, il n’y a pas de matériaux bruts ou vierges et qu’*“aujourd’hui, l’original est toujours un mythe, et l’originalité une notion romantique.”* Les artistes font simplement transiter des objets – quels qu’ils soient – du langage public vers le langage privé (du réel vers la fiction) avant de les retourner dans le langage public (le réel). Ce jeu consistant à changer l’usage de ces éléments en présence dans la sphère publique par l’intermédiaire de processus de subjectivation.

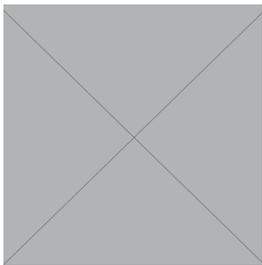
Le collage produit des interactions conflictuelles ou fusionnelles, assonantes ou dissonantes entre des images agencées. Il est un écosystème d’associations hétérogènes, régi par le principe de mutabilité : c’est à la fois vouloir “faire crier les ressemblances” (Georges Bataille) et “cabrer les différences” (Sergueï Eisenstein). Le collage est une méthodologie qui s’intéresse non pas à produire in fine un ensemble d’images plaquées sur un espace plat mais à créer une activité spatio-temporelle impliquant des possibilités chorégraphiques (donc du mouvement) dans l’agencement d’une collection de choses en soi, d’objets imprimés. “J’aime, dit **Tom Burr**, les images comme objets. J’aime leurs surfaces différentes et la détresse dans laquelle sont ces objets facilement reproductibles”. La lecture de ces images ne peut se faire en voulant séparer les symboles qui sont à la fois en action dans leurs contenus, leurs sujets, et ceux issus de leur matérialité. En somme, il ne peut y avoir une rupture entre signifié et signifiant : “La texture, les tons, les couleurs, la façon dont l’encre est imprimée sur le papier, les traces du temps, etc., tous ces éléments sont importants, autant que la forme, le contenu et l’essence de l’image – ainsi que le lieu et le contexte dans lesquels elles sont exposées”, indique Haris Epaminonda. Ce qui se passe d’une image à l’autre (ce que les images se passent) est leur migration spatio-temporelle. Dans son espace propre (délimité par ses bords) et dans celui où elle se déploie (devenu cadre élargi), une image est un appel à d’autres images antérieures, à leurs souvenirs : “Il n’y a pas une image qui se forme de rien. Une image vient d’une multiplicité d’autres. Une image est un montage, une multiplication. [...] Chaque image fonctionne en un temps hétérogène. Un présent (temps de l’évènement), un passé, une mémoire (une sédimentation géologique)” (Georges Didi-Huberman). L’histoire “persiste, hante l’image, toujours”⁶. C’est pour ces raisons que Martha Rosler préfère le mot montage à celui de collage, “car il suggère une dimension supplémentaire, celle du temps, et le temps peut être courbé, exténué ou raccourci. ‘Montage’ est un terme beaucoup moins statique que celui de collage, il renvoie l’attention sur la source des documents. Il suggère que des séquences sont maintenues ensemble par d’autres choses que de la colle.”⁷

D’un autre côté, **John Stezaker** dit ne pas être intéressé par l’utilisation d’une image comme trace indexicale d’une histoire. Il préfère le moment où elle se libère de son contexte d’origine, pour la rendre plus évidente, plus présente. Ce qui rapproche sa démarche de la notion de césure, selon Höderlin, qui en arrêtant le rythme et le déroulement des mots et des représentations, laisse apparaître le mot et la représentation en tant que tels.

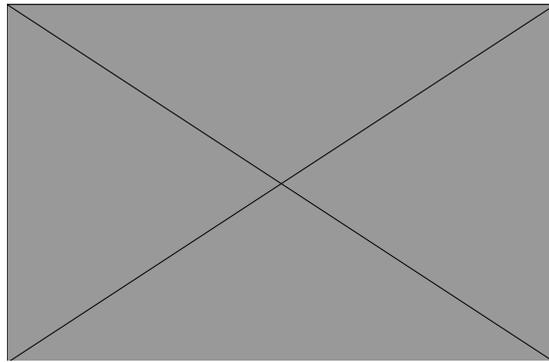
Les collages cubistes, dadaïstes et surréalistes forment la tradition de cette pratique. Ils se caractérisent par l’utilisation de fragments d’images hétéroclites réunis pour créer des chocs visuels dans lesquels primaient l’incohérence, l’excès et l’atomisation des images, décrivant les dynamiques industrielles et oniriques. Ces collages faisaient la chronique d’une nouvelle culture de la mobilité, tant sociale qu’éthique, un temps d’agitation causé par les guerres.

Puis la théorie du *cut-up* permit à Brion Gysin et William Burroughs de rassembler, sur des carnets de notes, une multitude d’images et de coupures de journaux en les réarrangeant en permanence. Dans *The Third Mind* (1978), Burroughs note

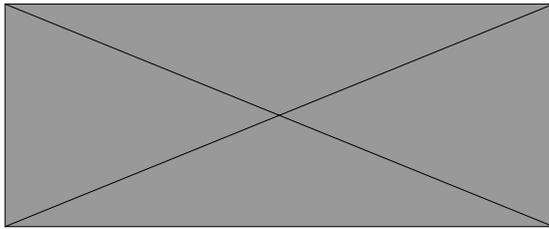
Haris Epaminonda
Untitled 0011c/g,
paper collage, 17.5 x 17cm, 2007
Courtesy: the artist & Rodeo, Istanbul
Private Collection, Istanbul



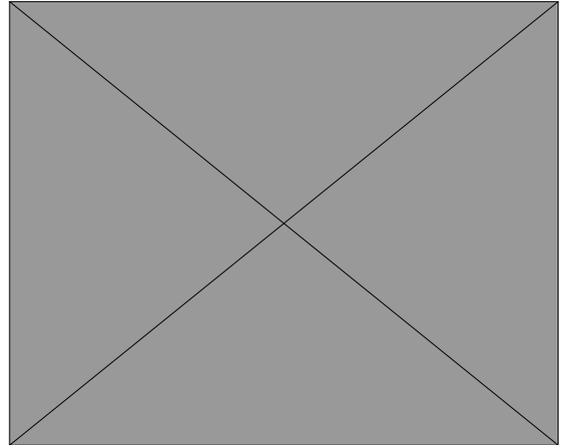
Kelley Walker
Mac, 2007
 Lightbox diptych with duratrans prints.
 ©Kelley Walker. Courtesy Paula Cooper Gallery,
 New York.



Wolfgang Tillmans.
Six tables (detail) Table 6, 2008
 Installation, mixed media.
 Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel.
 Photo crédit : Florian Kleinfenn



Wade Guyton.
Untitled, 2006.
 14 Drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), four frames (oak and acrylic),
 collection de Bill et Charlotte Ford, Greenwich, CT.
 Courtesy de l'artiste et Friedrich Petzel Gallery.



que ce titre vient de l'ouvrage *Think and Grow Rich* (1937), écrit par Napoleon Hill, promouvant l'idée que lorsque deux esprits travaillent ensemble, un troisième émerge : c'est la naissance d'un troisième espace – *un espace qui fait pivoter des images le long d'une charnière*. Esthétique qui fut adoptée, au même moment, par la culture des fanzines musicaux et punks, où le texte est formé par des lettres découpées – comme pour les lettres anonymes –, et illustré par des images photocopiées. Enfin, l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg sert aussi de modèle. Il est à la fois, nous dit Georges Didi-Huberman, "*un patrimoine esthétique, car il invente une forme, une nouvelle façon de placer des images ensemble; et un patrimoine épistémique car il inaugure un nouveau genre de connaissance – et, s'il est vrai qu'il continue à marquer profondément nos manières contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons pas, avant même de parler d'archéologie et d'exploration de sa richesse, garder le silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas Warburgien est un objet conçu sur un pari. Le pari que les images, collectées d'une certaine manière, nous offriraient la possibilité – ou mieux encore la ressource inépuisable – d'une relecture du monde.*"⁸

En prenant appui sur ces traditions (tout en ayant en mémoire les modèles que sont les lettres anonymes, la libre association analytique, les reconstitutions criminelles ou les panneaux d'affichages à annonces), précisons ici, quelques aspects et tendances du collage actuel tout en s'écartant d'approches plus "traditionnelles" (dans la lignée d'une tradition moderniste, surréaliste) comme celles d'Agathe Snow, Marnie Weber, **Linder**, Thomas Hirschhorn ou Martha Rosler. Un premier corpus est composé par une utilisation de formes géométriques élémentaires découpées ou déchirées dans du papier monochrome, pour ensuite être collées sur des images. Ces formes opaques peuvent évoquer des "parts d'ombres", sur une scène figurative, comme dans la série *Tabula Rasa* de John Stezaker où des rectangles blancs viennent masquer une partie d'une image : "*J'aime à penser ces intrusions comme des suspensions du temps de la narration, et dans ces conditions, elles pourraient être considérées comme des sortes d'amnésies.*" Ces formes "*peuvent avoir des fonctions, elles portent des images, elles masquent des images. C'est voir au travers d'elles, ou au contraire c'est sur quoi le regard bute. Ces formes sont la marque éternelle de la peinture abstraite.*"⁹ Une marque éternelle

qu'utilise Ellsworth Kelly pour une série de collages de petits morceaux de papiers colorés déchirés puis collés sur des cartes postales de paysages ou de monuments historiques.

De son côté, Haris Epaminonda en évitant des zones d'images, issues de magazines de voyages des années 1950-1960 (présentant des paysages méditerranéens ou des statues antiques), révèle des formes géométriques au sein même de celles-ci grâce à du papier coloré appliqué en-dessous. Ce retour aux figures mythologiques et aux paysages de notre antiquité est la version "*la plus manifeste dans l'art contemporain, d'un Heidegger nostalgique de la Grèce antique et de la notion de 'revenir auprès-des-choses-mêmes'*" (Benoit Maire). De son côté, Angus Fairhurst accumule, les unes sur les autres, des affiches pour Aribus, puis enlève leurs textes et corps représentés – créant une éviscération, laissant apparaître les fantômes de silhouettes humaines, comme pris dans le cumul de morceaux de papiers colorés, paysagés. Ces combinaisons figureraient "*une lutte, et comme en lutte, quelquefois, on ne distingue plus les corps, et dans leurs agressions et leurs proximités, ils semblent se lier, émerger pour ensuite encore mieux se distinguer. Des métaphores de violence et de désespoir face à l'échec du désir de représenter*" (Jimmy Robert). Tandis que Sherrie Levine, pour ses *President Collage* (1979), évide des silhouettes de bustes de Washington, Lincoln et Kennedy pour encadrer des images de femmes ou de mannequins collées en-dessous. Ces bustes étant ceux gravés sur les pièces de monnaie américaines, ils évoquent nos valeurs d'échanges, nos désirs refoulés.

Un second corpus est composé d'agencements entre deux images trouvées. Dans la série *Masks* (2005), John Stezaker recouvre des visages d'acteurs avec des cartes postales de paysages (chutes d'eau, grottes, sous-bois...). Ces associations soulignent qu'un acteur est, par essence, un joueur qui, masqué, se cache derrière l'identité d'un rôle adopté. Pour la série *Newspaper*, Pierre Bismuth double une image sur la une d'un journal. En répétant et collant la même image à côté de son double, il se dit intéressé par la notion de durée, et "*montre l'image plus que l'événement décrit par l'image (...). C'est l'image qui est reproduite par une autre image et non plus la réalité reproduite par une image.*"¹⁰ Un double comme pour "épuiser" une image, fatiguée de répéter par une même scène. Une tautologie puisque "*l'image trouvée peut être considéré comme étant le crépuscule d'une image, son double: métaphoriquement,*

son ombre” (John Stezaker). Ces travaux représentent la structure minimale du dialogue, en soulignant qu’une image est déjà assez chargée et forte, pour tenir tête à une seconde, sans prendre appui sur d’autres.

Dans *Histoire de la géométrie 2* (2007), Benoît Maire double une image de Bela Lugosi qui, de ce fait, joue à un jeu créé par Dan Graham (*One* (1966)) en étant lui-même son propre adversaire. Il double Bela Lugosi comme par bégaiement, comme si le sujet ne pouvait s’adresser qu’à lui-même, ne faire que s’engendrer – un écho de soi, un renvoi du pareil-au-même. Benoît Maire rappelle que la notion de choix elle-même se relie au concept d’indexation transcendante : en choisissant une image on la désigne du doigt, de l’index. On la touche, on la pointe. Ceci étant “une sorte de quantificateur d’existence d’un objet du monde, permettant d’apprécier le degré d’apparition d’un objet dans un monde donné.”

Un troisième corpus est composé d’images qui, éparpillées et disjointes prennent place sur une table, un panneau ou un écran devenant l’espace de réception, le support et la délimitation d’une articulation de ces images découpées, déchirées, coupées ou simplement montées¹¹. Comme en circulation dans un espace donné, dans un ensemble, elles ne font pas littéralement référence à la circulation des images elles-mêmes, mais évoquent simplement que “l’utilisation d’images contribue à leur diffusion” (Haris Epaminonda).

Dans les collages d’Isa Genzken – ayant la forme de panneaux ou de tours –, des images malmenées, pliées, cornées, éclaboussées par des traces de peintures bombées, sont associées à des miroirs de verre ou de plastique, parfois colorés. Ils évoquent les vitrines de magasins, les tours vitrées, produisant des portraits morcelés des spectateurs : une description du symptôme fétichiste du partialisme.

Sur des panneaux d’affichage, Tom Burr punaise des images qui associent des œuvres de Tony Smith à des images des films de Kenneth Anger (*Black Bulletin Board*, 1998) ; ou des architectures brutalistes à des images de Jim Morrison (*Brutalist Bulletin Board*, 2001). Tom Burr ne colle pas ses images, pour pouvoir créer “une permanence dans le caractère associatif des collages, puisqu’en utilisant de la colle pour une collision des sens, cette juxtaposition est alors fixée. En utilisant des épingles ou du ruban adhésif il y a volontairement une ombre autour de chaque image pour suggérer une forme de temporalité” (Ryan Gander). Pour *Truth Study Center*, **Wolfgang Tillmans** collecte des documents (journaux, brochures, emballages, photographies, photocopies d’images et de textes, etc.) pour indiquer que “les problèmes et conflits de notre époque sont provoqués par des gens proclamant des vérités absolues.” Il rappelle des faits, et les remonte à la surface – ici, sous verre, posés sur des tables de bois –, pour tenter de mettre au jour certaines idéologies, doctrines et dogmatismes, dans un souci de “clarté et de complète contingence” entre les différents éléments présentés. Jean-Luc Godard note que le montage et le collage sont des associations, “et si on dit association, on peut dire socialisme” : une communauté d’images dont l’agencement est ainsi un travail physique (engageant la forme) et politique (engageant le comportement). De la même façon, si “le recyclage (une méthode) et la disposition chaotique (une esthétique) supplacent en tant que matrices formelles la vitrine et le rayonnage”¹², alors regardons les vitrines de Josephine Meckseper (ou les étagères de Carol Bove et d’Haim Steinbach) comme des collages, d’images et d’objets, explorant les “contradictions et les absurdités qui relient ces objets exposés”¹³ : “Mes vitrines deviennent des cibles vulnérables – prêtes à être attaquées et détruites – tout en étant la caricature de nos structures capitalistes établies.”

Associative Template (2009) de Ryan Gander est une série de 31 photographies de collages d’images et d’articles, sur les thèmes de la censure, de la propriété, de la copie ou de l’appropriation, dans lesquelles des trous de différentes tailles et formes ont

été découpés au laser, révélant le mur à l’arrière. Ces découpes sont empilées sur le sol, contre le mur, en dessous de la photographie. Elles sont des blancs, des absences qui suggèrent la présence muette de tout ce qui a été mis de côté, hors cadre. *Herbier* (2009) de Mark Geffraud est un agencement de pages de livres sur panneau de bois, à l’arrière duquel la lumière de projecteurs de diapositives révèle certaines parties du verso de ces pages. Par transparence, des images et des morceaux de textes se superposent à d’autres.

Pour la série *Printer Drawings*, **Wade Guyton** insère entre de larges plaques de verre divisées en croix, des pages arrachées de catalogues d’expositions ou de ventes aux enchères. Des flammes, des croix, des bandes ou quadrillages colorés sont imprimés sur ces pages : des ajouts qui à la fois ornent et oblitèrent une partie de ces images comme protégées par de très larges plaques de verre, et endommagées, par l’action d’une imprimante “crachant” son encre. Pour son exposition à la galerie Captain Petzel (Berlin, 2011), Wade Guyton présente 15 longues tables vitrées, à l’intérieur desquelles il dépose ces mêmes images (comme des feuilles volantes) sur un papier de vinyle bleu (qui évoquerait, possiblement, ce bleu d’incrustation vidéo permettant le collage de corps et d’éléments réels sur un paysage inventé). Ces tables sont un condensé de la table de montage et de l’atelier de recherche et du podium¹⁴.

Kelley Walker utilise la capacité qu’ont les images “médiées” à se fondre sans fin les unes dans les autres en étant toujours réutilisables au sein de ce système. Le caisson lumineux *Mac* (2007) “fonctionne comme un compte-rendu global de ce processus” en décrivant les modifications qui sont apportées à des images (ici, des publicités Mackintosh et des œuvres de Kelley Walker), avant et après une publication ou une exposition.

Les *Albums* de Luis Jacob se composent de centaines d’images trouvées, assemblées et protégées dans des feuilles de plastique, pour former des banques d’images imitant un tableau d’affichage. Chaque album a son propre récit, ou plus précisément son propre ensemble de récits créé par la combinaison de ces images, se lisant selon un aspect commun, jouant sur leurs associations visuelles. Ces images se rapprochent les unes des autres par métonymie, par rime. Dans ce sens, Luis Jacob souhaite les traiter “de manière démocratique, pour qu’aucune d’elles ne soit centrale, et qu’en ce sens aucune image ne ‘domine’ les autres.” Haris Epaminonda, John Stezaker ou Linder se disent être à l’opposé de cet emploi, pour ne pas mettre les images sur un même plan, pour ne pas risquer de créer une forme de pédagogie du regard, un inauthentique respect des singularités.

Le collage est un display d’images-objets. Il est une “métaphore de fraternité” (Jean-Luc Godard), une métaphore de la dépendance, de la rencontre amoureuse¹⁵ ou de la copulation : “// y a une énergie libidinale adolescente dans cette pratique, et sa fixation à vouloir coller ensemble des choses et des images” (Tom Burr). C’est une “constellation de fragments” (Haris Epaminonda), une association d’images structurées par contagion “s’infectant les unes les autres” (Luis Jacob), une présentation de la réaction en chaîne et de la collision : du ping-pong. Le collage est une mise en évidence de l’intervention manuelle. Pouvoir découper, ou simplement déchirer, indique la fragilité d’un matériau : des bris et des éclats devenant fragments d’images touchant d’autres fragments d’images¹⁶. Ces morceaux sont tels des résidus évoquant la saleté, le “dénouement” (Jimmy Robert), alors que les images trouvées et “achetées dans les magasins de seconde main ont l’odeur de la mort” (John Stezaker). Une mort, belle et bien imprimée, puisque “dans leur circulation quotidienne, les images ‘disparaissent dans leur utilisation’. Dans l’obsolescence (la mort de la marchandise), elles apparaissent. La collection donne une visibilité à l’image, c’est une sorte de vie après la mort de la marchandise-image.”¹⁷

Timothée Chaillou

7 Martha Rosler, Collage : *The Unmonumental picture*, Merrell, 2008, p.96

8 Georges Didi-Huberman, *Atlas*, Museo Reina Sofia, 2010, p.19

9 Clément Rodzielski, *Particules n°21*, octobre/novembre 2008, p.9

10 Pierre Bismuth, *Pierre Bismuth*, Flammarion, 2006, p. 158

11 “Le montage est avant tout le fin mot de la mise en scène.” Jean-Luc Godard (*Montage, mon beau souci* in *Théories du cinéma*, Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, 2004, p.32)

12 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, 2004, les presses du réel, p.23

13 Josephine Meckseper, Hatje Cantz, 2008, p.27

14 Cette notion de podium ayant été approfondie par l’auteur dans “Apparaître ici”, *l’art même* #45, pp. 12/13

15 “Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur.” Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, *Théories du cinéma*, Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, 2004, p.31

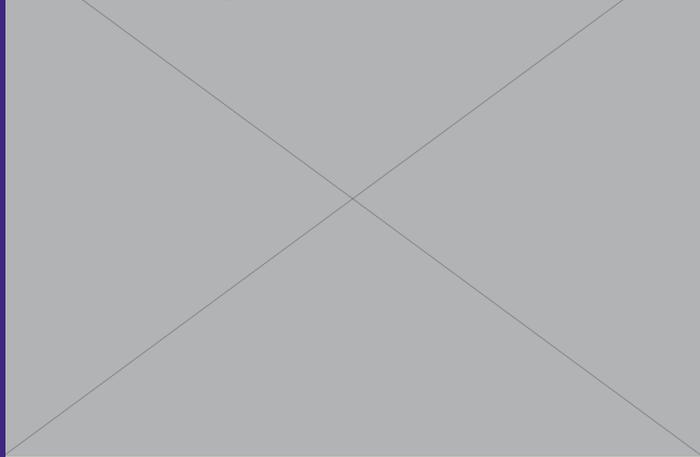
16 “J’ai cassé quelque chose aujourd’hui, et j’ai réalisé que je devais casser quelque chose chaque semaine... Pour me rappeler combien la vie est fragile.” Andy Warhol

17 John Stezaker, Collage : *The Unmonumental picture*, Merrell, 2008, p.117

Note : Toutes les citations, qui ne renvoient pas à des notes de bas de page, sont issues de conversations effectuées par l’auteur avec les artistes en janvier 2011.

Timothée Chaillou est critique d’art, historien de l’art et du cinéma.

FIGURES MODERNES



La capacité à produire du sens de ces deux projets dépend, pour l'essentiel, de l'existence et de la reconnaissance des figures antérieures combinées (classiques pour Lequeu, modernes pour Baukunst).

Baukunst – Adrien Verschuere,
House on a slope, 2007
© 2007 Baukunst - Villa Vergauwe,
Soye, Belgique.
"Assemblage" de la *Fransworth House* de
Mies Van der Rohe, 1945-1950 et de la *Haus
Schminke* de Hans Sharoun, 1933

Jean-Jacques Lequeu,
*Le rendez-vous de Bellevue est à la pointe
du rocher*, 1777-1814

"Assemblage" asymétrique composé entre autres
d'une tourelle surmontée d'un observatoire, d'une tour
Renaissance chapeauté d'un temple grecque, d'une
porte gothique, le tout assorti de fenêtres et ouvertures
hétérogènes.

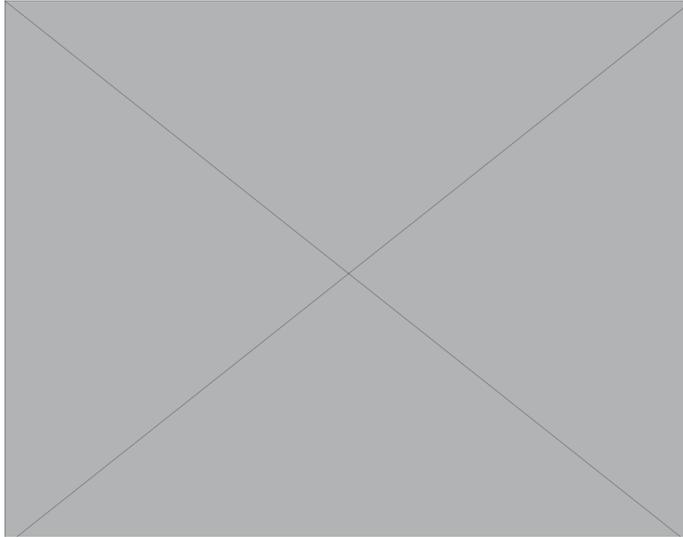
Alors qu'une large part de la production architecturale contemporaine reste globalement liée – à l'heure du capitalisme culturel mondial – aux effets formels de tous ordres, une frange de la jeune pratique actuelle semble pourtant se distinguer par une architecture qui s'attache à recréer des liens avec les Mouvements Modernes et leur vocabulaire. Relire Alan Colquhoun et Charles Jencks se révèle être une manière stimulante de considérer cette autre voie. Une proposition heuristique susceptible d'aider à renouveler notre regard sur l'architecture contemporaine et ses liens avec l'histoire.

En 1977, alors que Charles Jencks publie *The Language of Post-Modern Architecture*¹, Alan Colquhoun écrit "Forme and Figure"² qui sera diffusé au printemps de l'année suivante dans le douzième numéro de la revue *Oppositions*. Dans ce court essai, Colquhoun explicite ce qui lui semble être une des caractéristiques de la production qui lui est contemporaine: "le retour à l'utilisation des éléments de style empruntés au passé"³. Il entend "étudier la citation stylistique comme phénomène unique et l'analyser en relation avec la tradition historique et le modernisme"⁴. Bien que le recours à la citation puisse sembler en contradiction avec les principes du Mouvement Moderne – ou devrions-nous dire des Mouvements Modernes –, Colquhoun rappelle combien les références ont été présentes dans celui-ci/ceux-ci. Il voit cependant une différence de taille entre les éventuels renvois modernes au passé et ceux qui lui sont contemporains. Là où les modernes usaient de la référence d'un point de vue *syntactique* et *indirect*, la récupération qui a cours dans la production architecturale de son temps est avant tout *symbolique*.

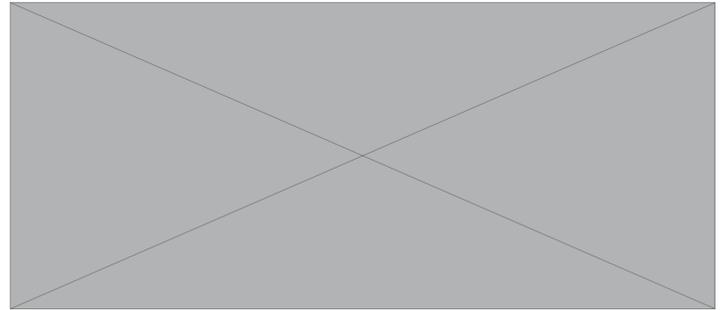
Pour caractériser cette dissemblance, Colquhoun distingue la *forme* de la *figure*. Si la *forme* - moderne - doit être envisagée comme une entité, une configuration ayant soit aucune signification, soit une signification considérée comme naturelle, la *figure*, quant à elle, constituerait une entité dont le sens serait donné par la culture. Sa signification reposerait sur l'aspect conventionnel et typique des configurations. La figure porterait en elle ce pouvoir de synthèse, cette efficacité qui rend celle-ci compréhensible et ancrée dans la culture qui la voit naître. Elle rassemble et cristallise une série d'expériences complexes accumulées au fil de l'histoire. En cela, elle porte et donne sens aux choses. Le retour à l'utilisation de styles passés traduirait dès lors une réintroduction de la notion de *figure* en architecture. La figure permettrait à l'architecture de se rattacher au monde par l'expérience, la connaissance d'une culture architecturale partagée et acquise, en opposition à la rupture qui avait caractérisé l'esprit moderne et le rapport étroit et irréductible entre *forme* et *fonction* que son avant-garde avait établi. Comme l'évoque Colquhoun, "si la notion de figure assume que l'architecture est un langage avec un nombre limité d'éléments qui existent déjà dans leur spécificité historique, celle de la forme suppose que les formes en architecture peuvent être réduites à un 'degré zéro' a-historique."⁵

La *réhabilitation*⁶ d'un vocabulaire moderne dans une part de la jeune production architecturale contemporaine⁷ gagnerait à être envisagée à la lumière de cette lecture d'Alan Colquhoun. À tout le moins, si elle permet un amendement lié au temps écoulé. Si la production actuelle semble être la marque d'un regain d'intérêt d'une jeune génération d'architectes pour les formes modernes, on ne peut s'empêcher d'y voir une évolution notable dans le recours aux formes de la modernité. Les configurations retenues, qu'elles soient spatiales, techniques, matérielles ou purement esthétiques, semblent avoir écarté leur composante formelle – au sens proposé par Colquhoun – au profit d'un pouvoir figuratif et symbolique. Comme si les formes modernes étaient devenues, avec le temps, des figures de modernité, avec leurs

04



Office Kersten Geers David Van Severen
 avec J. Declerck & Bureau Goddeeris,
 Kortrijk Xpo, 2008-2009.
 © collage - OFFICE Kersten Geers David Van Severen



Office joue ici explicitement du décalage entre signification symbolique et technique dans la mesure où le vocabulaire figuratif moderne sur-joue le purisme formel aux dépens d'une adéquation forme/fonction/structure ; la structure métallique blanche participe à la géométrie carrée du projet, plus qu'à la logique fonctionnelle de celui-ci.

significations multiples et attachées. Cette production peut en effet être perçue comme le signe de l'intégration effective de la modernité et de ses manifestations spatiales, techniques, matérielles, dans nos conventions classiques. Le vocabulaire moderne, originellement et idéalement a-historique, est tombé dans l'histoire. La structure métallique, la structure poteaux-dalles en béton armé, le toit-terrasse/la toiture plate, le mur-rideau sont intégrés au vocabulaire signifiant de l'architecture, au même titre que le mur, le pilier, le pilastre, la colonne, l'ouverture, le plancher, la voûte...

Si l'actualisation du répertoire moderne s'appuie sur ces significations établies par conventions culturelles, économiques, techniques, elle dépasse cependant le simple mimétisme, la simple copie et combine les éléments modernes de manière nouvelle pouvant ainsi étendre et modifier les significations "classiquement modernes". On rejoint en cela ce qu'Alan Colquhoun distinguait lorsqu'il évoquait le travail des "architectes utopistes de la Révolution française", Claude Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée, Jean-Jacques Lequeu en tête, qui avaient recours aux éléments traditionnels, mais qui les combinaient, qui composaient d'une manière renouvelée, modifiant ainsi leurs significations classiques.

*"On peut donc dire à propos de tous les architectes visionnaires que ce n'est pas seulement une architecture parlante, mais aussi une architecture qui parle d'elle-même. Elle manipule consciemment un code existant."*⁸

Cependant, cette disposition à manipuler l'existant et à être autoréférentielle expose cette architecture à de potentielles contradictions. Là où la modernité fonctionnaliste – ou du moins l'idée commune qui est véhiculée à son propos – tend entre autres à légitimer sa cohérence et son pouvoir émancipateur, conjointement en exploitant les qualités plastiques de nouveaux matériaux et en adhérant à une forme de "déterminisme technologique", la manipulation d'un vocabulaire conventionnel – qu'il soit moderne ou non – induit potentiellement une distorsion entre moyens et fins, entre raison technique et signification. À ce titre, le regard que nous portons sur l'usage contemporain de "formes modernes" ne peut faire fi des conflits potentiels issus de ce

décalage. Si dans les projets les plus intéressants, de nouvelles configurations apparaissent associant de manière effective les éléments issus de considérations structurelles, constructives et fonctionnelles aux préoccupations formelles et spatiales, l'écueil du décalage voire de la contradiction symbolique reste présent. Et le risque est grand. Entre autoréférentialité et probable incompréhension voire incohérence, la limite est mince.

Pourtant, paradoxalement, nous serions tenté de croire que l'attitude de cette jeune génération est aussi communicationnelle. En cela, elle ne serait pas très éloignée de l'appel de Charles Jencks, lorsque, tentant de définir et de défendre l'avènement de la postmodernité architecturale, celui-ci en appelait à une architecture *inscrite dans le temps*, c'est-à-dire capable d'explorer le langage universel de l'architecture, au même titre que de participer plus largement à notre civilisation et à notre culture. Jencks entrevoyait dans ce qu'il a appelé "le double code" une voie essentielle pour arriver à ces fins : "L'architecture post-moderne est double codée, moitié moderne, moitié conventionnelle, avec cet objectif de communiquer à la fois avec le public et une minorité concernée, habituellement les architectes"⁹, une architecture accessible à tous, qui communique à l'attention tant d'un public averti, que des profanes. Jencks défendait avec cette notion une architecture qui joue et assume de multiples séries d'importantes dualités. À bien regarder les figures modernes que ressuscitent nos contemporains dans leurs architectures, et la posture que ceux-ci adoptent, nous ne sommes pas loin de ce double code ; des architectures qui se veulent à la fois accessibles et intelligentes, à la fois élitistes et populaires. À ceci près sans doute qu'elles n'ont jamais été modernes ; tout comme elles ne sont plus postmodernes. À ceci près que leurs concepteurs ne prétendent pas, comme leurs prédécesseurs modernes, innover ; tout comme il n'y a plus d'ironie, de parodie ou de dérision chez eux, mais bien une attitude décomplexée – sans malice – face à l'histoire. Une attitude "humoristique"¹⁰ pour citer outrageusement Isabelle Stengers qui, décortiquant notre rapport contemporain aux savoirs scientifiques modernes nous engage à être capable, comme Diderot "d'aimer d'Alembert et de le respecter sans pour autant se laisser impressionner par lui"¹¹.

Jean-Didier Bergiliez

- 1 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, RIZZOLI, New York, 1977.
- 2 Alan Colquhoun, "Form and Figure", *Oppositions* n°12, IAUS, New York, pp.28-37. Réédité entre autres dans Alan Colquhoun, *Recueil d'essais critiques. Architecture moderne et changement historique*, MARDAGA, Liège-Bruxelles, 1985 (Première édition française), pp.198-210.
- 3 *Ibid.*, p.198.
- 4 Alan Colquhoun, *op.cit.*
- 5 *Ibid.*, p.205.
- 6 Évocation de l'exposition homonyme qui s'est tenue au WIELS du 25.05.2010 au 15.08.2010 et qui manifestait, dans le chef des jeunes artistes exposés, un retour à la modernité architecturale et artistique.
- 7 Portion congrue de la production contemporaine qui reste globalement attachée – à l'échelle du capitalisme culturel mondial – aux effets formels de tous ordres, cette voie de l'architecture contemporaine au relent moderne n'en est pas moins incontournable au vu de l'actualité des questions qu'elle soulève dans le débat architectural.
- 8 Alan Colquhoun, *Forme et figure*, *id.*, p. 203.
- 9 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, ACADEMY EDITIONS, Londres, 1984 (4e éd.), p.6, traduction de l'auteur.
- 10 Isabelle Stengers, *L'invention des sciences modernes*, La Découverte, Paris, 1993.
- 11 *Ibid.*, p. 128.

Jean-Didier Bergiliez est licencié en philologie romane, agrégé et architecte. Il enseigne à la Faculté d'Architecture de l'ULB et y coordonne le Laboratoire d'histoire, Théorie et Critique – hortence.

PLAS- TIQUE

THÉÂTRALE
DU RÉCIT

Patrick Corillon,
La Rivière Bien Nommée.
© Raoul Lhermitte.
Courtesy in situ Fabienne Leclerc, Paris

PATRICK CORILLON expose, et sans mauvais jeu de mots, explose à la galerie Fabienne Leclercq à Paris, des livres objets, dits objets silencieux, tout en proposant une performance *La Rivière Bien Nommée* qui entretient avec ces derniers une connexion quasi électrique, c'est-à-dire qu'elle les réanime pour le spectateur. Une représentation qui montre ce qu'il en est de nommer des choses pour les faire vivre. Comme si toujours avoir affaire à des choses posait la question non seulement de leur acte de naissance – si le verbe s'est fait chair alors... – mais aussi de la survivance de l'humanité tout entière à travers elles.

La "chose" d'importance dont il est ici question, c'est bien évidemment le livre porteur à la fois d'histoires et de mémoire, que Corillon a coutume de dépecer par l'explosion de son cadre. Un livre qu'il transforme en territoire lisible pour plus d'un lecteur, et visible parce que ventre à l'air et redimensionné. Et de comprendre que dans le parcours de Corillon plasticien et homme de plateau, la question de l'emboîtement de l'objet et de son histoire relève de la tentative de construction d'un espace de langage, et pour finir d'une dramaturgie, entendue comme une activation du langage dans l'espace — l'installation atomisée d'objets dans la galerie n'étant plus alors qu'un alibi. Que devient donc le plasticien dans cette expérience singulière ? Un homme qui se parle à lui-même, et répond sans aucun doute d'une théâtralité au cœur d'un espace habité par sa voix, selon sa présence, *en personne*.

Le roman de la parole

Ce processus, qui va de l'esprit à la lettre et s'achève par un acte de parole, est un procédé récurrent chez Corillon qui, depuis 2007 et le projet en trois volets du *Diable abandonné*, dite *Fantaisie lettriste*¹, n'a cessé de donner figure aux mots dans un espace où le public n'est donc pas seulement convié à être le regardeur, mais l'auditoire de l'exposition. Pourtant Corillon a marqué là, une rupture dans son art de faire, pour finir par se détacher d'un certain régime de représentation et se mettre volontairement au service de textes, les siens, ceux des autres, qu'importe. A cela s'ajoute désormais, un art de conter, puisque le "seul en scène" de Corillon relève cette fois moins de la performance que du récit à la première personne — si l'on comprend que la performance est une mise en jeu du corps, selon une immédiate expérience soutenue par une partition de gestes, et cela sans le préalable du texte. À la manière du griot, il transmet une histoire en témoin, autant qu'il ravive les pantins démantibulés que sont ses objets-livres. C'est à travers textes, images pop-up, figurines en papier collant, papiers découpés — tous procédés pauvres — que Corillon pose son dispositif de montreur de foire² — il dit lui-même s'être inspiré des *cantastories* ou des *kamishibai*, ces petits théâtres de papier ambulants japonais où les images servaient aux chanteurs et musiciens de points de départ pour raconter leurs histoires³ —. Extraits de livres, remémorations de lecture, lettres, mots, bouts de phrases, chansonnettes, s'activent d'être montrés et d'être dits, tenus parfois à bout de bras. L'homme a donc voyagé, il le raconte. La mémoire de Corillon connaît des méandres, quand il raconte plus qu'il ne joue, sa propre expérience. Il a fait des rencontres qui donnent lieu à un défilement passé et présent où se juxtaposent, pour ensuite trouver en contrepoint final leur cohérence, un accordéoniste tzigane au bord du Danube, Paul Celan en suicidé du pont Mirabeau, la tribu des Tatkalika, communauté de conteurs originaire de la vallée de la Mi en Inde, un karaoké sur le Mékong. Et d'autres histoires encore comme le propre roman familial de Corillon ou la vie des écrivains qu'il admire — Colette et son père écrivain avorté, Virginia Woolf qui coule, des pierres plein les poches — qui viennent raturer l'œuvre respectée et font naître au-delà des livres mausolées, un sujet du drame. Corillon finit par trouver au terme de son voyage au-dessus de la Tamise, le secret de la légende du nom de *La Rivière Bien Nommée*. S'il était alors question d'initiation, nous y sommes. Et où il y a plus d'un esprit des lieux, il y a surtout une enquête sur l'histoire d'un nom caché par son nom même.

Un espace d'expérience

De fait, ce périple raconté par Corillon, parti à la recherche de l'origine d'un nom, est la manière et l'occasion, trouvées par lui, de s'interroger sur sa propre destinée d'artiste, alors qu'en préambule de sa présentation, il passe aux aveux : cela faisait

deux ans qu'il ne se passait plus rien. Un blanc rendu manifeste par l'interrogation qui forme le sous-titre de sa présentation : *60 minutes pour être de son temps*, et qu'il commente ainsi lui-même : *"Comment fait-on pour appartenir à son époque ?"*⁴ La question déconforte de Corillon a tous les traits de celle qu'un jour tout acteur de l'art contemporain — milieu qui peut répondre tautologiquement de l'actuel — a dû se poser lorsqu'il vieillit au moins autant que ses productions, et que la mention "Jeune artiste" qui pouvait aider sur la rampe de lancement, puis sur l'intérêt et la vente, n'a plus raison d'être. Qui n'a pas été *has been* ne sait pas ce qu'il en est de se renouveler à perpétuité. Parce qu'il avait encore le souci de la lettre, Corillon a dû se sentir doublement mis au rancard, quand plus d'un plasticien s'arrime facilement à l'information immédiate permise par le support visuel, et construit, refonde devrait-on dire, parfois avec le réel, du réel. Corillon "croit" encore à "l'écrit" comme un axe de création suffisant pour comprendre le monde. Alors Corillon pourfendeur du grand méchant marché de l'art ? De fait, Corillon est moins un pèlerin de la foi en la pérennité du texte face aux images labiles, qu'un bon lecteur de Walter Benjamin, dont il reprend à son compte les analyses sur les rapports qu'entretiennent narration et information.⁵ Il s'ensuit *ipso facto* que lorsqu'il y a récit, il n'y a plus aucune raison d'attribuer une quelconque prévalence du visuel sur ce qui est dit sur la scène. Et si l'un ne va pas sans l'autre, la narration, telle qu'elle est transmise ici oralement, doit sa réussite à un imaginaire palpable pour le spectateur avec autre chose que les yeux. Une narration qui se trouve alors médiatisée par la parole : le dispositif théâtral vient surseoir à l'absence d'actions sur la scène autre que celle des déclenchements de mécanismes — Corillon est en effet la voix qui dit, et la main qui allume, ou éteint, les imageries dont il a le contrôle —. De là à incarner ce qui est dit, il reste un saut qualitatif que Corillon ne franchit pas encore. On dira donc qu'il prend en charge. Or, ce n'est pas parce qu'il se passe quelque chose sur un plateau *hic et nunc*, et cela avec des moyens très concrets, que l'on ne peut pas faire appel au lointain, géographiquement et temporellement, et mettre le réel entre parenthèse. La narration, c'est ce qui reste donc inachevé, c'est-à-dire dénué de toute finalité logique liée à l'événement. À l'instar du dramaturge Valère Novarina, à qui il n'appartient plus de discerner s'il est encore actuel, lorsque la question de la temporalité s'égare pour lui selon une équation inverse, à savoir qu'aborder le présent, serait avant tout, occuper un langage qui est l'espace où l'on peut faire disparaître les choses, et pourquoi pas un monde totalisant — on l'aura compris : la matière qui a fait l'homme a fini par le défaire, recouvrant sa parole — *"Les mots ont toujours été ennemis des choses et il y a une lutte depuis toujours entre la parole et les idoles. La parole est apparue un jour comme un trou dans le monde fait par la bouche humaine — et la pensée d'abord comme un creux, comme un coup de vide porté dans la matière."*⁶ Novarina conçoit qu'il s'inscrit lui-même dans une tradition où *depuis toujours*, les mots sont des remparts contre le fétiche parce qu'ils subvertissent la notion même de chose. Cette parole arrache l'homme à la mort, autrement dit à son devenir objet. Ce qui chez Novarina relève d'une déclaration de guerre à l'objectivation de l'humanité plongée dans la surenchère de réel, consiste chez Corillon en une parole simplifiée qui arrive à lisser cet échange problématique entre l'humanité et ce qu'elle produit, et cela en réintroduisant la narration. Narration à laquelle il attribue le pouvoir médian de renvoyer l'art contemporain à sa



Patrick Corillon,
La Rivière Bien Nommée.
© Raoul Lhermitte.
Courtesy in situ Fabienne Leclerc, Paris

**PATRICK CORILLON
LA RIVIÈRE BIEN NOMMÉE**

AU THEATER AAN HET VRIJTHOF,
DANS LE CADRE DU MAASTRICHT
TONEELSTAD FESTIVAL (NL)
WWW.THEATERAANHETVRIJTHOF.NL
LE 14.05.11

AU CARRÉ,
SCÈNE NATIONALE CHÂTEAU-GONTIER (F)
DANS LE CADRE DU FESTIVAL DES MOTS
WWW.LE-CARRÉ.ORG
LE 21.05.11

AU FESTIVAL DES ARTS DU PONT D'OYE,
SUR LE SITE DU CHÂTEAU DU PONT
D'OYE, À HABAY (B)
WWW.FESTIVALPONTDOYE.COM
LE 5.06.11

dimension archaïque. Cette dimension primitive est faite de la matière même des rêves et des enchantements d'un artiste encore démiurge, peut-être encore enfant. De sorte que choisir de théâtraliser l'exposition, quand chacun y va de sa performance désœuvrée — entendu comme un "sans œuvre" — c'est déplier autrement une fiction qui assure, à l'heure de la supériorité des choses sur les individus, que l'artiste peut aussi répondre non seulement d'une histoire culturelle, mais de sa personne, en dehors de l'échange marchand de l'objet et de sa signature. De même que pour Brecht : *"L'acteur doit montrer une chose, et il doit se montrer lui-même. Bien entendu, il montre la chose en se montrant, et il se montre en montrant la chose. Bien que ces deux tâches coïncident, elles ne doivent pas coïncider au point que la différence entre elles disparaissent."*⁷ Le nécessaire hiatus entre celui qui montre, et la chose montrée, qu'on l'appelle distanciation, perspective ou démultiplication des points de vue, est là pour contrecarrer toute possibilité de fusion avec l'événement. Il semble, par ce biais, que Corillon se soit attaché à répondre de l'historicité de l'individu auteur, narrateur, et spectateur. Ce procédé qui nie l'identification, Corillon en a précédé la possibilité puisqu'il choisit de ne pas incarner des personnages mais de se faire le "porte parole" de ses créatures en carton, une relation nourrie de fantômes qui construit un espace d'expériences où l'épopée est admise. Une narration épique donc, mais chez les muettes figures du livre. Une manière somme toute de réintroduire du partage commun dans un espace d'exposition, ce qui n'est pas moins que de faire du théâtre.

Raya Baudinet - Lindberg

¹ *Le Diable abandonné* est un projet en trois épisodes : *La Meuse obscure* ; *La Forêt des origines* et *L'horizon lent* qui croise les arts de la scène et les arts plastiques. Entieriné au MAC's Musée des Arts contemporains du Grand Hornu, il s'est déployé de 2007 à 2009 dans plusieurs théâtres en Belgique et en France. ² On pense aussi à l'amuseur de foire, le radiochnik du théâtre de foire russe du XIX^{ème} siècle, cher à Meyerhold, et dont il parle dans *Ses écrits sur le théâtre*, Tome II, 1917-1929, trad. et notes B. Picon-Vallin, L'Age d'Homme, Lausanne, 1975, p. 59. Le radiochnik a un rôle de montreur, c'est lui qui fait tourner et commente les images du *radio*, sorte de boîte percée d'ouvertures par lesquelles les spectateurs regardent se succéder soit des images populaires, soit des photos représentant différentes capitales. ³ Conversation entre Patrick Corillon et Sarah Willems, Liège, le Corridor, décembre 2010. ⁴ Idem. ⁵ *"L'information n'a de valeur qu'au moment précis où elle est nulle. Elle n'a de vie qu'en ce moment où elle doit se livrer à lui toute entière. Il n'en est pas de même de la narration : elle ne se livre ni ne s'épuise jamais entièrement. Elle conserve ses forces"* ⁶ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2006, p. 17. ⁷ Bertold Brecht cité par Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969, p.24-25.

Michelle Naismith,
image extraite de la vidéo
Ancestral Unemployment,
2010



GANG FOREST



David Evrard,
Gang Forest, 2010.
Vue de l'exposition à l'Espace d'art
contemporain à Porrentruy, Suisse

GANG FOREST MICHELLE NAISMITH & DAVID EVRARD

ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
(LES HALLES)
9 RUE PIERRE PÉQUIGNAT
2900 PORRENTROY, SUISSE
WWW.EAC-LESHALLES.CH

DU 4.12.10 AU 23.01.11

MICHEL NAISMITH ANCESTRAL UNEMPLOYMENT

DU 5 AU 26.03.11

BORIS REBETEZ, MARIA IORIO & RAPHAËL CUOMO

DU 24.06 AU 14.08.11

KOMPLLOT
295 AV. VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.KMPLT.BE

Dans le cadre de l'accord de coopération conclu entre le Canton du Jura suisse et la Communauté française Wallonie-Bruxelles, un programme d'échanges culturels entre les deux régions a été lancé fin 2010. Ce programme bilatéral propose, sur plusieurs années, un panel diversifié d'événements "aller-retour" dans la région jurassienne, à Bruxelles et en Wallonie.

Les différentes actions prévues ont pour objectif d'amener les acteurs culturels jurassiens et belges, ainsi que les artistes, à collaborer sur des projets novateurs communs permettant de tisser des liens durables et structurants entre les deux territoires et d'envisager des partenariats sur le long terme.

Ce programme a débuté, sous le commissariat des curateurs bruxellois de Komplot, par une première exposition intitulée *Gang Forest* des artistes *Michelle Naismith* et *David Evrard* à l'Espace d'art contemporain (les halles) à Porrentruy en Suisse. L'exposition aura été précédée d'une résidence de David Evrard à l'Atelier de gravure de Moutier. L'exposition "retour" présentera le travail des artistes jurassiens Maria Iorio, Raphaël Cuomo et Boris Rebetez, en juin 2011, au centre d'art Komplot à Bruxelles.

Gang Forest, sous l'impulsion de David Evrard, établit une cartographie potentielle des espaces périphériques de création et de diffusion et invite à créer ou confronter des récits de lieux interstitiels propices aux mythologies culturelles. Privilégiant les économies nouvelles, l'artisanat, le hobby, l'agriculture et, partant de microcosmes locaux, le projet, après repérage en différentes régions d'Europe, offrira aux participants d'agir en collaboration avec des organisations locales, dans des endroits dédiés à l'art ou non.

Une avancée dans des paysages périurbains habités d'une poétique de l'improbable façonne les séquences esthétiques d'un récit plus vaste qui s'écrit au fil des expériences du déplacement et infère des conférences en forêt, expositions sur aires d'auto-routes, installations en zones transfrontalières, performances sur potagers, workshops en centre commercial... Ces interventions forment un territoire fictionnel tout en se confrontant aux histoires collectives et individuelles, à l'architecture et aux diverses formes de représentation des régions traversées.

Une première résidence au Triangle de Marseille a conduit David Evrard au Sahara algérien, en marge du territoire investigué. Mirage d'une réalité à venir, il s'y approprie un socle rocheux pour y construire une sculpture éphémère augmentée d'un corps nu, debout... statuaire dont il reprendra le motif lors de cette autre résidence, jurassienne cette fois, à l'Atelier de gravure de Moutier. À la pointe sèche et en 24 images – celles dont on fait une seconde de cinéma – il transpose sa sculpture en un récit transcendantal qui formera la préfiguration de l'exposition au centre d'art "les halles" de Porrentruy où, sous commissariat de Sonia Dermience (Komplot), le rejoindra Michelle Naismith, artiste écossaise vivant à Bruxelles.

C'est d'un tout autre récit, aussi banal qu'hallucinant, qu'est née la vidéo *Ancestral Unemployment* présentée par Michelle Naismith. Au détour de sa lecture d'un quotidien néerlandais, son attention se fixe sur un article mentionnant l'obligation faite aux chômeurs de longue durée de suivre une thérapie régressive qui consiste, sous hypnose, à déterminer si leurs vies antérieures sont à l'origine de leur difficulté à trouver un emploi. Le décor du film est un rond-point – attenant à un parking de dissuasion à l'entrée de la ville – orné de menhirs couchés et debout¹ et dont l'évocation d'un amphithéâtre antique traversé de voitures convenait parfaitement au rituel mystique et bureaucratique mis en scène par Michelle Naismith. Au film, muet, se surimposent des textes suggérant les propos tenus lors de la thérapie.

David Evrard, poursuivant ses déplacements en lisière du centre d'art, aura récolté nombre de matériaux abandonnés ou déclassés, de quoi monter une sculpture *in situ* dans l'espace d'exposition des halles. Sorte de bûcher aux vanités dont l'assise formée de branches d'arbres permet un déploiement centrifuge d'extensions matérielles en tous genres figurant par métonymie ses déambulations hors et depuis le centre d'art.

L'ensemble très cohérent de l'exposition repose sur les archaïsmes des sites, des mémoires et des récits, des matières comme des objets. *Gang Forest* interroge l'art d'avant l'art ou l'art sans art c'est-à-dire quand il est partout, fait par tous, pour tous.

C'est sous le même titre que l'espace Komplot recevra en septembre à Bruxelles le duo formé par Maria Iorio et Raphaël Cuomo qui questionnent les redistributions temporelles et spatiales du monde contemporain, leurs derniers projets élaborés sur les deux rives de la Méditerranée s'intéressant à la fonction des économies des visibilités en relation avec différents régimes de mobilité. Ils seront accompagnés de Boris Rebetez dont les juxtapositions d'images et d'espaces se jouent de la perception, mêlant étrangeté et familiarité.

Renaud Huberlant

¹ Florence Freson, *Menhirs*, 1993, av. de Stalle, 1180 Bruxelles

Le 22 avril prochain, le Centre Pompidou-Metz accueille l'artiste LISE DUCLAUX. A l'initiative de la structure, cette invitation prend place dans le cadre plus large d'un mois dédié à la création de Communauté française soutenu par Wallonie-Bruxelles International et Wallonie-Bruxelles Théâtre/ Danse¹. Coutumière de singulières rencontres et d'une douce résistance, retour sur une pratique qui s'ingénie à produire des rapports au monde envisagés tels des bulles d'oxygène, du possible en mouvement.

Inscrites à la lisière du poétique et du politique, les zones sensibles définies par Lise Duclaux (°1970, vit et travaille à Bruxelles) contribuent à élaborer des espaces de partages artistiques et relationnels. Espaces de circulation et d'essaimage, les situations concrètes définies par l'artiste conjuguent la rigueur d'un protocole à une libre évolution.

Le dispositif envisagé à Metz s'annonce d'une extrême simplicité laquelle est, souligne l'artiste, "la seule chose dans ce monde complexe que je me vois transmettre avec conviction (...)"². Assise à une table, ouverte à la rencontre, elle proposera aux badauds de tamponner l'un ou l'autre slogan poétique sur le support de son choix. A charge pour celui-ci de laisser trace de la rencontre dans le registre prévu à cet effet. "TOUT LE MONDE/se reflète aujourd'hui/ dans les aubergines", "on peut faire/UN CHOIX/OU MIEUX/UN JOYEUX MELANGE", "TIENS/ BON", "OH/QU'IL EST JOLI/DE FLANER"... Autant d'invitations à la création de "zones d'intentions poétiques", une manière de disséminer du possible et partant, de repenser notre rapport au monde. Tampons, registres sont quelques éléments récurrents des performances de Lise Duclaux, les outils d'une bureaucratie détournée non sans humour au sein de l'institution. Une volonté affichée de ne rien chosifier, d'échapper au marché en proposant au contraire un acte gratuit, interrogeant les processus à l'oeuvre dans nos sociétés et initiant, par là, un rapport direct à la vie sociale... Tel fut déjà le contexte de l'intervention de Lise Duclaux au Bureau de pointage de Saint-Josse-Ten-Noode à Bruxelles (du possible, sinon j'étouffe/Les papillons et les boutures, 2003)³ lequel fut littéralement investi de la présence généreuse de l'artiste et de ses boutures récoltées ça et là et offertes aux visiteurs telle la figuration d'un nouveau possible à cultiver pour ces chômeurs bruxellois. Du possible – c'est-à-dire non pas nécessairement une perspective d'avenir riante, celle des lendemains qui chantent, mais plus modestement, et de manière plus vitale aussi bien, une restauration des puissances d'agir, de sentir, d'imaginer et de penser, un renouvellement des capacités de faire et de défaire des mondes. Placer le visiteur au coeur du travail artistique et, inversement, le travail artistique dans la vie quotidienne, jouer des pouvoirs du végétal et du vivant au coeur d'une expérience de partage tels sont les ressorts de l'expérience livrée par l'artiste.

D'un projet, l'autre, Lise Duclaux recycle et adapte ses dispositifs, "les oeuvres et travaux naissent les uns des autres" explique Emmanuel Lambion "s'emboîtent et se répondent organiquement, se nourrissent et se transformant d'ailleurs sous l'effet de ces contaminations"⁴. De la tentative d'inventaire des habitants ordinaires (tout vivant ayant élu domicile dans l'enceinte du collège) et extraordinaires (tout vivant ordinaire devenu extraordinaire par le toilettage inopportun et perpétuel des lieux) de l'écosystème du collège Jean Jaurès de Bourbourg, de l'enracinement le long des murs de l'église du Béguinage de Tongres de 43 variétés de plantes sauvages aux vertus médicinales - Pour les plaies et les blessures mais pas celles du coeur est-il précisé malicieusement -, à la Zone de fauchage tardif du MAC's, l'artiste dessine des espaces en devenir échappant volontaire-



DU POSSIBLE, SINON J'ÉTOUFFE!

Lise Duclaux
du possible sinon j'étouffe,
cartes à donner aux personnes
rencontrées, 8,5 x 5,5 cm,
2003 à nos jours, photographie
couleur, 5,5 x 7cm, 2003



performance,
je t'en tamponne,
2011

ment à son contrôle, traversés d'êtres vivants (agents de la vie comme les graines, le vent...) avec leurs cycles et leurs destins, dans un tout dynamique et instable, n'appartenant à personne. Un champs en mouvement constitué de 80 variétés de fleurs annuelles, bisannuelles et vivaces qui constituent, entre autre, le biotope des 800 m² ensemencés par l'artiste en 2006 pour une durée minimale de trois ans. A l'institution de le raviver à l'envi suivant le protocole intégré à la convention d'achat, elle-même partie intégrante du projet. La nomenclature de l'ensemble de l'installation fit, quant à elle, l'objet d'une belle exposition recourant à l'indexation de l'ensemble des éléments constitutifs de l'intervention : classification, codification, appellation vernaculaire et latine... forment le tableau du vagabondage. "Une dialectique ludique est immédiatement perceptible entre l'apparence scientifique et codifiée des formes et l'irruption, récurrente, intégrée, et souvent réalisée avec beaucoup d'humour, du spontané, de l'affectif, voire de l'irrationnel"⁵. Un vagabondage que Lise Duclaux poursuit aujourd'hui à Marchin, dans le cadre d'une résidence qu'elle a choisi de mener au plus près de l'oeuvre résidente de Robert Walser.

Pascale Viscardy

¹Wallonie-BruxellesThéâtre/Danse,agencecoo-géréeparWallonie-BruxellesInternational,leMinistèredelaCommunautéfrançaiseWallonie-Bruxellesetsoutenueparl'AgenceWallonnaèl'ExportationBruxellesExport,estchargéedel'exportationdesartsdelascènedeCommunautéfrançaiseetdeleurvalorisationauniveauinternational.Wallonie-BruxellesThéâtre/Dansemise sur l'audacedesnouvellesformesdesartsdelascènedescréateurset,désormais,soutientl'organisation,le22avril,d'unerencontreprofessionnelleautourdelaperformanceetdesappuisauxartsdelascène,encollaborationavecl'ONDA(Officenationaledediffusionartistique),2InDitsn°8-9,ed.MAC's,p.453A l'invitationdeVéroniqueDepiessepourPlusôtôllaatv.z.w.4 l'auteur ne saurait quetroprecommanderlalecturedutexteVagabondagesdialectiquesentrevieetart d'EmmanuelLambionparuàl'occasiondel'expositiondel'artisteLarécotte,troisansdanslaZone,Cabinet d'Amateurs- N°4, MAC's, du 21.11.10 au 16.01.11 5 op. cit.

**LISE DUCLAUX
JE T'EN TAMPONNE
SURTOUT ET POUR RIEN**

CENTRE POMPIDOU-METZ
1PARVISDES DROITS-DE-L'HOMME
F - 57020 METZ
WWW.CENTREPOMPIDOU-METZ.FR
LE 22.04.11

LA PROMENADE

RÉSIDENCEÀMARCHIN,2010-2011
CENTRECULTURELDEMARCHIN,
PLACE DU GRAND MARCHIN
B-4570 MARCHIN
EXPOSITION DU 9 AU 30.10.11

GALLERIA 3H+K
MAAHERRANKATU32(SISÄPIHA)
28100 PORI
DU 30.04 AU 15.05
PORINTAIDEMUSEO/PORIART
MUSEUM
LE 4.05.11, 10 > 15H
PERFORMANCE WORKSHOP
LE 4.05.11, 18H
PERFORMANCE
JulienCeldran,Dialogist-Kantor(aka
CarlosMontalvo&ToniGeirlandt),Lise
Duclaux,JérômeGiller,LieveLambrecht,
Bernard Mulliez, Chris Straetling,
Manu Tête
Inco-operationwith:Nytery/Tehdasry,
TAIK,PoriAIR-ArtistinResidency,Pori
ArtMuseumeducationdepartment

REGARDER MODIFIE

Edith Dekyndt
Eternal Landscape
Extrait vidéo, Jordanie, 2010
Courtesy Galerie VidalCuglietta

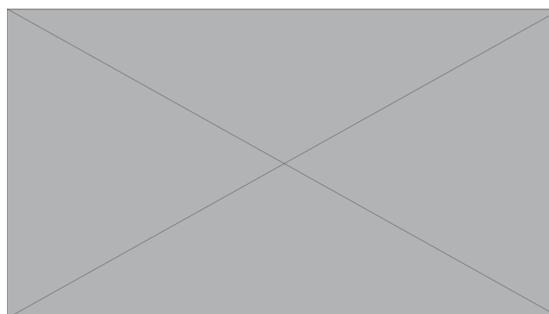


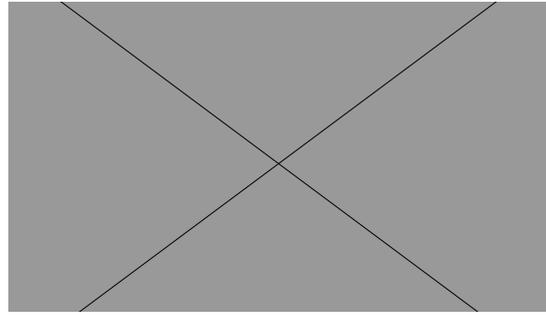
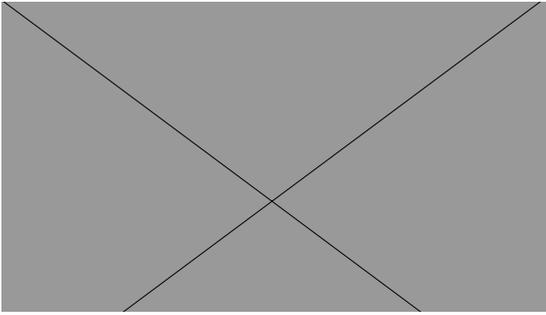
Actualité multiple pour EDITH DEKYNDT, à Delme (F), à Fribourg (CH), et à Bruxelles. Double focus sur la première de ces expositions, *La femme de Loth*, dans l'ancienne synagogue de Delme, et sur *Dieu rend visite à Newton*, au Fri Art de Fribourg. Doute "orphique" passionné sur des catégories instables, immémoriales, incernables...

La femme de Loth

À Delme, trois projections vidéo sont réparties dans la pénombre de l'espace de la synagogue, occulté en partie par l'extérieur, pour que jouent les reflets dans les vitres claires qui ont remplacé les vitraux. Les trois pièces ressortissent à un même projet, développé sur la rive nord-est de la Mer Morte. Lors d'un voyage dans la région en 1999, Edith Dekyndt avait été impressionnée par l'ambiance régnant dans la cuvette de cette mer qui s'amenuise avec, outre l'évaporation naturelle, l'exploitation du Jourdain pour l'irrigation et l'expansion des marais salants. La densité de l'ozone de l'air, la charge historique, spirituelle — on n'est pas loin de Kumran — et géo-politique, la prodigieuse beauté de cette étendue la plus basse du monde, 417 mètres sous le niveau de la mer, l'ont poussée à y retourner. De même que des souvenirs d'enfance, comme l'histoire de la femme de Loth, prénommée Edith, transformée en statue de sel (immobile mais pas morte) pour s'être retournée sur Sodome et Gomorrhe détruites; dans la Bible comme dans le Coran. Paradoxalement, c'est l'idée de filmer du vide, qui a présidé à ce retour. Les captures vidéo ont été réalisées sur place en novembre dernier. La principale, de grand format, au rez-de-chaussée, dans l'axe de l'édifice à l'endroit de la bimah, diffuse une lumière quasi monochrome variant insensiblement du vert au bleu, des corpuscules en suspension — des organismes microscopiques — accentuant les densités fluctuantes de clartés troubles aux pigmentations incertaines. Il s'agit de prises de vue sous la

Dead Sea Drawing
Extrait vidéo, Jordanie, 2010
Courtesy Galerie VidalCuglietta





ATPAPBLLEE

Pomme 'Gala Rouge' sur la table du centre d'art Fri Art, Fribourg, 2010, photo E. Dekyndt

surface de cette mer étrange, à la salinité supérieure à 27%. Un dispositif pour "immerger" l'espace d'exposition dans ce qu'évoque l'étrange conjonction mer morte / sel de vie (saveur du monde), évoquée avec grand détachement par cette luminosité inattendue.

Sur la mezzanine, dans un format moyen, un plan fixe, zoomé de Jordanie en Palestine, semble pétrifié avec l'immobilité du plan d'eau. Rive opposée, ambiguïté altimétrique et dissolution atmosphérique : dans l'immobilité apparente du faisceau vidéo, vibre un indice d'activité, infime mais irréductible. En scrutant cette image, le regard s'arrête après un temps sur la côte, où Tsahal veille, et devine les volutes d'une énigmatique fumée blanche, discrètes, impalpables, mais présentes, indéfectibles. Pas d'éternité sans un moindre mouvement.

Dans un plus petit format, un autre plan fixe, plongeant, montre un surprenant jeu d'arabesques rendues visibles dans leurs mouvements aléatoires avec ombres portées par un petit écran de papier maintenu immobile dans l'eau ; ces formes fugaces, plutôt des figures labiles, complexes et variées, d'une intrigante vitalité, ne correspondent pas à ce qu'on imaginerait trouver là. La vidéo saisit cette écriture au gré des imperceptibles mouvements de l'eau, et en fixe momentanément les transformations. Insondables, discrètes ou vibratiles, avec leurs rythmes spécifiques, ces variations forment ensemble la restitution d'une expérience du lieu indissociable de l'émotion d'être là, sur les rives de cette mer. Ces œuvres seront sans doute présentées ailleurs, mais l'isolement de la synagogue de Delme, son éloignement des heurts du monde, leur ajoute par nature un épaisseur de sens pour la suite.

ATPAPBLLEE

À Fribourg, c'est autre chose : "J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité!"¹ Les premiers mots de *Lointain intérieur*, Henri Michaux les a pris dans ce qu'ont de concret les rêves : tout essayer si l'on accepte de souffrir.

L'expérience autour de laquelle s'organise cette exposition, qui compte d'autres pièces, *Major Tom Reduced* ou *Myodesopsies*, a été menée avec un chercheur en nanosciences² attaché à l'Adolphe Merkle Institute de Fribourg. De manière intuitive et poétique, Edith Dekyndt s'est engagée dans un processus déterminé par l'approche technique de l'infiniment petit, mais non déconnecté de la réalité courante — les nanotechnologies ont aussi pour finalité le développement d'applications concrètes. Elle a ainsi été amenée à s'interroger sur la matière à l'échelle du nanomètre, qui est au mètre ce qu'une pomme est à la planète entière (rapport du milliardième ou 10⁻⁹). De fil en aiguille, observant les lieux, considérant les choses ordinaires et confrontant leur symbolique à l'idée de les observer dans leur structure intime, avec en tête l'imagerie produite dans les labora-

toires, elle s'est demandée ce que pouvait être la différenciation matérielle à ce degré d'observation. En d'autres termes, ce qui pouvait distinguer l'agencement électronique d'une pomme ou d'une table, par exemple, et comment, à partir de ces entités distinctes, former une substance qui ne soit ni l'une ni l'autre et les deux à la fois, d'où le titre *ATPAPBLLEE*, qui représente littéralement la tentative. C'est ainsi que dans l'exposition, une pomme et la table où elle est posée forment le référent d'une feuille de matière composite, exposée non loin, obtenue par une combinaison inédite, à l'échelle nanométrique, de particules des deux³. Cette étrange mixtion est-elle une chimère, ou l'exemple d'un réagencement possible du réel ? C'est le doute sur la matière qui prévaut ici, puisque les fins et les apparences sont autres à ce niveau de discernement.

À l'appui de cette proposition, une vidéo est présentée dans une pièce voisine, qui montre ce que voient les chercheurs grâce à la microscopie en transmission (TEM). Il s'agit de l'occurrence d'un échantillon d'*ATPAPBLLEE*, coupé en fines couches de 80 nanomètres d'épaisseur, filmé à l'Université de Fribourg. L'image à l'écran de l'ordinateur n'est pas à la base d'ordre optique, mais électronique. Ce qui apparaît est une image induite, qui n'a sans doute qu'un lointain rapport avec l'aspect supposé. La visualisation résulte du bombardement électronique de l'échantillon, avec enregistrement des trajectoires directes ou diffractées, et interprétation numérique. Mais ce qui s'affiche est animé, et n'intéresse pas les scientifiques en tant que tel, puisqu'ils procèdent à des analyses image par image. Cette instabilité, cependant, est intéressante dans la mesure où ce qu'elle rend visible, c'est la détérioration de la matière considérée, par le passage des électrons qui la font apparaître... et disparaître à la fois. Ce que l'on voit se présente comme un tissu ou un grillage, qui se défait, qui vieillit à toute vitesse ! À l'opposé, dans l'infiniment grand, on sait que regarder "loin" revient à regarder "avant". Ici, le vertige est autre, mais pas moins intense.

Observer la matière de plus près montre d'abord que la phénoménologie nanométrique ne correspond à rien de connu à l'échelle 1. Ce qui revient à dire que les objets, même les plus banals, les plus usuels, ne correspondent à ce que l'on se figure que dans certaines conditions. Tout ce qui est observé, dès lors, serait à considérer avec une sorte d'en deçà de toute apparence, et, comme dans l'"*image cristal*" de Deleuze (*L'image-temps*), qui connecte une image actuelle avec une autre, virtuelle, d'un passé toujours présent, avec quelque chose d'une voyance décelant cette "terra incognita" omniprésente dans le monde supposé connu. On penserait peut-être d'abord à l'"*image cristal*" à propos de ce qui s'écrit en s'effaçant juste sous la surface de la Mer Morte, où l'on déchiffre quelque chose sans savoir quoi, sauf peut-être par remémoration, mais "virtuel" signifie d'abord : doté des conditions d'une actualisation. On pourrait se dire, avec Henri Michaux, que l'on n'est jamais que "face à ce qui se dérobe", mais cette relation est connectée à une autre, qui nous échappe et qui cependant constitue le tactile-visuel : regarder modifie.

Raymond Balau

ATPAPBLLEE

Extrait d'une vidéo
(images réalisées au microscope électronique en transmission) : particule de *ATPAPBLLEE*,
Université de biologie, Fribourg, 2011

EDITH DEKYNDT, LA FEMME DE LOTH PROJECT FOR THE DEAD SEA, 1999-2010

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
LA SYNAGOGUE DE DELME (F)
33, RUE POINCARRÉ – F-57590 DELME
WWW.CAC-SYNAGOGUEDELME.ORG

JUSQU'AU 30.04.11

DIEU REND VISITE À NEWTON AVEC L'ADOLPHE MERKLE INSTITUTE (NANOTECHNOLOGIES)

FRI ART CENTRE D'ART DE FRIBOURG
– KUNSTHALLE FREIBURG (CH)
22 PETITES-RAMES – CH-1701 FRIBOURG
WWW.FRI-ART.CH
AVEC LE SOUTIEN DE WBI

JUSQU'AU 8.05.11

GALERIE VIDALCUGLIETTA BRUXELLES
5, BD BARTHELEMY – B-1000 BRUXELLES
WWW.VIDALCUGLIETTA.COM

DU 29.04 AU 21.05.11

¹ Henri Michaux, *Lointain intérieur*, in *Plume*, Gallimard, nrf, Paris, 1963 (réédition 1994), p. 9. ² Olivier Pravaz, doctorant en nanotechnologie. ³ Feuille réalisée avec des particules de pommes et de la table en bois du centre d'art, suivant un protocole de réalisation dû à Olivier Pravaz.

LA COMÈTE ORBITE PÉRIPHÉRIQUE

Marcel Berlinger
Aérolite
Huile sur fibre de verre translucide
500 X 250, 2010
Installation à "La comète"

Place Saint-Lambert (1985), une exposition qui proposait une alternative à la salle de musée. "Le problème ici, livre Charles-Olivier Gohy, c'est qu'on ne reconnaît pas aux véritables acteurs culturels une compétence propre. Les élus pensent pouvoir s'en passer. L'un d'eux a un beau-fils qui est un peu artiste et voilà...". Ainsi, si Laurent Jacob est à l'initiative de la collaboration entre le Mamac de Liège et le Bonnenfanten Museum de Maastricht, ce n'est pas tant pour souligner la nécessité de penser à l'échelle de l'Eurorégion (une direction que tous semblent prêt à prendre) que pour offrir une certaine vision de l'exposition temporaire. Le Mamac va bientôt laisser place, après travaux, au Centre International d'Art et de Culture. Or, d'après Charles-Olivier Gohy, les projets sont aussi flous que totalement déconnectés de la réalité: "On rêve d'expo Picasso mais personne ne réalise que le budget des assurances avalerait l'enveloppe annuelle". Le modèle proposé par la Comète va, quant à lui, plus loin: l'exposition doit être pensée en lien avec un temps de travail et de production, au point d'être indissociable de la résidence. Si l'on passe en revue l'immense archive d'E2N, on s'aperçoit vite que la politique des résidences a toujours été orientée à court terme vers la production. Par production, il ne faut pas entendre simplement "production d'objets" même si c'est l'étape la plus évidente. Produire, c'est actualiser un ensemble d'échanges virtuels entre l'artiste et son médium, entre l'artiste et le lieu d'accueil. C'est donc créer des surfaces concrètes où peuvent s'arrêter littéralement des regards extérieurs. Ce n'est pas un hasard si la Comète est un ancien cinéma. L'exposition se pense donc ici comme un spectacle des formes éphémères et fluctuantes. Les événements interdisciplinaires où les arts visuels utilisent les ressorts de la performance seront privilégiés car ils ont plus facilement accès à ce genre de dynamique. Ainsi, après une courte ouverture fin novembre¹, la Comète rouvrira en mars avec un accrochage de Marcel Berlinger, totalement différent de son intervention inaugurale où l'horizontalité se substituera à la verticalité, pour créer un décor théâtral fait de châssis découpés. Les peintures scanderont alors un espace prêt à accueillir une grande performance mêlant chorale, musiciens, lectures etc... Si l'entreprise réussit à insuffler une dynamique qui sortira le paysage culturel liégeois de sa torpeur, il serait toutefois naïf d'ignorer qu'un autre écueil guette. En effet, alors que les jeunes artistes réinvestissent le quartier et que des maisons d'architectes apparaissent timidement, c'est bien la "gentrification" qui menace. Selon un principe bien connu, cette population fait, malgré elle, monter la côte immobilière et le visage du quartier s'en trouve vite changé, au détriment des plus pauvres et pourtant habitants légitimes du quartier. Toutefois, Laurent Jacob n'est pas dupe et il avance en connaissance de cause. Le modèle du "gesamtkunstwerk", où les formes artistiques sont indissociables n'est pas une simple option formaliste, c'est un véritable choix politique. Depuis des années il travaille conjointement avec les associations locales pour revaloriser le quartier sans que sa vision artistique et culturelle ne prenne, dans les discussions, le pas sur l'aspect écologique ou social.

Florent Delval

In Situ

Les habitants de la rue Vivegnis observent à leurs fenêtres les changements de leur quartier. Cela fait déjà quelques temps qu'ici, populaire n'est plus synonyme d'animation mais d'abandon. Le déclin général de Liège a entraîné vers le bas ces périphéries pourtant proches. Mais, derrière l'étendard de la nouvelle gare, la ville court maintenant après sa grandeur passée et une nouvelle dynamique s'installe. Le moment est crucial.

Charles-Olivier Gohy le sait et malgré son enthousiasme, il ne sera convaincu que lorsque les nouvelles ambitions culturelles des autorités locales donneront lieu à des réalisations concrètes: "Il y a à Liège une culture de l'auto-sabotage, rien n'aboutit réellement". Il est curateur de la Comète. Le chauffage n'y est pas encore installé mais ce lieu d'exposition est déjà ouvert par intermittence. Ce bel espace où tout reste à faire permet de comprendre ce qui se passe à plus grande échelle, tout d'abord à la taille d'Espace 251 Nord, ensuite de toute cette zone urbaine et, peut-être, plus loin. La Comète est en réalité une extension d'E2N et partage donc la même stratégie: il faut anticiper les décisions de politique culturelle, non pour y supplanter, mais pour montrer des voies possibles. C'est ainsi que Laurent Jacob mène ce lieu depuis l'inaugurale *Investigations*

¹ Marcel Berlinger,
La Comète, du 25 au 27.11.10.

L'ESPACE DE LA TRANSPARENCE

Marcel Berlangier
FIG.
Installation à "La comète"
Novembre 2010

Reproduites dans une revue, les grandes peintures de MARCEL BERLANGIER deviennent les éléments d'une iconographie éclectique. L'arbitraire des sujets prévaut, de même que leur répétition et leur effacement, et en cela semble résider la portée critique. Si elle n'est pas tout à fait erronée, cette lecture est sans doute la plus faible que l'on puisse proposer. La réduction conserve certains des traits les plus évidents et on distingue les conflits entre les trames photographiques et les aplats de couleurs, la reproduction analogique et les formes systématiques, les détails réalistes et les sprays expressionnistes, mais plusieurs dimensions, au sens littéral, manquent. Or, c'est précisément dans cet espace au-delà de la surface lisse de l'image que réside la spécificité de ce travail.

On pourrait croire que ces compositions, souvent préparées sur Photoshop, répondent à un projet où l'actualisation matérielle n'offre qu'une variable d'intensité. Elles sont contemporaines d'une pensée de l'image issue de la retouche numérique et portent en elles ces figures stylistiques ordinaires que sont le filtre et le "layering". En outre, la méfiance avouée de Marcel Berlangier pour tout l'aspect "artisanal" de la peinture tendrait à faire croire que l'œuvre achevée n'est que la réalisation d'un prototype, suivant une ligne de montage normalisée. La froideur des tons, la précision de l'exécution et les châssis acérés comme des couteaux appellent cette connotation industrielle où des matériaux lisses actualiseraient sans bavure un projet graphique.

Or quand on suit Marcel Berlangier dans son atelier, on s'aperçoit qu'il n'en est rien, et que durant la réalisation, la matière bouge et que tout s'assemble de la manière la plus empirique. Pour autant que la technique soit éprouvée et qu'elle évolue vers toujours plus de maîtrise et d'innovation, notamment au niveau des supports, l'espace de travail n'est pas une chaîne de montage linéaire.

Les pièces passent successivement, mais selon un ordre toujours différent, au travers de trois étapes principales. Reposant à plat sur une bâche, une peinture finit de sécher. Non loin, on peut apercevoir un support vierge de toute image mais déjà transpercé d'une composition de trous circulaires. L'une ou l'autre sera bientôt suspendue aux tendeurs centraux, là où la transparence entrera en jeu. C'est là qu'on se rendra compte que les aspérités de la fibre de verre, emblématique du travail actuel de Marcel Berlangier, ne singent pas le grain de la toile. Chaque détail technique est en fait justifié par un pragmatisme, en totale opposition au fétichisme de certains peintres. Ainsi le relief accentué de la fibre de verre permet de travailler plus à fond les écarts d'intensités entre le solide et le transparent, offrant ainsi une plus grande palette de lumière.

C'est dans cet éclat mouvant au rythme des déplacements du visiteur que se matérialisent les "figures" comme les appelle Marcel Berlangier : motifs végétaux, paysages, portraits... Ni vitraux ni toiles, ces supports leur donnent une aura inédite. La transparence permet de travailler la superposition des couches sans qu'elles ne se recouvrent l'une l'autre. C'est cette qualité subtile qui ne peut exister que dans la réalité du support et ne survit pas à la reproduction. Elle signe aussi l'absolu primat de la réalisation sur l'intention, de l'objet final sur la maquette. Mais l'achèvement virtuose n'abolit toutefois pas l'importance de l'image source qui ne peut être réduite à un prétexte. Pour preuve : le filtre esthétique n'arrive pas à réduire complètement la grande hétérogénéité

des photos qui appartiennent parfois à des régimes totalement différents : médiatiques, scientifiques, artistiques etc... Sélectionnées, recadrées, découpées, accumulées : le processus de sélection est parfois long de plusieurs semaines, car il faut avant tout que l'image résiste à la durée. Souvent elle se révèle anecdotique, c'est-à-dire chargée d'affects passagers, et inséparable de son contexte, qui s'estompe peu à peu. Obsédé par la typologie et la dénomination, Marcel Berlangier cherche à tout prix la qualité de la planche scientifique. Ce modèle mental implique un double mouvement : tout d'abord chaque image montre un objet général, neutralisé (une planche de botanique ne montre pas telle ou telle plante, elle montre une espèce entière) ; ensuite la parataxe amène forcément à recomposer une syntaxe à partir d'éléments distincts.

Or que sont les recherches techniques de Marcel Berlangier sinon la matérialisation de ce modèle ? Les images d'origines photographiques flottent dans l'espace et restent toujours imperméables à ce qui les recouvre et ceci grâce au travail concret de la transparence et depuis récemment, dans la découpe des châssis... Enfin neutralisées, elles autorisent de nouveaux montages qui opèrent dans l'espace réel de l'accrochage. Les figures sont alors recontextualisées, non selon un réseau d'affects, mais de manière pragmatique. Le travail de l'espace est contenu dans la question de la figure. On comprend maintenant pourquoi une fois dépliées, les images de Marcel Berlangier ne peuvent retourner à la page dont elles proviennent.

Florent Delval

**MARCEL BERLANGIER,
LA COMÈTE,**

LA COMÈTE
213 RUE VIVEGNIS - 4000 LIÈGE
WWW.E2N.BE

DU 26.03 AU 01.05.11

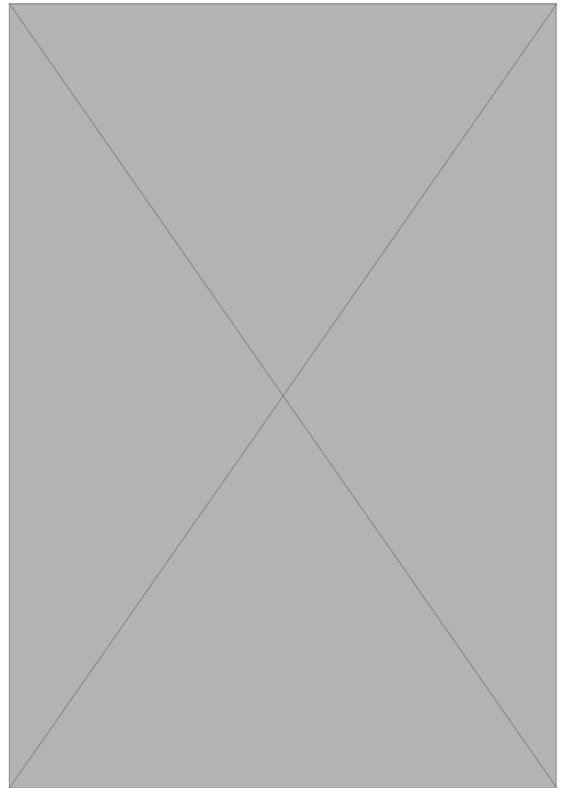


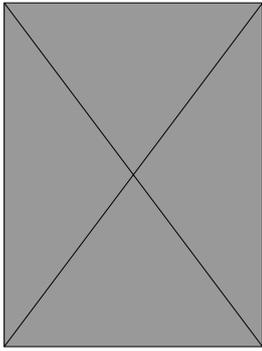
Mel Bochner.
Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art, 1966.

Carolee Schneemann.
Up to and Including Her Limits, 1973-1976

D'UNE LIGNE À L'AUTRE

Depuis le milieu des années 1960, le dessin s'est largement émancipé sur la scène des arts visuels. Traditionnellement réalisé sur papier et assigné à une fonction préparant à la réalisation d'une œuvre d'art qui sera concrétisée dans un autre médium (peinture, sculpture, architecture), le dessin s'est ouvert à d'autres supports, usages et fonctions, acquérant une autonomie et une nouvelle visibilité, comme en attestent les pratiques de différents artistes belges tels Joëlle Tuerlinckx, Michel François et Francis Alÿs.





Francis Alÿs,
The Green Line, 2004
Video documentation of an action.
Image : Julien Devaux

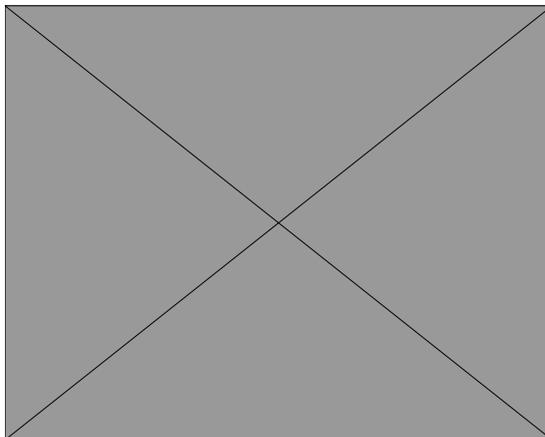
DESSIN ET PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPO- RAINES

En décembre 1966, s'ouvrait dans la galerie de la School of Visual Arts de New York l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*. Organisée sous l'égide de l'artiste américain Mel Bochner, elle présentait des photocopies de dessins et notes préparatoires, des diagrammes et plans d'architectures, compilées dans quatre fardes posées sur autant de socles au centre de l'espace d'exposition. Mel Bochner s'appropriait les œuvres, entre autres, de Carl Andre, John Cage, Dan Graham et Sol Lewitt, déplaçant de la sorte, par ce processus d'appropriation et de reproduction, le centre d'intérêt de l'œuvre d'art de ses potentialités expressives à ses conditions d'interprétations¹. Il est significatif qu'une des manifestations inaugurales de l'art conceptuel² eut lieu par l'entremise de l'exposition d'œuvres étroitement liées au dessin, et aux choses visibles sur papier comme le titre de l'exposition l'indiquait – le fait qu'elles soient reproduites par un processus de photocopie pouvant lui-même être considéré comme une mise en abyme, réflexive, des usages de ce médium. Le dessin, alors traditionnellement apparenté aux phases préparatoires d'une œuvre d'art à venir (et réservé à l'intimité, privée, de l'atelier) était ici publiquement exposé comme médium nous informant, sous la forme de documents, des conditions d'interprétations de l'œuvre d'art.

Quelques années plus tard, dans un tout autre contexte, Carolee Schneemann allait faire un usage différent du dessin dans une œuvre réalisée à différentes reprises entre 1973 et 1976 et intitulée *Up to and Including Her Limits*. Bien que cette œuvre dispose à l'heure actuelle d'une version filmée, elle consistait à l'origine en une performance au cours de laquelle l'artiste, nue et suspendue à une corde, écrivait des mots et des bribes de phrases, dessinait des tracés de couleurs différentes sur de larges pages blanches disposées sur les murs et le sol. Le dessin est ici plus qu'un médium documentant une performance. Il est un médium agissant, le crayon étant l'extension directe d'un corps mis à nu, en mouvement et délivré de ses pulsions, d'un corps qui trace ce dont les feuilles recueillent les traces. Réflexion féministe à l'œuvre, *Up to and Including Her Limits* reformule également certains principes de l'expressionnisme abstrait, notamment de la technique du *dripping* de Jackson Pollock (laquelle technique est une référence directe de cette œuvre). Schneemann substituait au bâton imprégné de peinture, cet agent viril et phallique projetant ses lacis sur la surface de la toile, la pointe traçante du crayon qui étend ses signes, graphiques autant que scripturaux, sur les feuilles, à l'instar de ce corps qui s'étend et s'anime dans l'espace.

Entre art conceptuel et pratique performative, ces deux exemples témoignent d'une nouvelle place assignée au dessin dès le milieu des années 1960 : dans un cas, celui de Bochner,

Joëlle Tuerlinckx,
Drawing Inventory, 2006
(The Drawing Centre, New York)



Michel François,
Scribble, 2008
(Thomas Dane Gallery, Londres)

sa fonction de documents préparatoires est réflexivement mise en abyme par son exposition publique à des fins de critique institutionnelle (Buchloh) ; dans l'autre, celui de Schneemann, le dessin se révèle être un médium approprié afin de relire, et de subvertir, dans une perspective féministe, la charge symbolique de l'expressionnisme abstrait. Entre ces deux points, le spectre des possibilités est large, d'autres exemples auraient pu être convoqués. Toutefois, trois notes peuvent être faites. Elles concernent tant le renouvellement du statut du dessin, ses enjeux d'ordre théorique notamment en regard du principe de spécificité moderniste, que les antécédents pouvant historiquement expliquer cette nouvelle assignation.

Il apparaît en effet que durant la seconde moitié du XX^e siècle, le dessin s'est vu libérer de sa condition de préparation d'une œuvre d'art, soit son statut d'esquisse destinée à être réalisée dans un autre médium (peinture, sculpture, architecture). Le dessin n'est plus assujéti à un autre médium et à une œuvre qu'il prépare. Il dispose d'une fin en soi mais également, ce dont les œuvres décrites ci-dessous attestent à des degrés divers, d'une nature pour ainsi dire transmédiale en se matérialisant sur différents supports.

Cette nature transmédiale du dessin peut *a posteriori* apparaître comme une mise en crise du principe de spécificité moderniste ; la réévaluation du dessin tant dans l'art conceptuel que dans les pratiques performatives pouvant apparaître comme une conséquence directe de cette mise en crise (outre qu'elle rencontre intimement la réévaluation concomitante et plus générale du document). Alors que le modernisme de Clement Greenberg visait avant tout à établir une théorie de la spécificité afin d'assurer la viabilité de chacun des médiums, la dissémination du dessin sur des supports différents, tant bidimensionnels que tridimensionnels, vient en effet miner cette théorie de la spécificité.

Enfin, même si des expositions et études ont contribué au développement de ce nouveau champ de recherche, une archéologie plus précise reste à faire, afin de voir comment cette nouvelle assignation du dessin a pu historiquement se constituer. Sans être exhaustif, on peut mentionner la place centrale de la pratique graphique au sein de l'expressionnisme abstrait (que ce soit chez Pollock ou Willem de Kooning) ; le renouveau au sein des néo-avant-gardes du collage développé par les avant-gardes historiques (comme chez Robert Rauschenberg par exemple) ; ou encore l'interrogation des médiums pictural et sculptural par l'entremise du dessin dans le sillage, notamment, de l'art minimal (que ce soit chez Sol Lewitt et Robert Ryman ou, en Europe, chez un artiste tel le Français Christian Bonnefoi).

Trois artistes belges ont développé une pratique participant d'une conception élargie du dessin, ne se restreignant pas uniquement au support papier tout en revenant à, et en reconfigurant, certaines fonctions inhérentes au dessin, notamment celle de l'interrogation des rapports entre figure et fond (c'est là également une de ses acceptions traditionnelles), une fonction qui se déploie ici dans des directions sensiblement différentes. D'une ligne à l'autre, d'un dessin à l'autre, il sera autant question du rapport du dessin à ses conditions de perception et de réception par l'institution (Joëlle Tuerlinckx), d'une ligne se développant comme champ de force dans l'espace d'exposition (Michel François), d'un dessin comme praxis du déplacement aux implications poético-politiques (Francis Alÿs).

Le travail de Joëlle Tuerlinckx (°1958) s'articule en grande partie autour du dessin. Le papier, et ses multiples configurations tant en termes de matériau que de disposition dans l'espace, a toujours joué un rôle important dans son œuvre, que ce soit dans sa série des *Ronds...* (où elle exploitait de manière diverse ce rapport figure-fond par l'intermédiaire de découpes et d'arrangements variables de ronds) ou dans ses *Stretch Films* (consistant entre autres en l'expérience filmée du marquage d'une surface où le tracé en vient à se confondre avec le fond). En 2006, elle

allait développer dans son exposition intitulée *Drawing Inventory*, tenue au Drawing Center de New York, une interrogation plus large du dessin dans son rapport à l'institution. L'exposition consistait en un inventaire étendu d'éléments pouvant ressortir à la catégorie du dessin: larges feuilles de papier aux plieurs visibles, série de découpes de disques de conférences et de teintes différentes, papiers circulaires et rectangulaires disposés sur des feuilles de couleurs, objets (cordes, règles, morceaux de bois) et films prolongeant ce questionnement du dessin. Tuerlinckx s'ingéniait à étendre et ramifier cette catégorie générale du dessin, l'exposition tournant autour de cette notion sans qu'un sens ultime ne lui soit assigné. Moyen d'interrogation des rapports figure-fond, le dessin est ici également un moyen d'interrogation du rapport entre l'objet de l'exposition (le dessin qui en constitue la figure) et le lieu qui l'accueille (l'institution qui en constitue le fond). La disposition des éléments présentés étant déterminée par le lieu qui les accueille, elle opérant de la sorte une lecture active, sensible et subjective, de celui-ci, non pas seulement en termes d'espace mais également en fonction du rôle de systématisation dévolu aux institutions. Comme l'indique Catherine de Zegher au sujet de Tuerlinckx: "C'est dans ce sens activiste qu'il faut considérer son dessin comme un instrument qui lui permet d'examiner attentivement la nature des institutions et de dresser le catalogue de leurs archives, collections et rapports dans un processus qui vise à éroder le système à partir de l'intérieur en proposant des modes parallèles"³.

Participant de la sculpture, différentes œuvres de **Michel François** (*1956) témoignent du déplacement du dessin dans la troisième dimension, instaurant pour certaines un rapport de tension entre le spectateur et l'espace d'exposition. Deux œuvres méritent d'être citées. La première s'intitule *Drawing in Progress* (2004). Sur des plaques de tôles galvanisées, l'artiste a projeté de manière aléatoire des rubans magnétiques noirs de largeurs différentes. Formant un réseau de lignes sécantes se recoupant et se superposant par endroits, cette œuvre propose un dessin en cours d'exécution. Les lignes, jamais parfaitement droites, épousent une ondulation variable en fonction de l'intensité du geste de projection et de la longueur du ruban. Du fait du processus et des matériaux employés, c'est l'idée de composition d'une figure qui se trouve éclatée. La ligne ne circonscrit pas, elle est le produit, aléatoire, d'une action performative et de la rencontre de divers facteurs déterminés et indéterminés. La seconde, annoncée par certains dessins de 2001, poursuit à une plus large échelle cette question de l'aléatoire et, avec elle, l'idée de dé-composition. *Scribble*, réalisée à différentes reprises entre 2008 et 2009, consiste en un tuyau d'aluminium et de plastique de plusieurs centaines de mètres de long recouvert de bandes de plâtre contorsionné sur toute sa longueur. *Scribble* est "une tentative de réaliser une sculpture à partir d'un dessin insignifiant", de ces gribouillages renvoyant à l'action, inaugurale de tout dessin, de tracement d'une surface. La ligne ne délinée plus, elle n'a pas l'intention de faire sens, de dégager une figure, si ce n'est celle d'un champ de forces formé d'une même ligne ondulante et se recoupant sur elle-même dans l'espace qui constitue son fond: "scribble, dit l'artiste, en italien c'est *scarabocchio*; c'est clair, des gestes conscients mais avec des résultats non contrôlés, l'idée qu'un tourbillon de matière occupe l'espace, le projet de faire un objet mental sans queue ni tête, une prolifération infinie"⁴.

Les dessins de **Francis Alys** (*1959) sont parcourus d'un doute quant à leurs statuts respectifs: pour certains, dessins préparatoires, quasi techniques, d'une action qui sera filmée; pour d'autres, documents périphériques nous informant sur une pratique autonome malgré les liens qu'ils peuvent toujours tisser avec une autre partie de son œuvre. Le dessin, de même que la peinture et les vidéos de ses actions, assure une fonction essentielle dans son œuvre, clairement marquée dans le dispo-

sitif de ses expositions, en ce qu'il n'esquisse ou ne documente pas seulement un acte à réaliser ou réalisé par l'artiste mais agit comme un *parergon* à son travail – ce qui se situe hors de l'œuvre mais est essentiel à la constitution de l'œuvre selon la formule de Derrida –, un *parergon* tournant autour de l'œuvre, nous en révélant un de ses aspects, sans jamais parvenir à la constituer définitivement. Le dessin est ici une figure matérielle et technique du déplacement: le sujet (l'artiste et son œuvre) se déplace constamment⁵. Ce déplacement est clairement à l'œuvre dans certains de ses dessins recourant au collage et au papier calque, lesquels nous montrent, comme par exemple dans *Man Falling from the Rock. Dog Falling from the Rock* (1994-2001), la figure d'un chien errant littéralement sur un fond, dérivant sur les pages au gré de ses différents collages. Mais il est un autre aspect de la pratique de l'artiste où le dessin se révèle pleinement opératoire, instruisant du même coup la portée poético-politique de son travail. La question du tracement de la ligne, et avec elle la double question qui lui est directement corollaire (celle du déplacement physique de l'artiste et celle d'un questionnement politique des actes de limitation et de délimitation) est en effet constitutive de la démarche d'Alys et s'est elle-même déplacée dans son œuvre. Ainsi dans *The Leak* (1995), l'artiste se perdait depuis sa galerie dans les rues de São Paulo muni d'un pot de peinture percé et retrouvait son chemin grâce au tracé de ces coulées. L'impression au sol de cette ligne, hommage à la technique du *dripping* de Pollock selon l'artiste, formait une cartographie de son errance qui restera à jamais invisible. Ainsi dans *The Green Line* (2004), Alys se déplaçait d'un point à l'autre de Jérusalem en suivant le tracé de la "ligne verte" délimitant la partie orientale et occidentale de la ville – une limite fixée et reconnue par la communauté internationale en 1948 mais constamment déplacée par Israël depuis 1967 au gré de sa politique d'extension des territoires. D'une ligne à l'autre, d'un dessin à l'autre, laissant couler d'un pot de peinture une ligne verte, Alys retraçait à même le sol cette limite et interrogeait, de manière poétique et politique, la portée de ces actes de délimitation.

Raphaël Pirenne

DANS LE CADRE DE 30-300, 300 ANS D'EXISTENCE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES ET 30 ANS DE L'ATELIER DE DESSIN :

DRAWING IN AN EXPANDED FIELD

AMÉLIE DE BEAUFFORT, LAURENT DAVID, DIDIER DECoux, VINCENT DELPIERRE, ESTHER DE PATOUL, CHARLES DE LANTSHEERE, BENOÎT FÉLIX, JEAN-FRANÇOIS FONTAINE, BRUNO GOOSSE, AURÉLIE GRAVELAT, SWAN MAHIEU, GUY MASSAUX, CAMBYSE NADDAF, LIN YAO KAI. ARTISTE INVITÉE: LAURA LISBON (COLUMBUS OHIO)

DE MARKTEN
5 VIEUX MARCHÉ AUX GRAINS,
1000 BRUXELLES
LU.-DI. DE 12H À 18H

JUSQU'AU 3.04.11

JEAN ARNAUD, PIERRE BAUMANN, JEAN-FRANÇOIS DESSERRE, CARINE ET ELISABETH KRECKÉ

MAAC, MAISON D'ART ACTUEL
DES CHARTREUX
28 RUE DES CHARTREUX,
1000 BRUXELLES
JE.-SA. DE 14H À 18H

JUSQU'AU 19.03.11

GÉOMÉTRIE DE L'ABSENCE

ÉTUDIANTS DE L'OPTION "DESSIN"
DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES
LIBRAIRIE QUARTIERS LATINS
MA.-SA. DE 10H À 18H

DU 10.03 AU 30.04.11
+ LE 26.03 À 16H: "ABORDS ET (RE)LECTURES" DE GÉOMÉTRIE DE L'ABSENCE DE GASTON COMPÈRE

INTERVENANTS: PHILIPPE HUNT, GÉRALD PURNELLE, PASCALE TISON.

SYLVIE PIC

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES
LU.-VE. DE 9H À 18H

JUSQU'AU 2.04.11

¹ Comme Alexander Alberro a pu en faire le constat dans *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.) - Londres, The MIT Press, 2003, pp. 133-134.

² Voir Benjamin H.D. Buchloh, "De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle", dans *L'art conceptuel, une perspective* (cat. expo.), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 26.

³ Catherine de Zegher, "L'art de Joëlle Tuerlinckx ou le Parallèle comme résistance de Système", dans Joëlle Tuerlinckx, *After Architecture After* (cat. expo.), Anvers, De Singel, 2006, pp. 19-20.

⁴ Voir le texte de Guillaume Dessanges, "Tout est là", et la conversation de l'artiste avec Jean-Paul Jaquet, dans *Michel François. Plans d'évasion* (cat. expo.), Amsterdam, Roma Publications, 2010, pp. 41, 280, 324.

⁵ Même si nous ne rejoignons pas ses conclusions, voir Stephan Urbaschek, "Poetic Gaps. A tour of the exhibition", dans *Francis Alys* (cat. expo.), Munich, Sammlung Goetz, 2008, pp. 62 et 64.

LES 26 ET 27.02.11 S'EST TENU UN COLLOQUE ORGANISÉ PAR L'ATELIER DE DESSIN DE L'ARBA À DE MARKTEN CONVIAANT LES PARTICIPATIONS DE JEAN ARNAUD (UNIVERSITÉ DE PROVENCE); "LE DESSIN SATURÉ"; PIERRE BAUMANN (UNIVERSITÉ DE BORDEAUX 3); "DRAWING, CARVE, BORE AND BE BORED"; SYLVIE PIC (ARTISTE): CE QUE LE DESSIN ME PERMET, "CE QUE JE N'AI PAS DESSINÉ, JE NE L'AI PAS VU"; CARINE KRECKÉ ET ELISABETH KRECKÉ (ARTISTES, UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE III); "LE RETRAIT DU TRAIT"; MICHEL GUÉRIN (UNIVERSITÉ DE PROVENCE); "L'INTENTION PLASTIQUE"; CÉDRIC LOIRE (CRITIQUE D'ART, COMMISSAIRE D'EXPOSITIONS, DOCTORANT EN HISTOIRE DE L'ART ET ENSEIGNANT): "LIGNE DE FUITE, LIGNES DE COUPE. À PROPOS DU DESSIN DANS L'ŒUVRE DE CATHERINE MELIN"; TRISTAN TRÉMEAU (ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DE QUIMPER ET ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES); "DES ŒUVRES SANS REPAS. AU SUJET DE BERNARD GUERBADOT (1948-2005)"; CHAKÉ MATOSSIAN (ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES); "GRIBOUILLEUR, GRIFFONNER: LE DESSIN À L'ŒUVRE" ET JACKIE PIGEAUD (UNIVERSITÉ DE NANTES): "LE GESTE".

MIRA SANDERS LUDUS PRO PATRIA



Mira Sanders
Ludus pro Patria, 2011,
collage d'étude pour les prises de vue vidéo
© Mira Sanders. Courtesy Galerie VidalCuglietta,
Bruxelles

MIRA SANDERS *LUDUS PRO PATRIA*

LIEUX COMMUNS
(RESPONSABLE GUY MALEVEZ)
ŒUVRES SPÉCIFIQUES
DANS LES VITRINES DE LA GARE
1 PLACE DE LA STATION
5000 NAMUR
WWW.LIEUXCOMMUNSNAMUR.COM

DU 9.04 AU 29.05.11

MIRA SANDERS:
[HTTP://USERS.SKYNET.BE/MIMIRAGE](http://users.skynet.be/mimirage)

Ludus pro Patria est le titre du projet vidéo présenté par MIRA SANDERS, du 9 avril au 29 mai, dans les vitrines de la gare de Namur réservées à l'asbl Lieux communs. Cette maxime est au fronton d'un édifice connu sur place, le Stade des jeux, auquel s'adosse le Théâtre en plein air, formant sur les hauteurs, au-delà du domaine fortifié, un ensemble exceptionnel, dévolu aux loisirs, qui a marqué un tournant dans l'histoire du développement urbain.

Bien connu donc, parce qu'on sait où il se trouve, et parce que son concepteur a été mis en lumière en 2010, pour le centenaire de l'inauguration. L'architecte Georges Hobé (1854-1936) a ainsi doté la ville d'une construction à la symbolique forte, fonctionnelle, qui a littéralement recréé le paysage, et dont le vocabulaire architectonique, ni Art nouveau ni Art déco, est unique en son genre. Mais aujourd'hui la décrépitude frappe les visiteurs; la ruine menace même. On remarque cependant qu'il émane de cette construction et des relations qu'elle entretient alentour quelque chose de rare, procédant paradoxalement d'un puissant *genius loci* et d'une déconcertante étrangeté.

Mira Sanders a "découvert" l'endroit il y a quelques années, y trouvant écho à certains de ses propres travaux, comme *La Girafe* (2004), d'après un château d'eau en béton situé à Caen, ou *L'Atelier*, présenté au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Jeune Peinture 2007). A Namur, les parties construites en jardins ne sont pas sans liens avec *Le Théâtre de la Mémoire* de Giulio Camillo, auquel elle se réfère parfois. Cela dit, si l'endroit est le plus souvent représenté désert dans les photographies patrimoniales, il s'y est passé bien d'autres choses que les activités en "chapeaux melons et canotiers" aujourd'hui fétichisées. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles y a organisé du cinéma, les sports mécaniques y ont prospéré (gymkhanas, tuning motor shows, moto-cross, ...), des stars comme Jacques Dutronc ou Jean-Paul II y ont eu des podiums, le Tour de France y est passé et de très nombreux cirques s'y sont arrêtés; l'activité la plus récurrente y est le festival *Verdur'Rock*. Tout cela ne renvoie pas

qu'à la Belle Epoque, qui se terminait d'ailleurs vers 1910. Dans cette perspective éclatée, la maxime "*Ludus pro Patria*" évoquerait plutôt, transposée, *Rock My Religion* de Dan Graham, et en particulier le texte *Theater, Cinema, Power*, qui balaye un champ allant du *Teatro Olimpico* de Vicenza aux dérives du spectacle totalitaire, en passant par Erwin Piscator et le Cineac de Duikers, Benjamin et Foucault en toile de fond.

La proposition tripartite de Mira Sanders, déterminée par l'emplacement de moniteurs dans chacune des trois vitrines de la gare, se situe sans nostalgie dans cette oscillation entre jeux et pouvoirs. Elle envisage sa relation personnelle, intime, à cette architecture, en explorant patiemment ses subtilités. Sur place, on ne sait trop que dire de ce qu'a fait Hobé, parce qu'on n'essaie pas de le penser. Et cela tient au fait que cette construction, au fond, ne s'adressait pas aux Namurois. L'architecte avait une autre ambition, en partie incomprise, qui donne sa portée à la proposition de Mira Sanders, associant des vues panoramiques en un regard démultiplié, détaché mais révélateur. En variant les angles, elle souligne qu'à chaque point de vue correspond une position, un balayage, et une osmose entre sol et air. Ses cadrages juxtaposés induisent un hors-champ explicite, qui décrypte la construction, et un contre-champ implicite, où s'éploie une poésie des parages. Il y a l'axe majeur, oui, du Théâtre et du Stade, mais il y a surtout symbiose à 360°, avec toutes les composantes paysagères; qui passionnaient Georges Hobé, et qui passionnent Mira Sanders par le truchement du "pittoresque". C'est dans la prise en compte attentive de cette complexité que s'origine sa lecture à elle, très au-delà des apparences. Si le potentiel de l'endroit saute aux yeux, il exerce aussi tel quel une fascination, car il est déjà spectacle pour les promeneurs solitaires. Mira Sanders a construit sa vision des lieux sur l'idée d'une "promenade architecturale" travaillée par le concept du "remontage", emprunté à Georges Didi-Huberman. Or il se trouve que le dispositif de Hobé, déjà, était une sorte de "remontage" de l'équation site-architecture-spectacle telle qu'on l'entendait à l'époque...

Raymond Balau



**CHRISTOPHE TERLINDEN
ET NEEL BEGGS**

ALICEDAY
39 QUAI AU BOIS À BRÛLER
B-1000 BRUSSELS
WWW.ALICEDAY.BE

DU 22.03 AU 08.04.11

LES TRÈS RICHES HEURES

DE CHRISTOPHE
TERLINDEN

Bribes collectées en 2011 de
l'installation THÉÂTREMARNICAFÉBLAC,
façade du théâtre Marni, Bruxelles, 2003. Panneaux
de bois découpés et peints

Invité à exposer chez Aliceday aux côtés de Neal Beggs¹, CHRISTOPHE TERLINDEN fomenta une intervention sous forme de "mise à plat", de "bilan intermédiaire" fait de traces de travail recyclées. Inscrites dans le contexte d'une galerie, ces bribes interrogent en filigrane la spécificité d'une telle occurrence au regard d'une œuvre principalement concernée par l'espace public. Singularité qui tient à ce rôle: "rendre visible, préhensible"². Fixer en somme, fût-ce temporairement, les indices d'un parcours tracé en périphérie du monde de l'art comme du monde tout court.

Au moment d'écrire ces lignes, le projet (intitulé *SUPERFLU*) est moins qu'embryonnaire: retrouver et rejouer (ou rafistoler) le film *Das Spiel*, "interprété" voici plus de dix ans avec un ami, à Berlin. Deux paires de mains manipulent les cartes d'un jeu de memory dans le but de constituer des paires jumelles. Par ailleurs, montrer une sérigraphie de ce "contrat de prêt artistique" élaboré il y a plusieurs années avec un avocat, contrat de prêt qui serait consenti en échange d'envois périodiques d'œuvres d'art. L'exposition montrerait un contrat factice si-

gné voici trois-quatre ans, de même que le début d'une collection fictive. Enfin, poser les trois seules lettres restantes d'une inscription en panneaux de bois découpés et peints animant jadis la façade du théâtre Marni: THÉÂTREMARNICAFÉBLAC, dont demeurent un C (bleu), le F (blanc) et un É (rouge).

"Faire avec"

Toutes idées susceptibles d'évoluer, voire de disparaître. Une chose est sûre cependant: Christophe Terlinden interviendra dans la vitrine, laissant à Neal Beggs le soin d'investir la profondeur de la galerie avec une "fabrique d'obus" artisanale dévoilant toutes les étapes de confection de pièces d'artillerie à partir de bûches de chauffage. Pour Terlinden, ce sera donc cette zone tampon, cette frontière privé/public, ouverte sur la rue, en dialogue avec elle, vingt-quatre heures sur vingt-quatre.

Dernière intention formulée: une "sortie", un jeu d'eau qui consisterait, à l'occasion d'une "journée performance", à réactiver sur l'un des bassins du quartier des quais, le dispositif mis en place l'été 1995 sur le grand bassin du parc royal de Bruxelles. Neuf voiliers en bois et toile offerts aux désirs des passants accusaient également par la bande l'inaccessibilité des pouvoirs qui s'articulent autour du site: la monarchie, le parlement, la justice, les banques³. Pour le quidam, il ne reste qu'à faire dériver de frêles esquifs vers ces institutions "placées au-dessus de la socié-

té et qui lui sont de plus en plus étrangères"⁴. Quinze ans plus tard, dans le quartier Sainte-Catherine, cette portée politique serait absente. Il y aurait perte de sens. Non appauvrissement, mais déplacement, réinvestissement. Avec "ce qui est là", à disposition, sur le site et dans le grenier: voici une galerie, en face un plan d'eau, dans mon atelier des rafiotiers. Voilà, je peux investir temporairement un contexte tout en le révélant, tout en éveillant d'autres possibilités, avec quelques rehauts, quelques discrètes permutations. Il semble que l'on touche ici à l'un des moteurs de la démarche de Terlinden: comment résider autrement? Comment habiter?

La grande fatigue

Habiter le quartier, le temps, son comput et son usure: en 1995, Terlinden restaure l'horloge de la gare du quartier Léopold à Bruxelles (*Jaune minimum*). Il en fait un jaune soleil, une "pastille" qui rappelle le quartier européen autour de son foyer initial et réinstalle le temps comme unité de base de l'activité humaine. En 1997, l'horloge est détruite par des fêtards. Les débris sont récupérés et exposés tels quels, en boîte, dans une vitrine à Bruxelles. L'horloge est par la suite reconstituée et posée au sol au Musée des Beaux-Arts d'Anvers puis au centre Albert Marinus (Bruxelles). Œuvre recyclée, réactivée et en même temps expression du temps rompu, brisé, puis rapiécé...

Habiter les signes, les chiffres: faire des douze étoiles du drapeau européen un cercle doré sur fond bleu, un O initial, vide à investir (*Proposal for a new european flag*, 1999). Habiter la ville: pendant trois nuits, Terlinden anime dix-huit tours bruxelloises en se contentant d'occulter certaines fenêtres avec les stores existant pour laisser les autres rayonner et former des lettrages lumineux (*LUM*, 2000). En 2002, il invite treize compositeurs à créer des pièces musicales pour le carillon de l'abbaye de Grimbergen (*Treize danses pour carillon*, curateur: Luk Lambrecht)⁵.

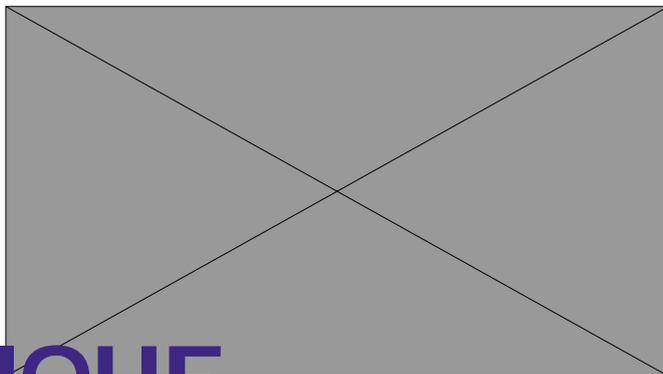
Dernière allusion: en 2002, dans le cadre du parcours d'artistes de Saint-Gilles, Terlinden demeure place Bethléem pendant 24 heures. Sans rien y faire d'autre que d'y être, de pratiquer l'espace et les lieux, avec pour seul équipement, un bic, un carnet, une montre et un peu d'argent. Il s'agit vraiment de se mettre dans une situation où il n'y a rien d'autre à faire que d'habiter ce qui existe, "observer une journée comme une unité, en appréhendant les heures"⁶. De se laisser gagner par cette suprême fatigue chantée par Peter Handke: une disponibilité, une présence, une entente où "tout ce qui est, devient"⁷. Intitulé *Une révolution*, le texte tiré de cette expérience s'achève comme suit: "J'ai vieilli. (...) Le monde est grand... Mais qu'est-ce qu'ils foutent à Bethléem?"⁸. Ici et là-bas...

Laurent Courtrens

¹ Pour cet artiste irlandais, voir www.nealbeggs.com ² Entretien avec l'artiste, 19.01.11 ³ Situé dans le haut de la ville, le parc royal centralise visuellement différents sièges du pouvoir: le Palais Royal, le Palais de la Nation (où siègent le sénat et le parlement), le Palais de Justice et plusieurs institutions bancaires. ⁴ Allusion à l'analyse marxiste de l'État telle que synthétisée par Lénine dans *L'État et la Révolution*, 1917. Réédition chez Aden (Bruxelles), Lénine, *Œuvres choisies. Tome I*, 2007. ⁵ Pour un aperçu du parcours de Terlinden, voir www.0123456789.be, www.transit.be/artists/terlinden/index.php et www.aliceday.be/Christophe-Terlinden.html ⁶ Christophe Terlinden, *Une révolution*, éditions techtur, 2002, p.17 ⁷ Peter Handke, *Essai sur la fatigue*, 1989. Traduction française, Gallimard, 1991. ⁸ Op. cit., p. 27-28

"Qu'il n'y ait plus de larmes visibles ne signifie pas qu'il n'y en ait plus. L'artiste ne figure pas leur absence mais leur insoutenable présence. "Les pleurs n'ont plus de lieu", chante un air de cour"

Jean-Loup Charvet,
L'éloge des larmes



POÉTIQUE DES LARMES ET DES ESPACES LOUANGÉS

"Dans vos voitures ou dans les escaliers, entre deux étages ou entre deux rues un passage, dans l'obscurité, contre un rustique mur de briques, le long des maisons ou bien en dedans, dans ton coin à toi, à l'intérieur de chez toi". Où pleurer? Dans son dernier film Tu as loué une voiture pour pleurer, ISABELLE MARTIN (Bruxelles, 1978), pose cette question paradoxalement à la fois anodine et essentielle.

Pourtant, au sein même du film, ces larmes sont bien cachées, refoulées, cherchant un lieu où se déverser, à l'abri des regards. Si, elles semblent se dérober à notre vue, leur 'insoutenable présence' se devine néanmoins dans les espaces blancs d'un appartement presque vide, le corps d'une jeune femme couchée à même le sol, des visages *au bord* des larmes qui nous fixent de leur regard embrumé, et se lisent dans les routes fissurées qu'emprunte finalement la voiture louée. Les larmes se déclinent aussi dans le texte et dans la voix d'Isabelle Martin, décrivant minutieusement la recherche d'espaces louangés, ces lieux de l'intime à valeur de protection et surtout "vécu(s) avec toutes les partialités de l'imagination".¹ Tout comme pour cette 'chambre à soi' tant désirée par la mère dans *La maison de carton* (2000), la recherche de cet espace louangé nous plonge ici au cœur de l'intimité, "la dimension la plus intérieure de l'expérience humaine, et dans une certaine mesure, la moins communicable, à cause de son caractère foncièrement privé".²

Pourtant, Isabelle Martin trouve ici les voies, en apparence fragiles mais toujours marquées d'une force vitale, pour exprimer cette dimension intérieure. Si le manque, la séparation, l'isolement qui découlent de cette recherche de l'espace louangé, résonnent comme autant de constantes depuis *Je danse pour toi toujours* (1998), c'est principalement l'ineffable ou l'irreprésentable qui semble intriguer et motiver la démarche de l'artiste, la poussant vers des

dispositifs artistiques souvent délicats. Comment traiter le deuil d'une séparation par un rituel, comment évoquer l'éloignement progressif des corps amoureux, comment parler des lieux où les larmes peuvent s'écouler en paix? Mais la cohérence du travail de la cinéaste trouve également ses racines dans ses particularités narratives et plastiques; ce dernier film, comme les précédents, est le lieu de micro-récits cristallins, des *haiku*, s'articulant sur l'entrelacement et l'agencement de fragments à la fois visuels et sonores. L'écriture s'entreprend comme une façon de gérer tout à la fois des plans épars, des phrases qui viennent s'inscrire sur l'écran, des plans noirs, des sons, des chansons, des voix. Si, au départ, les plans des appartements et des lieux vides puis investis par des corps, féminins et masculins, nous semblent étranges (même étrangers) dans leur enchaînement, le texte leur insuffle un sens, une direction; celle de cette recherche incessante de l'espace où pleurer.

L'importance des textes dans la pratique artistique d'Isabelle Martin est indéniable; ils sont l'objet de publications, sources de performances ou d'interrogations artistiques et pédagogiques.³ Mais les textes et l'écriture qui régissent également la composition visuelle de ses films sont indissociables d'un élément fondateur, véritable ciment organique de ses œuvres: sa voix. Cette voix hautement caractéristique et reconnaissable (dans sa façon, presque enfantine, de chanter les mots plutôt que de les dire, de placer les pauses et d'intensifier les échos) est à la fois le corps, le lieu, le sens, la trace, paradoxalement tangibles et éphémères. La voix est aussi la larme, ici occultée à l'écran mais pourtant omniprésente: "La larme est une preuve expérimentale de l'incarnation. Parole de chair offrant à l'âme un corps immatériel où s'incarner, la larme procède du corps, s'écoule du corps, mais ce n'est pas exactement du corps (...). Les larmes sont une chair qui aspire à être une âme, et une âme qui brûle de devenir chair".⁴

Captation d'écran
du film d'Isabelle Martin,
Tu as loué une voiture pour pleurer,
2010, 16 min

"Comment 'faire corps' à partir de la parole? Comment par le travail de l'écriture faire revenir le corps dans la voix?"⁵ Dans ses œuvres, Isabelle Martin trouve réponse à cette question fondamentale. Par l'empreinte vocale, par la minutie des choses décrites, par l'écho des paroles, parfois de film en film, qui renvoient aux gestes répétés (la boucle de cheveux glissée autour de l'oreille), futiles mais essentiels. Des gestes qui incarnent l'intime dans le sens de l'intériorité "des corps biologiques, d'abord, dans leur structure et leur nature physico-chimique, puis celle des êtres".⁶

Dès *Je danse devant toi toujours* (1998), elle imprégnait la matière visuelle et le tissu sonore de sa voix caractéristique, la mêlant dans ce seul opus à celle, grave et enveloppante, de Léonard Cohen. Cette voix est ensuite revenue, déclinée à chaque fois selon des modes différents, sensibles aux enjeux des récits, se trouvant une identité réappropriée. Dans *Mais supposez...* (1999), elle parlait et chantonnait, de façon enfantine mais aussi quasi obsessionnelle; dans *Toute grande toute seule* (2005), son chuchotement incessant trouvait un écho partiel dans les mots répétés par l'actrice, son alto-ego visible. Dans *Une maison de carton* (2000), elle cédait ponctuellement la place à la voix de la mère et du père, d'une fillette. Au fil de ses variations et des œuvres, la voix s'est lentement détachée d'elle-même et a également changé de 'personne'. Depuis *Toute grande toute seule*, il ne s'agit plus du 'je' qui suppose d'emblée l'intime, mais bien du 'tu', tout aussi personnel puisqu'il renvoie à la fois à l'oratrice mais aussi au monde à qui elle s'adresse. Dans une fragmentation du soi, Isabelle Martin renvoie à un double mouvement, celui du dedans et du dehors, si bien décrit par Samuel Beckett: "D'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre je suis au milieu je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre".⁷ Et si, au-delà de la voiture louée, le lieu où pleurer se trouvait dans la voix elle-même?

Si le travail d'Isabelle Martin résonne d'échos d'artistes qui l'ont précédée (de Chantal Akerman à Sophie Calle), cette voix rend chaque opus unique, défini par cette empreinte personnelle structurant les matières et les frappant de son sceau.

Muriel Andrin - Université Libre de Bruxelles

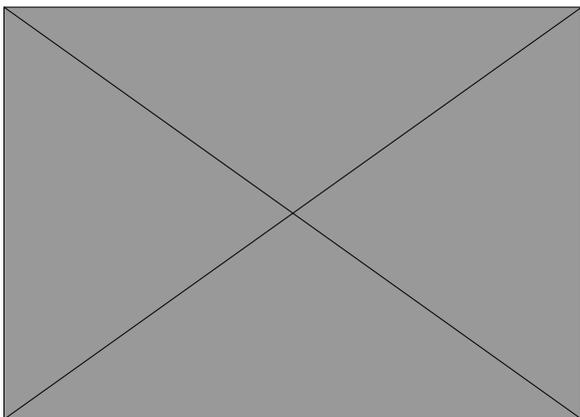
¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.17. ² Véronique Montémont dans "La jungle de l'intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008)", publié dans *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Anne Coudreuse & Françoise Simonet-Tenant (eds), Paris: L'harmattan, 2009, p.15. ³ La version vocale de *Toute grande toute seule* a été éditée par Komplot sur le CD Vollevox. Elle a écrit un recueil de nouvelles (*De ce qui n'est pas et devrait être*, éditions Brandes, 2006), réalise des installations sonores et des performances (*Ramasser les cendres à la p'tite cuiller dans les plats d'spaghetti*, Shunt, Londres, 2008 - *Alice*, et *Alois*, 2007). L'exploration de la dimension sonore se retrouve également dans des lectures pour d'autres artistes, et dans des workshops dispensés à propos de l'articulation du texte et de la voix dans l'espace, à l'École de Recherche Graphique de Bruxelles, ainsi qu'à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing. ⁴ Jean-Loup Charvet, *L'éloquence des larmes*, Paris: Desclée de Brouwer, pp.55-56. ⁵ Pascal Marin, *Pascal et Port-Royal*, Paris: PUF, 1997, p.356. ⁶ Véronique Montémont, op.cit., p.21. ⁷ Samuel Beckett, "L'Innomable", Paris: Minuit, 1953.

ARCHIPEL

VERS UNE MÉDIATHÈQUE NON LINÉAIRE

“La liberté commence à l’inclassable”. Cette citation de Marcel Moreau pourrait résumer le lien fondamental entre des œuvres et des créateurs à ce jour majoritairement sonores mais aussi visuels que le projet Archipel met en relation et porte, sous diverses formes, à des publics variés.

Conçu et mis en orbite par une équipe de passionnés de la Médiathèque de la Communauté française de Belgique et implanté dans les centres de prêt de ce réseau depuis début décembre 2010, Archipel nous apparaît comme une initiative - intelligente, généreuse et prometteuse - susceptible de sensibiliser le plus grand nombre aux “marges” artistiques essentielles et aux électrons libres de notre modernité encore trop cloisonnée. Rencontre avec Pierre Hemptinne, directeur des collections de la Médiathèque et “archipélien” convaincu.



WWW.ARCHIPELS.BE
(capture d'écran)

l'art même: *Comment le projet Archipel est-il né ? A quel(s) besoin(s) répond-t-il ?*

Pierre Hemptinne: Le premier besoin est de redéfinir le rôle utile des Médiathèques dans la société civile et de le rendre lisible. Que peuvent-elles encore apporter compte tenu de l'évolution des pratiques ? On peut observer une détérioration de la sensibilité et de l'ouverture des publics, une sorte d'écrasement des musiques et de la capacité de leur porter attention. Comment se cultiver avec les musiques et les images dans ce monde techno-culturel en mutation ? Voilà où pourrait se situer notre apport. Il fallait créer un projet avec une philosophie globale sur ces pratiques, ces écoutes, ces regards, dans un environnement où les institutions se font souvent déborder par une innovation ascendante d'internet où tout le monde a son

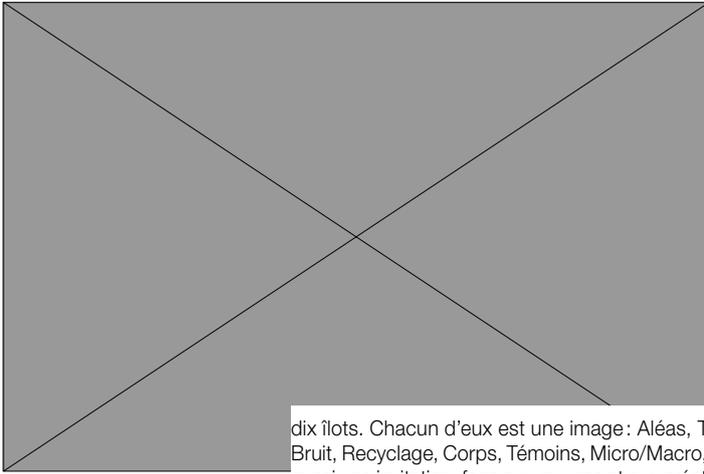
mot à dire et le partage avec quiconque est intéressé. Mais on oublie que les institutions, même si elles ont abusé de leur autorité descendante, conservent des savoirs, des connaissances, des facultés de mise en perspective indispensables. A la Médiathèque, nous bénéficions d'une expertise institutionnelle pratiquant l'écoute, le visionnement, l'acquisition et la constitution d'un patrimoine depuis 50 ans. C'est un capital public qu'un individu seul ne pourrait ni rassembler, ni faire fructifier.

Nous avons donc cherché quel serait le projet qui expliciterait cela au mieux. Et nous sommes partis de notre travail de base : une médiathèque, c'est un endroit où l'on classe des musiques, des films, selon des classifications connues par des publics pour faciliter la recherche. C'est donc aussi un endroit où l'on observe l'évolution des classements. Et, en permanence, des artistes créent en dehors des genres établis. La musique n'a pas vocation de correspondre à des étiquettes, à des segments commerciaux. Elle surgit comme le vivant. Un des premiers artistes à avoir mis en cause les limites des classifications et, partant de l'encodage, est Phil Glass. Mais après des décennies de médiathèque, quand on regarde en arrière, on constate que ces artistes fondateurs de nouveaux langages constituent un continent énorme et que c'est là qu'on retrouve la pulsion vivante de la musique et de l'écoute aujourd'hui. Ce qui permet en permanence de s'interroger : qu'est-ce faire de la musique aujourd'hui ? Qu'est-ce écouter de la musique aujourd'hui ?

Pour qualifier ce qui pourrait sembler être à la marge de la production artistique, on utilise souvent les mots "expérimental", "laboratoire" avec un côté péjoratif pour ces concepts. Les publics sont de plus en plus collés dans des segments où ils sont censés vouloir uniquement accéder le plus vite possible à leurs musiques préférées. Ce qui signifie que les musiques innovantes, sans être strictement censurées par le marché, sont *de facto* confinées dans des audiences fragilisées, privées de médiatisation et de médiation. Ce qu'on ne voit pas est le fait que cette situation soit dommageable pour l'ensemble du secteur musical qui va, à terme, souffrir d'un manque d'innovation. Une part de la nouveauté qui dynamise le "mainstream" provient des recherches menées dans les "niches". C'est de là que surgit une part du vivant, du désir musical. Nous pensons qu'il ne faut pas séparer les musiques "mainstream" et "savantes". Tout est en relation. Les laboratoires doivent être soutenus tant au niveau des publics que des institutions. Telle a été notre réflexion de départ afin d'ouvrir un maximum d'audience vers ces territoires de singularités. Archipel n'est pas un projet qui prêche les convaincus ; il propose une réflexion plus large et une ouverture des publics. Réapprendre à lire l'audace. Archipel concerne bien une grande part des musiques actuelles mais en commençant l'histoire du côté de Satie, Schoenberg, Cage, Dada, Fluxus...

A.M.: *Archipel propose des îlots de musiques mais aussi d'images. Comment s'opère concrètement cette complémentarité entre dimension sonore et visuelle ?*

P.H.: Pour élaborer une vulgarisation créative, nous avons procédé par métaphore. Archipel est constitué, au stade actuel, de



Archipel à la BPI/Centre Pompidou Paris, 2010.

Crédit photo : Pierre Hemptinne

UN CATALOGUE ARCHIPEL EST EN VENTE À PRIX DÉMOCRATIQUE DANS TOUTES LES MÉDIATHÈQUES.

dix îlots. Chacun d'eux est une image : Aléas, Temps, Silence, Bruit, Recyclage, Corps, Témoins, Micro/Macro, Utopie... C'est aussi une invitation, face aux œuvres et aux créateurs, de revenir à l'essentiel qui n'est pas la rapidité d'accès à un fichier ou à la somme modique que l'on paie pour en jouir. L'essentiel est de voir ce que telle ou telle musique dit à chaque auditeur du silence, du bruit, du corps, du temps qui sont tout de même des indicateurs de consistance ! Les îlots dirigent l'attention vers des choses importantes de la vie, du présent, de l'identité que l'on construit au contact des œuvres. Quand on navigue dans Archipel, on peut passer d'une approche complètement sensorielle à une autre plus descriptive ou historique. Le lien entre la dimension sonore et les arts plastiques devient de plus en plus évident dans les textes qui racontent Archipel et les œuvres qui s'y trouvent, mais aussi dans le glossaire qui offre un vocabulaire pour caractériser ces esthétiques. Beaucoup de ces musiques ont du trouver de nouveaux canaux de diffusions et se sont tournées vers les galeries d'art, puis les musées en développant les dimensions de performance et d'installation. Ce qui a engendré de nouvelles formes audio-visuelles.

Mais surtout, didactiquement, établir ce rapprochement entre ce qui se passe simultanément dans la musique et dans les arts plastiques contemporains permet de donner plus de légitimité aux orientations prises par les artistes. Dans l'histoire de l'esthétique moderne, le monochrome en peinture est reconnu depuis quelque temps par tous. Par contre au niveau musical, un flux tendu sonore est plus difficile à faire accepter. Pourtant, passer d'une peinture de Mark Rothko à une composition minimaliste de Morton Feldman ouvre des horizons, enrichit le monde des émotions. Avec Archipel, nous sortons ainsi de nos collections afin de pointer les avancées dans les expressions artistiques modernes et contemporaines de manière interdisciplinaire, en soulignant la nécessité de travailler ensemble – musées, salles de concerts, médiathèques, bibliothèques – pour défendre la création innovante. Nous désirons vivement pouvoir montrer dans Archipel le cinéma et les arts visuels qui y sont déjà renseignés. Nous nous heurtons simplement à une question de droits. Archipel, au stade actuel, n'est qu'une petite partie de ce que nous avons l'intention de développer. En effet, seulement 180 œuvres musicales sont disponibles actuellement sur quelque 6000 que nous souhaitons introduire avec les honneurs dans le programme. Nous allons orienter les acquisitions en fonction de ces directions avec un travail de lien entre la médiathèque et l'extérieur. Des cinéastes, écrivains, plasticiens seront invités à dessiner leur propre parcours. Nous voudrions rendre les relations entre arts plastiques et musiques plus évidentes. Dans cet esprit, nous avons invité, en décembre 2010, le plasticien et pionnier de la création sonore belge, Baudouin Oosterlinck qui a proposé ses petits objets sonores dans notre médiathèque du centre de Bruxelles (Passage 44) où nous avons développé une sorte de veille permanente incluant présentation de la collection

Archipel, des écrans de consultation, une télévision où projeter des films et où concentrer une documentation sur la dynamique des artistes archipiéliens (concerts, revues, publications). Ce lieu sera aussi un rendez-vous pour parler, partager des expériences, notamment avec des animations (un îlot par jour avec une écoute, un visionnement commenté, une conversation,...). Au MAC's où nous exposons le meuble Archipel (conçu par l'architecte montoise Catherine Hayt) jusqu'en ce mois de février 2011, j'ai eu l'occasion d'expliquer Archipel au personnel d'accueil. C'était un moment formidable. Ils ont très vite vu combien cet outil de médiation créait des liens intéressants avec les contenus pouvant être présentés dans un musée d'art contemporain : des références pertinentes, par exemple, à Duchamp via Cage, des univers proches de ce que développe Penone dont les œuvres étaient exposées au MAC's, la présence des enregistrements d'Henri Chopin... et, là, je me suis dit que ça avait du sens!

A.M.: *Archipel se présente comme une collection permanente, un site web et une exposition itinérante. Comment se matérialise ce dernier volet ? Comment comptez-vous développer le volet médiation mais aussi les financements nécessaires à cette nouvelle initiative ?*

P.H.: Pour les expositions, les œuvres sont proposées en écoute intégrale. Nous croyons fortement dans la valeur de rencontre autour de ce genre de production intellectuelle à condition qu'elle puisse bénéficier d'une médiation humaine. Avec la BPI, au Centre Pompidou, c'est bien ce qui s'est passé. Nous avons amené Archipel et ils ont établi un programme de médiation avec rencontres, débats, concerts, ateliers sonores... Avec la Cité de la Musique, toujours à Paris, nous devrions travailler sur la notion d'œuvre ouverte et d'indétermination et renforcer alors notre îlot Aléa; cela donne une idée de la plasticité d'Archipel. Au niveau du financement, c'est le genre d'initiative prise dans le cadre de notre contrat programme. C'est certainement une piste qui, en se développant, pourra générer des recettes sans enlever, au stade actuel, ce que cela puisse compenser la baisse de revenus liée à la diminution du prêt. *Archipel Nomade* est un programme proposé en location payante à toute structure culturelle francophone. Nous proposons de plus des formations à la médiation pour expliquer le programme, la logique des îlots, la maîtrise du glossaire, et apprendre à argumenter. A défaut de remplacer les recettes du prêt, cela nous donne une légitimité pour développer un autre modèle de médiathèque et nous positionner en force sur le marché de la médiation culturelle. Nous allons également mettre un protocole contributif en place pour que des personnes qualifiées puissent proposer des textes, des images, des sons, des sources qui pourraient contribuer à nourrir ce projet évolutif et collectif. Un service d'édition à la demande sera proposé sur le site Archipel. La Médiathèque construit ainsi une manière spécifique de prendre pied dans l'économie contributive. L'année prochaine, Archipel sera traduit en Anglais et pourra s'exporter vers d'autres régions, d'autres cultures.

Archipel correspond bien à un élargissement du champ d'action de la Médiathèque. Nous allons, dans cette volonté de redéfinition, inviter d'autres personnalités à participer, solliciter d'autres partenariats avec des institutions, des manifestations et des médias dans notre Communauté mais aussi déposer un projet européen pour dépasser les frontières et développer un fonds sonore et visuel plus large, fédérer les acteurs de l'image sonore et créer des groupes de chercheurs pour travailler sur la reconnaissance de ces musiques, non pas comme une réserve d'indiens mais bien comme un territoire du vivant dont jouit tout amateur de musique et cinéma. Cette dimension européenne est importante et peut s'envisager aujourd'hui comme le fruit d'un savoir faire acquis avec la Communauté française de Belgique.

Propos recueillis par Philippe Franck

VÉRITABLES VARIÉTÉS VERT VIF¹



Guido'Lu,
Ce que voit le nain,
2007-2010, 68 min, HD 16/9 (capture
d'image du film)

Le titre le dit bien: Ce que voit le nain enjoint de déchausser les lunettes, de changer de point de vue ou de hauteur d'approche, d'abandonner préjugés et préconceptions. Afin de prêter une meilleure attention aux délires oniriques des GUIDO'LU, couple inclassable qui livre peut-être dans sa dernière vidéo, ample et ambitieuse, une manière de synthèse ou d'aboutissement de ses expérimentations plastiques. Invitation à la démesure et à l'anamorphose...

CE QUE VOIT LE NAIN, GUIDO'LU 2010

PREMIÈRE
À LA CINEMATEK
9 RUE BARON HORTA
1000 BRUXELLES
WWW.CINEMATEK.BE

PRINTEMPS 2011

PREMIÈRE
"LES GRIGNOUX" (LIÈGE)
9 RUE SOEURS DE HASQUE
4000 LIÈGE
WWW.GRIGNOUX.BE

PRINTEMPS 2011

FESTIVAL
"LES INSTANTS VIDÉO ITINÉRANTS"
RAMALLAH (PALESTINE)

DU 4 AU 12.06.11

Le duo d'artistes *Guido'Lu* (vivent à Liège, travaillent ensemble depuis 1992) a toujours affectionné les installations évolutives, les processus combinatoires, les manipulations et détournements; il mêle performances, espaces sonores et projections en vue d'engendrer corrélations et résonances. Inégalement reçues parce que retorses à toute tentative de classification, leurs œuvres n'en sont pas moins montrées et projetées sur un plan largement international depuis de nombreuses années. Et leur dernier opus le confirme: ces deux-là ont bien gardé leur grain depuis *Petites pilules pour la folie* (installation pour 36 écrans de télévision, 2001-2003²). Même pratique débordante et débridée, même inspiration protéiforme qui engendre aussi bien pochades rase-moquette et loufoques, traits de génie dans la conception et fulgurances plastiques. Inspiré de scènes tirées des pièces théâtrales de Frédéric Lecomte³, servi par les comédiens de "Théâtre et Récon-

ciliation"⁴, *Ce que voit le nain* (2007-2010) s'apparente à un mélange d'humour à plat et frontal tendance Deschiens, de capsules brèves et absurdes à la Jean-Michel Ribes, de moments régressifs soft que l'on pourrait qualifier – gentiment – de post-actionnistes, de catharsis brute façon art-thérapie, de pure expression de soi dans la lignée du théâtre-action, d'une volonté d'assumer son originalité et sa marginalité telle que peut l'incarner l'art différencié, et d'un ton, enfin, proche de la harangue et de la revendication de manif⁵.

Il y a là, dans les interstices de l'outrance, de purs moments de grâce, des actions suspendues dans une émotion palpable (l'essayage des escarpins, le goinfrage des gâteaux, la reprise sidérante de *Love Me Tender*, le "monologue" du ça, du moi et du surmoi, le concert dans un verre d'eau⁶...), plein d'idées décalées cachées dans les coins, une jubilation manifeste à défier les normes du bon goût artistique aussi bien que les canons d'une beauté socialement "acceptable". Un esprit carrollien, aussi, dans le déphasage constant et la façon de redessiner et de mélanger vêtements, situations et décors, en une parade de foire souvent en équilibre entre le rire et les larmes. Le tout est monté en multipliant jusqu'à satiété des effets que l'on n'oserait presque plus depuis, au moins, les années quatre-vingt (et les clips vidéo pionniers ou les émissions d'Averty voire de Maritie et Gilbert Carpentier): fondus et surimpressions, incrustations et split-screens, kaléidoscopes kitschissimes, démultiplications et symétries, détournages au bleu pour Miss Météo.

Le film finit par toucher à l'inconscient par la surface et à ce qui, à force de refus de maîtrise, devient à la fois spectaculaire et intime – et surtout intraduisible. Un en-deçà de la langue (cris, interjections, onomatopées, moments de mutisme, soliloques, hoquets dominant largement par rapport à la syntaxe classique), une critique de la communication normative qui, plus que par une destructuration du langage, passe par une fragmentation du corps: ce sont les parties du visage ou du corps qui parlent (le plus souvent de manière abstraite ou incohérente) chez Guido'Lu, rarement le corps ou le visage entiers⁶. Un autre principe récurrent est de superposer, à des à-plats saturés en fond d'écran (bleu, rose, jaune, vert...) une bande-son ciselée: paroles ou chants sur fond de silence absolu et comme artificiel, bruitages ou musiques choisies avec goût et sens du relief, de la nuance.

Questions: n'aurait-il pas mieux valu séparer en des bandes plus courtes (et peut-être plus percutantes) la quintessence de ces moments improvisés, rejoués, insistants, obsédants? Et ce montage, virevoltant: est-ce lui qui gâche tout (de vrais beaux moments de "cinéma", que l'on rêverait de voir sobrement maintenus au niveau du simple plan-séquence), ou lui au contraire qui garantit à l'ensemble sa folie propre, son excès, sa façon de ne pas tomber dans l'apitoiement attendu, sa manière aussi d'empêcher une identification primaire du spectateur et une réception trop confortable de cette overdose de propositions excessives et de couleurs saturées?... Plus qu'à la férocité du jeune Herzog (*Les nains aussi ont commencé petits*, 1970), c'est au Tod Browning de *Freaks* ou à l'étrangeté de David Lynch que l'on songe parfois (avec son théâtre délirant enchâssé dans le rêve), dans un Fujicolor dopé aux hormones. Selon la sensibilité du spectateur, on basculera dans la grisier interloquée ou la franche indigestion – et plus probablement les deux en même temps. Mais à coup sûr, fût-ce à travers un prisme extrêmement déformant, ce film audacieux, tragicomique et grotesque parle de l'humain, parle de nous et de la danse de nos vies.

Emmanuel d'Autreppe

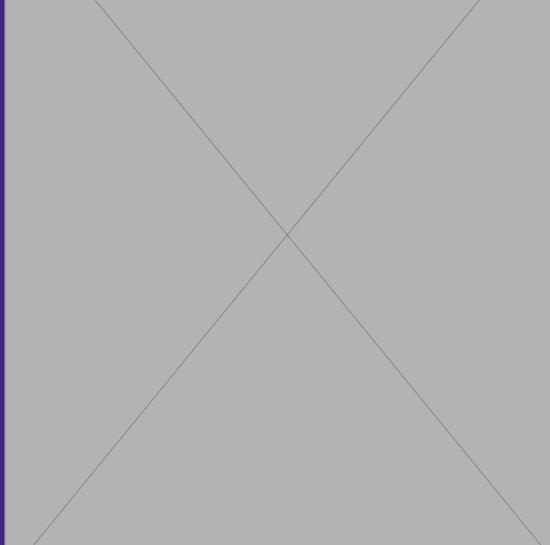
¹ Allusion peu voilée aux *Véritables Variétés Verdâtres* (1977) de Nino Ferrer. ² Et publication livre-dvd à *La Lettre volée*, 2006. ³ Dans *le château de Barbe-Bleue, Cirque et autres impossibilités, Le Grand Pestacle, Buffalo Zotekot...* ⁴ "Théâtre et réconciliation" est une asbl qui, depuis 20 ans, crée des spectacles avec des acteurs issus des communautés vulnérables. ⁵ Et l'assistance – forcément – médusée... ⁶ Les revendications les plus fortes passent d'ailleurs par des cartons écrits qui tiennent à la fois de la petite annonce et de l'interfilitre du cinéma muet.

Aux Arts, etc., ce titre résonne comme une chanson de Gainsbourg. Jacques Charlier, auteur et acteur de la manifestation qui s'est tenue en 2010 en Province de Liège, y pousse un cri, un appel au peuple, non pour défendre la patrie, mais pour questionner la notion de citoyenneté en mettant l'art au service de la ville.

Une multitude de lieux auraient pu être mis en exergue pour développer cette question. Charlier n'en a retenu qu'un seul, certainement le plus évident car le plus symbolique de tout acte citoyen : la maison communale ou l'hôtel de ville. En tant que commissaire, il aurait pu proposer aux artistes de travailler sur l'ensemble de l'édifice ou en la salle du conseil, haut lieu de débats sur l'avenir de la ville. Mais il y a privilégié l'entrée. Ce rapport au passage est à recontextualiser au sein de la manifestation générique *Passages, Croiser les imaginaires*, dans laquelle s'inscrit *Aux Arts, etc.* En plus d'une action physique, le franchissement du seuil communal symbolise de nombreux actes, tant individuels que collectifs. Pour chacun d'entre nous, il évoque les rituels de la vie, qui sont ponctués de passages à la commune pour des questions administratives mais également pour des événements heureux ou malheureux. Au plan citoyen, il incarne également l'entrée dans un microcosme à part entière, dans un lieu où sont prises les décisions qui nous concernent tous. Nous avons souvent tendance à reléguer cette fonction principale aux oubliettes, pestant contre une administration quelquefois trop lente à notre goût ou semblant peu amicale. Dans ce contexte, l'objectif de Jacques Charlier est de remettre le rôle de citoyen, notre rôle à tous, au centre des préoccupations. "Créer un lien entre le citoyen et la maison communale, c'est tenter de renouer l'individuel avec le collectif" et "restaurer une relation humaine que l'administratif trop souvent assèche" défend-t-il.

La recherche du dialogue entre ville et citoyen, entre art et public, s'est construite sur des terrains peu connus. Le choix des lieux s'est porté sur des communes peu enclines, ou plutôt peu habituées, à accueillir de l'art contemporain. Quant à la sélection des artistes, elle s'est opérée en Communauté française et compte de nombreux Liégeois. La répartition des lieux a été dirigée par Jacques Charlier, selon les affinités plastiques et certainement philosophiques de chacun. Se sont alors développés de nombreux échanges entre pouvoirs locaux et plasticiens pour aboutir aux seize installations parsemant la province. Il en résulte des créations sculpturales, photographiques, picturales et même gustatives, comme l'intervention de Sylvie Macias Diaz à Visé. De manière tantôt poétique, tantôt provocatrice, les artistes se sont emparés des entrées en puisant leur inspiration dans ce qui constitue une commune : ses habitants, son artisanat, son histoire, ses tragédies, ses traditions... Afin d'intégrer la notion de citoyenneté à leurs réflexions, nombreux sont ceux ayant invité le citoyen à participer directement à l'œuvre et à son évolution. Ainsi, l'installation de Ronald Dagonnier le place-t-elle au cœur de l'institution et présente une sorte de portrait des citoyens. A sa demande, les habitants se sont soumis au jeu du "vidéomaton", pérennisant leur passage à l'administration communale soumagnarde par la transposition des images enregistrées sur les fenêtres du bâtiment. Transformés en figures fantomatiques rôdant, ceux-ci se réapproprient de la sorte le lieu, jetant des regards tantôt amusés, tantôt anxieux aux alentours. Les interventions sont devenues espace de réflexion mais aussi d'action et d'expression. La parole est littéralement laissée aux citoyens, à l'image de *Pavillon* d'Antoine Van Impe. Durant la manifestation, l'artiste a invité les habitants de Welkenraedt à appeler un numéro vert pour y déclarer leurs opinions et sentiments vis-à-vis de la commune. Ces propos ont ensuite été

ALLONS ENFANTS DE LA PATRIE...



Ronald Dagonnier,
Sans titre, 2010.
Maison communale de Soumagne
(du 30.10 au 31.12.10)

diffusés par des bouquets de haut-parleurs aux abords de la maison communale, telle une manière de donner aux citoyens un moyen de se faire entendre. Certains artistes ont, quant à eux, privilégié une approche plus discrète, jouant sur le caractère rituel du passage, à l'instar de Pol Pierart qui décline, gravé en un jeu de lettres sur les marches de l'entrée de l'Hôtel de Ville de Marchin, le verbe "être" (ENTRE, ETendre, ENTendre). D'autres ont joué la carte humoristico-politique, en plaçant, par exemple, la commune en état de siège (Capitaine Lonchamps à Engis). Le citoyen a donc été souvent mis à l'honneur, non plus pour questionner l'art et sa relation à la société mais pour se questionner lui-même.

La notion d'art public acquiert à nouveau son sens originel avec *Aux Arts, etc.* Plus qu'un parcours dans la ville, la manifestation redonne au citoyen une place, sa place dans la cité, tout en l'insérant dans une dynamique de création à laquelle il n'est pas toujours préparé. L'événement sera présenté rétrospectivement lors d'une exposition récapitulative permettant de visualiser l'ensemble des interventions plastiques à l'Espace Saint-Antoine à Liège. L'occasion sera alors donnée de tisser des liens entre chaque création et de dresser peut-être un portrait artistique du citoyen et de son rôle aujourd'hui. L'un des éléments importants sera certainement le film de Lionel Dutrieux, qui retracera avec son regard propre l'évolution du projet de ses prémises à ses différentes inaugurations. Au-delà du simple souvenir, ce documentaire sera une façon de mettre en évidence le dialogue établi entre la commune, ses habitants et des artistes devenus quelque peu eux-mêmes citoyens de ces villes qu'ils ont assié-gées artistiquement le temps d'une manifestation.

Céline Eloy

AUX ARTS, ETC. – ART PUBLIC ET POLITIQUE
UN FILM, UNE EXPO, DES RENCONTRES...
EDITION D'UN DVD ET D'UN CATALOGUE

Avec à :

Ans : Toma Muteba Luntumbue
Engis : Capitaine Lonchamps
Eupen : Nicolas Kozakis
Flémalle : Marie Zolamian
Herstal : Werner Moron
Huy : Sylvie Canonne
Liège : Jacques Charlier
Malmedy : Manuel Alves Pereira
Marchin : Pol Pierart
Seraing : Nicolas Bomal
Soumagne : Ronald Dagonnier
Spa : Sophie Langohr
Verviers : Alain De Clerck
Visé : Sylvie Macias Diaz
Waremme : Emilio López Menchero
Welkenraedt : Antoine Van Impe

ESPACE SAINT-ANTOINE,
MUSÉE DE LA VIE WALLONNE
COUR DES MINEURS, 4000 LIÈGE
WWW.VIEWALLONNE.BE
WWW.AUXARTSETO.BE

DU 24.03 AU 29.05.11

L'AUTRE TRADITION?

Roman Ondák
Good Feelings in Good Times, 2003.
Performance overall display dimensions variable.
Purchased using funds provided by the 2004
Outlet / Frieze Art Fair Fund to benefit the Tate
Collection 2005.



Commissaire d'exposition au Wiels, Elena Filipovic y monte une exposition intitulée *The Other Tradition* conviant, du 26 février au 1^{er} mai 2011, une douzaine de jeunes artistes qui agissent dans le champ du performatif¹. Toutefois, "l'autre tradition" propose-t-elle d'inscrire ces œuvres en deçà du champ de la performance, dans une "autre tradition" qui leur serait singulière.

THE OTHER TRADITION

Avec : *Danai Anesiadou, Ei Arakawa (& Silke Otto-Knapp), Cezary Bodzianowski, Sharon Hayes, Sung Hwan Kim, Roman Ondák, Jimmy Robert, Katerina Šedá, Tino Sehgal, Jiř Skála, Pilvi Takala, Tris Vonna-Michell.*

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

ME.- DI. DE 11H À 18H,
TOUS LES 1^{ER} ET 3^{EME} ME. DU MOIS
JUSQU'À 21H.

JUSQU'AU 1.05.11

l'art même : Vous préparez une exposition au titre énigmatique de *The Other Tradition*. De quoi s'agit-il ?

Elena Filipovic : Il s'agit d'une expérimentation, d'une démarche qui tente de considérer la manière de travailler d'une jeune génération d'artistes. Le titre est une sorte de ready-made que j'ai emprunté à l'exposition de Gene Swenson réalisée en 1966. J'aimais le fait qu'un jeune critique-curateur tente d'appréhender, à l'époque du modernisme de Greenberg, une autre généalogie. Swenson proposa, au moment où le Colorfield était associé à Picasso, d'aborder les origines du Pop par dada et le surréalisme – donc différemment. Pour ma part, j'observe que beaucoup d'artistes aujourd'hui constituent des actions, ou des événements qu'ils mettent en scène, et engagent un travail que l'on peut qualifier de performatif ; toutefois ils ne s'affilient pas à l'histoire de l'art de la performance. L'exposition montre ainsi un panorama de pratiques performatives très différentes, mais, dans chacun des cas, les artistes cherchent leur lien ailleurs : **Tris Vonna-Michell** dans l'histoire orale, **Roman Ondák** dans l'art conceptuel, **Sharon Hayes** dans la protestation sociale et dans la parole collective, etc. A un moment où le mot performance est utilisé tous azimuts, au point de devenir élastique, extensible et de perdre son sens, il m'a semblé très important de revenir en arrière et de regarder la particularité du travail des artistes. Quel sens ces artistes veulent-ils vraiment donner à leur travail ?

A.M. : Vous évoquez dans le communiqué de presse l'émergence d'une nouvelle génération, d'un nouveau genre. Pensez-vous vraiment qu'il y ait une nouvelle pratique de l'art aujourd'hui ? Cet usage transversal de la performance que vous décrivez a finalement déjà existé, à plein de niveaux chez beaucoup d'artistes, qui ne sont pas spécialement des performeurs comme Abramovič, chez des artistes comme Beuys ou Bruce Nauman qui ont utilisé le mode de la performance sans pour autant se définir comme performeurs.

E.F. : Tout à fait ! J'utilise le terme de nouvelle pratique uniquement pour souligner le fait qu'il ne s'agit pas d'une exposition historique qui tenterait, en montrant quelques exemples du passé, de légitimer une pratique actuelle. Je ne veux ni justifier la pratique des artistes exposés, ni les regrouper dans le giron d'une nouvelle définition. J'ai consciemment choisi un titre qui met en garde : attention ces artistes ne correspondent ni à la tradition de la peinture ou de la sculpture, ni à celle de la performance ! Je ne veux pas nommer ce que font les artistes. On pourrait être tenté de le faire – je pense à Nicolas Bourriaud qui va définir un terrain comme l'esthétique relationnelle – mais je ne conçois pas mon rôle de curateur dans le fait d'apposer – d'imposer – un terme sur la pratique d'artistes si différents. Je veux leur laisser toute liberté. L'utilisation du qualificatif de nouveau est simplement là pour indiquer que cela se passe aujourd'hui.

A.M. : Il y a cependant une ambiguïté dans le titre que vous avez choisi. Si vous évoquez une autre tradition, vous parlez néanmoins d'une tradition, de réinscrire ces artistes dans une tradition, même autre. Pourtant vous me dites que vous ne voulez pas d'un discours qui enferme les artistes dans une linéarité traditionnelle. Comment allez-vous déconstruire ce lien avec la tradition, porté par le titre de votre exposition ?

E.F. : Ce titre comporte une contradiction évolutive. Je ne nie pas qu'il existe une tradition en art et qu'elle soit importante pour sa construction, ni que ces artistes s'inscrivent dans une tradition. Je ne vais pas naïvement prétendre retourner à l'idée progressiste moderniste d'avant-gardisme, selon laquelle on tourne le dos au passé pour inventer quelque chose de complètement nouveau. Ces artistes, justement, n'inventent pas quelque chose de nouveau, leur démarche est toujours fondée sur un passé. C'est pour ça que j'insiste : ce titre "l'autre tradition" signifie, pourrait-on dire, une "nouvelle" tradition. Nouvelle, pas dans le sens de quelque chose qui n'a jamais existé, mais comme un Phénix. Chaque artiste trouve un lien quelque part – dans la protestation sociale, la tradition orale ou l'art conceptuel – ; il ne nie pas qu'il y ait des liens ; simplement ce lien ne se trouve pas nécessairement dans la performance, là où l'on pourrait croire qu'il se trouve.

A.M. : Quels moyens mettez-vous en œuvre pour éviter cette catégorisation dans l'art de la performance ?

E.F. : Chaque artiste a une manière différente de se représenter. Montrer **Tino Sehgal**, par exemple, nécessite de respecter un certain nombre de règles. L'une d'elles veut que l'œuvre soit traitée comme n'importe quelle œuvre dans l'exposition. *This is new* de 2003 va se dérouler durant toute l'exposition. Lorsqu'on achètera un billet d'entrée, la personne à la caisse lira le titre du journal du jour. *Good Feelings and Good Times* de **Roman Ondák** consiste en une file d'attente ; un minimum de six personnes attendront pendant une demi-heure tous les jours devant le Wiels. **Danai Anesiadou** va refaire pendant le vernissage une performance qu'elle a exécutée deux ans auparavant. On pourra voir dans l'exposition une documentation sur ce qu'elle aura fait. Toutefois, nous ne sommes plus dans les années 60/70 avec ces photos en noir et blanc à gros grain

instantanément déchiffrables par le public comme étant les documents d'une action. J'ai donc demandé aux artistes de bien réfléchir à la question de la documentation. Ils devaient penser la forme de leur présence dans l'exposition, c'est-à-dire inventer une forme performative pour présenter leurs œuvres. Anesiadou a décidé d'aller voir, tous les lundis, un psychologue qui prend des notes sous forme de dessins. Elle lui décrit à chaque séance une scène de sa performance passée. Le psychologue produit ainsi les documents – qui seront exposés – d'une performance, qu'il n'a jamais vue, à travers le regard et la mémoire de l'artiste. Autre exemple, **Pilvi Takala** va montrer au Wiels un projet réalisé lors d'une résidence dans son pays, en Finlande. S'étant rendue compte que, dans cette ville, le travail était une sorte de fierté locale, elle a décidé de se faire embaucher dans une entreprise pour ne rien faire – seul une personne savait qu'il s'agissait d'un projet d'artiste. Elle a enregistré en caméra cachée la réaction offusquée de ses collègues. Ces images seront projetées en PowerPoint au sein d'une installation qui sera une reconstruction de son lieu de travail. C'est une autre façon de documenter et de faire rentrer le visiteur dans l'expérience de l'œuvre.

A.M.: Il me semble que l'exposition joue un rôle très important dans votre propos, plus encore que celui de la performance ou de l'installation. Les artistes utilisent là l'exposition (votre exposition) comme un médium.

E.F.: Tout à fait ! C'était très important de leur offrir cette possibilité. Ces artistes sont de plus en plus sollicités pour réaliser des actions, des événements, mais leurs projets ne sont montrés qu'une ou deux fois. Certains d'entre eux ne sont donc pas confrontés à la possibilité de réagir aux conditions particulières de l'exposition : le temps, une durée de deux mois, un public, un espace, un lieu fixe. Je voulais explicitement ne pas faire un festival ou une série d'événements, mais une exposition. Et poser la question : comment faire une exposition de ce type de travaux aujourd'hui, aussi divers soient-ils ?

A.M.: L'originalité de ce projet est bien qu'il intègre l'expérience de l'exposition dans son concept – l'exposition comme forme en mouvement. C'est l'exposition en elle-même qui est ici l'espace performatif, plus que les œuvres. Il y est question d'exposer un projet.

E.F.: Oui. Si je pense aux projets exposés dans leur diversité, pour certains, c'est l'occasion de donner lieu ou d'offrir une autre vision de leur travail que celle qu'ils montrent habituellement. Par exemple, **Sung Hwan Kim**, un artiste coréen, va montrer un film daté d'il y a quelques années. Habituellement, ce film est montré en lien avec une performance ou une installation. Il a accepté exceptionnellement de montrer ce film comme tel. C'est-à-dire un film dans lequel il raconte une histoire avec des moyens et des techniques liés à son travail performatif. Tout cela est enregistré, il n'y a plus de live. Sa réponse à ma proposition a été de faire que le film soit seul.

A.M.: Vous proposez en quelque sorte aux artistes une plateforme qui leur permet de détourner leur pratique de la performance et/ou de la non-performance.

E.F.: Pour certains, c'était très clair comme pour Roman Ondák, Tino Sehgal ou Jiří Skála. Leur travail respectif est en soi une réponse à l'exposition. Pour d'autres, je les ai invités à discuter du projet en amont pour qu'ils aient le temps de réfléchir à la juste réponse. Par là, je voulais aussi répondre personnellement à la manière de faire des expositions à la chaîne avec un goût prononcé du spectaculaire. Cette exposition ne sera pas du tout spectaculaire, même si l'on attend de la performance qu'elle soit le spectaculaire incarné. Dans certains cas, cela relèvera même du banal, du quotidien, comme dans la pièce de **Jiří Skála** constituée de deux personnes qui, tous les jours, installées à un bureau, vont apprendre deux mois durant à contrefaire l'écriture de l'autre. Il n'y a pas plus simple et non spectaculaire.

A.M.: Vous abordez dans vos expositions, comme lors de l'exposition de Gonzalez-Torres au Wiels, ou encore dans vos travaux d'historienne de l'art – je pense à votre doctorat sur Duchamp –, très souvent la question de l'exposition comme installation. Comment *The Other Tradition* s'intègre-t-elle dans vos réflexions ?

E.F.: Il est vrai que c'est quelque chose qui me hante, mais je suis probablement avant tout une historienne de l'art. J'ai abordé le travail de Duchamp sous l'angle de son approche théorique de l'œuvre d'art, ce qui n'est pas l'œuvre même, mais toutes les constructions autour, dont les expositions. Cela a beaucoup nourri ma réflexion de curatrice. Je ne conçois pas l'exposition comme une forme fixe impossible à remettre en question. C'est la leçon de Duchamp, l'exposition n'est pas un espace neutre, ni une forme donnée. Dans mon travail de curatrice, tout en évitant de jouer à l'artiste, j'essaie à chaque fois de me poser la question : quelle forme est appropriée à quelle œuvre ? Dans le cas de Gonzalez-Torres, sa postérité n'est pas un geste formel, mais un questionnement sur l'autorité. Il était donc important de remettre en question l'autorité de la rétrospective et donc du curateur, sans doute aussi à cause de la mobilité que l'artiste a inscrite au sein de son œuvre. J'ai donc inventé un protocole pour l'exposition. J'ai fait une exposition classique que je n'ai pas maintenue unique, définitive, autoritaire. Finalement, il s'agissait d'une rétrospective qui montrait sa subjectivité. C'est cette subjectivité de l'exposition que je voulais souligner.

A.M.: Cette expérience a-t-elle influencé votre projet ?

E.F.: Finalement, je crois que chaque exposition est l'exposition des artistes qui y participent, même s'il s'agit d'une exposition de groupe ou d'une monographie. Pour cette exposition, il fallait que je pense avec les artistes quelle forme serait appropriée. Je l'ai faite avec une certaine urgence, celle de donner à ces artistes la possi-

lité de représenter une part de leur travail, souvent mal compris, mal présenté ou réservé à un certain public d'initiés.

A.M.: De quelle urgence s'agit-il ?

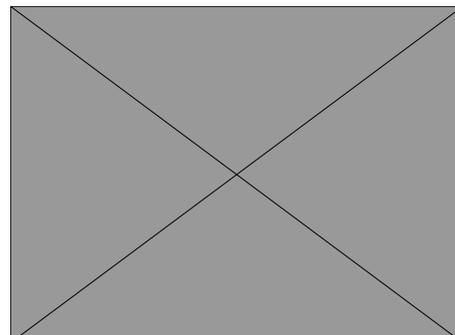
E.F.: Leur pratique, leur façon de travailler me semble très importante. Beaucoup d'entre eux sont des artistes avec lesquels j'ai déjà travaillé. Ce n'est pas pour autant que je suis un de ces curateurs entouré d'une cour ; ce sont des artistes avec lesquels j'ai entamé depuis longtemps un très long dialogue – que j'ai travaillé, ou pas, avec eux.

A.M.: Dans *Politics of Installation*, Boris Groys établit une différence entre le travail du curateur et celui de l'artiste-curateur. Il affirme que l'artiste exerce une certaine autorité sur le public parce qu'il définit ses propres règles, tandis que le champ d'action du curateur est limité car il est au service du public et ne détient pas l'autorité nécessaire pour établir de nouvelles règles. En essayant de re-questionner l'exposition et d'établir de nouvelles règles, essayez-vous d'acquiescer en quelque sorte une part de l'autorité de l'artiste ?

E.F.: Oui et non. Je ne suis pas pour l'idée que le curateur accumule l'autorité de l'artiste. Le curateur se doit d'installer, interpréter, présenter, accompagner le travail, les œuvres. Il ne fait pas œuvre à lui tout seul. Le curateur est le premier interprète de l'œuvre. Ce rôle d'interprétation est souvent nourri par le dialogue avec l'artiste lui-même. Mais, dans ce rôle, le curateur a le devoir, envers l'artiste, l'œuvre et le public, de défendre une position, une position qui peut être la sienne, unique et forte. En prenant position, le curateur peut décider de réinventer la forme de l'exposition. D'un côté, il est limité, car il a un devoir envers l'audience, de l'autre, il a le devoir de ne pas simplement suivre les règles établies.

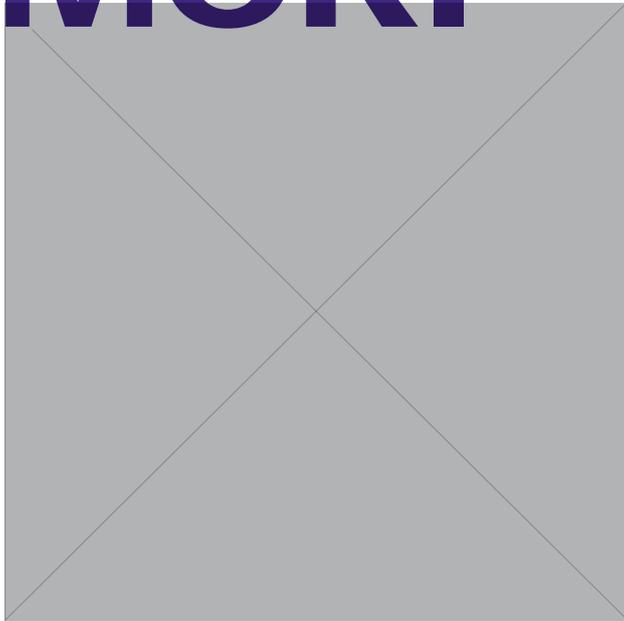
Entretien mené par Maité Vissault

¹ L'exposition s'accompagne d'un programme d'actions spontanées et programmées au Wiels et ailleurs. Informations : www.wiels.org



Pilvi Takala,
The Trainee, 2008

MEMENTO MORI



BALTHASAR BURKHARD
VOICI DES FRUITS,
DES FLEURS, DES FEUILLES
ET DES BRANCHES
(photographies et héliogravures)

MAC'S,
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE

JUSQU' AU 29.05.11

Balthasar Burkhard
Fleurs, 2009.
Photographie couleur sur aluminium,
129 x 129 cm © Archive Balthasar Burkhard

En avril dernier s'éteignait l'artiste suisse BALTHASAR BURKHARD. Au terme d'un parcours en photographie d'une quarantaine d'années, l'œuvre qui lui survit livre une vision du règne vivant d'une extrême acuité. Jusqu'au bout, Burkhard a œuvré à en rendre aussi bien l'essence que sa perception photographique.

Le recours à des techniques et des formats divers, sélectionnés à dessein, a perpétuellement alimenté un travail personnel, singulier, qui crée, entre la multiplicité des genres et sujets abordés, une saisissante osmose. C'est ce que vise à révéler l'exposition que Laurent Busine consacre à celui qui fut son proche ami, et à laquelle Burkhard s'était attelé avant sa disparition.¹ Le MAC's dévoile à cette occasion deux séries d'œuvres inédites, avec une émotion due tant aux circonstances qu'à l'aura de cette œuvre photographique d'exception.

C'est à la fin des années 1960 que Balthasar Burkhard (1944-2010) entame une œuvre personnelle, après avoir travaillé comme photographe documentaliste à la Kunsthalle de Berne, sous la direction d'Harald Szeemann. D'emblée, l'artiste va questionner la situation du sujet dans l'image et son rapport au spectateur. Les variations au sein de sa première série, consacrée à un paysage enneigé, témoignent des tentatives de positionner le regard du spectateur à diverses distances, dans des rapports d'échelle qui modifient chaque fois sa relation au paysage. Les séries suivantes vont poursuivre cette recherche, en expérimentant la fragmentation et l'agrandissement. Le corps devient alors le motif privilégié de ce travail rigoureux. Démesurément agrandis, les clichés de la série *Grand nu* (1983) se déploient ainsi sur un fond sombre et uni. La matière même du corps se trouve exposée, en des poses qui le rendent méconnaissable d'une image à l'autre, tranché par le cadrage, dissocié de son environnement direct, livré à lui-même autant qu'offert au regard du spectateur. Viendront ensuite les séries consacrées aux organes spécifiques : bras, genoux ou encore veines, détaillés dans des ensembles où interviennent de légères variations de luminosité ou d'angles de prise de vue, soulignant très systématiquement la relativité du re-

gard et de l'acte photographique. Par la frontalité du sujet, sa découpe arbitraire ou son agrandissement, il s'agit de confronter l'observateur à une perception inédite de formes pourtant familières, et dans le même temps de (se) jouer des codes de la représentation photographique, à commencer par ces effets de découpe ou de distorsion des proportions. Ce n'est pas l'effet d'étrangeté qui est visé par ces manipulations, mais au contraire une plus grande proximité au vivant, dans toutes ses manifestations. Car si le corps humain occupe une place essentielle dans l'œuvre de Burkhard, la nature au sens large lui offre un répertoire de formes qui participent d'un même ensemble. Aussi les gros plans de végétaux ou d'animaux, photographiés parallèlement aux corps, entrent-ils en résonance avec ceux-ci au point parfois de les assimiler. Jamais pourtant l'anecdotique ne l'emporte dans ces rapprochements créés par le regard du photographe au gré des œuvres et de leur accrochage. Il en émane au contraire un sentiment de profonde unité, décelée au cœur même du règne vivant.

Étonnamment, ce sentiment persiste lorsqu'il s'agit de rapprocher des éléments aussi essentiellement dissemblables que des paysages naturels vierges et des étendues urbaines mises à distance par la prise de vue aérienne. Là aussi, l'artiste parvient à créer des équivalences entre, notamment, épaisseurs forestières, étendues désertiques et métropoles tentaculaires. Certes, l'impact de ces images a pu être renforcé par le recours au format monumental, mais il n'en est pourtant jamais tributaire. Pour preuve, la reprise par l'artiste de l'héliogravure, dans les années 1990. Ce procédé remontant aux prémises de l'invention photographique, consiste à imprimer une image photographique par la projection du cliché sur un papier au charbon. Insolée, l'image est ensuite reportée sur une plaque de cuivre, qui servira de support aux reproductions. Le format de ces œuvres n'excède pas 65cm de côté. Cette technique ancienne confère une matérialité à la photographie, qui contribue à rendre quasi palpable les dunes de sable ou les montagnes que Burkhard transpose littéralement à la surface de l'image. En faisant la part belle à ces héliogravures, la présente exposition souligne dans l'œuvre de Burkhard le sens de la recherche plastique, au même titre que l'actualité qu'il a su redonner à la valeur encyclopédique de la photographie.

Plus récemment, l'artiste avait exploré les voies de la photographie couleur. Inattendu, ce passage à la dimension colorée rompt avec les contrastes prononcés d'une œuvre jusque-là exclusivement composée en noir et blanc. On y retrouve cependant une saisie aussi attentive de la lumière, qui exalte les tonalités de ces natures dites mortes. C'est un véritable privilège que nous accordons le MAC's en nous révélant les ultimes travaux de l'artiste, prolongeant l'abord rétrospectif de l'œuvre d'une vitalité toute prospective.

Danielle Leenaerts

¹ En 1999, le directeur du MAC's avait déjà consacré une exposition à l'œuvre de Burkhard, au Musée des Beaux-Arts de Charleroi. Pour la présente exposition, l'artiste a pris part à la sélection des œuvres, leur mise en espace étant prise en charge par Laurent Busine.



EVÉNEMENTS SANS PAROLES

**ANNE DE GELAS
& CHRISTOPHE COLLAS**

CULTUURCENTRUM HASSELT
KUNSTLAAN 5, 3500 HASSELT
T +32 (0) 11 22 99 31
WWW.CCHA.BE

DU 29.04 AU 26.06.2011

Passé quelques excès, dérives photobiographiques en mal de littérature et un peu chochottes au milieu des années quatre-vingt, approches sociologiques ou psychanalytiques parfois desséchantes ou auto-exhibition coup-de-poing dans le sillon en chausse-trape de Nan Goldin, l'intimisme en photographie semble revenir à des registres plus mesurés, à des effets moins calculés, à un authentique approfondissement (et questionnement) du familier. Le fait de femmes, le plus souvent mais, photographe encore discret, CHRISTOPHE COLLAS en constitue également un bel exemple et se met progressivement à découvrir... A voir au Centre culturel d' Hasselt.

Le lieu lui-même n'est pas anodin : au cœur d'une Flandre que l'on pressent ou que l'on croit de plus en plus refermée sur elle-même, un lieu culturel public – doté tout de même de budgets assez confortables, y compris consacrés à la mise en production des artistes – continue d'ouvrir largement ses portes à des francophones, notamment à des photographes et notamment à des photographes peu connus¹. Pour autant le défi n'est pas mince, pour un artiste jeune (Collas est né en 1979, à Stavelot), quasi auto-didacte (formation théorique en Histoire de l'Art et Archéologie à l'ULg, cours du soir en photo à l'Académie des Beaux-Arts avec Eric Loyens) et ayant peu exposé², de faire tenir "son" intimité, fût-elle toute pudique, à d'aussi vastes cimaises : même partagé avec Anne De Gelas, l'espace reste immense, intimidant, pas facile à investir. Intelligemment et prudemment mais avec, à son échelle, une prise de risque non négligeable, Collas avance donc une proposition à double facette : quitter "Silences" (série en carré qui s'étoffait au fil du temps et qui, tout en délicatesse, nous parlait du temps lui-même et de la fugacité des choses) au profit d'une série de nouvelles images, plus plastique, toujours en couleurs mais au 24x36 et qui s'attelle, en même temps qu'à un format plus dynamique, à une sortie hors de soi et à une confron-

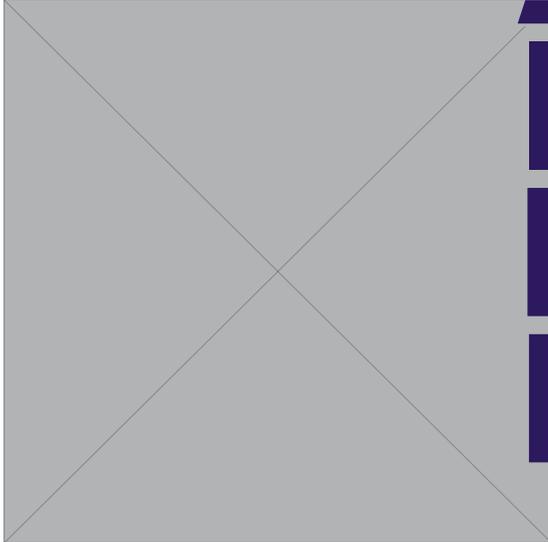
Christophe Collas,
sans titre,
2010

tation plus directe, plus ouverte au monde extérieur. Entre paysage, architecture et portrait, ces images continuent de ne souvent rien montrer de précis (rien de documentaire là-dedans, le point de vue reste personnel, trop particulier), mais mille petites choses évocatrices, infimes blessures ou ravissements légers : un mouchoir échoué sur un tapis de fleurs, des affiches lépreuses et des vitrines qui se dédoublent au détour de la ville, un visage qui se cache ou se risque à la fenêtre, un détachement amusé face aux images d'Epinal des publicités fanées ou, dans la profondeur d'un sous-bois ou à même un mur de briques flashant, la pure saveur d'une lumière, d'une couleur. Si souvent la blessure semble venir zébrer l'image – détail précis ou mélancolie diffuse, qui peuvent s'apparenter à des lambeaux de plaisirs ou de chagrins enfantins, rose acidulé –, c'est sans insistance et sans auto-apitoiement, mais avec une ouverture et une liberté ménagée à la perception, à la place même du spectateur, à son petit trajet dans le cadre. Et avec la conscience que voir différemment tout ce qui nous entoure est peut-être notre dernière façon d'espérer le changer, au moins un peu. Collas touche alors, et c'est déjà immense (une forme de résistance en soi, doublée d'une modeste mais authentique proposition) à ce qui dans la photographie peut encore nous ravir, nous donner des raisons de croire en elle et de l'aimer. D'autres images récentes abordent le noir et blanc, confirmant la subtilité et la maturité de la culture visuelle du jeune photographe : contrastes plus tranchés, refus de l'anecdote (si souvent, trop souvent photogénique en noir et blanc), fructueux équilibre entre constat géométrisé, expression abstraite et ressenti. Rien de démonstratif, les associations sont libres, instinctives et, peu à peu mais de façon indéniable, Collas progresse, séduit, convainc, emmène. Pour qui sait y voir, il faut décidément peu de choses au monde pour qu'un monde existe, suscitant de grandes émotions derrière des étonnements pourtant ténus, au départ de rien, au détour de nulle part.

Emmanuel d'Autreppe

¹ La commission de programmation "photo" qui se réunit annuellement, et dont fait partie l'auteur de ces lignes, est ainsi composée quasi paritairement et a notamment proposé, ces dernières années, des expos solo ou en duo à Anne De Gelas, Jean-Louis Vanesch et Lucia Radochonska, Alexandre Christiaens, Céline Chariot, Jean-François Spricigo, Olivier Cornil...² Signalons tout de même une première "sortie" au... Placard à balais (D'une certaine gaieté, Liège, 2009), puis notamment un prix *Exchange* de Fotolegendo aux dernières Boutographies de Montpellier, qui lui vaudra prochainement une exposition à Rome.

Olivier Cornil,
Drapeau, Bruxelles, 2008
Inkjet-Print mit Schutzfilm auf Aluminium,
60 x 60 x 1,8cm



ANARCHY IN NOWHERE- LAND

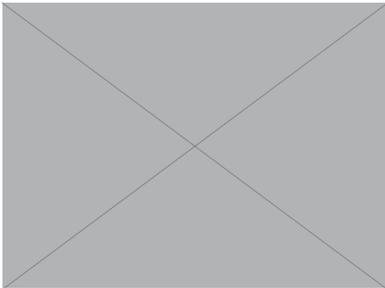


Conçue pour la Kommunale Galerie à l'automne 2010, dans le cadre du Mois européen de la Photographie de Berlin (et à l'occasion de la présidence belge de l'Union européenne), l'exposition *Borders/No Borders* est à présent visible aux Chiroux – Centre culturel de Liège. Un panorama de la photographie en Belgique aux XX^e et XXI^e siècles, issu d'un partenariat entre BIP2010 (Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège) et le Musée de la photographie à Charleroi.

Lara Gasparotto,
2010



Lara Gasparotto,
2010



Lara Gasparotto,
2010

BORDERS/NO BORDERS

ANNEMIE AUGUSTIJNS, NICOLAS BOMAL, KARIN BORGHOUTS, DIRCK BRAECKMAN, CHRISTIAN CAREZ, THOMAS CHABLE, PIERRE CORDIER, OLIVIER CORNIL, DAVID DE BEYTER, GILBERT DE KEYSER, ANNE DE GELAS, PIERRE DEBROUX, VINCENT DELBROUCK, LARA GASPAROTTO, HUBERT GROOTECLAES, FRANÇOIS HERS, ALAIN JANSSENS, GERT JOCHEMS, PATRICIA KAISER, WILLY KESSELS, SOPHIE LANGOHR, MARCEL LEFRANCO, CHARLES LEIRENS, CHARLOTTE LYBEER, MARCEL MARIËN, GUSTAVE MARISSIAUX, LÉONARD MISONNE, CAROLINE PANKERT, ROGER POPULAIRE, ARMAND QUETSCH, PIERRE RADISIC, BRUNO STEVENS, SAÛTORU TOMA, MARC TRIVIER, GAËL TURINE, MICHEL VANDEN EECKHOUDT, SERGE VANDERCAM, STEPHAN VANFLETEREN, GEORGES VERCHEVAL, JOHN VINK.

(REPRISE QUASI COMPLÈTE DE L'EXPOSITION QUI S'EST DÉROULÉE DU 23.10 AU 22.11.10 À LA KOMMUNALE GALERIE - BERLIN).
CENTRE CULTUREL DE LIÈGE,
LES CHIROUX
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
LU.-SA. DE 13H30 À 18H00 ET SUR RENDEZ-VOUS
UN JEU DE 27 CARTES POSTALES REPRENANT UNE SÉLECTION DES IMAGES DE L'EXPOSITION EST MIS EN VENTE AU PRIX DE 10 EUROS.
T +32 (0) 4 223 19 60
WWW.CHIROUX.BE

JUSQU'AU 26.03.11

LARA GASPAROTTO IN DEPTH OF FIELD (DOF)

AVEC FRANÇOIS GOFFIN, JIMMY KETS, ARNO RONCADA, ELKE BOON, CHARLOTTE LYBEER, BERT DANCKAERT

CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY
SOUS COMMISSARIAT DE DRIES ROELENS
GUANGZHOU MUSEUM OF ART, CHINE

DU 16.03 AU 17.04.11

L'exposition présentée cet automne à la galerie CO de Cologne, et qui a été rapatriée à Liège en ce mois de février, ne constitue pas qu'un échange de bons procédés, un renvoi d'ascenseur : une délocalisation tronquée et condensée – mission impossible – de la dernière BIP (biennale internationale de la photographie) de Liège, sur le thème (*Out of Control*). Elle témoigne aussi et peut-être surtout de la crédibilité curatoriale acquise progressivement par les Chiroux et s'attèle – mission peut-être tout aussi impossible – à dresser un panorama en diptyque de la photographie en Belgique : sur le versant des jeunes créateurs et sur celui des "valeurs confirmées", voire des jalons historiques. La bonne idée est de n'avoir pas posé ces deux versants en face à face, en chiens de faïence : ils communiquent au contraire, et la question des filiations, des références, du partage de singularités et des échanges en contrepoint est au centre à la fois de la sélection et du dispositif d'exhibition. Petite touche d'élégance : il est à noter que Marc Wendelski, qui aurait à coup sûr eu sa place parmi les jeunes contemporains mais qui, aux côtés d'Anne-Françoise Lesuisse, exerce le rôle de commissaire, s'est spontanément – hélas ! et bravo... – mis sur le banc de touche. Au final, une composition équilibrée, qui se complète d'une sélection issue des collections de la Communauté française et opérée par Marc Vausort, conservateur au Musée de la photographie à Charleroi. Autre signe à remarquer : la priorité a été redonnée à l'image "conçue" (prise ou faite, le plus souvent un mélange des deux) par rapport à l'image "revue" (recyclée, détournée ou déterritorialisée, produit de deuxième main, le plus souvent) qui se taillait une large part dans la BIP, mais dans des tonalités et des approches trop différentes pour qu'on puisse y voir un retour à un quelconque classicisme. Pour le dire autrement, *Borders/No Borders* en revient davantage à la photographie comme regard, et pas seulement ou pas essentiellement comme démarche, au risque du conceptuel sec.

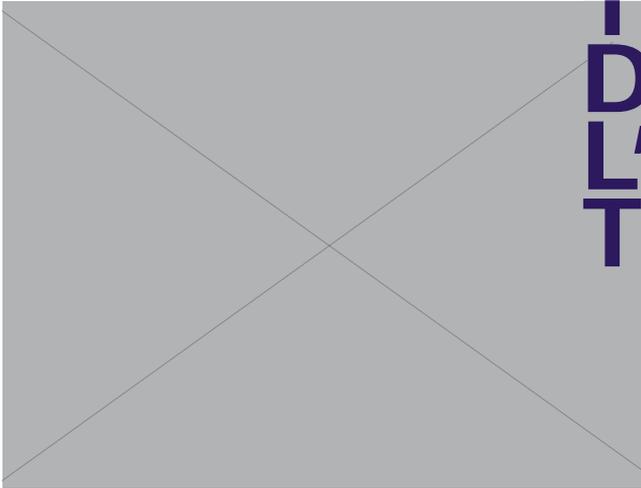
Enième occasion de vérifier que la Belgique a décidément moins à rougir de ses créateurs que de ses politiques (ceci expliquant cela ?), et que le mélange d'implication et de détachement de la photographie, tous genres confondus, épouse décidément bien les positions ambiguës et les décisions hybrides. La liberté et l'éclectisme du choix se paient certes d'une forme de dispersion : on ne repère ni la cohérence d'un territoire (inégalement représenté : quatre Flamands seulement – mais de la part d'une région, Liège, c'est déjà un geste !), ni celle d'une thématique (la frontière, qui aurait en effet pu fragmenter la première approche), ni celle d'un esprit (l'écueil du bon vieux "surréalisme" ou de toute autre étiquette cocardière), d'une thématique, d'une école ou d'une génération, puisque parti a été pris de les faire dialoguer et de miser sur les grands écarts (quitte à repérer quelques figures étonnantes voire imprromptues dans le casting). Mais aussi, qui a dit que la cohérence, quelle qu'elle soit, devait sous-tendre toute exposition ?... Aussi opérerons-nous un zoom de parti pris – car, toujours rigoureux et impartial, le hasard (de l') objectif laisse deviner, libre et fière dans le ballet de ses aînés, les contours d'une nouvelle et accrocheuse funambule, qui tient en équilibre un monde insolite et un langage sans compromis...

LARA GASPAROTTO

Vingt-et-un ans à peine et un talent insolent, qui n'aime d'ailleurs pas trop s'encombrer de qualificatifs, même laudateurs, et qui préfère avancer voire foncer que de se regarder faire ou de se caresser le nombril. Lara Gasparotto habite Anthisnes et sort tout juste de la section photo de l'ESA Saint-Luc Liège. Elle peint, photographie (quasi exclusivement à présent), sculpte, dessine. Quelques expositions ont eu lieu déjà, à l'Avouerie d'Anthisnes, au Centre culturel de Huy et à l'espace Place verte, chez Timeless Record Shop à Liège, et surtout lors de l'édition 2009 de la biennale de Marchin et du Condroz (*Sweet Sixteen*), qui a fait connaître son travail auprès d'un public plus large et plus averti. Brassant les codes, les genres et les techniques avec décontraction et sans complexe (du reportage à la photo de mode en passant par la prise de vue nocturne, le nu, le paysage), Lara Gasparotto a déjà décoché quelques salves d'images affûtées, captées dans son quotidien, parmi ses proches, au gré des rencontres ou plus subtilement mises en scène, et qui ont tapé dans l'œil de plus d'un observateur lors de la récente biennale de Liège, (*Out of Control*). Thème qui semblait taillé pour elle, à l'exacte mesure de sa jeune fièvre et de son esprit d'indépendance... Si elle nourrit régulièrement de ses images animées, curieuses et débridées un intéressant blog personnel, en perpétuelle mutation, elle commence surtout, peu à peu, à semer sa zone dans la cour des grands : remarquée lors du concours "Emerging Talents" de *View Photography Magazine*, de la bip 2010 et de *Borders/No Borders* à Berlin, elle sera prochainement exposée à Anvers et en Chine par la galerie Stieglitz 19, et a un livre en préparation pour l'an prochain chez Yellow Now. De quoi faire gonfler les têtes et griser les sensibilités filandreuses – ce qu'elle n'a pas : elle sait très bien où elle est. Peut-être un peu moins où elle va (mais c'est très bien ainsi), nourrissant une irrévérence salutaire tous azimuts, y compris à l'égard des modèles même les mieux assimilés et de quelques références élégamment côtoyées (Ed Templeton, Ryan McGinley, ou encore Anke Van Iersel, Engström, Tunbjork, un peu plus lointainement)... Au jeu des familles photographiques, la singularité de son talent découragera aussi vite le collectionneur, de toute façon, que le pisteur de sujets graveleux : tenues légères qui embrasent le paysage, enfants graves ou freaks inquiétants, filles qui pissent ou s'embrassent (éventuellement en même temps), rires ivres ou malaises en couleurs, autant d'éclats arrachés à la pure énergie d'être en vie. Mélange spontané et vivant de culture punk et un peu anar, de revendication féminine (voire -niste) et de sensualité sauvage (la nature est omniprésente), la photographie de Lara se double d'une poésie brute en phase avec son temps et même, à certains moments, d'une délicatesse désarmante, qui tend à montrer qu'il est moins question là, malgré la dureté de quelques images ou de certains sujets, de provocation que d'insouciance revendiquée et, surtout, de soif de liberté. Liberté de mouvement, de ton, de regard, de pensée, d'écriture... Une chose en tout cas est sûre et, dans le contexte de l'art actuel que nous connaissons, rafraîchissante : Lara Gasparotto est jeune, beaucoup trop jeune pour avoir pu calculer sa trajectoire. Dans l'échiquier des convenances et des reconnaissances, entre borders et no borders, entre abscesses et ordonnées... ou obscènes et désordonnées, elle trace une étincelante diagonale de fou et parions que, dans un avenir proche, c'est elle qui se jouera des frontières – comme du tiers, du quart, et du reste.

Emmanuel d'Autreppe

Jacques Lennepe,
Jocelyn gardien de musée encadré,
1974.



"(...) La principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence".

Michel Foucault

Dans le cadre des manifestations "Charleroi 1911 – 2011", JACQUES LENNEPE (Bruxelles, °1941) revient dans la ville de son adolescence et investit les espaces du Palais des Beaux-Arts avec son étonnant Musée de l'homme. Intitulée *Un musée au quotidien (on est tous artistes)*, cette manifestation d'envergure constitue la première rétrospective jamais consacrée à cette collection atypique et atopique, à laquelle vient se greffer celle des *Devoirs quotidiens*, vrai-faux journal alimenté par l'artiste pendant plusieurs années. Quand la symbiose entre l'art et la vie n'est pas une utopie.

Au milieu des années 70, Jacques Lennepe initie son *Musée de l'homme*, voué à la reconnaissance de personnes faisant de leur existence un espace de création. *Work in progress* toujours en cours, ce projet s'offre à "l'artiste-historien" comme une possibilité d'expérimentation totale de sa théorie d'une esthétique relationnelle¹, dont il élabore les principes novateurs dès 1972, au sein du Cercle d'Art

UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXISTENCE

JACQUES LENNEPE, UN MUSÉE AU QUOTIDIEN (ON EST TOUS ARTISTES)

Exposition conçue par le
Musée des Beaux-Arts de Charleroi

PRÉSENTÉE AU
PALAIS DES BEAUX-ARTS
1 PLACE DU MANÈGE
6000 CHARLEROI
T + 32 (0)71 86 11 34 OU 35/36
WWW.CHARLEROI-MUSEUM.BE

DU 29.04 AU 30.07.11

L'exposition s'accompagne de la publication
Lennepe – Un musée de l'homme (A museum of mankind), Editions 100 Titres, Bruxelles et Editions Yellow Now, Crisnée, 2010.

WWW.LENNEPE.BE
BLOG "ON EST TOUS ARTISTES":
WWW.JACQUESLENNEPE.BLOGSPOT.COM

Prospectif (CAP)². L'époque est alors à l'émergence de nouvelles pratiques, très hétérogènes. Lennepe y décèle toutefois des caractéristiques morphologiques communes, assimilables à ce qu'il est convenu d'appeler un "style". Aux œuvres antérieures, de formes fermées, se substituent des œuvres éclatées dans l'espace et le temps, "ouvertes" à une multiplicité de possibilités interprétatives et participatives. Tout imprégné de la pensée structuraliste ambiante, il élabore ainsi sa *théorie des 3 RE* pour : relation structurale (la forme de l'œuvre est ouverte), relation/récit (l'œuvre raconte des histoires) et relation sociale (l'œuvre réinvestit sa fonction sociale grâce à la participation). Le *Musée de l'homme* est un concept. Il se laisse difficilement circonscrire. Ses manifestations sont éphémères et les limites de son extension en redéfinition permanente. Anti-musée, il n'est pas un lieu figé, voué à la mystification et à la pérennisation de chefs-d'œuvre, mais un espace expérimental en devenir perpétuel. Nomade et libertaire, il fait sauter les verrous et agit dans une sphère indéterminée, quelque part entre l'art et le non-art, au cœur de l'espèce humaine.

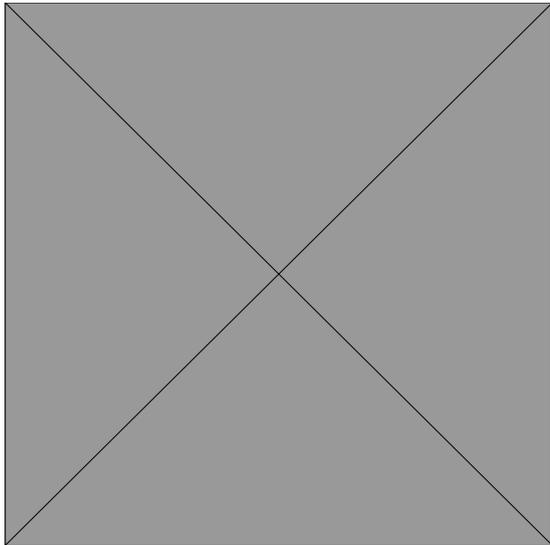
Mythologies individuelles

Quand Lennepe entreprend cette démarche, l'"artiste-commissaire" et le "musée d'artiste" sont de véritables concepts, notamment après qu'Harald Szeemann leur consacre une section lors de la Documenta V (1972). Dans le sillage de Mai 68, le détournement des modèles muséographiques participe de la contestation des valeurs et des systèmes de pouvoir. Comme nombre de ses homologues, le musée personnel de Lennepe remet en question la légitimation de l'art, la sacralisation de l'œuvre, la figure omnipotente de l'artiste et le pouvoir de l'institution culturelle. Fondé sur le constat que "*l'art ne doit plus être un problème de supports mais de rapports*", il se singularise toutefois par sa vocation première : intégrer l'être humain dans le monde de l'art. Pour mener à bien son projet, Lennepe joue de ses multiples identités, assumant une synthèse des principales fonctions du champ artistique : artiste, historien de l'art, critique, commissaire, conservateur et collectionneur. Sa collection se compose d'une étonnante galerie de portraits de personnes réelles manifestant de la créativité dans leur vie quotidienne : *Monsieur Bonvoisin sculpteur de marrons* (1976) ; *Ezio Bucci supporter et Paul Van Bosstraeten cultivateur d'orchidées* (1977) ; *Madame Paul Six et Alfred Laoureux collectionneur* (1978) ; *Tania modèle pour photos de charme* (1979) ; *Yves Somville dans le rôle de Jésus-Christ et Robert Garcet paléontologue* (1980). Multi-médiatique, le Musée de l'homme se compose d'un assemblage d'images et de sons (photos, hologramme, vidéos), de textes (livres, documents divers) et d'objets. Pluridisciplinaire, il hybride les pratiques conceptuelles, installatives, performatives, documentaires, sociologiques et narratives. Il puise sa substance dans l'existence et transmet une expérience. Sa période "historique" s'achève au début des années 80. Héritier spirituel d'Ensor, Magritte, Broodthaers et autres "zwanze" – tout comme ses comparses farceurs, les deux autres Jacques (Charlier et Lizène) –, Lennepe ajoute alors une galerie d'artistes fictifs, dont N.V. Panneel peintre du dimanche. Au cours des années 2000, d'autres personnes réelles rejoignent le musée. Le dernier en date, André Dagniau un homme de biens, sera présent avec sa collection de tronçonneuses lors du vernissage de la rétrospective carolorégienne. Depuis 2008, le blog *On est tous artistes* s'offre comme un "espace artistique relationnel" permettant à qui le souhaite (cultivateur de cactus, pâtissier, cycliste) d'être reconnu comme artiste dans le réseau des rapports humains. En une transposition artistique de vécus individuels et une "narrativisation" du quotidien, le *Musée de l'homme* relativise le caractère sacré et immanent de l'œuvre d'art au profit d'un réinvestissement de sa fonction sociale. Subversif, il se pose comme un acte de résistance absolue à toute forme d'efficacité, substituant à l'esthétique de l'objet une esthétique de l'existence.

Sandra Caltagirone

¹ Lennepe jette alors les bases de "l'art à l'état de rencontre" développé vingt ans plus tard par Nicolas Bourriaud dans son *Esthétique relationnelle*. ² Fondé, théorisé et animé par Jacques Lennepe, le CAP ou Cercle d'Art Prospectif (1972-1982) est un collectif d'artistes (Pal Horvath, Jean Louis Nyst, Jean-Pierre Ransonne, Jacques Lizène et Pierre Courtois), notamment pionnier de l'art vidéo en Belgique. Le CAP expérimente les possibilités d'un art relationnel en des productions narratives, sociologiques et humoristiques, caractérisées par une pauvreté de moyens techniques.

“Le célèbre soleil de Hollywood se coucherait-il? Le smog a sans aucun doute des couleurs de crépuscule et dernièrement, la vieille capitale du cinéma s’est couverte d’un voile gris.”¹ Ces propos autobiographiques d’Orson Welles, évoquant ces années industrielles, désenchantées et cependant nostalgiques, sont à la mesure de cette atmosphère d’entre-deux paradoxale, tendue entre attrait et rejet, séduction et abandon, tension et vide, des propositions plastiques – photographies et vidéos confondues – de MICHEL MAZZONI.



Les noirs et blancs estompés, les couleurs dé-saturées de ses images surexposées, sans guère d’ombres portées, écrasées et comme brûlées par le trop-plein de lumière, sont autant d’invites à s’approcher, intrigué par l’étrangeté de la scène. S’y révèlent, masqués, des espaces désincarnés, blafards et fantomatiques, si proches, d’où qu’ils soient, européens ou étasuniens, par l’impression d’abandon qui les plombe; flottant dans l’indéterminé. Récemment, après avoir investi des non-lieux dans la proximité, surgissant de quelque mirage paysager où les choses auraient miraculeusement survécu aux hommes, Michel Mazzoni a réalisé des photographies et des vidéos dans l’Ouest américain. Sans doute, celles-ci évoquent-elles davantage le périple fondateur de Jack Kerouac, son *On The Road*, monument de la Beat Generation, les incunables graphiques d’Ed Ruscha et Lewis Baltz et, plus généralement, les conceptuels et abstraits américains. S’en dégage toujours cette musicalité sourde et dépouillée – oserait-on dire, mystique, conviant à une spiritualité sans dieu(x), à l’errance même – propre au cheminement de l’artiste. Welles encore, pour sa description de l’improbable mégapole américaine devenue dans l’inconscient collectif synonyme de ville contemporaine, si différente pourtant des antiques cités du vieux continent, conviant au rassemblement et à l’échange: *“Il n’y a jamais eu de véritable métropole qui ne commence par une place [...] Hollywood est un simple relais routier. Allez aussi loin que vous voulez, dans la direction que vous voulez, partout, cela ressemble à la route de l’aéroport. N’importe quelle route, vers n’importe quel aéroport...”*² S’agissant du paysage, vastes territoires à demi sauvages ou donnés pour tels, cités urbaines ou mégapoles tentaculaires, peut-on encore se passer de l’*“american way”* porté Outre-Atlantique, en toutes choses et d’une génération l’autre, par le cinéma et la photographie qui

ER-RANNCES

LES RÉCITS LABILES DE MICHEL MAZZONI

Michel Mazzoni
Your Ad Here
Interstate 10, Cabazon - California.
Michel Mazzoni 2009

orchestrent ainsi notre rapport au réel et à l’irrationnel jusqu’en nos fantasmes les plus enfouis? Sans vraiment trancher, les énigmes de Michel Mazzoni, pointent ce dilemme, ce tiraillement culturel; aussi la peur du vide, cette solitude existentielle qui tenaille, fléau contemporain s’il en est: l’enfermement en un monde mercantile et vain, où l’autre se perd dans l’inexorable singulier. Tout n’est-il pas, *in fine*, quels que soient la direction et les choix entrepris, de l’ordre de l’effacement et de la perte? A l’égal de ces espaces communs dont on use sans les voir, à la lisière du perceptible, dépourvus d’identité propre et d’aura. Mais voici que cette absence d’esthétique et d’individualité offre à Michel Mazzoni de nous les livrer en leur plein mystère. Tels de longs plans cinématographiques, des hors champ en *“attente de signification”*, ses photographies maintiennent le suspense entier. Brouillant les procédés pour mieux troubler et engager le spectateur, les vidéos privilégient, quant à elles, les plans fixes: une photographie en très léger mouvement, s’étirant à l’infini. Routes, panneaux signalétiques, dinosaure géant... les indices laissés de ci de là par Michel Mazzoni dans ses images ouvertes donnent à penser que celui-ci se verrait volontiers en archéologue du futur, imaginant ce qui, de ce monde, restera; quels futiles symboles identifieront le présent aux siècles à venir. Les vastes espaces mythiques de l’Ouest américain de se révéler déjà bien différents du paradis à conquérir, quelque chose comme un subterfuge. *“Dans le désert californien, plus que partout ailleurs, tout peut disparaître. Je le croyais inhabité, mais ce n’est pas le cas. Ceux qui n’ont pas réussi en ville y vivent pour ne pas être sans domicile, dans des habitats de fortune, des caravanes, quand ce n’est pas dans leur voiture”*, explique-t-il. Et de poursuivre: *“La photographie est un médium qui tend à informer, nous parle de ce que nous savons déjà, face à quoi je privilégie l’interrogation, des déclinaisons possibles du vide et de la disparition”*. Le visible convie à l’ineffable; les questionnements sont pris pour eux seuls, sans réponse, sinon la porosité de l’existence. Parcimonieux, les signes de présence sont peu loquaces, telle cette charrette de supermarché, artefact de la consommation, ou cette voiture accidentée, dont on peut supposer que quelqu’un viendra, à un moment ou un autre, la chercher, guère davantage: quelques pièces à conviction abandonnées, faisant face à l’immensité du vide métaphysique.

Christine De Naeyer

MICHEL MAZZONI

GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS
4000 LIÈGE

DU 12.03 AU 12.04.11 (SOLO)

ESPACE 29

29 RUE FERNAND MARIN
F-33000 BORDEAUX
WWW.ESPACE29.COM

DU 15.06 AU 17.07.11 (SOLO)

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK

94 CHAUSSEE DE WATERLOO
1060 BRUXELLES
WWW.CCJF.BE

DU 11.11 AU 10.12.11 (SOLO)

L'ESCAUT

Sous commissariat de Frédéric Collier,
60 RUE DE L'ESCAUT
1080 BRUXELLES

DU 22.04 AU 14.05.11 (COLLECTIVE)

WWW.MICHELMMAZZONI.COM
WWW.MICHELMMAZZONIPROJECT.
BLOGSPOT.COM

EDITION:

STRAIGHT IN THE LIGHT,
ARP 2 EDITIONS (SORTIE EN MARS
2011), TEXTE D'ANNE-FRANÇOISE
LESUISSE (WWW.ARPEDITIONS.ORG)

1 Orson Welles in Orson Welles & Peter Bogdanovich, *Moi Orson Welles*, Paris, Belfond, 1993, p.311 2 Ibid

LA FABRIQUE DE L'IMAGE

Dans le cadre de la huitième Biennale internationale de Gravure contemporaine de Liège, l'École Supérieure des Arts Saint-Luc a fait à Sylvie Eyberg l'invitation d'une double exposition (entre le 25 mars et le 31 mai 2011). À celle-ci, l'artiste a répondu par la proposition de rassembler une dizaine de plasticiens autour de la thématique de l'image imprimée, plasticiens au nombre desquels on compte, outre Sylvie Eyberg, Marcel Berlangier, Koenraad Dedobbeleer, Simona Denicolai et Ivo Provoost, Olivier Foulon, Pierre Lauwers, Valérie Mannaerts, Jacqueline Mesmaeker et Raphaël Van Lerberghe. En marge de cette exposition, seront programmés une série de workshops et de conférences, dont une lecture d'Erika Greenberg-Schneider, fondatrice de l'atelier Bleu Acier (Floride), et instigatrice auprès de Sylvie Eyberg d'une série d'héliogravures.

Si l'association de certains de ces artistes semblera aussitôt familière eu égard à la proximité de leurs préoccupations ou à des collaborations passées, la présence de certains noms pourra apparaître, quant à elle, plus inattendue. Sylvie Eyberg l'avoue sans fard, l'un des motifs premiers ayant présidé à ce choix est l'intérêt vif et respectueux qu'elle nourrit vis-à-vis du travail de chacun. Pour autant, ce souhait de les réunir ne répond pas moins à la volonté d'articuler une proposition d'exposition réfléchie : envisager les rapports à l'image de façon plus large, et plus complexe, en s'intéressant à ses divers modes de "traitement". Autrement dit, il ne s'agirait donc pas seulement d'envisager l'image sous le seul horizon de ses modalités techniques, mais également à partir des manipulations dont elle fait l'objet en amont et en aval de son impression, des différents genres auxquels l'image ressortit, ou encore, de ses mises en scène. Aussi, et sans pouvoir présager du contenu précis des œuvres et collaborations originales que recélera cette exposition (toujours en gestation), l'on serait dès lors tenté de suggérer une voie possible d'appréhension du travail des artistes, eu égard à

ces différents aspects qui non seulement définissent la disposition particulière de chacun par rapport à l'image, mais dont le questionnement contribue plus fondamentalement à dévoiler la spécificité du langage visuel.

Le modèle de pensée de l'image qui a longtemps prévalu dans la société occidentale est celui, pourrait-on dire, de la "fenêtre ouverte", modèle selon lequel l'image est appréhendée comme un signe renvoyant à un modèle extrinsèque absent ou comme la traduction visuelle d'une signification qui la précède. L'image vaut d'abord pour ce qui se tient derrière elle en faisant oublier sa propre matérialité. Si cette indexation de l'image au seul registre de l'imitation ou de l'illustration a pu être critiquée, c'est, comme l'a récemment rappelé Emmanuel Alloa, pour se voir en retour opposer – avec l'avènement de l'abstraction la plus radicale du XX^{ème} siècle – un modèle tout aussi catégorique selon lequel l'image venait obstruer ce jeu de transparence pour ne plus offrir au regard qu'un objet ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même¹. Or, on peut se demander en effet si cet épisode ne venait pas dessiner les contours d'une position tout aussi intenable car fondée sur l'exact contre-pied de la première. Conscients dès lors, pour le dire avec Georges Didi-Huberman, que réduire l'image à une simple apparence était lui en demander trop peu et y chercher le réel lui-même, lui en demander trop², certains théoriciens se sont efforcés de rendre au fait visuel toute sa spécificité et sa complexité en envisageant dialectiquement ces deux polarités. À titre d'exemple, on peut évoquer les profondes réflexions de Louis Marin pour qui le principe de la représentation fondée sur la transparence ne pouvait se penser indépendamment de sa propre transgression. Pour Marin en effet, si une image est une fenêtre ouverte sur un morceau de réalité, la condition de cette transparence est la matérialité de la surface grâce à laquelle les objets figurés peuvent apparaître. Si la représentation ne pouvait donc se faire qu'au prix de la dénégation de cette surface matérielle, il n'était pas d'œuvre, gageait-il, qui ne thématise peu ou prou cette condition de possibilité. Se dessine de la sorte un modèle de l'image dont il convient de voir comment, outre le contenu figuré, celle-ci dévoile réflexivement des indices de sa propre condition matérielle, de son propre mode de fonctionnement³. Or, sans aucunement prétendre en épuisier par là les voies d'accès, il semble possible de déceler dans le travail des artistes appelés à exposer à Liège une semblable approche de l'image. On retrouve par exemple chez Sylvie Eyberg, Olivier Foulon,

Sylvie Eyberg,
d'eux (est),
2009, 84 x 60 cm, héliogravure,
impression Atelier Bleu Acier (Tampa),
Courtesy Galerie Greta Meert, Bruxelles

**MARCEL BERLANGIER,
KOENRAAD
DEDOBBELEER,
SIMONA DENICOLAI &
IVO PROVOOST, SYLVIE
EYBERG, OLIVIER FOULON,
PIERRE LAUWERS,
VALÉRIE MANNAERTS,
JACQUELINE MESMAEKER,
RAPHAËL VAN LERBERGHE**

UNE INVITATION DE SYLVIE EYBERG
DANS LE CADRE DE LA 8^{ÈME} BIENNALE
INTERNATIONALE DE LA GRAVURE
CONTEMPORAINE DE LIÈGE
SITE DE L'ÉCOLE SUPÉRIEURE
DES ARTS SAINT-LUC LIÈGE
BÂTIMENT B2/GALERIE
41, BD DE LA CONSTITUTION
4020 LIÈGE

DU 25.03 AU 31.05.11

BÂTIMENT B9/MANÈGE + WORKSHOPS,
LECTURES ET DÉBATS SUR L'IMAGE
IMPRIMÉE

DU 28.04 AU 31.05.11

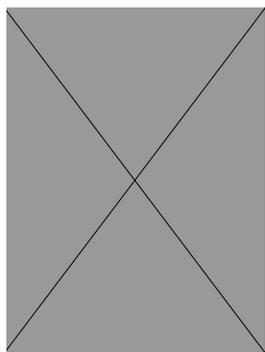
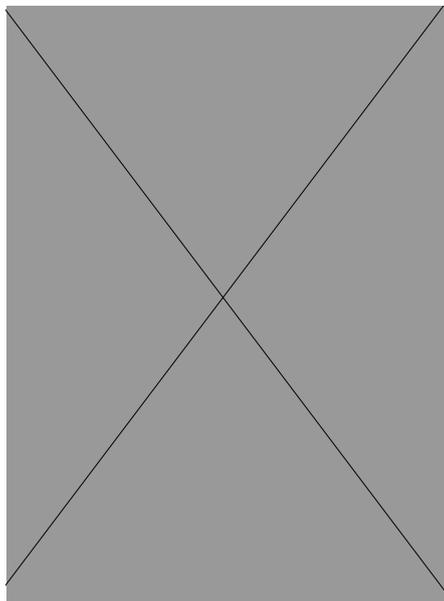
Lors de la soirée de vernissage au B9,
présentation de travaux réalisés dans
différents workshops et démonstrations de
certaines techniques d'impressions.

À l'occasion des vernissages, concerts
organisés par l'IMEP (Institut Supérieur de
Musique et Pédagogie, Namur)

Semaine du 2 au 8 mai 2011 :
Lecture sur la technique de l'héliogravure,
par Erika Greenberg-Schneider, qui a créé
et dirige l'atelier Bleu Acier (Publisher of
limited Edition Fine Art Prints and Master
Printer) Tampa, Floride / De 1989 à 1998,
directrice des Ateliers d'imprimerie Arte,
Galerie Maeght, Paris et St Paul de Vence.

"N'y a-t-il pas, sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art ?"
Jacques Rancière

Valérie Mannaerts,
Blood Flow,
vue d'exposition, Extra City, Anvers, 2010,
Courtesy Elisa Platteau & Cie Galerie, Bruxelles



Koenraad Dedobbeleer,
Ignorance Never Settles A Question,
vue d'exposition, Galerie Micheline Szwejcer, 2010,
Courtesy Galerie Micheline Szwejcer, Anvers

1 Emmanuel Alloa, "Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser", dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 14. 2 Georges Didi-Huberman, "Des gammes anachroniques", dans Robert Maggiori, *Didi-Huberman. Le temps de voir*, Paris, Les éditions de Minuit/Libération, 2000, p. 11. 3 Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, pp. 305-306.

Pierre Lauwers,
Sans titre, 2010,
impression numérique, 21 x 27 cm (x2),
© Pierre Lauwers

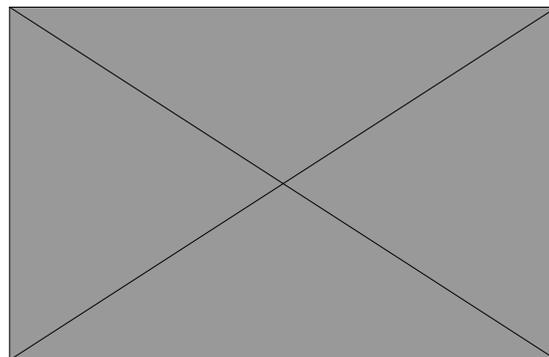
Jacqueline Mesmaeker ou Raphaël Van Lerberghe un travail parent d'emprunt de documents iconographiques déjà existants auxquels sont appliquées des transformations d'ordre divers. Les procédés de répétition, d'isolement ou de recadrage auxquels ils ont recours conduisent l'image à se tenir en suspens, comme pour inviter à revenir sur un événement visuel trop vite passé. À la faveur alors de cette vigilance, se révèlent avec plus ou moins d'insistance les traces des opérations et manœuvres qui viennent rendre à l'image sa matérialité et interrompre momentanément le jeu d'imitation ou de signification. Ce sont, par exemple, la trame de la planche sérigraphique, le grain du papier, voire les défauts de pixellisation qui, tout en indexant l'acte d'emprunt, dévoilent la texture de l'image. C'est le travail du cadre qui, s'il permet par élision de conférer un surplus de densité visuelle à l'élément isolé, reconduit brutalement à sa matérialité lorsque le bord du support ou de la page semble venir interrompre arbitrairement le déploiement. C'est encore la répétition d'un même motif à des échelles changeantes, sur des supports divers ou exposé en des lieux distincts, qui interdit que l'on puisse prendre pour seul sujet le contenu représenté, et impose que l'on considère la façon dont ses diverses mises en œuvre inquiètent son univocité. C'est enfin la capacité de certains des artistes à faire réapparaître le langage écrit dans sa plasticité, comme dans les subtiles jeux typographiques de Sylvie Eyberg, la désarticulation du texte chez Raphaël Van Lerberghe, ou certaines œuvres de Denicolai et Provoost qui, outre leur intérêt pour l'image animée (autre modalité de l'image), interrogent notamment cette vacillation des mots entre visibilité et lisibilité. Mais si toutes ces manipulations sont bien à envisager dans l'ordre de cette réflexivité évoquée plus haut, il convient de remarquer comment ces arrêts sur image n'opèrent que pour mieux rouvrir les œuvres aux jeux de combinaisons à l'intérieur de l'ensemble de la production de chacun. Si l'artiste provoque des effets de renvois, d'échos et d'analogie entre ses œuvres, lesquelles s'agencent de la sorte entre elles comme les signes du langage sous la forme d'un discours, les combinaisons qui se nouent de l'une à l'autre ne portent plus seulement sur le contenu représenté mais aussi bien sur les qualités matérielles et techniques dont l'image est grosse désormais. Le sens ne naît donc plus du seul jeu interne des éléments plastiques qui donnent à voir à travers l'image ce qui se tient au-delà d'elle,

mais sourd également latéralement, d'une image à l'autre, en surface.

Encore, si les techniques de reproduction mécanique peuvent œuvrer au déplacement de sens par opération de découpe et de retranchement dans le visible préexistant, leur usage peut servir un dessein tout autre : interroger, dans le même temps de sa présentation, le regard que le spectateur porte sur l'image. Par exemple, la fascination que les figures et les graphiques des manuels de physique exercent depuis de nombreuses années sur Pierre Lauwers, figures qu'il s'appropriait naguère à l'aide du pochoir ou de la sérigraphie, l'a aujourd'hui conduit à travailler sur des phénomènes invisibles au regard, n'était-ce le dispositif d'enregistrement photographique numérique. Pour sa part, la peinture de Marcel Berlinger emprunte à la stratégie de la reproduction d'images trouvées afin d'interroger les conditions d'émergence du visible à partir du dispositif œuvre-spectateur. En témoignent, tour à tour, le réseau de la trame qui, dans certaines œuvres, fait se détricoter le motif contemplé à trop proche distance ; les strates de lacs à la bombe qui, dans d'autres toiles, oblitèrent abruptement l'image sous-jacente pour bientôt fusionner avec elle à mesure que l'œil s'approche ; ou encore les ruptures optiques provoquées par la juxtaposition de barbouillages à la bombe reproduits à des échelles différentes, comme si, depuis une unique position, le spectateur était simultanément en proie à un double regard porté depuis deux points de distance différents.

Et avançons pour finir une autre modalité d'interrogation de la substance de l'image que constitue sa mise en scène dans l'espace architectural. Ce rapport physique à l'œuvre est particulièrement prégnant dans les travaux récents de Valérie Mannaerts qui, en profilant et disséminant dans l'espace d'exposition ses dessins et images, rend aux objets figurés une présence physique, présence dont l'étrangeté tient à l'écart qui subsiste néanmoins avec celle des modèles réels figurés. Dans le prolongement de ses détournements d'objets du quotidien auxquels il confère une présence sculpturale, Koenraad Dedobbeleer s'est également livré, avec ses projets d'édition, à un travail sur la présence physique de l'image grâce à des jeux d'inserts et de pliage qui permettent à l'imprimé de se déployer dans l'espace. Ces artistes ont donc en partage cette capacité de créer des images qui, en même temps que leur contenu, dévoilent réflexivement quelque chose du mode et des conditions de fonctionnement sur lesquels repose leur dispositif. Et plus encore, un enjeu précis de cette réflexion ne manquera pas de susciter l'intérêt, eu égard au contexte particulier de la Biennale de la Gravure : comment les techniques d'impression de l'image, tout autant que les manipulations qui précèdent ou succèdent à cette étape de réalisation concrète, sont non seulement indissociables, mais contribuent ensemble à la constitution de la matière même de l'image ?

Anaël Lejeune

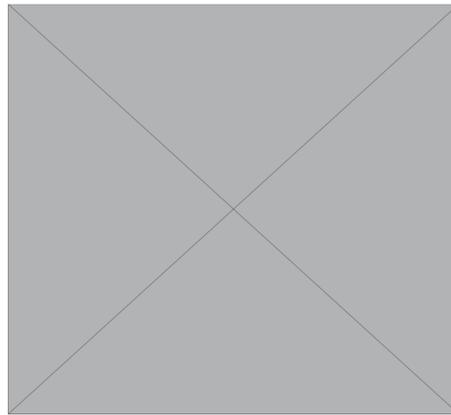


IMAGO

Ambitieuse rétrospective, l'exposition des quelque 70 tableaux de LUC TUYMANS jalonnant 30 ans de peinture qu'il nous est donné de découvrir au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles est la dernière étape, et la seule européenne, d'une vaste tournée américaine s'étant successivement posée au Wexner Center for the Arts de Columbus (Ohio) (2009), au San Francisco Museum of Modern Art (2010), au Dallas Museum of Art (2010) et au Museum of Contemporary Art de Chicago (2010-2011).

Rassemblant nombre d'œuvres en provenance des États-Unis, du Japon, d'Allemagne, de Suisse, de Suède, des Pays-Bas et de Belgique, tant en collections publiques que privées, la sélection opérée par les curatrices américaines Madeleine Grynsztejn et Helen Molesworth, respectivement Pritzker Director du Museum of Contemporary Art de Chicago et Chief Curator de l'Institute of Contemporary Art de Boston, rencontre un choix délibéré de concevoir, pour la première fois dans la longue suite d'expositions (plus d'une centaine !) de Tuymans (*1958 ; vit et travaille à Anvers), une approche chronologique de son œuvre.

Plus précisément, l'ambition est-elle aussi de reconstituer dans leur intégralité trois expositions marquantes dans la carrière de l'artiste dont Mwana Kitoko : Beautiful White Man, ayant fait l'objet d'une (re)présentation en pavillon belge à la Biennale de Venise en 2001. Portant sur la situation post-coloniale dans la République Démocratique du Congo et sur les réseaux de pouvoir (engageant la responsabilité du gouvernement belge et de la CIA) liés à l'assassinat de Patrice Lumumba, son exposition à Bruxelles revêt pour Tuymans un sens, voire un enjeu tout particulier. Cette adéquation de l'exposition à son lieu d'accueil constitue d'ailleurs une récurrence chez Tuymans et l'on pourrait ainsi se demander si la clarté du dispositif de monstration et l'exégèse qui le sous-tend ne viennent pas sciemment contrebalancer l'effet de retrait perceptif et sémantique des œuvres elles-mêmes. En ce sens, si la rétrospective entend reconstruire la genèse d'une démarche picturale qu'elle considère ici de 1978 à 2008, elle entend également démontrer la syntaxe singulière d'un artiste créant des segments narratifs tant à l'intérieur des principales séries reconfigurées qu'entre chacune d'elles. Et de fait, l'approche picturale et langagière de Tuymans n'est guère éloignée du flux et du zapping médiatique ainsi que d'une pratique cinématographique à laquelle il se consacra exclusivement entre 1980 et 1985, expérience dont l'exposition témoigne par la projection d'une compilation d'images super 8 réalisées par l'artiste en 1980 et 1981 qui augurent du traitement si particulier – en termes de cadrage et de montage, d'effets de zoom et de coupe - de l'image peinte et de la notion de



Luc Tuymans, *Reconstruction*, 2000
huile sur toile, 113, 03 x 122, 87 cm, Friedrich Christian Flick Collection.
© Luc Tuymans; photo: courtesy David Zwirner, New York

série picturale qui s'ensuivront. La notion de montage, et de séquentialité inhérente et productive de sens, est, par là même, essentielle pour appréhender les dispositifs installatoires de ses expositions ultérieures.

Lorsque Tuymans aborde la peinture à la fin des années 70, il se démarque tant des substrats modernistes d'une certaine auto-référentialité de l'art et, partant, de la peinture que de la citation post-moderne et désabusée de ses contemporains². Prenant à rebours le deuil de la peinture qui marqua les années d'émergence et de construction de sa pratique, l'artiste allait alors, en une position qu'Helen Molesworth qualifie de productive, "considérer l'histoire de la peinture non comme un 'site de fouilles', mais comme un 'site de construction'" et "passer la fonction narrative historique de la peinture au crible des machines visuelles et narratives dominantes du XX^{ème} siècle : la photographie, le cinéma et surtout la télévision"³. Ainsi, consciente que seul le point de vue définit l'image, l'œuvre de Tuymans rend-elle compte de la capacité de manipulation des archives numériques en des rébus/rebuts visuels dont le sens, bien qu'en appelant à la mémoire individuelle et collective de chacun, semble pourtant se dérober, à l'instar de la nature labile, fluctuante et vacillante du flux télévisuel débordant toute tentative d'arrêt sur image. En dernière instance, s'en remet-elle à la capacité d'implication du regardeur, seul habilité, tel l'affirme le peintre, à conclure le tableau. Si Tuymans cessa de peindre en ce début des années 80, c'est qu'il lui fallait, déclare-t-il, trouver et établir une distance salvatrice avec son médium et son sujet, sous peine d'étouffement. Ainsi, *Hands* (1978), bien que préfigurant déjà quelques caractéristiques d'un quelconque "effet Tuymans"⁴ - aspect aplati de la composition, effacement et distance du sujet, voire oblitération de l'image, monochromie, tons assourdis et couleurs surexposées, touche horizontale interdisant toute profondeur illusionniste et accès au sujet, lumière artificielle, quasi stroboscopique, petits formats aux cadrages singuliers et inconfortables-, est-il encore emprunt d'une essentialité en lien direct avec son auteur. Filmer s'est avéré un mode de distanciation possible avec l'image et, dès lors, l'artiste n'aura de cesse de creuser cet écart ontologique

LUC TUYMANS RÉTROSPECTIVE

BOZAR-PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE ARAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
MA.-DI, DE 10H À 18H, JE, DE 10H À 21H
WWW.BOZAR.BE

JUSQU'AU 8.05.11

avec son sujet et son traitement. Triple distance, pourrait-on dire, instaurée entre le spectateur et le tableau, entre le tableau et son référent iconographique médiatisé, entre le fragment et son rapport au tout, c'est-à-dire entre l'image et son contexte historique, mais aussi entre le tableau et la série dans laquelle il s'inscrit.

Quelle est l'aptitude, ou plutôt, quelle est la pertinence de la peinture actuelle à représenter ? Et que représenter ? Que retenir de l'histoire moderne ou récente ? Comment représenter après l'irreprésentable de la barbarie nazie ou l'apocalypse du 11 septembre ? La peinture de Tuymans tend à démentir le constat d'impuissance formulé par Adorno pour se consacrer, in fine, à la nature même de l'histoire et à sa fragilité constitutive, fragilité de ses archives, de sa mémoire, mais aussi fragilité inhérente au refoulement et à la manipulation. Au contraire de la peinture d'histoire qui, traditionnellement, transmet l'événement lointain, la peinture de Tuymans oblitère pour tenter de la réformer, comme dans la série *Der Architekt* consacrée à l'holocauste, la représentation du traumatisme. Et, faisant écho à la terrible "banalité du mal" dénoncée par Hannah Arendt, il l'aborde, via un procédé de mises en abîme successives et à contre-courant de procédés illusionnistes, en ses fragments les plus indiciels. Les tableaux, disait Duchamp, devraient être nommés retards, en retard qu'ils sont toujours face aux événements, car d'abord confrontés à leur propre réalité. L'art de Tuymans ne dément pas l'assertion. En amont du tableau, peint dans le flux tendu d'une courte continuité temporelle (un jour, selon ses dires), la construction de l'image s'abîme et s'origine dans des sources passées au filtre des médias ou dans la construction de maquettes préparatoires et autres polaroids usant des mêmes procédés de révélation de celle-ci. Ce grand écart entre la lente genèse de l'image et la rapidité de son exécution est probablement ce qui définit le travail de Tuymans lequel nous invite, au-delà des questions d'histoire et d'actualités, à combler mentalement cette distance et "à considérer la fabrication et la lecture des images comme l'une des activités cruciales de notre époque."⁵

Christine Jamart

¹Les deux autres expositions/séries sont *AI Random* (94 questionnaires mécanismes de perception et de labilité de l'appréhension visuelle) et *Der Architekt* (1998) consacré à l'holocauste. Figurent également des œuvres "post-9/11", faisant partie de la série *Proper* et des œuvres de la série *Der diagnostische Blick* s'inspirant de planches extraites d'un guide médical à l'annonce de symptômes de diverses maladies et affections. ²Sur tout autre mode, cette distance entre la peinture et son sujet est déjà nodale chez Warhol et s'exprime chez quantité de peintres dont Sigmar Polke et Marlène Dumas, pour n'en citer que ces exemples fort contrastés, travaillant sur la représentation de la perte. ³In Helen Molesworth, "Luc Tuymans: peindre la banalité du mal", cat. de l'exposition *Luc Tuymans. Rétrospective*, éd. Ludion, 2011, pp. 19 et 214. Il convient ici de souligner l'apport conséquent pour ne pas dire fondamental du peintre belge Raoul De Keyser (*1930) aux résolutions picturales de Tuymans. Voir à cet égard, l'exposition *Luc Tuymans, Raoul De Keyser, SMAK, Ganden 2001* et Ralph Rugoff, "Luc Tuymans: dans l'abîme", cat. de l'exposition *Luc Tuymans. Rétrospective*, éd. Ludion, p. 57

Hans Op de Beeck
Sea of Tranquillity (2010).

Courtesy Galleria Continua, San Gimignano – Beijing – Le Moulin;
Galerie Krinzinger, Vienna; Xavier Hulken, Brussels; Marianne
Boesky Gallery, New York; Galerie Ron Mandos, Rotterdam –
Amsterdam.

SEA OF TRAN- QUILLITY



Prise par l'équipage d'Apollo 17 depuis la bordure orientale de la Mer de Tranquillité, *The Blue Marble* est la première photographie dévoilant totalement la Terre.

Pour la première fois, l'homme percevait nettement son territoire et ses limites. Seule une fine pellicule brumeuse masquait encore par endroit quelques faux mystères, petites aspérités déjà cartographiées et complétées par tout ce que l'histoire compta de conquérants, d'explorateurs et de missionnaires. Plus d'îles secrètes, de forêts ignorées, d'étendues clandestines et d'inconnus enchantés.

À défaut, une connaissance parfaite de notre monde physique et la prise de conscience d'une destinée collective liée à la fragilité de notre planète, enfin révélée. Si le monde n'existe qu'aux travers des représentations qu'on en a, il s'acheva d'un regard lunaire, sidéralement panoptique.

À l'image d'une sphère lisse et immobile reposant aux pieds d'un ange superbe d'indifférence, la Terre ne nous est plus promise. Épuisée par les cartes et les traits de compas, fichée par Google Earth, elle ne satisfera peut-être plus jamais nos vœux d'histoires et d'horizons. Qu'en est-il, dès lors, lorsque s'épuisent les illusions, le progrès? Lorsque, loin d'être perdus, ceux-ci s'accomplissent enfin, nous abandonnant au seuil d'un désir dont on ne sait encore le nom? Les Grecs traduisaient ce sentiment *mélancolie*. Liée au génie, elle était un moment de crise qui permettait d'avancer et de donner sens à sa vie. À l'image de la célèbre gravure de Dürer, *Melencolia*, l'exposition de HANS OP DE BEECK (1969, vit et travaille à Bruxelles) est nimbée de cette aura crépusculaire, stimulant à la fois l'introspection et l'attente d'un devenir insondable. *Sea of Tranquillity*, dans le prolongement de beaucoup d'autres œuvres de l'artiste, allégorise le crépuscule des mythes. Si les musées en accumulent les traces, aucun d'eux n'est assez grand pour accueillir le vide dans lequel leur achèvement nous plonge. Maîtrisant comme peu d'autres les arcanes des illusions, Hans Op de Beeck œuvre en véritable artisan de leur théâtre. Somptueux et sépulcral, celui qu'il déploie ici prend la forme d'une installation et d'un

court métrage qui, dans sa forme, doit beaucoup aux codes classiques du cinéma. Visuellement, *Sea of Tranquillity* n'est pas sans rappeler l'univers sourd et mystérieux d'un David Lynch et les ambiances glacées du Stanley Kubrick de *2001* ou de *The Shining*. Mais si l'"Hôtel Overlook" et la "Lost Highway" se faisaient métaphores de psychés maladivement labyrinthiques et terrifiantes, le *Sea of Tranquillity*, bateau de croisière hyperluxe et personnage principal du film, n'est finalement qu'une chimère à laquelle ses passagers n'offrent qu'un regard délavé d'indifférence. Aussi majestueux soit-il, il ne fera point figure de terre promise. Le rêve a vécu. Et s'il surgit encore, se hasardant, ça et là, sur les airs d'un standard de jazz, à travers les reflets d'un cuir épais ou sur la pulpe de lèvres humectées de champagne, tous semblent savoir peser l'inanité de ces sursis dérisoires. Détachés du temps et du monde, livrés à une incommunicable solitude, les passagers du *Sea of Tranquillity* trouveront-ils en eux leur seul point de consistance, un désir encore vierge d'attraction, un nouvel horizon à prendre? Oscillant entre gravité et absurdité, l'univers de Hans Op de Beeck ouvre cette perspective. Plus poétique que critique, la prise de distance qui caractérise le regard de l'artiste permet au spectateur de s'identifier à cette quête qui, finalement, pourrait être la sienne.

Invité à pénétrer l'univers mental des personnages, il éprouvera encore physiquement l'atmosphère qui se dégage du film. L'installation qui lui est parallèle est la reconstitution, tout aussi imaginaire, d'un musée inachevé dédié à la gloire du bateau. Participant pleinement à l'illusion, le spectateur devient lui-même acteur et élément vivant du décor. Conjuguant magistralement la fiction et sa mise en abîme, le simulateur créé par l'artiste en devient paradoxalement un lieu de désaliénation. Ce faisant, le miroir que nous tend Hans Op de Beeck ne se loge point dans ses images, mais dans l'interstice libre où s'annoncent, comme dans ce rêve de Kafka, leur naissance et leur disparition: " *Si l'on pouvait être Peau-Rouge, toujours paré, et, sur un cheval fougueux, dressé sur les pattes de derrière, sans cesse vibrer sur le sol vibrant, jusqu'à ce qu'on jette les éperons, car il n'y avait pas d'éperons, jusqu'à ce qu'on jette les rênes, car il n'y avait pas de rênes, et qu'on voie le pays devant soi comme une lande tondue, déjà sans encolure et sans tête de cheval!*" Car au-delà de son aspect désabusé, l'univers de l'artiste en appelle à cette fabuleuse absence, cette plaine vierge, "*lande tondue*" d'un nouvel horizon.

Benoît Dusart

1 F. Kafka, "*Récits et fragments narratifs*", Gallimard, Pléiade, 1980, cité par Agnès Minazzoli, "*La première ombre, réflexion sur le miroir de la pensée*", Les Éditions de Minuit, 1990, P.177.

HANS OP DE BEECK, SEA OF TRANQUILLITY

Coproduction Argos Centre for Art and Media, Le Grand Café (Saint-Nazaire, France), Kunstmuseum Thun (Suisse) et CAB (Burgos, Espagne).

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA
13 RUE DU CHANTIER, 1000 BRUXELLES.
WWW.ARGOSARTS.ORG

JUSQU'AU 2.04.2011.

WWW.HANSOPDEBEECK.COM

FRANÇOISE et MARCEL BERLANGER ont créé ensemble cinq spectacles, dont *Le Soleil même pleut*, qui sera en mars au Théâtre de la Place, à Liège. Après Kleist, Pound, Joyce, l'actrice et metteur en scène Berlanger ouvre sa propre parole au plateau pour évoquer la maladie, le deuil et la transformation. Les tableaux de son frère sont des partenaires qui questionnent, présences vigilantes participant à ce qui se joue dans l'espace.

La mémoire aime être traversée, elle veut des fragments à associer, du surgissement, et ne se perd pas en vaines tentatives de catégorisation du monde. Elle rend poreux ce qui semble étanche, elle est incorporation, mouvement. La mémoire cherche un lieu où déposer ses images, ses pressentiments. Elle exige un espace ouvert, que nous arpentons pour construire du sens.

Le spectateur qui découvre le dispositif de *Le Soleil même pleut* ne se trouve pas face au décor d'une représentation. Il est pris dans un volume, où tout est en place pour qu'une action ait lieu. L'actrice se tient dans un cube de métal, sur lequel se trouvent Bo Van der Werf et ses musiciens. Autour d'elle, disposés comme pour un rituel, les objets dont elle se servira : sel, eau, branches de laurier, costume d'homme, couvertures. Les musiciens se préparent, l'actrice se concentre. Elle va dire les mots, faire les gestes. Témoigner. Appeler ce qui n'est plus, le rendre présent.

Les tableaux sont décollés des murs, pendus en hauteur. Des images, figures, structures, qui font partie de l'espace et forment une frontière perméable avec le dehors. "*Planches de botanique ou d'entomologie, dit Marcel, plus que fenêtres ou miroirs*". Les tableaux ne prétendent pas être autre chose qu'eux-mêmes, et agissent en tant que tels. Pasolini pensif, un couple joyeux, l'homme portant la femme. Selon l'endroit où il est assis, le spectateur s'aperçoit que la vue d'ensemble est impossible ; certaines toiles lui resteront cachées. On ne nous demande ni de nous identifier, ni d'assister, passifs, à la représentation de quelque chose qui se répète après avoir eu lieu ailleurs. Il nous faut choisir, associer, entrer dans l'espace où les différents langages cohabitent.

Il ne s'agit pas, ici, de pluridisciplinarité et le concept ne précède pas l'expérience. Le statut frère/sœur devient métaphore : "*il y a entre nous, livre Marcel, un savoir qu'il n'est pas nécessaire de définir ; notre substance, notre relation ne peuvent être remis en question ; chacun, dans son langage, travaille cette substance et dialogue avec l'autre dans un rapport qu'il n'est pas nécessaire de protéger*". Cette attitude permet de garder chaque spécificité, de se nourrir de l'autre, de l'accompagner sans être serviteur d'un propos unique ; elle s'étend à tous les membres de l'équipe.

Après une formation de comédienne, Françoise Berlanger a fait l'expérience de la performance avec, notamment, Robert Pacitti (Londres) et Jean-Marc Musial, ce qui lui donne une conscience aigüe de la présence, de la rencontre et de l'évènement scénique. Le plasticien, quant à lui, pense ses tableaux dans le cadre des interactions, de l'environnement, de la lumière, dans lesquels ils seront placés. Lorsque ces deux manières de faire se rencontrent, un processus se met en place, qui reste visible en représentation et prend un sens politique. Chacun est responsable de l'endroit où il se tient et réalise le monde. Ici, le cancer, le deuil, sont incorporés par l'actrice et ses mots, crus, tâtonnent, éclatent hors de la grammaire, pour que le poème se crée dans l'espace entre les partenaires.

WHITE CUBE, BLACK BOX

ESPACES PARTAGÉS

"Le premier tableau, dit Françoise, est venu quand j'explorais Penthésilée. J'avais mis le théâtre à la porte, je voulais être dans les mots, la musique. Je disais le texte de Kleist au micro, accompagnée d'un batteur et d'un guitariste, fascinée par le souffle, la langue. Marcel a accroché son Sénèque au-dessus de ma tête, je ressemblais à une fourmi. Sa présence me permettait d'être dans le son, l'acte, la parole. Nous n'avons pas anticipé, et cela nous a ouvert des pistes de travail immenses." Ce premier tableau donne, en 2002, un ancrage en plein ciel à l'étreinte suspendue de Penthésilée et Achille, développé ensuite, pour la version donnée au Kunstenfestivaldesarts, dans une série de figures végétales, animales, aux structures fortes. Dans *Klanglink*, le portrait de Nora, muse de Joyce, accroché au milieu de l'espace, troué, fait entrer la danseuse dans le tableau, superposant les temps et les identités. Chaque projet est l'occasion de créer un nouvel espace entre arts plastiques, texte et performance scénique, la recherche d'une forme nouvelle ancrée dans l'histoire, chargée de mémoires en morceaux, que nous pouvons nous approprier pour prolonger l'expérience.

Veronika Mabardi

LE SOLEIL MÊME PLEUT,

MIS EN SCÈNE, ÉCRIT ET INTERPRÉTÉ
PAR FRANÇOISE BERLANGER
PLASTICIEN : MARCEL BERLANGER
SCÉNOGRAPHIE : THIBAUT
VANCRAENENBROECK
COMPOSITION MUSICALE : BO VAN
DER WERF
MUSICIENS : JOZEF DUMOULIN, FABIAN
FIORINI ET GILBERT NOUNO
LUMIÈRES : X. LAUWERS

THEATRE DE LA PLACE (LIÈGE)
DU 2 AU 5.03.11

SALLA CECILIA MEIRELES - CYCLE ART
SONORE, RIO (BRÉSIL)
LE 15.10.11

WWW.FRANCOISEBERLANGER.BE

"Le soleil même pleut" Plateau.
Octurne ensemble et Françoise Berlanger
Le Manège, Mons, Mars 2010

“Dieu créa la sculpture et sans le savoir, à son insu, l’emploi. Aussitôt les sculptures envahirent les maisons de la cave au grenier, d’où l’extrême urgence de construire des murs mitoyens, des corps de police, des services de poubelle, des codes de bonne vie et mœurs. Dieu, pour arrêter ce cycle infernal, créa le dimanche, jour de repos. Mais le sculpteur quelque peu déraisonnable, prit le dimanche pour un lundi, continua, contre vents et marées, à faire et défaire ses œuvres diverses. Alors, Dieu se fâcha et créa la Noire Nuit. Mais l’impertinent inventa l’électricité et Dieu en resta tout ébloui.” En choisissant d’ouvrir son dernier film, *Les Familles de Marianne Berenhaut*, sur ce texte écrit et lu par l’artiste sur des plans de ses sculptures, la réalisatrice **VIOLAINE DE VILLERS (Bruxelles, 1947)** sait qu’elle établit d’emblée toutes les perspectives ontologiques liées à son travail.¹

La place du sculpteur, ou plus encore celle de la femme-sculpteur, dans la société, les sculptures qui envahissent l’espace, muséal et domestique, le rapport aux structures dominantes, la déraison, le génie. Comprendre comment gérer sa (sur)vie (artistique mais aussi sociale) au travers de la réappropriation d’objets, souvent symboles (à la fois les objets et la réappropriation) d’une construction identitaire féminine. Plus encore, au-delà de rendre compte du processus de création des œuvres de Berenhaut, il s’agit sans aucun doute de ‘rendre visible’ et de prolonger le travail de cette artiste essentielle dans une autre matière : l’image en mouvement.

Dans ce portrait d’artiste façonné par un regard résolument féminin, la plupart des mots, des plans, renvoient à la question des femmes; que ce soit dans un passé commun de l’Histoire des femmes et du féminisme en Belgique entre Berenhaut et de Villers², ou même en creux dans un rapport de métonymie, de transfert qui s’exécute principalement au travers de la famille des *Poupées-Poubelles*, toutes affublées de noms (‘la mariée’, ‘la veuve’, etc.). Mais l’identité féminine s’inscrit avant tout dans le portrait de cette femme artiste, dans son visage, le son de sa voix qui investit son travail, dans ses gestes filmés avec minutie, qui construisent sous nos yeux le passage des objets trouvés et délaissés en sculptures signifiantes. Ce portrait souligne le lien indéniable du travail de Berenhaut avec la mémoire, et l’incarnation de cette mémoire s’effectue sans nul doute à la fois dans ce corps représenté et ses sculptures ‘incarnées’. De Villers propose donc un va-et-vient, une toile qui se tisse entre le corps et la parole filmée de l’artiste, qui reprend sa pratique, mais aussi son parcours, ses métamorphoses, et ses œuvres, parfois figées par les photographies, celles qui s’exposent, s’entassent au fil des pièces, dans des caisses, ou celles, jusque-là occultées, qui se révèlent au détour d’une armoire ouverte et d’un cahier retrouvé.

La question de la création féminine n’est pas uniquement celle de Berenhaut, elle est également présente dans l’organisation, la gestion filmique que propose Violaine de Villers. C’est la façon dont elle pose son regard sur l’artiste, mais aussi, et surtout, sur ses objets-sculptures, qui renvoie au questionnement de l’art au féminin. Le rapport au temps, à la fois énoncé par Berenhaut et filmé par de Villers, est celui du temps interne, tel qu’énoncé par Bergson, dans

DE L'ÉTERNELLEMENT REVENANT DES SURVIVANCES



Captation d’écran du film
“*Les Familles de Marianne Berenhaut*”,
2011, 18 min, HDV

la représentation d’une *intériorité*. Lorsqu’il détermine la durée toute pure, Bergson l’envisage comme la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre et s’abstient d’établir une séparation entre l’état présent et les états antérieurs; ainsi, la durée est essentiellement une continuation de “*ce qui n’est plus dans ce qui est*”.³ Et si cette idée ne s’inscrivait pas ici dans le moi et les états des *personnes*, mais bien des *objets*, ceux utilisés par Berenhaut pour engendrer ses sculptures, mais aussi l’image en mouvement orchestrée par de Villers? Cette hypothèse semble prendre sens dans la dernière partie du portrait. S’éloignant des paroles de Berenhaut et du didactisme léger qui marque le film jusque-là, de Villers termine sur cette plongée dans l’intériorité, dans le jardin où les sculptures ont trouvé leur place. Explorant le détail des œuvres, elle s’approche au plus près de leurs formes, leurs matières, leurs couleurs, leur mouvement, mais aussi de leur passé, leur présent et de leur *devenir*. Pour George Didi-Huberman, le rebut est le lieu où la mémoire reflue. Il propose un état intervallaire (ou une iconologie de l’intervalle pour Aby Warburg) entre deux stades de l’objet “*encore humain – voire anthropomorphe – et déjà informe. Encore repérable dans sa fonction et déjà ne servant plus à rien. Encore chose déterminée, déjà matière indéterminée*”.⁴ Berenhaut propose une troisième phase, capturée par de Villers : celle de la réappropriation, de la re-détermination des objets rebuts qui s’inscrivent maintenant dans “*l’éternellement revenant des survivances*”. “*J’emploie, livre l’artiste, des objets quotidiens et les fais vivre autrement, différemment. Les objets sont des morceaux de mémoire. Les déplacer, les détourner, c’est peut-être leur donner la chance d’une vie nouvelle. Et pour nous, la possibilité d’un autre regard*”.⁵ Face à la dernière sculpture, deux chaises maintenues en équilibre par une bande de tissu, la réalisatrice capture le balancement précieux, le reflet sur la matière, le souffle du vent qui fait presque imperceptiblement vaciller un ensemble éparse devenu organique mais dont la mémoire de la nature première de ses com-

PROJECTION:

LES FAMILLES DE MARIANNE BERENHAUT

2011, 18 MIN, HDV

POUPÉES-POUBELLES

2010, 8 MIN 20 SEC, HDV

Jérôme Giller - Création et animation du DVD
Brigitte Hoornaert - Graphisme

PETIT THÉÂTRE MERCELS

13 RUE MERCELS, 1050 BRUXELLES

LE 18.04.11 À 20H

(dans le cadre des Rencontres documentaires de la SCAM, Société des Auteurs Multimedia - www.scam.be ou www.bela.be)

MARIANNE BERENHAUT & FRANCIS SCHMETZ

SPEEDY WASH #13

ANCIEN SALON-LAVOIR, PLACE SAINT-DENIS,
1190 BRUXELLES - WWW.WIELS.ORG

Jusqu’au 30.04.11

posantes est toujours visible : deux simples chaises en bois et une bande de tissu récupérés.

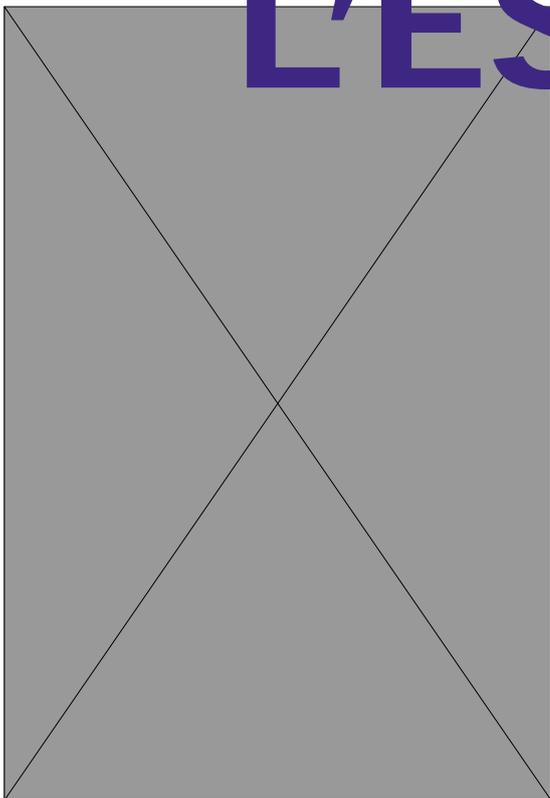
Investie des mots de Berenhaut qui résonnent encore, la vision de *Poupées-Poubelles*, court-métrage de 8 minutes qui accompagne le portrait, nous plonge, sans commentaire cette fois mais ponctué par la musique de Graham Riach, au cœur de l’installation proposée à l’Eglise Saint-Loup de Namur. De Villers laisse ici la place à toute la primauté des sculptures, sculptures créées il y a 40 ans et qui renaissent ici, apaisées par le lieu qui les reçoit. Toutes ces *Poupées-Poubelles* oscillent, sous la caméra de la réalisatrice, entre l’accumulation des objets qu’elles sont et la création, en devenir, de corps de matières. Comme le souligne Françoise Collin, “*Il est paradoxal de nommer “installations” des œuvres qui, comme celles-ci, désinstallent au contraire, les objets, mais surtout le regard*”.⁶ Une nouvelle fois, le but est de changer le regard et voir, au-delà des rebuts, “*ce que chacune d’entre nous avait vécu*”, la mémoire de l’expérience humaine.

En filmant l’artiste dans son espace, ses paroles, son corps, mais aussi, et surtout, ses sculptures, Violaine de Villers nous offre un témoignage précieux sur la création féminine. Mais, bien au-delà du document, elle prolonge surtout le travail entrepris par Berenhaut dans ses œuvres; donnant encore une troisième vie à toutes ces matières, la survivance des objets se fait, ici cette fois, immatérielle, en mouvement.

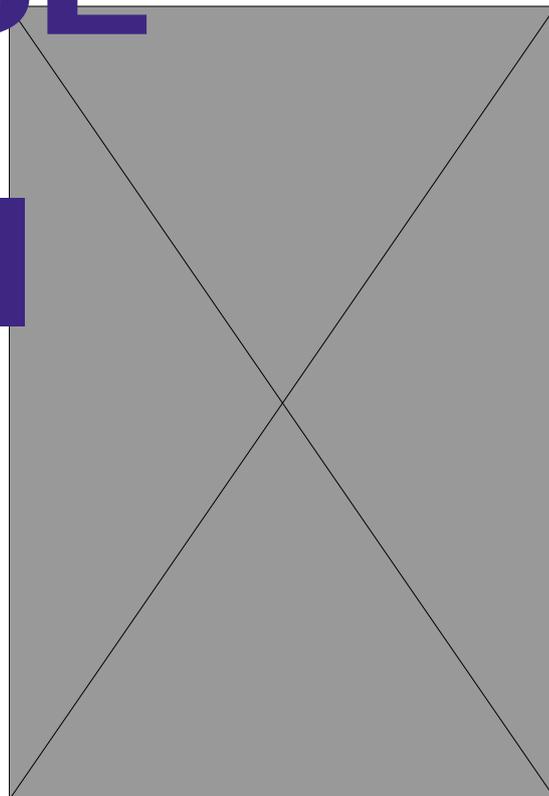
Muriel Andrin - Université Libre de Bruxelles

¹ Violaine de Villers est réalisatrice depuis 1981; engagée dans les mouvements féministes depuis les années 70, elle fait partie de plusieurs associations encourageant la création artistique féminine et les échanges inter-culturels nord/sud. Elle est, entre autres, l’auteur de documentaires sur Marguerite Duras (*La tadeur sublime... de Marguerite Duras*, 1983), le groupe Zap Mama (*Mizike Mama*, 1992), et depuis 2000, elle s’est tournée presque exclusivement vers la captation de la création artistique (*O Couleurs, Pierres qui roulent*, etc.). ² L’artiste rappelle à l’écran ce c’est Violaine de Villers qui l’a invitée à exposer ses *Poupées-Poubelles* à la Maison des femmes en 1972, en même temps que la peintre Anne Thirion. ³ Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (première édition : 1922). ⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna – essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p.91. ⁵ Entretien: Lino Polegato, paru dans *Flux*, Trimestriel d’Art Contemporain, février 1997. ⁶ Françoise Collin, dans *Ve privée*, catalogue d’exposition, BBI, 1993

LA RUSE DE L'ESSAI



Rainer Rochlitz
Photo: Geneviève Rochlitz



© Natalia de Mello

Le vif de la critique, c'est sous ce titre que les éditeurs de *La Lettre volée* ont eu l'heureuse idée de rassembler l'ensemble des écrits de RAINER ROCHLITZ parus dans la revue *Critique*, de 1983 jusqu'à sa mort inopinée en 2002, à l'âge de 58 ans¹. Il faut saluer une telle initiative, non seulement parce qu'elle rend honneur et hommage à un auteur trop peu connu et trop tôt disparu, mais aussi en ce qu'elle donne lieu à un objet éditorial singulier et extrêmement stimulant.

Ces textes, tous conçus pour la célèbre revue des éditions de Minuit, sont des recensions amples et fouillées d'ouvrages d'esthétique, de philosophie de l'art et de philosophie morale et politique. Le lecteur est ainsi livré à une matière éminemment vivante, une pensée sans cesse *revivifiée* par les thèses auxquelles elle fut confrontée durant près de vingt ans. Et c'est un vrai plaisir de divaguer ainsi d'un livre à l'autre, de voir se succéder des auteurs très divers dont on devine qu'ils constituent, pour quelqu'un d'étranger, une sorte de communauté indicible (expérience comparable, en quelque sorte, à la jubilation qui accompagne l'immersion dans la bibliothèque d'un inconnu, et la tentative de deviner le portrait et le parcours de son propriétaire). C'est là aussi le plaisir d'observer la répétition de certains thèmes – de manière quasi musicale –, et de voir la position du

critique à leur égard s'affiner, se déplacer ou se renforcer, au gré des protagonistes en présence. La figure qu'est Rainer Rochlitz n'apparaît dès lors qu'au travers des nombreuses figures qu'elle a elle-même esquissées à partir de ses lectures². Toutefois, par le ton et l'accumulation des points de vue se dessinent progressivement les contours d'un véritable essai, et cette citation d'Adorno, glissée en 1985 à l'occasion d'une recension consacrée à ses *Notes sur la littérature*, laisse alors apparaître comme une indication à rebours et à peine secrète concernant sa propre activité: "La ruse de l'essai, c'est de prendre pied dans les textes, en faisant comme s'ils étaient là, tout simplement, avec leur autorité. Ainsi, sans recourir au mensonge d'une chose première, il trouve une assise, si douteuse soit-elle, qui peut se comparer à l'exégèse ancienne des textes théologiques. Mais sa tendance est inverse, c'est celle de la critique"³.

La répartition des textes en trois volumes, opérée avec une grande pertinence par les deux responsables d'édition, Christian Bouchindhomme et Geneviève Rochlitz, donne une première indication sur les axes de réflexion de l'auteur. Un premier volume réunit l'ensemble de ses analyses consacrées à Walter Benjamin, à l'occasion de la recension d'une édition allemande de ses œuvres, d'une nouvelle traduction en français ou encore de la parution d'un ouvrage consacré à sa pensée. Rochlitz a été, à l'évidence, l'un des principaux acteurs du mouvement de redécouverte de Benjamin depuis les années 70, que cela soit via la traduction, l'édition et la présentation de ses essais chez Gallimard (*Œuvres*, 2000), l'écriture d'une monographie (*Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, 1992), la convocation du philosophe en arrière-fond de ses essais plus personnels ou encore, justement, à travers ces analyses pour la revue *Critique*. Au-delà du travail concret de traduction et de diffusion, Rochlitz s'est employé inlassablement à restituer aux lecteurs français un Benjamin "exact". Il s'est en effet aperçu assez tôt de la fétichisation dont sa pensée pouvait être l'objet, et ne cessa dès lors de contester, avec toute la pondération et la délicatesse qui caractérisent son écriture, une certaine interprétation chargée de contresens et nappée de flou artistique. Il y voyait le risque d'un affaiblissement de sa vitalité, une façon malheureuse d'"émousser l'aiguillon de sa critique".

Cette exigence critique est véritablement au cœur de la réflexion de Rochlitz, qu'elle soit menée sur les terrains de l'esthétique et de la philosophie de l'art dans le second volume, ou de la philosophie politique et morale dans le troisième. Comme l'explique à juste titre Jacinto Lageira, il apparaissait crucial à l'auteur d'élaborer "une "rationalité esthétique", dont il connaissait les limites mais aussi les possibilités inexploitées, permettant de légitimer, justifier, valider ou invalider des actes et des paroles relevant spécifiquement des domaines artistique ou esthétique, donc d'une forme d'argumentation elle aussi spécifique qui ne serait pourtant pas coupée de toute autre forme de rationalité"⁴. Sont résumées ici les deux impulsions fondamentales de sa démarche: restaurer la nécessité d'une évaluation et d'une argumentation esthétique, et repenser les voies de communication entre les sphères de rationalité propres à l'esthétique et au sociopolitique. Pour ce faire, il ne pouvait y avoir de meilleure méthode que, d'une part, une confrontation continue à l'héritage des pionniers de l'École de Francfort, pour qui l'articulation de l'art et de la politique constituait un enjeu central et, d'autre part, l'entretien d'un dialogue fécond avec Jürgen Habermas, dont la théorie de la communication permettait d'insuffler au domaine de l'art un esprit de discussion. Cette éthique habermassienne est décisive pour la pensée de Rochlitz dès les années 1980 et va se faire plus ferme et plus assurée à mesure que les années passent; c'est elle qui l'amène à relever, un tantinet choqué, combien tel ou tel texte d'Adorno, Benjamin, Genette ou autre

"ne discute pas, il affirme, ne tolère aucune contradiction"⁵; c'est elle qui l'invite à décomposer (plutôt qu'à déconstruire) minutieusement toutes les articulations des thèses qu'il affronte, et à en pointer ce qu'il considère comme des apories, des impuissances ou des impasses. Il s'agit là d'un principe actif puissant, et une incitation à faire évoluer sans cesse ses propres positions. Mais l'on est en droit, parfois, de se lasser de cette tendance à juger les idées auxquelles il s'oppose comme des erreurs et des contradictions internes aux pensées qui les hébergent, plutôt que de les considérer comme leurs conditions mêmes, leurs fondations invisibles⁶. Mais ces légères éruptions d'agacement, propres aux aléas de la discussion, sont la plupart du temps balayées aussitôt par la reconnaissance d'une solide intégrité intellectuelle et d'une capacité d'admiration, certes pudique mais profonde.

A de nombreuses reprises, cette méthode a tout de la douche froide. Nombre des textes du *Vif de la critique* invitent explicitement à "tourner le dos à la sensiblerie", à refroidir le climat jugé trop empathique qui aurait dominé la réflexion esthétique jusqu'à la fin des années 1980. L'un des symptômes de ce climat, régulièrement évoqué par Rochlitz, aurait été une certaine "popularité de Nietzsche" propre au milieu intellectuel français. Et c'est là où se signale un autre aspect remarquable de la réflexion de Rochlitz, inhérent à tous les enjeux déjà évoqués mais qui présente un caractère spécifique: la tentative d'établir un espace de communication mutuelle entre les pensées française et allemande. Ce souci s'est incarné, bien sûr, par son activité de traducteur et de passeur – outre le cas de Benjamin, on lui doit la traduction des écrits de grandes figures intellectuelles allemandes (Kracauer, Wolflinn, Habermas, Adorno, Benjamin, Jung, Lukács, etc.) et françaises (Goldmann, Ricoeur, Levi-Strauss, etc.) – mais son objectif allait bien au-delà d'une simple mise à disposition des pensées étrangères; ce travail s'accompagnait d'une patiente exégèse, d'une tentative d'éclairer la source de certaines incompréhensions et les raisons de trajectoires divergentes. Cela se marque par des considérations, à la suite d'Adorno, sur les statuts du rationalisme et de l'irrationalisme dans les deux pays, et leurs interprétations politiques divergentes; cela se marque par sa détestation viscérale de Heidegger, responsable à de nombreux égards d'incompréhensions mutuelles; cela se marque encore par sa défense d'Habermas, dont il estime avec un certain fatalisme que le contexte français devrait encore lui résister longtemps. Cette volonté de réconciliation s'ancrait chez Rochlitz dans l'enthousiasme d'une perspective européenne – dans l'exigence salutaire de ne pas réduire l'Europe à ses processus d'"harmonisation" économique, et d'œuvrer à la définition d'un espace de pensée commun, dans la digne tradition des Lumières.

Olivier Mignon

¹ Après des études universitaires à Bonn, il se rend en France où il soutient une thèse d'Etat sur le jeune Lukács en 1979. Outre son activité de traducteur, il sera directeur de recherche au CNRS et donnera des séminaires à l'Université européenne de philosophie et à l'École des hautes études en sciences sociales. ² Un puissant jeu de miroirs que prolonge à son tour l'auteur de ces lignes, non sans amusement. ³ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 25, cité dans Rainer Rochlitz, *Le vif de la critique*, vol. 2, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 33. ⁴ Jacinto Lageira, "Avant-propos: Esthétique et critique au sein de la raison argumentative", dans Rainer Rochlitz, *Le vif de la critique*, vol. 2, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 11. ⁵ "L'autorité du ton surprend et impressionne" (vol. 1, p. 77). "La pensée d'Adorno est rarement argumentée. Comme Benjamin, il procède souvent par affirmations et se fie à la force de l'évidence, ce qui peut paraître autoritaire" (vol. 2, p. 44). "Le mot "évidemment", très suggestif en ce sens, est un des plus fréquemment employés de l'ouvrage [de Genette], jusqu'à quatre fois sur une même page" (vol. 2, p. 278). ⁶ Par ailleurs, à voir tant employé ce procédé, on est tenté de l'y soumettre lui aussi, pour l'y prendre en flagrant délit de confusion entre critique et esthétique (tandis qu'il en moque gentiment l'amalgame) ou, comme le pointe Pierre Rusch, de distinguer un Benjamin philosophe et un Benjamin écrivain (ce qu'il conteste ailleurs).

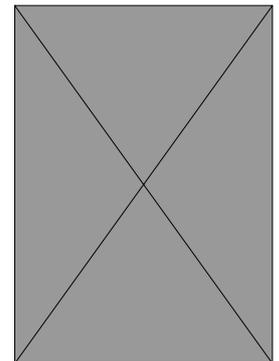


**RAINER ROCHLITZ
LE VIF DE LA CRITIQUE**

T.1. Walter Benjamin
sld de Christian Bouchindhomme et Geneviève Rochlitz
Coll. "Essais"
Avant-propos de Pierre Rusch
224 p., 15 x 21 cm

T.2. Esthétique et philosophie de l'art
sld de Christian Bouchindhomme et Geneviève Rochlitz
Coll. "Essais"
Avant-propos de Jacinto Lageira
352 p., 15 x 21 cm

T.3. Philosophie contemporaine
sld de Christian Bouchindhomme et Geneviève Rochlitz
Coll. "Essais"
Avant-propos de Jeffrey Andrew Barash
352 p., 15 x 21 cm
ISBN : 978-287317-368-5
Vendu sous coffret en 3 tomes à 64 euros



LE
MEME

AGENDAS ETC

EXPOS
EXTRAMUROS
61-62

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
66-69

FRÉDÉRIC PLATÉUS
70

BIBLIO
73-75

EXPOS
INTRAMUROS
63-65

ANTONIN DE BEMELS
71

DU CÔTÉ
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
76-77

PRIX
& CONCOURS
72

EXTRA MUROS



Jean-Baptiste Bernadet,
Safe Sex,
encres, aquarelle, vernis et paillettes sur
toile, 200 x 180 cm, 2010

ONT EXPOSÉ :

- JEAN-BAPTISTE BERNADET**
Another roadside attraction
CHINATI FOUNDATION ARTIST IN RESIDENCE
THE LOCKER PLANT, MARFA, TEXAS, USA
Du 26 au 31.12.10 (*)
- MARIE JOSÉ BURKI**
In *der Nähe*
GALERIE KONRAD FISCHER, 35 LINDENSTRASSE,
D-10969 BERLIN – WWW.KONRADFISCHERGALERIE.DE
Du 14.01 au 12.02.11
- MICHEL CLEEMPOEL**
Installations digitales
GALERIE CHARLOT, 47 RUE CHARLOT,
F-75003 PARIS – WWW.GALERIECHARLOT.COM
Du 8.01 au 19.02.11
- DANY DANINO**
As Flesh
GALERIE PIERRICK TOUCHÉFELU,
2 RUE MARGUERITE REVAUDIN, F-92300 SCEAUX
WWW.PIERRICKTOUCHEFELU.COM
Du 4 au 28.11.10

ANTONIN DE BEMELS

Bonhomme Daniel est ton ami imaginaire (installation) + programmation vidéo et performance

GALERIE KULTUR-ABLE, 28 HOBRECHTSTRASSE,
D-12047 BERLIN
Du 4 au 20.02.11 (*)

ERIC DUYCKAERTS

Après Wodehouse

"Le Forum accueille Eric Duyckaerts, rhéteur et acrobate de la conférence-performance. Il rend hommage à P.G. Wodehouse (1881-1975) et à son personnage-fétiche, le majordome Jeeves ainsi qu'au philosophe Henri van Lier (1921-2009), auteur du célèbre *Anthropogénie, le tour de l'homme en 80 thèses*. Duyckaerts propose un discours pédagogique pour le moins oblique, fort d'une rhétorique savante et parodique ainsi que des "impromptus" perturbateurs, nourris de projections. Une manière, mêlant érudition et dérision, d'apostropher le public et de l'impliquer dans le jeu".

PATRICIA & MARIE-FRANCE MARTIN

Patrick, tu viens ? / Patrick, reviens ! / Patrick, c'est ou bien ou bien

"Artistes plasticiennes et perfor-
meuses, à la croisée de plusieurs dis-
ciplines, Patricia et Marie-France Martin proposent, avec la série des Patrick, des conférences-performances aux allures d'exploration autobiographique sur fond de méléité. Une langue qui oscille entre tubes et éruditon, un registre qui cultive la distanciation".
En partenariat avec Wallonie Bruxelles Théâtre Danse (le 19.02.11).

In Le Nouveau festival du Centre Pompidou, 2^{ème} édition

Sous la direction artistique de Bernard Blistène
CENTRE POMPIDOU, F-75004 PARIS
WWW.CENTREPOMPIDOU.FR
Du 16.02 au 7.03.11

YANNICK FRANCK

BCWYWF, action / installation

Dans le cadre de la 15^{ème} Tallinn Print Triennial, KUMU, Estonie
WWW.TRIENNIAL.EE/EN
WWW.YANNICKFRANCK/CHRONICLES.BLOGSPOT.COM/SEARCH/LABEL/ACTIONS
Le 20.01.11

MICHEL FRANÇOIS

CARLIERGRUBAUER, 67 MARKGRAFENSTRASSE,
D-10969 BERLIN – WWW.CARLIERGRUBAUER.COM

Du 11.12.10 au 29.01.11

GALERIE KAMEL MENNOUR,
47 RUE SAINT-ANDRÉ DES ARTS, F-75006 PARIS
WWW.KAMELMENNOUR.FR
Du 7.01 au 5.02.11

JÉRÔME GILLER

La carte n'est pas le territoire

GALERIE ST02 DU COLLÈGE ADAM BILLAUT,
55 RUE DU BANLAY, F-58000 NEVERS
"Cette exposition personnelle réunit un ensemble de travaux autour de la cartographie et de la ville. Les œuvres et les documents qui les accompagnent, témoignent de l'intérêt que je porte à la construction narrative. Derrière les cartes et les plans (presque) objectifs, ce qui se dessine en négatif, c'est une psychologie et un mode de vie. Les marches, les dérivés, et les observations qui sont à la base des cartes et des relevés présentés, relèvent d'une attitude critique et ludique qui s'inscrit dans la tradition des artistes-poètes-marcheurs".

Du 20.01 au 18.02.11

HAMZA HALLOUBI

Il est trop tard pour moi d'espérer être un ange (Vidéo)
In *III International Festival of Video art*

CAMAGÜEY, CUBA

Du 26 au 30.11.10

Poetes (vidéo)

In *FotoTage Trier 2010*
LEBEN elementar, un concept de Christoph Tannert
STADTMUSEUM SIMEONSTIFT,
60 SIMEONSTRASSE, D- 54290 TRIER
WWW.PHOTOJAGER.DE

Du 13.11 au 12.12.10

ANNE JONES

In *Visions Solidaires*

GALERIE BRISSOT,
48 RUE DE VERNEUIL, F-75007 PARIS
WWW.CONTEMPORARYART-GALLERY.COM

Du 10.01 au 28.02.11

POL PIERART

GALERIE BERNARD BOUOHE,
123 RUE VIELLE-DO-FEMPLE, F-75003 PARIS
WWW.GALERIEBERNARDBOUOHE.COM

Du 15.01 au 19.02.11

FABRICE SAMYN

The only unexisting one

SIES + HOKE GALERIE, 2 + 3 POSTSTRASSE,
D-40213 DUSSELDORF – WWW.SIESHOKE.COM

Du 14.01 au 11.02.11

FREDERIC THIRY

POSTMUSEE, PLACE DE LA GARE/RUE D'EFERNAY,
L- 2987 LUXEMBOURG – WWW.PTLU

Du 15.12.10 au 14.01.11

ERIC VAN HOVE

Internationalization (exposition personnelle participative)

Sous commissariat de Bekele Mekonnen & Lucrezia Cippitelli
ETHIOPIAN NATIONAL MUSEUM, AVEC LES ETUDIANTS DE L'ADDIS ABEBA SCHOOL OF FINE ARTS, ETHIOPIE

Du 07 au 27.01.11

In Out of Place

Sous commissariat de Noah Simblist
LORA REYNOLDS GALLERY, AUSTIN, TEXAS, USA

Du 15.0.11 au 05.03.11

PHILEMON & ARNAUD VERLEY
Participation au Prix I/CART (Installation)

ESPACE PIERRE CARDIN,
1 AVENUE GABRIEL, F-78008 PARIS
WWW.SOCIETEVELOUTILE.EU

Le 11.01.11

JEANINE COHEN & JAVIER FERNANDEZ

Recent works

GALERIA PRESENÇA, 570 RUA DE MIGUEL BOMBARDA,
PT-4050-379 PORTO – WWW.GALERIAPRESENÇA.PT

Du 22.01 au 5.03.11

CAPTAIN LONGCHAMPS, AGLAIA KONRAD

Participation à la foire Arco Madrid (SP),

STAND DE LA GALERIE MADJA VILENNE (LIÈGE)

Du 16 au 20.02.11 (*)

MANUEL ALVES PEREIRA, ISABEL BARAONA, DAVID CLÉMENT, MAREN DUBNICK, JACQUES DUJARDIN, BENOÎT FELIX, PATRICK GUAFFI, MIKKO PAAKKOLA, JUAN PAPPARELLA & JEAN-MARIE STROOBANTS
In *SUPERMARKET 2011*

Contemporain à *The International Artist Selection* de l'Office d'Art

– *Run Art Fair*, Stockholm, Suède
WWW.SUPERMARKETARTFAIR.COM

Du 17 au 20.02.11 (*)

LES (IN)CONTRÔLÉS

Photographies et Arts visuels (vidéos, sculptures...): Julien Berthier, Nicolas Clément, Messieurs Delmotte, Mélissa Desmet, Edouard Levé, Nathalie Noël, Timan Peschei, Martin Schoeller, Smoke collective, Patrick Van Roy, Joyce Vlamming, Catherine Vermet, Sophie Whetmait. Sous commissariat d'Anne-Françoise Lesuisse.

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES,
127-129 RUE SAINT-MARTIN, 75004 PARIS,
F + 33 (0) 1 53 01 96 96 – WWW.CWB.FR

Du 19.11.10 au 20.02.11

"L'exposition *Les (in)contrôlés* explore la tension entre les diverses formes de contrôle qui régissent nos vies et la perte ou l'absence de contrôle comme conséquence, inerte ou résistance à celles-ci."

EXPOSENT :

LAURETTE ATRUX-TALLAU

GALERIA EDUARDO FERNANDES,
145 BUAHARMONIA, VILA MADEIRA, SÃO PAULO, BRÉSIL
WWW.GALERIAEF.COM

Du 9.03 au 5.04.11

JEAN-BAPTISTE BERNADET

TORREI, 7 RUE SAINT-CLAUDE, F- 75003 PARIS,
T + 33 (0) 1 40 27 00 32
WWW.GALERIEHORI.COM

Du 3 au 30.04.11

MANON DE BOER

Between Perception and Sensation

Sous commissariat de Laura Fried,
Associate Curator et Joao Ribas,
Curator au MIT List Visual Arts Center de Cambridge

CONTEMPORARY ART MUSEUM ST. LOUIS, 3750
WASHINGTON BLVD, ST. LOUIS, MO 63108 (USA)
WWW.CAMSTL.ORG

Jusqu'au 1.05.11

PASCAL COURCELLES

Des pieds à la tête

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3, MANUFACTURE
DES TABACS, BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
6 RUE ROLLET, F-69008 LYON

Jusqu'au 30.03.11

DANY DANINO

In *Cosmogonies lunatiques*

GALERIE DOMINOSTRAE, 39 COURS DE LA LIBERTÉ,
F-69003 LYON, T + 33 (0)4 78 95 48 67
WWW.DOMINOSTRAEFREE.FR

Jusqu'au 16.04.11

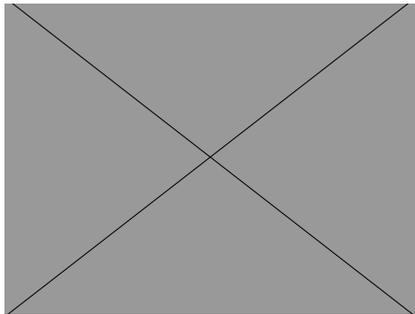
ERIC DUYCKAERTS

Idéo

MACVAL, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DU VAL DE MARNE, PLACE DE LA LIBÉRATION
F-94400 VITRY-SUR-SEINE
T + 33 (0) 1 43 91 64 20 – WWW.MACVAL.FR

"Avec *Idéo*, le musée d'art contemporain du Val-de-Marne offre une première grande exposition monographique dans une institution française à l'un des chefs de file de la performance, qui depuis maintenant de nombreuses années mêle le savoir et l'absurde. Pour le MACVAL, Eric Duyckaerts réalise une dizaine de vidéos inédites, ainsi que des nouveaux objets, sculptures, wall paintings et sérigraphies, mosaïques..."

Du 5.03 au 5.06.11



La Inverse.
© Agnès Geoffroy

AGNES GEOFFROY
In **SHOOT, La photographie existentielle**

O/O BERLIN, 35/36 ORANIEBURGER STRASSE,
D-10117 BERLIN, T + 49 30 28 09 19 25
WWW.OO-BERLIN.COM

Jusqu'au 27.03.11

In **Phantoms, Shadows and Phenomena**

Sous commissariat de Petra Králícková
KENNEDY MUSEUM OF ART, ATHENS, OHIO, USA

Jusqu'au 14.08.11

MEHDI-GEORGES LAHLOU

Résidence, production et exposition,
GALERIE ESPACE/POINTICA DE L'UNIVERSITÉ DE LA VILLE D'ALMA ET CENTRE D'ARTS CONTEMPORAINS NUMÉRIQUES SAGAMIE, ALMA, QUÉBEC

Du 28.03 au 19.04.11

PASCAL MARTHINE TAYOU

Always all ways (tous les chemins mènent à...)

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN, CITÉ INTERNATIONALE,
81 QUAI CHARLES DE GAULLE, F-69006 LYON
WWW.MAC-LYON.COM + DIVERS LIEUX DE LA VILLE

Me.-di. de 12h à 19h. Jusqu'au 15.05.11

VINCENT MEESEN

In **ARFS11**

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, KIASMA,
MANNERHEIMINKUO 2, FIN-00100 HELSINKI
WWW.KIASMA.FI

Du 15.04 au 27.11.11

ERIC VAN HOVE

In **Where Do We Migrate To?**

Sous commissariat de Niels Van

Tomme

Avec : Accorci Studio, Svetlana Boym,

Blane De St. Croix, Lara Dhondt, Brendan Fernandes, Claire Fontaine, Nicole Franchy, Andrea Geyer, Isola & Norzi, Kimsooja, Pedro Lasch, Adrian Piper, Raqs Media Collective, Société Réaliste, Julika Rudelius, Xaviera Simmons, Fereshieh Toosi & Philippe Vandenberg;

CENTER FOR ART, DESIGN AND VISUAL CULTURE,
HILLTOP ROAD, BALTIMORE, MD 21250, MARYLAND,
USA - WWW.LIMBC-EDU/CADVC - + EDITION

Du 17.03 au 01.05.11

BOB VERSCHUEREN

FONDATION SALOMON ART CONTEMPORAIN,
191 ROUTE DU CHATEAU, F-74290 ALEX
T + 33 (0)4 50 02 87 52
WWW.FONDATION-SALOMON.COM

"L'exposition s'articule autour de six installations *in situ* pensées par l'artiste en relation avec l'environnement naturel de la montagne et l'architecture des salles du château. [...] Une installation sonore permettra de découvrir les investigations menées par l'artiste depuis 1995 dans le domaine du son. L'exposition présentera également un ensemble de photographies et d'œuvres sur papier". Edition d'un catalogue."

Du 12.03 au 5.06.11

JEAN-BAPTISTE BERNADET & BENOIT PLATEUS

Résidence à Artist Pension Trust
APT Studio Program

34TH STREET, 4TH FLOOR, BROOKLYN,
NEW YORK 11232 (USA) - WWW.APTGLOBAL.ORG

Du 1.04 au 30.06.11 (*)

ANN VERONICA JANSENS & AURELIE GODARD

2 éclats blancs toutes les 10 secondes (suite)

CRAC ALSACE, 18 RUE DU CHATEAU,
F-68130 ALTKIRCH - WWW.CRACALSACE.COM

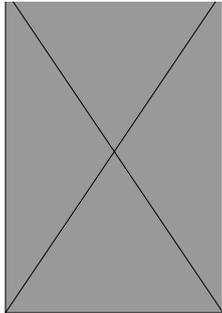
Du 6.03 au 15.05.11 (*)

AMÉLIE DE BEAUFFORT, ERIC DUYSKAERTS

In **Mouvements**

ABBAYE D'ANNECY-LE-VIEUX, 15 CHEMIN DE
LABBATE, F-74940 ANNECY-LE-VIEUX

Horaires d'ouverture lundi mardi jeudi
14h à 19h, samedi dimanche 10h à 12h et
14h à 19h. Jusqu'au 17.04.11



Amélie de Beaufort,
vue de l'installation, exposition collective **Mouvements**,
Abbaye d'Anncy-le-Vieux, 2011

CHARLOTTE BEAUDRY (GALERIE ALICEDAY, BRUXELLES), DANY DANINO (GALERIE PIERRE HALLET, BRUXELLES), ANNABELLE GUETATRA (GALERIE D'YS, BRUXELLES), SARAH V. (GUEST ROOM/CONTEMPORARY ART, BRUXELLES)

In **Drawing now**

5^{ème} édition du Salon du Dessin contemporain,

CARROUSEL DU LOUVRE,
99 RUE DE RIVOLI, F-75001 PARIS
WWW.SALONDUDESSINCONTEMPORAIN.COM

De 1h à 20h. Du 25 au 28.03.11

MICHAEL KRAVAGNA & ANDRE LAMBOTTE

ARTMARK GALERIE, PALAIS ROTTAL,
17 SINGERSTRASSE, AT-1010 VIENNE,
T + 43 1 51 29 88 05
WWW.ARTMARK.AT

Jusqu'au 19.03.11

ANN VERONICA JANSENS, MICHEL FRANCOIS, BENOIT PLATEUS, FABRICE SAMYN, JOHAN GRETEN, KOEN THEYS & RINUS VAN DE VELDE

Propos d'Europe 10: des artistes belges

Sous commissariat de Jeanette Zwingerberger

FONDATION HIPPOCRÈNE,
12 RUE MALLEF-STEVENS, F-750016 PARIS,
T + 33 (0)1 45 20 95 94

Sous le Haut-patronage de l'Ambassade de Belgique à Paris en partenariat avec le Centre Wallonie-Bruxelles.

Ma.-sa. de 14h à 19h.

Du 1.04 au 2.07.11

MOBILE INSTITUTE (JONATHAN SULLAM, PACOME BERU, TOM HILLEWAERE, ISMAËL BENNANI)

Résidence, production, exposition et édition

PLATEFORME ORGANHAUS ART SPACE,
DISTRICT DE HUANG JUE PING, CHONGQING, CHINE

Du 1.04 au 15.05.11 (*)

ABC (Art Belge Contemporain)

Sous commissariat de Dominique Paini
GALERIE D'ART MUNICIPALE DE SOFIA, BULGARIE

Du 15.04 au 30.05.11

Performance d'EMILIO LOPEZ-MENCHERO et de GWENDOLINE ROBIN, dans le cadre de "La nuit des musées", le 15.05.11 (*)

8^{ème} Grand prix international de photographie de Vevey et 6^{ème} Grand prix européen des premiers films: appel à projets

Ces concours lancés par le Festival Images à destination des artistes, cinéastes et photographes représentent un soutien unique à la création contemporaine avec une liberté de choix du sujet comme du genre. La spécificité de ces compétitions consiste à donner une aide déterminante à des projets non-réalisés pour concrétiser une démarche photographique ou cinématographique en une année. Les différents jurys se réuniront fin mai 2011 pour désigner les lauréats. Les projets primés seront réalisés durant l'année et présentés en avant-première lors du prochain Festival Images en septembre 2012. Le 8^{ème} Grand prix international de photographie de Vevey est ouvert à artistes et aux photographes professionnels ou en formation. La somme de 40.000 CHF (env. 30.000 €) est allouée pour le développement, la réalisation et la présentation du projet primé. Possibilité de recevoir d'autres prix et mentions. Le 6^{ème} Grand prix européen des premiers films est uniquement ouvert aux cinéastes diplômés des écoles européennes (en 2008, 2009, 2010). Trois bourses de 10.000 € (env. 13.000 CHF), chacune sont remises aux différents lauréats pour lancer leurs projets de film. Inscription sur le site www.images.ch et envoi d'un projet de photographie ou de cinéma avant le 15 avril 2011.

FONDATION VEVEY VILLE D'IMAGES,
CP 443, CH-1800 VEVEY, T. +41 (21) 922 48 54
INFO@IMAGES.CH - WWW.IMAGES.CH

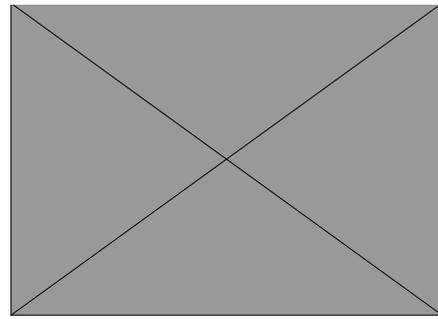
Benoit Plateus,
Sans titre,
2010 (igh-id. 20143000)

Résidences d'artistes - Isola Comacina

Dans le cadre de l'accord de coopération culturelle entre la Belgique et l'Italie, la Communauté française, via Wallonie-Bruxelles International, propose 6 bourses annuelles (exceptionnellement 5 en 2011) destinées à une résidence d'artiste d'une durée de 20 jours maximum, de fin mai à fin septembre, sur l'île italienne de Comacina (Isola Comacina). Récemment renouvées après dix années d'abandon, les trois villas-atelier sont désormais prêtes à accueillir en résidence un artiste de la Communauté française aux côtés d'un artiste de la Communauté flamande et d'un artiste italien pour un travail de réflexion et de création laissé à la libre appréciation des artistes. La location des villas-atelier pour une durée de 20 jours maximum est offerte par la Fondation Comacina et est accompagnée d'une bourse de 500 €. Les frais de voyage, de séjour et de couverture d'assurance(s) du boursier sont à sa charge. La résidence se tient à une date définie en accord avec la Fondation durant la période la plus propice pour l'accueil et le séjour de personnes sur les lieux.

Pour l'année 2011, les dates proposées sont les suivantes : du 6 juin au 26 juin, du 27 juin au 17 juillet, du 18 juillet au 7 août, du 8 août au 28 août et du 29 août au 18 septembre.

La date limite de rentrée des dossiers par voie électronique et copie manuscrite est fixée au 15 mars 2011 à l'adresse suivante : Sandra Nicouleau, 2 Place Saintelette, 1080 Bruxelles, s.nicouleau@wbi.be - www.wbi.be



INTRA MUROS

Les dates, voire les événements, ci-annoncés, peuvent être modifiés. Par même invite donc le lecteur à les vérifier auprès des organisateurs aux numéros de téléphone et sites web renseignés.

ANNICK BLAVIER Oui, ce soir

RUMTE MORGUEN, A WINDOW WITH AN OTHER VIEW, 21-22 WAALSEKAAL, 2000 ANVERS
T + 32 (0)3 248 08 45 – WWW.ANTWERPART.BE
Jusqu'au 12.03.11

ROLAND BREUCKER

Tendres mines (illustrations, dessins, affiches, livres, correspondances) déclinés en 4 expositions:

Balthazar, avec la collaboration d'André Balthazar
CENTRE DAILY-BUL & CO
14 RUE DE LA LOI, 7100 LA LOUVÈRE
T + 32 (0)64 22 46 99 – WWW.DAILYBUL.ANDCO.BE

Du 5.03 au 5.06.11

Le Centre Daily-Bul & Co rend hommage au travail mené par Roland Breucker au gré des publications éditées par le Daily-Bul (...). Conversation avec Claude Bourgeyx, auteur des textes de *L'homme est bon, mais le veau est meilleur*, animée par Jacques De Decker, le 14.05.11 à 17h30 dans le cadre de la nocturne du *Printemps des Musées*.⁺ Edition d'un livre-catalogue.

+ MUSEES DES BEAUX-ARTS & DE LA CÉRAMIQUE
17 RUE RENEUR, 4800 VERVIERS – T + 32 (0)87 33 16 95
Commissariat d'exposition mené par Les Amis des Musées de Verviers.
Ll., me. & sa. de 14h à 17h, di. de 15h à 18h.
Du 6.03 au 24.04.11

"De l'objet à l'illustration en passant par les multiples et les livres, c'est un kaléidoscope coloré retraçant les différentes étapes de sa vie qui sera mis en avant à Verviers. Exposition d'une partie de la correspondance et du Mail Art. Présentation d'un livre édité par 100 Titres / Les Amis des Musées de Verviers autour de la correspondance et du Mail Art."
Commissaire d'exposition : Les Amis des Musées de Verviers.

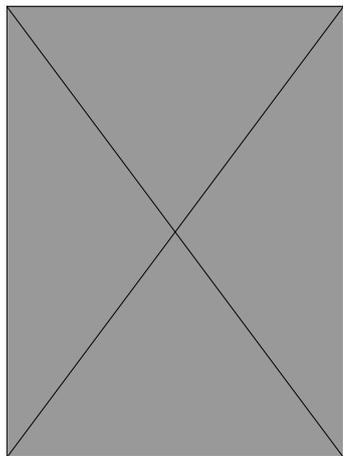
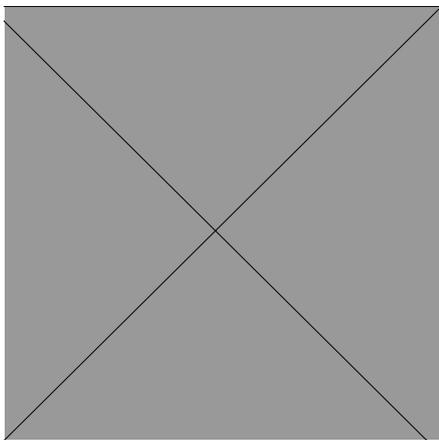
+ DEXIA BANQUE (DESTENAY),
7 AVENUE DESTENAY, 4000 LIÈGE – T + 32 (04) 220 77 11

Sous commissariat d'Alain de Wasseige

Ll. – ve. de 7h30 à 18h00.

Du 4.03 au 5.06.11

Emilie Danchin
Terrain.com, 2010



Damien De Lapeyère,
vie de l'exposition, CCMalines,
2011

Intervention in situ + édition d'artiste

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK,
94 CHAUSSÉE DE WATERLOO, 1060 BRUXELLES
T + 32 (0)2 538 90 20 – WWW.CCJACQUESFRANCK.BE
Du 7.05 au 19.06.11

BENOÎT FELIX // à la lettre

MX7 GALLERY, 7 MARINPLAATS, 2000 ANVERS,
T + 32 (0)499 93 46 22 – WWW.MX7GALLERY.COM
Jusqu'au 12.03.11

ANNE-MARIE FINNE

Mine de plomb

GALERIE LIBRE COURS, 100, RUE DE STASSART,
1050 BRUXELLES – T + 32 (0) 473 59 02 85
WWW.GALERIELIBRECOURS.EU
Jusqu'au 19.03.11

NOËLLE KONING

Avis de tempête (peintures récentes)

ESPACE B, 33 A RUE HAUTE, 1473 GJABAS,
T + 32 (0)67 79 08 11 – WWW.ESPACB.BE
Du 19.03 au 3.04.11

PHILIPPE LAVANDY

Lignes intérieures (photographie)

THÉÂTRE DE NAMUR, 2, PLACE DU THÉÂTRE,
5000 NAMUR, T + 32 (0)81 22 60 26
WWW.THEATREDENAMUR.BE
Jusqu'au 19.03.11

YVES LEGOMTE

The rotelloC

WE PROJECT, 20 RUE EMILE REGARD,
1180 BRUXELLES – WWW.WEPROJECT.BE
Du 25.03 au 14.04.11

"Attentive aux espaces d'ouverture, aux moments d'abandon, Emilie Danchin mise sur l'échange photographique pour enrichir un rapport au monde. La dimension à la fois frontale et inconsciente du travail ouvre à des légers décalages, à des confrontations qui, sans avoir jamais rien de spectaculaire, nous trent du côté de l'étrange, du rêve éveillé, d'un questionnement sur ce qu'approcher le visage de l'autre peut dire..."

DAMIAN DE LEPELÈRE

Good dimensions met Chinese landscapes – Nieuwe bronzen uit Renaissance

CENTRE CULTUREL DE MALINES,
5 MINDEBROEDERSGANG, 2800 MALINES
WWW.CULTUURCENTRUMMEHELEN.BE
Jusqu'au 20.03.11

PETER DOWNSBROUGH

Livres d'artiste

DE SINGEL, 25 DESGUILLET, 2018 ANVERS,
T + 32 (0)3 248 28 28 – WWW.DESINGEL.BE
Du 3.03 au 22.05.11

Edition d'une monographie: *How I became Prime Minister*, avec le soutien de la Province de Hainaut et du B.P.S.22, textes de Christophe Veys et Pierre-Yves Desaiwe.

KATHERINE LONGLY

Vivants cachés (photographie)

LIBRE CHOIX, CABINET ARTISTIQUE,
152 RUE DE FACZ, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)476 77 53 60 – WWW.LIBRECHOIX.BE
Du 10 au 26.06.11

SEBASTIEN MARCO

Topos (photographies)

74 AVENUE LOUISE, 1050 BRUXELLES (1^{ER} ETAGE),
T + 32 (0)494 31 38 55
WWW.PHOTOGRAPHY-MARCO.COM

Me.-sa. de 14h à 19h

Jusqu'au 12.03.11

PIERRE PETRY

Dessins & sculptures

RASSON ART GALLERY, 13 RUE DE RASSE,
7500 TOURNAI, T + 32 (0)69 64 14 95
WWW.RASSONARTGALLERY.BE
Jusqu'au 19.03.11

JEAN-PIERRE POINT

Screen printing of the seventies

ZEDES ART GALLERY, 36 RUE PAUL LAUTERS,
1050 BRUXELLES, T + 32 (0)2 646 00 04
WWW.ZEDES-ART-GALLERY.BE

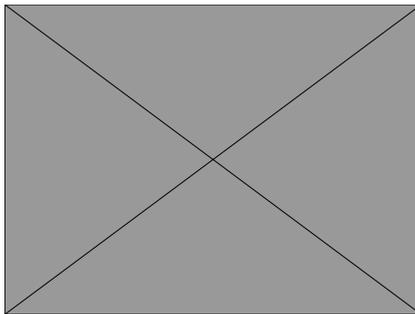
Du 18.03 au 16.04.11

JUAN PAPARELLA

Pas d'ombre sans lumière

INOISE, ESPACE D'EXPOSITION, PASSAGE BERNARD,
139, BOULEVARD TIROU, 6000 CHARLEROI
WWW.INOISE.BE

Jusqu'au 6.05.11



Sarah V.,
Sans titre,
dessin au feutre, 65 x 50 cm, 2010.
© Sarah V.

JEAN-PIERRE RENSONNET

Le jardin ces jours-là... (peinture)

GALERIE TRIANGLE BLEU, 5 COUR DE L'ABBAYE,
4970 STRANGLERIE, T + 32 (0)80 86 42 94
WWW.TRIANGLEBLEU.BE

Jusqu'au 6.03.11

RASSON ART GALLERY, 13 RUE DE RASSE,
7500 TOURNAI, T + 32 (0)69 64 14 95
WWW.RASSONARTGALLERY.BE

Du 1.04 au 15.05.11

SARAH V

Les oiseaux sont des trous dans le ciel à travers lesquels un homme peut passer

GUEST ROOM CONTEMPORARY ART, 5 RUE RENIER
CHALON, 1050 BRUXELLES, T + 32 (0)472 21 62 22
WWW.GUESTROOM.BE

Jusqu'au 9.04.11

"Sarah V. propose de développer dans l'espace, un jeu de cordes, reprise de l'un de ses dessins : nid de traits à la Gaudi. En effet, Gaudi utilise une structure de cordes pour trouver les points d'appuis des arcs décentrés ; puissance démonstrative de l'inversion, de la symétrie : des poids noués dans les cordons déterminent la courbure de l'arche étiré par la pesanteur. Une ombre portée peinte aux murs comme une mise en abîme des dessins aux crayons de couleurs sur papier coton, papier chiffon, papier japonais, de soie, de Chine..."

BOB VAN DER AUWERA

& LUC MONDRIY

Connivences

GALLERIE ALBERT DUMONT, 43 RUE LEON LEPAGE,
1000 BRUXELLES, T + 32 (0)2 512 49 43
WWW.GALERIEDUMONT.BE

Du 23.02 au 20.03.11

ALAIN WINANCE

Peintures & dessins

GALERIE 2016, 16 RUE DES PIERRES,
1000 BRUXELLES, T + 32 (0)2 502 81 16
WWW.GALERIE2016.BE

Jusqu'au 27.03.11

LEON WUIDAR

**Léon Wuidar, reliures et emboî-
tages**

MAISON DES MÉTIERS D'ART, 7 RUE DES CROISIERS,
4000 LIÈGE, T + 32 (0)4 232 86 75 96

Lu.-ve. de 12h à 18h, sa. de 11h à 17h.

Jusqu'au 2.04.11

Léon Wuidar - Les collages

LIBRE CHOIX, CABINET ARTISTIQUE,
152 RUE DE FACQZ, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)476 77 53 60 - WWW.LIBRECHOIX.BE

Du 11 au 27.03.11

Léon Wuidar - Gilbert Decock

MONOS ART GALLERY, RUE HENRI BILÉS,
4000 LIÈGE, T + 32 (0)495 91 16 02
WWW.MONOSGALLERY.COM

Du 27.03 au 26.06.11

MORE-ISO (FRANCE DUBOIS & KATHERINE LONGLY)

**Rock me to Heaven (projet photo-
graphique)**

T.A.G. (TEMPORARY ART GALLERY),
PASSAGE ROGIER, 1000 BRUXELLES

Soirée événement avec un dj set de

Heil'Zo le 6.05.11, de 20h à 24h

Expo les 7 et 8.05.11, de 14h à 20h

info : www.artesio.org

"Ce projet consiste en une évocation photographique d'une quinzaine de couples hors normes qui ont marqué une génération, qui ont marqué de leur empreinte la fin du 20^{ème} siècle. Il s'agit d'un clin d'œil à cette génération à laquelle les deux artistes appartiennent. L'acceptation du mot "rock n'roll" est très large. Elle ne se limite pas en effet au monde de la musique, mais se réfère plutôt à une manière d'envisager la vie dans sa globalité".

JEAN DE LA FONTAINE

**Zantray en drapo (dessins &
drapeaux)**

Jusqu'au 12.03.11

OLIVIER O. OLIVIER

**La compagnie des bêtes (dessins
& peintures)**

Présentation de *La compagnie des bêtes*, texte inédit d'Olivier Massé, illustrés par Olivier O. Olivier, dans la collection La Pierre d'Alun (80 pages /32 euros).

Du 14.03 au 14.05.11

LE SALON D'ART/EDITIONS LA PIERRE D'ALUN, 81
RUE DE L'HOTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 537 65 40 - WWW.LAPIERREDALUN.BE

Ma.-ve. de 14h à 18h30 et sa. de 9h30 à

12h et de 14h à 18h

KRESH

Du 7 au 30.04.11

THIERRY ADAM

Du 5 au 29.05.11

JULIETTE MAQUESTIAU

Du 2 au 30.06.11

ESPACE JEUNES, SALLE SAINT-GEORGES
FERONSTRÉE 86, 4000 LIÈGE - WWW.LIEGE.BE
Ma.-sa. de 13h à 18h, di. de 11h à 18h

PAULINE CORNU

Dessin & installation

Jusqu'au 5.03.11

MARCO DI CARLO

Installation

Du 11.03 au 2.04.11

ELISABETH SRI UNGGUL IDA

MULYANI

Photographie

Du 28.04 au 21.05.11

GERT DE CLERCQ

Installation

Du 27.05 au 18.06.11

BGALLERY, PLATEFORME DE CREATION
CONTEMPORAINE DE LA VILLE DE BRUXELLES,
17-19 RUE SAINT-JEAN, 1000 BRUXELLES
WWW.BRUPASS.BE - WWW.BRUXELLES.BE

YVES & NATHALIE GEORGE

Entre mer désert: Oman et

Emirats (photographie)

GALERIE VERHAEREN, 7 RUE GRATES,
1170 BRUXELLES, T + 32 (0) 2 662 16 99

WWW.LAVENERIE.BE

Me.-sa. de 14h à 18h, di. de 10h à 13h.

Jusqu'au 29.03.11

CAMILLE DE TAEYE, MICHELE

GROSJEAN, BENEDEICTE

HENDERICK & JUAN PAPPARELLA

Noirs des seins

GALERIE QUADRI, 105 AVENUE RENEE MARIE
HENRIETTES, 1190 BRUXELLES,
T + 32 (0)2 640 95 63 - WWW.GALERIEQUADRI.BE

Jusqu'au 12.03.11.

MARILYNE COPPEE, NATHALIE

DOYEN & MARIE CHANTELOT

Tamis du temps et autres dessins

LA GALERIE BE, 65 RUE VANDERLINDEN,
1030 BRUXELLES, T + 32 (0)485 79 95 01

WWW.LAGALERIE.BE

Du 5.03 au 3.04.11

SARA ROMANS, ALAIN BORNAIN,

JOERG COBLENZ, ANDRE

DELALLEAU, BENOIT FELIX, LUC

FIERONS, JACQUES LENNEP, LES

EDITIONS DE L'HEURE,

ROBERT QUINT, TOMOKO

SUGIMOTO, YVES VELTER

EXIT 11, CHÂTEAU DE PETIT-LEEZ,
129 RUE DE PETIT-LEEZ, 5031 GRAND-LEEZ,
T +32 (0)81 64 08 66 - WWW.EXIT.BE

Jusqu'au 20.03.11

ARTS À GLABAIS

Parcours d'artistes et focus d'art
contemporain avec notamment **Elodie**
Antoine, Karine Marene, Anneke
Lawaert, Aurore Vandember,
Marie Collard, Francis Capet et
Thomas Israël.

CENTRE CULTUREL

14 RUE DE BRUXELLES, 1470 GENAPPE,
T + 32 (0)67 77 16 27 - WWW.OCCENAPPE.BE

Du 29.04 au 1.05.11

Autour des éditions du Cerisier.

Carte blanche à Jean Delval

Objets choisis par des auteurs publiés
aux éditions du Cerisier, témoignant
de leur relation avec l'éditeur. Œuvres
de **Joseph Ghin, Serge Poliart** et
Simon Chapelier.

Dans le cadre d'*Éditions en résistance*,

COMPTOIR, 20 EN NEUVICE, 4000 LIÈGE

T + 32 (0)4 250 26 50

Me.-je. de 13h00 à 17h30, ve.-sa. de

13h00 à 18h30 et di. de 12h à 15h .

Jusqu'au 12.03.11

8^{ème} Biennale internationale de

Gravure contemporaine (Liège)

"Depuis la première édition en 1983,

la Biennale de gravure a pour objectif
d'offrir un panorama aussi complexe
que varié de l'art de l'estampe tel
qu'il est pratiqué à travers le monde.

Lors de la dernière édition, la nouvelle
appellation "gravure contemporaine"
reflétait une volonté de séloigner des
clichés de l'estampe classique déclinée
en noir et blanc, pour s'ouvrir vers de
nouvelles techniques, de nouvelles
expérimentations."

Parmi les 600 dossiers réceptionnés,
58 candidats nationaux et internatio-
naux ont été retenus et présentent
au MAMAC des œuvres originales et
récentes. Avec : **Marina Bouchei,**
Marilyne Coppée, Sabine Delahaut,

Paul Dumont, Luc Étienne,

Raphaëlle Goffaux, Chantal Hardy,

Ingrid Ledent, Goedele Peeters,

Hans Van Dijk et Sofie Vangor pour

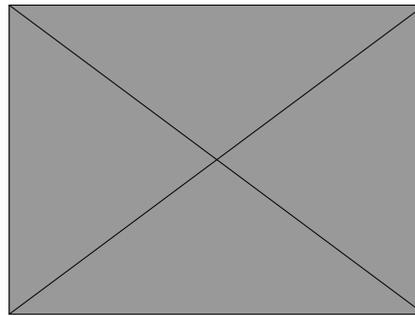
la Belgique.

Sous l'appellation *Fête de la Gravure*,
la Biennale de Gravure s'accompagne
d'un vaste programme qui rassemble

et allentours de partenaires à Liège
deux mois, à l'art de l'estampe d'hier et
d'aujourd'hui.

INFOS : MME RÉGINE RÉMON, CONSERVATRICE
CABINET DES ESTAMPES ET DES DESSINS DE LA
VILLE DE LIÈGE, 3 PARC DE LA BOUVIERE,
4020 LIÈGE, T + 32 (0)4 342 39 23
WWW.CABINETDESSTAMPES.BE

Du 25.03 au 15.05.11



Valentin SOULOUQUET / Emilie Pischhelda
Grey World
2004-2010, tapis pyrogravé, crochets de boucher,
400x250 cm

Technique de la schizophrénie d'Antonin De Bemels & Bonhomme Daniel + Les événements ratés de Nolwenn Dequiedt & Jérôme Gillier

Le 9.04:
18h00: projection des films en compétition
19h00: La Vidéotheque Normade séance #1 (68 Septante asbl)
Projection de: *Just because de Guido Lu* (BE) - 4'02 - 2007, *Une journée quotidienne d'Esia Blayau* (FR) 4'36 - 2007, *Catiche de Noémie Marsily et Carl Roosens* (BE) - 16' - 2010, *Nous resterons sates de Alexis Jacquand* (FR) - 2'52 - 2009, *Putting yourself out there de Clint Enns* (CA) - 2'05 - 2009 + *La maléolition du Bonhomme Daniel de Antonin De Bemels et Bonhomme Daniel* (BE) - 5'36 - 2010
Ces projections sont suivies d'une rencontre avec Antonin De Bemels, Guido Lu, et Noémie Marsily et Carl Roosens
20h30: projection des films en compétition
21h30: remise des prix
Le 10.04:
16h30: La Vidéotheque Normade séance #2 (68 Septante asbl)
Projection de: *Un pied dans le jardin de miel de Bernard Mulliez et rencontre avec l'auteur.*

Une organisation de l'ASBL MONTJOISE 'FAITES-LE AUTREMENT'
WWW.FAITES-LEAUTREMENT.NET
MAISON ÉQUIPE, 8 RUE DES ABBAYESTRIERS, 7000 MONS, T +32 (0)65 39 59 12
WWW.MAISONFOLEMONS.BE

Les 9 (de 17h à 23h) et 10.04.11 (de 15h à 20h)

À noter, dans le cadre de la 8^{ème} Biennale internationale de Gravure: *Gravures de la collection du MADMUSEE (acquisitions récentes), GRAND CURTIS, FERONSTRÉE 136, 40000 LIEGE, WWW.MADMUSEE.BE*
Me. di. de 13h à 18h
Du 6.03 au 26.06.11

YOU ARE HERE
Avec **Jean-Christophe Caspar, Peter Downsbrough, Fred Fouldiner, Dan Graham, Katie Hoitner, Michel Mazzoni, Valentin Souquet/Emilie Pischhelda & Stephen Shore.**
Sous commissariat de Frédéric Collier
LESCAUT, 60 RUE DE L'ESCAUT, 1080 BRUXELLES, T + 32 (0)2 426 48 15 - WWW.ESCAUT.ORG

Me.-ve. de 14h à 18h, sa. de 11h à 18h.
Du 22.04 au 14.05.11, dans le cadre du programme off d'ARTIBUSSELS
"L'exposition YOU ARE HERE rassemble des artistes contemporains qui abordent la notion de "territoire" dans leur travail. Sa vocation n'est ni exhaustive, ni analytique ni historique. Ce thème est simplement un dénominateur commun qui relie les travaux d'artistes de différents générations, originaires de différents endroits et utilisant différents médias tels que la photographie, le dessin, la peinture ou la sculpture. Les pratiques de ces artistes contemporains témoignent de la porosité des champs culturels, politiques, économiques et sociaux. La notion de territoire est abordée à partir d'un éventail de perspectives pour explorer des thèmes aussi variés (et pourtant intimement liés) que la carte, la trace, la notion d'espace, de déplacement, de frontière, d'exploration, de paysage..."

COLLOQUE FRENCH THEORY
French Theory: Reception in the visual arts in the United States between 1965 and 1995
Conférences incluant **François Cusset, Victor Burgin, Stephen Melville, Laura Mulvey, Peter Osborne, Jean-Michel Rabaté, John Rajchman, Erik Verhaeg et Sylvère Lotringer.** Organisation: (SIC) and CERTA (Uclouvain).
Avec le soutien de INCAL, FRS-FNRS, Service Culturel de l'Ambassade de France.

INFO: FRENCHTHEORY@UCLouvain.BE
WWW.SIC318.BE - WIELS, 354 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES, T + 32 (0)2 340 00 50
WWW.WIELS.ORG

Du 12 au 14.05.11
Festival WAF (Wonder Art vidéo Festival)
Installations audiovisuelles: *Petite pliliule pour la Foie de Guido Lu, l'ABC-Daire des idées d'André Goldberg,*

coordination de l'artiste australienne Jodi Rose, T.R.A.C.E.S (Transcultural Research Artist Curator Exchanges Series) interroge les nouvelles formes migratoires et innovantes artistiques ainsi que les notions de résistance, d'économie alternative et d'utopies au festival *Eazroom* à Ljubljana en octobre 2010 puis présenté au festival *Transmediale* à Berlin en février 2011. T.R.A.C.E.S se posera à Mons où cette initiative fera l'objet d'une table ronde concrète, avec l'objectif d'une table ronde aux Rencontres professionnelles du festival V/A le **25.03.11** au manège. mons et visitera différentes structures liées aux arts numériques à Bruxelles avant de débattre au Frigo, avec des artistes et curateurs extérieurs invités, des pratiques intermédiaires qui investissent les espaces urbains et connectent des villes, des publics, des créateurs et des opérateurs de plus en plus nomades.
TRANSCULTURES, SITE DES ABATTOIRS, LE FRIGO, 17 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
T +32 (0)65 59 06 89 - CONTACT@TRANSCULTURES.BE - WWW.FR.AC-ES.NET
Du 24 au 26.03.11

BEYROUTH, PLUS BELLE QU'ELLE NE L'ÉTAIT...
"Après MASARAT Palestine réalisé en automne 2008, *Beyruth, plus belle que ne l'était* poursuit l'investigation des pratiques artistiques contemporaines du Moyen-Orient, cette fois dans le contexte spécifique d'une ville, Beyrouth. Malgré les multiples guerres civiles qui ont ravagé le Liban, Beyrouth 60 comme 'la' ville de la modernité arabe. Lieu de référence pour l'édition, la création théâtrale et littéraire et plus récemment les arts visuels. *Beyruth plus belle qu'elle ne l'était* tente de comprendre les pratiques artistiques, les représentations et l'imaginaire d'une ville en crise, née de catastrophes. Par l'attention qu'ils portent aux problématiques même de l'histoire (contre l'oubli et l'ammésie), par leur opposition farouche au confessionnalisme politique qui annule la politique, les artistes et intellectuels de cette ville restent en effet porteurs d'une vision de l'humain. A travers leurs travaux et réflexions, Beyrouth demeure refuge et utopie. Une exposition de photographies - *Ceci n'est plus Beyrouth*, photographies de **Fouad Elkoury** à l'ISELP (jusqu'au 26.03.11), un ensemble de films à propos de Beyrouth à la Cinematek, les films de

Mohamed Souaid à Ecran d'Art, au Cinéma Arenberg, mais aussi les travaux vidéos de **Khalil Joreige & Joana Hadjithomas**, ainsi que entre scène et images de **Yasmine Eid Sabbagh** et **Sandra Iché**, un **colloque international**, l'invitation aux deux écrivains majeurs que sont **Etel Adnan** et **Elias Khoury**, et un **dossier à venir dans l'art même**, posent les baisses de la compréhension de l'art et la culture dans une ville refait de notre monde". Fabienne Verstraeten, directrice des Halles
La programmation *Cinéma de Beyrouth*, aux Halles mais aussi à l'Arenberg et à la Cinematek (du 30.03 au 12.04.11: voir sur www.cinematek.be)
Colloque international en collaboration avec le Département architecture de la KUL et de l'RTS les 18 et 19.03.11 aux Halles de 10h à 18h.
LES HALLES, 22A RUE ROYALE SAINT-MARIE, 1000 BRUXELLES, T + 32 (0) 22182107 - INFO@HALLES.BE - WWW.HALLES.BE
Jusqu'au 12.04.11

Sympathy for the Devil
Sous commissariat de Walter Vanhaerents et Pierre-Olivier Rollin
VANHAERENTS ART COLLECTION
29 RUE ANNESESSENS, 1000 BRUXELLES
WWW.VANHAERENTSARTCOLLECTION.COM
T: +32 (0)2 511 5017

Sa. de 10h à 12h et de 13h à 17h. Du 30.04.11 au 30.11.13
"Pour cette deuxième exposition à Vanhaerents Art Collection, Walter Vanhaerents et son collaborateur, Vincent Verbiest, se sont adjoints les services de Pierre-Olivier Rollin, directeur du B.P.S.22, à Charleroi. Ensemble, ils ont conçu l'exposition *Sympathy for the Devil* en sélectionnant les œuvres parmi la vaste collection de Walter Vanhaerents, et en se remémorant les grandes idées du titre des Stones. On retrouve ainsi, à travers l'exposition, quelques idées maîtresses, comme un attrait pour la beauté fascinant du mal, une attirance pour l'enfer dans ses formes intellectuelles, la mort comme célébration de la vie, les comportements extrêmes et transgressifs, les formulations plastiques agressives ou encore des évocations d'une sexualité fortement connotée. La scénographie privilégiée d'ailleurs les rapprochements, dialogues, confrontations entre elles. Au total, l'exposition comprend une cinquantaine d'œuvres importantes, toute discipline confondue: peintures, sculptures, vidéos, installations, etc."

LIEUX D'ART CONTEMPORAINS SOUTENUS PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

CENTRE CULTUREL DE BASTOGNE

195 RUE DU SABLON, 6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 65 30
LIEU D'EXPOSITION: L'ORANGERIE, ESPACE LIEU D'EXPOSITION, RUE PORTE-HAUTE, PARC ELISABETH, 6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 65 30

• Ah... l'amour ! -

Des histoires de cœur

"Une exposition désormais récurrente autour d'un thème vieux comme le monde afin d'offrir une multiplicité de points de vue artistiques et réflexifs."
Jusqu'au 6.03

• Carte blanche à Anne Dominique et Bernadette Monseur (gravure et peinture)

"Arrêt sur image dans la démarche évolutive de deux jeunes artistes"
Du 12.03 au 3.04 (vernissage le 11.03)

• Philippe Luyten

"Ce que Philippe Luyten nous montre ressemble à de la peinture ou alors de la sculpture... En réalité ce serait plutôt sonore, voire acoustique. Ce phénomène qui produit, propulse et gère les ondes afin qu'elles créent le lieu, définissent l'espace, nous désignent les limites par le jeu des échos et des écrans qui réverbèrent les sensations. Ou en sommes-nous dans notre rapport au mur ? Fermons les yeux et regardons...". Stéphane Gillies.
Du 9.04 au 8.05 (vernissage le 8.04)

• Une collection...?

"Qu'est-ce qu'une collection d'art ? Qui la forme ? Comment, et pourquoi ? Quel plaisir retire-t-on de la possession, du mariage des œuvres ? Quelles sont les collections dignes d'intérêt ? Une collection peut-elle, doit-elle évoluer ?

Réputée affaire d'initiés ou de gens fortunés, entourée d'une aura magique, attachée à des noms de légende comme Guggenheim ou Gulbenkian, la collection d'art est également révélatrice d'un temps, d'une passion, d'une âme, d'une sensibilité particulière."

Du 14.05 au 12.06 (vernissage le 13.05)

ARTEXIS

135, RUE SAINT-LAMBERT, 1200 BRUXELLES
T +32 (0) 2 740 10 21
ARTBRUSSELS@ARTEXIS.COM

• Art Brussels/ 29 contemporary art fair

Du 28.04 au 1.05, Brussels Expo – Halls 1 & 3, 1 place de Belgique, 1020 Bruxelles (vernissage le 27.04 de 16H00 à 10H00) de 12H à 19H00

ART & MARGES MUSÉE

312 RUE HAUTE, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 511 04 11
INFO@ARTENMARGES.BE
WWW.ARTENMARGES.BE

• Portraits de faces-face to face

Dirk Bogaert, Paul Duhamel, Yves-Jules, Nour, Curzio di Giovanni, Sieberen Devries, Pascale Vincke et J.Louis Again

"Cette exposition rassemble deux lectures du portrait: l'interiorité et le remplissage sur soi d'une part, et le dialogue et la curiosité de l'autre d'autre part dans un face à face intense. Dans la salle "coup de cœur" au premier étage du musée, le public découvrirait les portraits de Stoeffler, série de photographies réalisées par J.Louis Again, dans un esprit de fronde post-surréaliste."

Jusqu'au 27.03 (rencontre avec l'artiste Yves-Jules, le 20.03)

• L'art asilaire hongrois (la collection Reuter de Pécs, 1918-1945)

Du 8.04 au 5.06

LE BOTANIQUE

CENTRE CULTUREL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 18/20 - WWW.BOTANIQUE.BE

• Norbert Ghisland, Photographe - 1878-1939

"A travers des portraits soigneusement composés, cet "anthropologue involontaire" a offert à ses contemporains

l'occasion de s'évader de leur condition modeste, le temps d'un cliché. Grâce à l'évolution rapide des techniques photographiques qui permet dès la fin du XIX^{ème} siècle de réduire fortement les coûts de production de chaque photographe, se faire tirer le portrait n'est bientôt plus lapanage des classes fortunées. Les studios fleurissent dès lors, même dans les régions les plus pauvres et à Frameries, où Ghisland s'est installé."

Jusqu'au 24.04

• L'âge d'or de la photographie albanaise

"En parallèle à l'exposition de Norbert Ghisland, on pourra découvrir à la Galerie une remarquable série de photographies prises à la même période en Albanie. Méconnue en Occident, pourtant un des fonds photographiques les plus riches des Balkans et probablement un des plus importants d'Europe."

Jusqu'au 27.03

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE

20 RUE DES SABLES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 279 19 80 - VIS@CBBDBE
WWW.CBBDBE

• L'Empreinte Delcourt, 25 ans dans la vie d'un éditeur de BD

Jusqu'au 29.05

• L'aventure Publiart. Et la publicité découvrît les auteurs de BD

Du 22.03 au 02.10

CENTRE INTERNATIONAL POUR LA VILLE, L'ARCHITECTURE ET LE PAYSAGE/CIVA

55 RUE DE L'ERMITAGE, 1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 642 24 50 - INFO@CIVA.BE
WWW.CIVA.BE

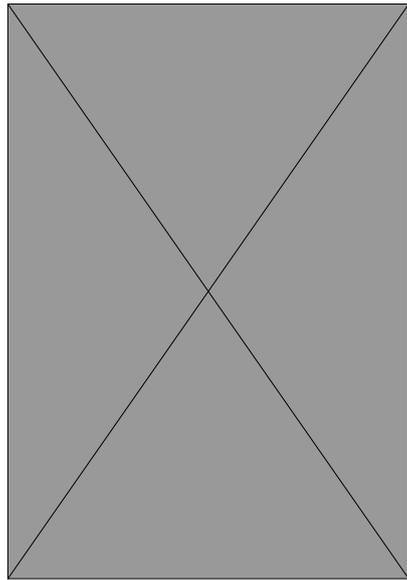
• De l'artisan à l'architecte. L'œuvre d'Alban Chambon (1847-1928)

Jusqu'au 30.04, Musée de l'Architecture - La Loge, 86 rue de l'Ermitage, 1050 Bruxelles (exposition réalisée par les Architectes de l'Architecture Moderne)

• Cécile Massart: La conscience du paysage. Phase 1 : Le nucléaire

Jusqu'au 27.03, Civa hors les murs, Espace-architecture La Cambre Horta, 19 bis place Flagey, 1050 Bruxelles (voir l'art même, #49, p. 34) (exposition produite par le CIVA en coll. avec la Faculté d'Architecture La Cambre Horta, ULB)

• Bruxelles, les ingénieurs bâtisseurs



Fouad Elkoury, Passage musée, 1982. © Jan Iselle

"L'exposition consistera à voyager dans le monde de l'ingénierie au travers des infrastructures (ponts, constructions souterraines...), et des bâtiments que l'on retrouve à Bruxelles et ailleurs. Du 19.05 au 10.10 (exposition organisée par le CIVA, l'ULB et la VUB)

DOMAINE DE LA LICE

133 AVENUE CHAZAL, 1030 BRUXELLES
T +32 (0) 2 242 49 11
INFO@DOMAINEDELALICE.BE
WWW.DOMAINEDELALICE.BE

• Exposition de tapisseries contemporaines et de cartons des artistes membres de l'asbl-exposition des cartons sélectionnés lors du 2^{ème} concours organisé par la structure en 2010.

Du 19.03 au 9.04, Maison des Artistes d'Anderlecht, 14 rue du Bronze, 1070 Bruxelles

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

HÔTEL HANNON, 1 AVENUE DE LA JUNCTION 1060 BRUXELLES - T +32 (0) 2 538 42 20
CONTRETYPE@SKYNET.BE - WWW.CONTRETYPE.ORG

• Bernard Descamps,

"Pour cette nouvelle exposition, Bernard Descamps a choisi de faire une lecture transgénérale dans son œuvre, sans contraintes thématiques, de lieux ou de chronologie. Sa proposition est basée sur l'émotion visuelle suscitée par la tension entre les formes modelées par la lumière. Voilà l'occasion de nous rappeler que la photographie peut aussi se laisser contempler."

Jusqu'au 13.03

• *Miroirs de l'intime*

Jean-Paul Brohez, Michel Castermans, Thomas Chable, Daniel Desmedt, François Goffin, Philippe Herbet, Alain Janssens, Armyle Feignter, Pol Pierart, Lucia Radochowska, Jean-François Spricigo, Satoru Toma, Jean-Louis Vanesch

Du 23.03 au 24.04

INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ISELP

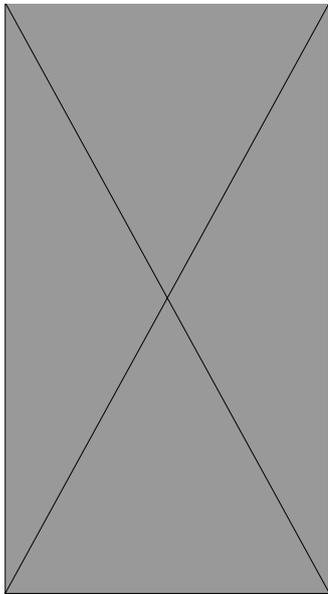
31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 504 80 70 - ISELPE@ISELP.BE
WWW.ISELPE.BE

Du lu. au sa. de 11h00 à 17h30

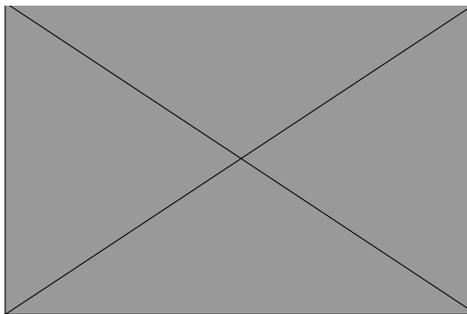
+EXPOSITIONS

• Fouad Elkoury, Ceci n'est plus Beyrouth (Photographie)

Fouad Elkoury vit entre Paris, Beyrouth et Istanbul. Après avoir couvert la guerre civile au Liban et au Proche Orient, il a travaillé sur les paysages urbains et a exposé au Palais de Tokyo et à la Maison Européenne de la Photographie. Il a publié de nombreux ouvrages photographiques et s'est récemment lancé dans la réalisation de films vidéo, dont "Lettres à Francine", primé par le Centre national de la cinématographie. Il est membre fondateur de la Fondation arabe pour l'image qu'il crée en 1997 à Beyrouth. Ses deux dernières réalisations sont "Civilisation, Vrai = faux ?" et "De l'amour et de la Guerre", une série exposée à la Biennale de Venise en 2007. Il collabore avec la maison de photographes Signatures depuis sa création."



Allie Fajmart,
Installation, projection vidéo sur une œuvre d'art,
dim. variables, 2010
(DM)



Sébastien Héridoux,
Sans titre,
42 x 29,7 cm, 2010
(DM)

+ SÉMINAIRE

- **Affaires politiques: la production de l'espace public bruxellois** par Rafaëla Houlistan-Hasaerts
Les 27.04, 4, 11, 18.05, de 18h à 20h
- **Art et technologie: une approche philosophique avec Gilbert Simondon** par Ludovic Duham
Les 9, 16, 23, 30.05, de 18h à 20h
- **Un art adolescent: la culture nouvelle de ces éternels enfants** par Adrien Grimmeau
Les 25.05, 1, 8, 15.06, de 18h à 20h

+LES COURS

- **De la reine Mathilde à Louise Bourgeois: un monde artistique au féminin** par Ben Durant
Les 14, 21 et 28.03, de 14h à 16h
- **Musiques et cinéma: dialogue entre sons et images** par Gilles Rémy
Les 1, 15, 22 et 29.03, de 14h à 16h
- **Simple/complexe/ludique/sévère/exaltant: Art conceptuel, une invitation** par Laurent Courtens
Les 14, 21 et 28.03
- **Introduction à l'architecture de 1945 à nos jours** par Maurizio Cohen
Les 2, 16, 23 et 30.03

Jusqu'au 26.03 (Dans le cadre de la saison culturelle des Halles de Schaarbeek, *Beyrouth, plus belle qu'elle ne l'était*)

- **Laurence Dervaux (Installation)**
Du 6.05 au 9.07
- **Véronique Rénier, Retrouver le fil (photographie)**
"Retrouver le fil, rassembler les morceaux et s'interroger sur notre identité: ce qui nous entoure, ce qui nous constitue, ce qui nous maintient. Tenir, formellement, d'être au plus près du sens et travailler plastique-ment l'image pour ce faire. Véronique Rénier capte des images, les travaille, les retravaille et les fixe aux supports matérialistes – bois, papier, toile, métal. Ainsi, elle collecte, trie, jette et conserve afin de chercher, fouiller avec cette certitude qu'il est possible de s'approcher un peu plus de soi."

- **Vanessa Aerts (bijou)**
"En finesse, les parures de Vanessa Aerts allient la pureté de l'argent aux détails qui font la différence. Le cercle traverse ses bijoux; parfois mêlé aux perles ou au textile, il faudra se pencher sur le décollé et dans le creux d'une nuque pour découvrir la subtilité de son travail."
- **Paola Ann (céramique)**
"Sa collection de plats en céramique fait un clin d'œil aux années 50. Sa vaisselle se décline dans toutes les couleurs, du bleu au vert en passant par des roses rétro et ornés d'une finition ajourée et ses coupelles nous ramènent les dimanches en famille et les mets délicieux de nos grands-mères. Passionnée d'architecture, elle propose également une installation qui allie la fragilité de la matière à la grandiloquence des hauts buildings."
- **Les éditions Boken**
"Magazine où s'invente un espace de dialogue entre la photographie et l'écriture, Boken accompagne les auteurs et les photographes invités à penser leur médium à la lumière, ou à la plume, de celui de l'autre."

- **Les éditions Boken**
Jusqu'au 30.04.2011
+LES CONVERSATIONS
- **L'art en scène: une rencontre entre plasticiens et scénographes** par Sabine Theunissen
Les 24.03 (William Kentridge), 28.04 (Luc Dewit), 26.05 (Laurent et Cyrille Berger, *The Prophecy*), de 19h à 21h30

MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK

147 CHAUSSEE DE HAEGHTI, 1030 BRUXELLES
T +32 (0) 2 240 34 99
WWW.CULTURETO30ECOLES.BE

- **Dominique Van den Bergh et Anne De Roo**

"Chaque année, depuis 2005, le service de la culture – avec l'aide de la Communauté française – a confié les salons et/ou le jardin de la Maison des Arts à un artiste. À chaque fois, le lieu en est bouleversé, sa lumière ou son odeur transformée. Les artistes sont pour la plupart schaarbeekoïses. Dominique Van den Bergh et Anne De Roo ont imaginé dans ce rez-de-chaussée d'une maison bourgeoise 19^{ème}, une passante, femme qui hante ces lieux, s'y promène la nuit quand le corps, délivré de la robe ajustée, retrouve la peau dans la chemise de nuit."

Du 11.03 au 15.04

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

105 RUE DE LAËN, 1000 BRUXELLES
T + 32 (0) 499 26 80 01
J.M.STROOBANTS@SKYNET.BE
WWW.OFFICEARTCONTEMPORAIN.COM
WWW.NOIRJAUNEROUGE.BE

Du je. au sa. de 14h à 18h et sur rdv

- **Isabelle Baraona, Prière de Bonheur**

Jusqu'au 16.04

- **Dany Danino, mind map**
"Mind map commence par un ou plusieurs sujets principaux auxquels s'enchaînent des idées par branches,

- **Gang Forest**
David Evrard, Maria Iorio & Raphael Cuomo, Michelle Naismith, Boris Rebetz

Du 8.03 au 17.04 (voir "extra-muros")

- **Lancement de la revue Year**

Du 26.04 au 29.05

MAISON D'ART ACTUEL DES CHARTREUX/MAAC

2628 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 513 14 69 - MAAC@BRICITY.BE
WWW.MAAC.BE

- **Drawing in an Expanded Field/300 ans de l'Académie et 30 ans de l'atelier de dessin**
Jean Arnaud, Pierre Baumann, Jean-François Desserre, Carine et Elisabeth Krecké

Jusqu'au 19.03 (voir "intramuros")

- **IDM invite l'ERG: Il voulait un concept, je lui ai répondu: caramba!**

"IDM voudrait une expo sans concept unique, de départ mais des tas de concepts différents ou les travaux des étudiants pouraient les uns par rapport aux autres en confrontation avec les travaux des étudiants de l'ERG juste pour le plaisir des yeux, des sens, du sens et plus si affinés."

Du 1.04 au 14.05

- **Sébastien Rien**
(Résident de la MAAC)

Du 28.05 au 2.07

également imaginer la scène dans laquelle elles voulaient être photographées."

- **Fernand Dumeunier, Le visage et l'esprit**

"Sa réputation de portraitiste est rapide et son style s'impose entre photographie et peinture en quête de beauté intemporelle et de force expressive, entre pictorialisme et symbolisme."

- **Sébastien Marcq, Epiderma**
"À la suite d'une résidence de quatre mois à Tokyo en 2009, Sébastien Marcq propose une série d'images, toujours en noir et blanc, réalisées avec un petit appareil jouet en plastique. Comme à Bangkok dans une série précédente, il se perd dans la ville et saisit un peu partout les marques de l'urbanisation, les traces du passage de l'humain, les lieux et les choses que personne ne regarde jamais (...). Un univers sombre, silencieux, où aucune silhouette humaine n'apparaît. Un monde oublié, délaissé, que personne, avant lui, ne semble avoir pris le temps de regarder."

Jusqu'au 15.05

+STAGES

- **Formation en photographie numérique (pour adulte)**

Le 28.05 de 13h à 17h30 (25 euros)

- **Stage de carnaval: Trucs et astuces (pour adolescent)**

Du 7.03 au 11.03, de 9h30 à 16h (de 13 à 17 ans, 100 euros)

- **Stage de carnaval: je suis desendou dans mon jardin**

Du 8.03 au 11.03, de 9h30 à 16h (de 4 à 5 ans, 50 euros)

- **Stage de Pâques: On est pas des monstres!**

Du 11.04 au 15.04, de 9h30 à 16h (de 9 à 12 ans, 100 euros)

IKOB

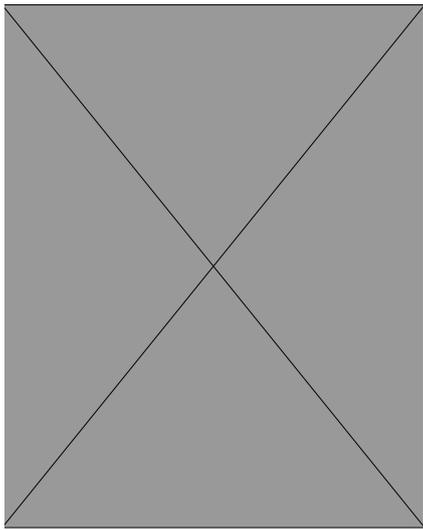
3 IN DEN LOTEN, 4700 EUPEN
T/F +32 (0) 87 56 01 10 – INFO@IKOB.BE
WWW.IKOB.BE

- **Koen Vanmechelen, The Cosmopolitan Chiken"Breaking the Cage"**

Du 13.03 au 15.05

GENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN LA CHÂTAIGNERAIE

19 CHAUSSEE DE RAMOUIL, 4400 FLEMALLE
T +32 (0) 4 275 33 30 - F +32 (0) 4 275 52 15
CHAIGNERAIE@BELGACOM.NET



Simone Lucak,
Mera in her bedroom,
2009, © l'arabie

- **Jean-Michel Alberola, l'œuvre imprimée**

- **Projection de deux films de l'artiste: KOYAMARU – L'hiver et le printemps (88') et KOYAMARU – L'été et l'automne (84')**

Le 27.03 de 16h à 19h, en présence de l'artiste

Visites guidées gratuites sur le thème: *Jean-Michel Alberola fait feu de tout bois*, une visite de l'exposition sur le thème d'un dialogue entre l'œuvre de Jean-Michel Alberola et celle de Marcel Broodthaers et sur *L'art de la citation*, une visite par le biais des métaphores, associations d'idées et autres références chères à l'artiste?

Jusqu'au 15.05

- **XX ème Prix de la Gravure**

Jusqu'au 15.05

- **Le Printemps des Musées**

Visite guidée thématique à 16h et 20h + Signature du *Capital* de Karl Marx: "Dans un acte à la fois politique et poétique, Jean-Michel Alberola détache les pages d'un volume du *Capital* de Marx, y imprime "Dix euros" en typo sur chacune d'elles, et les vend à ce prix: *Le premier (des 7) et une partie du deuxième tome ont déjà été vendus. Le capitalisme s'écroulera-t-il à la fin de l'opération? "*

Le 14 et 15.05

ESPACE GALERIE FLUX

60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 253 24 66 – FLUX.NEWS@SKYNET.BE

- **Michel Mazzoni (photographie) (voir "Intramuros")**

Du 11.03 au 26.03

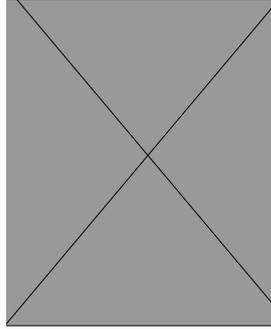
- **Ludovic Demarcke (installation)**

Du 15.04 au 30.04

- **Pascal Rouffart (installation, dessin, peinture)**

Du 6.05 au 21.05

Capitaine Lomchamps,
Neige (snowman),
2010, Courtesy Galerie Natalia Wierne



ESPACE 251 NORD

251 RUE DE VIVIERNS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 227 10 95 – INFO@E2N.BE
WWW.E2N.BE

- **Jardin d'Hiver: Œuvres mâtresses contemporaines du Bonnefantenmuseum (Maastricht)**

De mars à juin 2011, de l'autre côté de la Meuse, les chefs-d'œuvre d'art moderne des collections liégeoises seront exposés dans les prestigieuses salles d'exposition du Bonnefantenmuseum"

Jusqu'à juin 2011, MAMAC, 3, Parc de la Boverie, 4020 Liège

LES BRASSEURS

6 RUE DES BRASSEURS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 221 41 91 – F +32 (0) 4 237 07 91
LES.BRASSEURS@SKYNET.BE
WWW.BRASSEURS.BE

- **Voorkamer (collectif, Lier), // Laurence Aégarter (FR), Kristoffer Akselbo (DK), Michaël Bailou (USA), Pierre Bastien (FR), Ruben Bellinx (B), Jens Brand (D), Thomas Brodbent (USA), Harald Busch (D), Wim Cuyvers (B), Rik De Boe (B), Johan De Witte (B), Heimit Dick (NL), Reinhard Doubrava (D), Frédéric Geurts (B), David Kramer (USA), William Lanson (USA), Carlo Mistiaen (B), Peter Morrns (B), Morrns & De Nova (SV/CH), De Onderneming (B), Jasper Rigole (B), Catherine Ross (USA), Tim Rycaker (B), Sarah & Charles (B), Ariel Schlesinger (IL), Beate Spalthoff (D), Batia Suter (CH), Herman Van Ingeigem (B), Maurice Van Tellingen (NI), Patrick Vanden Eynde (B), Maud Vande Veire (B), Rinus Van de Velde (B), Huub Vinken (NL), Leen Voet (B), Leon Vranken (B), Dirk Zoete (B). Sous commissariat de Peter Morrns, Rik De Boe, Tim Rycaker.**

"Voorkamer" signifie "antichambre" (question d'espace) mais aussi "oreillette" (celle du cœur). C'est aussi le nom d'un lieu à Lier, que s'est choisi un collectif d'artistes pour y mener une infinité de recherches artistiques contemporaines, à l'écart des contraintes du marché et dans un esprit d'expérimentation, d'ouverture aux rencontres et à l'esprit des lieux."

Jusqu'au 19.03

- **Paul D'Haese**

"Photographie noir et blanc faussement classique, minimaliste sans sécheresse, conceptuel et néanmoins contemplatif, Paul D'Haese nous invite à travers ses images à une réflexion sur ce que l'acte même de regarder veut dire."

les propos distancés ou irrévérrencieux de Jacques Charlier, Ronald Dagonnier, Messieurs Delmotte, Eric Duyckaerts, Laurent Impeduglia, Jacques Lizène, Benjamin Monti, Johan Muyle, Pol Pierart, André Stas parmi d'autres."

Commissaires: Marie-Hélène Joiret et Alain Delaunois.

Du 18.03 au 29.05, Centre Wallonie-Bruxelles, 127-129 rue Saint-Martin, F-75004 Paris

MAC'S MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE DE BELGIQUE

82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
T +32 (0) 65 65 21 21 – WWW.MAC.S.BE

- **Balthasar Burkhard, Voici des fruits, des fleurs et des branches (photographies et hélogravures)**

Jusqu'au 29.05 (voir "Intramuros")

GALERIE DÉTOUR

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

- **Luc Etienne**

Du 3.03 au 9.04 (vernissage le 1.03)

- **Dominique Rappet**

Du 27.04 au 28.05 (vernissage le 26.04)

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

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

- **Marie Zolamian**
"Exposition basée sur le "making of" de son installation devant l'hôtel communal de Flémalle dans le cadre de la manifestation *Aux Arts*."

Jusqu'au 20.03

- **Robin Vokaer**

"Rétrospective du sculpteur et évolution de sa démarche vers la peinture. Découverte du travail mené pour la réalisation de l'aménagement d'un gratoire à Flémalle "le cour de Flémalle" une œuvre en métal réalisée en collaboration avec ARCELOL."

Du 2.04 au 8.05

- **Une collection d'exception – carte blanche à Charles Vandenhove**

"Un coup d'éclairage sur la collection d'œuvres d'art de Charles Vandenhove. Collection constituée au long de sa vie d'architecte. Une manière de rendre hommage à l'un des rares architectes liégeois qui s'est toujours préoccupé d'intégrer des œuvres d'art dans ses réalisations architecturales."

Du 21.05 au 17.07

- **De l'Irrévérence**

"S'inscrivant dans une certaine tradition anarcho-dadaïste, surréaliste, réputés pour explorer des formes d'humour proches du burlesque, volontiers frondeurs et insolents, les artistes belges, et particulièrement les Liégeois, excellent dans l'art de l'irrévérence: mise à distance, démystification, révolte, rire, irrespect, audace, dérision... Dans une joyeuse mêlée intergénérationnelle, elle croise

Second volet de l'exposition visible au Placard à balais (D'une certaine gaieté...)

Jusqu'au 26.03 (soirée de clôture : projections accompagnées d'une lecture de Carl Havelange)

• **Messieurs Delmotte**

"Artiste multiple, protéiforme, dessinateur hors pair, trouver d'idées à rafales, Messieurs Delmotte échappe à toute classification. Acide, burlesque, sérieux, dandy, figure incontournable du milieu artistique, D.J la nuit, acteur le jour et figurine de latex entre les deux... Il est aussi omniprésent dans ses vidéos dont le comique de situation, l'absurde et l'ironie renvoient irrésistiblement à l'humour anglais et assainis, de course, d'un flegme tout aussi britannique"

• **Noémie Goldberg (installation in situ)**

Collège éphémère
Du 6.04 au 14.05

LES CHIROUX

8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 223 19.60
LESJUSSE@CHIROUX.BE - WWW.CHIROUX.BE

• **Borders/No Borders: photographie historique et contemporaine en Belgique**

Jusqu'au 26.03 (voir "intramuros")

• **Ping-Pong. Set 03.**

Un ciné-concert : le groupe nantais Bocage joue sur *Nanouk, l'Esquimau* (Robert Flaherty, USA, 1922, muet)
Le 9.03 à 19h

• **Double Six. Rascal & Cie.**

"Une exposition autour de l'univers de Rascal, Grand Prix triennal de littérature de jeunesse de la Communauté française 2009." Une exposition du Ministère de la Communauté française - Service général des Lettres et du Livre, réalisée par Les Ateliers du Texte et de l'image asbl, avec la participation des éditions Pastel.

Du 7.04 au 29.05 (vernissage le 6.04)

GENTRE CULTURE DE MARCHIN

PLACE DU GRAND MARCHIN, 4570 MARCHIN
T +32 (0) 85 41 35 38
CENTRE.CULTUREL.MARCHIN@SWING.BE

• **Fleur (peinture, dessin, sculpture, photographie)**

Du 20.03 au 10.04

• **Messieurs Delmotte (dessin, vidéo)**

Du 1.05 au 29.05

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

100 CHAUSSEE DE MARIEMONT
7140 MORLAINVILZ - T +32 (0) 64 21 93
INFO@MUSEE-MARIEMONT.BE
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

• **Illuminations: une aventure du livre en Occident**

"L'histoire du livre en Occident est celle d'une extraordinaire aventure grâce à laquelle on découvrirait la manière dont s'est formalisé l'imaginaire de l'homme moderne ainsi que la façon dont nous concevons notre monde aujourd'hui."

Jusqu'au 29.05, Galerie de la Réserve précieuse

• **Le verre Art déco et Moderniste. De Charlys Catteau au Val-Saint-Lambert**

Du 8.04 au 4.09

• **Jeune Céramique en Communauté française + Sofi Van Saitbommen et Guy Woestijn**

Du 19.03 au 24.04

• **Morgan Défense et Coline Rossoux**

Du 14.05 au 19.06

HAINAUT, CULTURE ET DÉMOCRATIE

5 BIS BOULEVARD CHARLES QUINT, 7000 MONS
T +32 (0) 65 35 37 47 - INFO.HCD@SKYNET.BE

• **Francine D'Hulst, Trajectoires de vie (photographie)**

"L'exposition traite de l'immigration et plus particulièrement de la difficulté d'alphabetisation."

Du 8 au 19.03, Grands Prés, 1 place des Grands Prés, 7000 Mons (du lu. au sa. de 10h à 20h, le ve. jusqu'à 20h)

WORLD CRAFTS COUNCIL

LE TABLE - SITE DES ANCIENS ABRATTOIRS
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
T +32 (0) 65 84 64 67
WCCBF@WCC-BF.ORG - WWW.WCC-BF.ORG

Tous les jours sauf le lu. de 12h à 18h

• **Borax 08001 : Bijoux contemporains et photographies**

"Exposition des membres du groupe Borax, jeunes créateurs de tous les pays, issus de l'Ecole Massana de Barcelone. Les créateurs descendent dans la rue et confrontent leurs bijoux aux réactions des passants. Les photos de ces rencontres sont ensuite exposées en parallèle avec les bijoux qui les ont inspirés."

Jusqu'au 17.04

• **D'or et d'argent : Orfèvrerie contemporaine au Danemark**

"Comment s'exprime la diversité dans les arts appliqués aujourd'hui ? Quels sont les visages de la création en Europe ? Après la Slovaquie, la Flandre et l'Allemagne, le WCC-BF accueille les créateurs danois dans le cadre de son *Tour d'Europe des Arts appliqués*."

Du 20.05 au 14.08

KOMA

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

• **Virginie Stricaneau, Géographies bousculées (peinture)**

Du 19.03 au 17.04

• **Gianni Cestari, Nuovi mondi (dessin et peinture)**

Du 29.04 au 29.05

MAISON DE LA CULTURE

DE LA PROVINCE DE NAMUR
14 AVENUE GOLENAUX, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 77 67 73
ARTS.PLASTIQUES@PROVINCE.NAMUR.BE

Tous les jours de 12h à 18h

• **Mises à l'eau. Aquarelles contemporaines**

Richard Ballard, Isabelle Baraona, Eric Croes, Catherine Janssens, Oda Jaune, Hans Op de Beeck, Yvan Salomone, Barthelemy Toguou, Stephan Balleux...
Jusqu'au 6.03

• **Elodie Ledure-Catherine Lambermont, Dormir Dessus**

Du 19.03 au 30.04

• **William Sweetlove**

Du 14.05 au 30.06

CHÂTEAU DE SENEFFE

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

• **Cabanes**

Luc Coeckelbergs, Pierre Courtois, Frédéric Gaillard, Loreta Visic, Dimitri van Grunderbeek, Frédéric Geurts, Aeneas Wilder, Jason van der Woude

"La part d'enfance dans l'idée que l'on se fait de la cabane est un support exceptionnel à l'imagination. C'est aussi un excellent point de départ à une création plastique qui prend en compte des questions d'espace, de lieu, de fonction ainsi que les désirs ou besoins de l'être humain"

Du 8.05 au 31.08

• **Argent-Silver**

Mise en lumière de trois orfèvres belges actuels Dries Dockx, David Huycke, Helena Schepens.

Parallèlement à cette exposition, organisation de deux performances (le 7.05 dans le cadre du vernissage et le 21 et 22.05 dans le cadre d'Art-science)

Le 8.05 au 31.08

• **Les cabanes ne bruissent pas tant que le vent se tait**

Ballade contée de Joëlle Lartelier, conteuse

Le 15.05, séances à 10h30, 14h et 16h (dans le cadre du Printemps des Musées)

• **Art science images**

Les 21 et 22.05

GALERIE EPHÉMÈRE/VITRINE

NOUVEAU D'ANTÉCÉDENCE
5630 THUIN (LA MADRIÈRE)
T +32 (0) 71 51 00 60
GALERIE.EPHEMERE@SKYNET.BE

• **Regards en regard**

Francis Bauer, Chris Herzfeld, Mikael Groc, Meriadeg Orgabin, Peji, Isabelle Raviolo, Mireille Thys, Valérie Vogt

"Dans ce projet, Francis Bauer met en boîtes ses images, souvenirs de voyages lointains, de scènes coquines, d'angélots taquins inscrits dans l'histoire. Dans le regard des derniers grands singes, Chris Herzfeld donne à voir l'humanité qui les habite. Mikael Groc traduit la société de consommation d'images, Meriadeg Orgabin, par la voix du son, donne à voir (perfor-mance) Le regard de Peji surprend et fait sauter. Isabelle Raviolo, par la force du geste et de la couleur, ou par un trait noir tout simplement, ouvre un pan vers l'invisible. Mireille Thys aborde la toile par le mouvement dans un rapport corporel en mouvement tandis que Valérie Vogt explore les champs de lectures du visuel."

Jusqu'au 13.03

• **Terry Pont, Pieds nus dans la montagne**

"Photographie, Terry Pont capte le monde animal en liberté, en l'approchant sur son territoire naturel. Ici, il s'agit de suivre la transhumance des chèvres dans les Pyrénées, ailleurs, nous la suivrons au Canada parmi les loups..."

Du 19.03 au 30.04

• **Catherine de Clippel, Dominique Lestel et Chris Herzfeld, Devenir l'autre**

"A travers leurs pratiques artistiques, les auteurs explorent des formes de vie inédites avec les animaux. Catherine de Clippel les expérimente par le biais des archétypes africains. Dominique Lestel mobilise les poissons comme vecteurs d'une reconfiguration de l'humain. Chris Herzfeld introduit des singes anthropoïdes sous différentes formes dans des lieux où ils sont habituellement absents."

Du 7.05 au 23.09

FONDATION DE LA TAPISSERIE, DES ARTS DU TISSU ET DES ARTS MURAUX

9, PLACE HEINE-ASTRID, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 23 42 85 - FOND.TAPISSERIE@SKYNET.BE
WWW.CENTRE.TAPISSERIE.ORG

• **Pierre Caille: broderies, tapisseries, textiles, bijoux...**

Jusqu'au 13.03 (en partenariat avec la Maison de la Culture de Tournai pour le 100^{ème} anniversaire de la naissance de Pierre Caille).

• **Collections permanentes**

Du 19.03 au 18.09

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI/CENTRE RÉGIONAL DE TOURNAI/CENTRE RÉGIONAL D'ACTION CULTURELLE

BOULEVARD DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 25 30 80
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

• **Denis Grégoire, Christelle Vanvolleghem et Gordon War (photographie)**

"Voici presque six ans que Christelle Vanvolleghem et Denis Grégoire vont à la rencontre des cirques et des spectacles de rue, à la découverte de ces artistes qui nous font voyager dans leur monde, l'espace d'un spectacle."

Du 4.03 au 4.04 (vernissage le 3.03)

• **Section Stylisme de l'Objet de l'Ecole supérieure des Arts Saint-Luc, Tournai - Estel Boullengier, Nicolas Buissart, Nicolas Destino, Damien Gernay, Laurent Mignon, Olivier Pitot, Gauthier Poullain**

"Il ne s'agit ni de design ni de stylisme. Les étudiants approchent l'objet non pas comme une simple finalité mais dans un rapport social, utilitaire mais pas qu'utilitaire, esthétique, mais pas qu'esthétique."

Du 26.03 au 23.04 (vernissage le 25.03)

• **Denis Meyer (typographie)**

"Denis Meyer est un personnage clé de la culture urbaine bruxelloise. Artiste aux multiples facettes, qui a réussi à se détacher des théories académiques pures et dures en inventant son propre style aux lignes épurées, ses codes de couleur particuliers, ses visages flottant dans un foisonnement créatif. Destructuration, simplification des formes, Denis Meyer est devenu un des rares artistes identifiables de ces mouvements urbains."

Du 30.04 au 29.05 (vernissage le 29.04)

• **Lucien De Roeck, Entre Bruxelles et Tournai**

Du 7.05 au 5.06



Frédéric Platéus
Solid Rock,
2010, 220x180 cm, MDF, peinture
à carrosserie, acier inoxydable.
Courtesy: Espace Uhoda

Renseignements sur le prix:
jeunesartistes@liege.be
ou Echevinat de la Culture de la Ville
de Liège, Féronstrée 92 à 4000
Liège - T + 32 (0) 4 221 93 23.
Le règlement est téléchargeable
sur le site www.liege.be

BACK TO THE FUTURE

PRIX DE LA CRÉATION LIÉGEOISE

FRÉDÉRIC PLATÉUS. DOCUMENT EVIDENCE,

TEXTE DE DEVIRN BAYAR,
COÉDITION ESPACE UHODA (LIÈGE)
MARION MEYER CONTEMPORAIN (PARIS), 2010.
WWW.FREDERICPLATEUS.COM
WWW.ESPACEUHODA.BE
WWW.MARIONMEYERCONTEMPORAIN.COM

Initié en 2009 par la Ville de Liège, le "Prix de la Création liégeoise" dans le domaine des arts plastiques a pour vocation de découvrir et de soutenir un jeune talent, quel que soit son mode d'expression – peinture, sculpture, arts graphiques, photo, multimédia, performance... –, pour peu qu'il réside à Liège et atteste d'une pratique récente¹. Le lauréat du prix 2010 (remis en novembre) marque un strike: FRÉDÉRIC PLATÉUS (Liège, °1976) répond à toutes les conditions et exerce toutes les pratiques mentionnées dans l'appel à projets. Et plus encore...

Il n'a pas fallu dix ans à cet électron libre pour s'imposer comme une figure émergente de la création actuelle. Son travail protéiforme mais cohérent se déploie à grande vitesse. Les expositions s'enchaînent, en Belgique et à l'étranger, en groupe ou en solo. Un livre monographique (graphiquement conçu par les Donuts) vient de paraître. Sans formation et sans plan de carrière, il s'est immiscé dans la sphère de l'art contemporain, comme précédemment dans celle de la culture hip-hop où, pendant plus de dix ans, il a commis des milliers de graffs sous le pseudo de RECTO. Son travail de plasticien s'origine dans le graffiti, pratique hybride, à la lisière de l'écriture (dans

sa forme matérielle), de la peinture et de la performance. Le passage de l'un à l'autre s'opère à la fin des années 90, par une décontextualisation du graff de son milieu urbain et par sa transposition en 3D. Le premier objet conçu par Frédéric Platéus est un petit graff en volume, une typographie extrudée en PVC. La signature "RECTO" devient une entité autonome, une petite maquette dans laquelle les éléments de lettrages se décomposent et se recomposent en des jeux formels complexes. D'autres prototypes suivent rapidement. Labellisés "Typoflex", ces petits jouets a fonctionnels se dotent d'un packaging hyperréaliste, couvert d'images, de logos et de slogans marketing attractifs (Poster Inside! + CD-Rom, Dynamic Design). Inventivité formelle, puissance visuelle et humour décalé sont en place. Encouragé par son frère (le plasticien Benoît Platéus), Frédéric montre ses premières sculptures typographiques dès 2001. Depuis, son travail ludique et adolescent se métamorphose à toute allure. Multiforme, il hybride écriture, sculpture, peinture, installation et attitude, en un télescopage de formes et de couleurs. Déployés dans l'espace, les lettrages perdent en lisibilité au profit de l'expression accrue du mouvement et de la vitesse. L'aspect brouillon du graffiti cède la place à la géométrisation et à l'épure formelle. Aluminium, plexiglas, acier inoxydable, peinture de carrosserie ou tube néon composent une gamme de matériaux techniques, froids et lisses, parfaitement mis en œuvre en des engins pseudo high-tech, au design rétro-futuriste. Tout indice d'exécution manuelle disparaît dans les jointures impeccables et les parois ritulantes d'objets plastiques non identifiés, comme façonnés au laser dans un monde parallèle. Utilisée comme matériau, la lumière ajoute au dynamisme des lignes profilées: au néon, elle traverse les matières translucides; ambiante, elle ricoche sur les surfaces réfléchissantes, en une modification perceptive de l'objet et de l'espace sensible. Extrudée en aluminium et éclairée au néon, la typo se permute en *Cold Crusher* (2005), grand jouet disco et flashy ou machine infernale prête à tout écraser sur son passage. Les *Bomb R* (2006) présentent une même ambivalence. Elles camouflent leur nature explosive dans des formes potelées et des couleurs pop, mais prennent leurs marques, prêtes à bondir, sur les lignes de tir d'un simili terrain de basket, aux contours visiblement fracassés par un précédent

impact. Si elle est moins évidente, l'origine de cette sculpture est toujours typographique. Sa forme bombée résulte d'une hyper-stylisation de la lettre "R" mise en volume en "Bubble Style". Cette typo en forme de bulle est généralement utilisée dans le "Flop" (ou "Throw up"), performance graphique qui consiste théoriquement à exécuter le graff d'un seul coup de bombe. Une prouesse technique que le plasticien transpose dans un objet au fini parfait, comme façonné d'un seul bloc. En 2007, Frédéric Platéus délaisse la sculpture typographique pour se consacrer à des "modifications" de Rubik's Cube, soit la conception de nouveaux modèles inspirés du célèbre casse-tête géométrique en 3D. Il intègre une communauté de geeks fédérés autour de cette pratique et présente ses "Twistypuzzle modifications" qui se distinguent nettement de leurs homologues par leurs formes alambiquées et leur manque de mania-bilité. Dans la vidéo PLATEUS MONSTER SKEWB (visible sur Youtube), la manipulation délicate d'un grand polyèdre¹ pyramidal se transforme en performance: muni de sa "Freddy Merckx Velocity Shield Hat" et de ses "X ray gamma Light Safety Eyewear", l'artiste se livre à une danse saccadée sur fond de musique funky old-school. Pseudo technologiques, les tags informatifs incrustés dans l'image ajoutent au caractère drolatique de la scène². Plus sérieusement, cette manipulation donne à voir les multiples possibilités formelles contenues dans un tel polyèdre. Le plasticien les estime à 43.000.000.000... Soit autant de formes sculpturales virtuelles. Ainsi ses puzzles deviennent-ils "générateurs de sculptures". Fourni dans un packaging couvert de typos japonisantes et de notices explicatives, *The Sculpture Generator* (2009) est un petit jouet futuriste aux couleurs acidulées, un origami aux formes modulaires à l'infini. A l'inverse, les OVNI froids et métalliques des séries *Tetraforce* (2008) et *Solid Rock* (2009-2010) figent dans l'acier inoxydable une combinaison choisie parmi des milliards. D'autres œuvres tendent à l'économie de moyens, voire à l'immatérialité, à l'instar des engins supersoniques de la série *Ajax Revisited* (constitués d'une plaque d'inoc profilée) ou du *Virtual Cuboctahedron*, tracé au rayon laser. Parce qu'il exalte la vitesse, la culture urbaine ou la machine, le travail technoïde de Frédéric Platéus apparaît comme une transposition contemporaine du futurisme, tandis que l'épure formelle, la perfection d'exécution et le recours à la lumière le rattachent au minimalisme³. Nourri de culture hip-hop, de sport ou de science-fiction, il ne s'origine pourtant pas dans l'histoire de l'art mais, quitte à lui trouver une telle ascendance, celle de Marcel Duchamp est de loin la plus pertinente. Traversé d'énergie-mouvement, l'art de Frédéric Platéus agit dans l'espace-temps, quelque part au seuil de l'hyperespace et de la quatrième dimension.

Sandra Caltagirone

1 Solide délimité par des faces polygonales dont les intersections forment des arêtes et les points de rencontre de celles-ci. 2 L'écrit fait partie intégrante du travail de Frédéric Platéus, dans sa forme matérielle, typographique, mais aussi comme véhicule de sens ou de nonsense, comme en attestent les titres hypercodifiés de ses œuvres ou de ses expositions. 3 Et plus spécifiquement dans ses variantes californiennes. Qualifiées de "Finish Fetish" (ou "L.A. Look"), les œuvres minimalistes de Los Angeles se caractérisent par leurs surfaces parfaitement finies, colorées et réfléchissantes, inspirées des formes et des couleurs des voitures et des planches de surf, ainsi que des nouvelles matières technologiques. Les artistes du mouvement Light & Space abandonnent les formes traditionnelles de la sculpture et s'intéressent à la perception par des modifications de l'espace sensible. La lumière (blanche ou colorée, artificielle ou naturelle) constitue leur principal matériau.

Depuis une quinzaine d'années, l'œuvre d'ANTONIN DE BEMELS résiste farouchement aux normes des genres artistiques visuels tout en étant profondément ancrée dans nos questionnements actuels. Avec *Technique de la schizophrénie*, installation créée en 2009 qui a été, en décembre dernier, finaliste du Celeste Prize à New York, il prolonge un parcours personnel intimement lié à son insaisissable alter ego, Bonhomme Daniel.

Antonin de Bemels,
Technique de la schizophrénie,
installation (détail), Celeste Prize, New York 2010.
© Antonin de Bemels



"Il n'y a rien dans notre société qui ne nous prépare vraiment à la métamorphose". C'est par cette sentence que s'ouvre et se clôt *Technique de la schizophrénie*. A partir du témoignage d'une mère prélevé dans une émission télévisée nord-américaine, Antonin de Bemels a imaginé cette installation où un mannequin assis, immobile au milieu de la pièce, voit cette confession d'une femme parlant de sa relation à celui qui incarne son fils projetée sur son masque. Sans aucun maniérisme ni affectation, Antonin de Bemels pose sur la schizophrénie un regard qui diffère du négativisme habituellement associé à cette maladie qui touche autant la personne que ses proches. L'humour (à froid) est une composante importante dans la bulle de Bonhomme Daniel. Il lui permet, à l'instar du schizophrène ou de l'artiste, de vivre dans un monde peuplé de solitudes et de se créer un autre univers parallèle. Dans *Techniques de survie en solitaire*, sa pièce précédente, Bonhomme Daniel, toujours affublé de son insondable masque blanc, nous fait, chez lui, une démonstration de différents petits trucs pour éviter facilement l'ennui : le cri muet qui défoule, la téléportation via son double, le passe-muraille ou le visage tranchant, la conversation avec ses contours, l'exorcisme avec les parures cérémoniales africaines et asiatiques, et enfin, la mélancolie au son du piano romantique brutalement interrompu. Né voici une douzaine d'années

pour un projet de film d'animation, quand Antonin de Bemels était encore étudiant à l'Ecole de Recherche Graphique (ERG) à Bruxelles, Bonhomme Daniel est réapparu en 2002 lors de performances audiovisuelles que pratique ponctuellement son créateur avec ses bandes-sons originales composées (par Petite porte de bronze, autre alias pour le volet audio) de sons concrets, de rythmiques ascétiques et de textures électroniques granulaires. Depuis trois ans, l'artiste a commencé à développer des objets (dessins, peintures, sculptures,...) liés à ce personnage et à mettre en scène son microcosme. "Mon concept d'exposition tient à ce personnage imaginaire qui est issu de moi. C'est très personnel mais je le prête à qui veut pour que d'autres personnes puissent se l'approprier, peut-être aussi s'y reconnaître, comme dans un ami ou un miroir de soi" commente Antonin. On se sent en effet bizarrement proche de ce caractère beckettien, tant dans ses rêves (*A dream from which he would never come back*, petit cousin d'un cauchemar animé lynchéen) que dans ses démons (*La malédiction de Bonhomme Daniel*) ou encore ses journaux (les *Bonhomme Daniel's diaries*). Pas de recherche esthétisante ici, les effets se donnent volontiers à voir comme pour mieux ponctuer les étapes de ces diverses métamorphoses. Les vidéos conçues par et pour Bonhomme Daniel, sont des saynètes dégraissées qui mêlent adroitement sur/

LA VIE SELON BON- HOMME DANIEL

WWW.BONHOMMEDANIEL.BE
WWW.CELESTEPRIZE.COM

hyperréalité domestique, existentialisme ordinaire avec un zeste de mysticisme de récup, le tout imprégné de belgitude minimaliste. "Chaque épisode correspond à un moment et à une idée", livre l'artiste. Pour Antonin/Daniel, il s'agit "d'exprimer un maximum de choses avec un minimum de moyens en focalisant sur la sensation à transmettre, un peu comme on peut se concentrer sur le trait dans le dessin". On se souvient de ce qui pourrait aujourd'hui sembler être une période antérieure flamboyante de sa trajectoire artistique avec la série des *Scrub solo (Soloneliness/Dislocation/Soliloquy)* et autres "vidéochorégraphies" (regroupés sur le DVD éponyme sorti en 2007, chez 68 Septante). Comment est-il passé de l'image du danseur stroboscopique élaborée avec ce premier travail expérimental sur le corps-mouvement, fragmenté, multiplié,... commencé en 1999, à celle de ce flâneur/performer mollasson ? "Comme mon personnage le confesse dans le deuxième journal vidéo de Bonhomme Daniel, précise-t-il, j'ai toujours été attiré par la danse. J'ai travaillé avec des danseurs mais je me sentais limité dans mes capacités et par mon extrême timidité. Alors, j'ai trouvé des corps d'emprunt et puis, après une dizaine d'années, je suis revenu à une certaine immédiateté en me fondant dans Bonhomme Daniel et en remettant mon corps en jeu d'une autre façon". Dans *La malédiction de Bonhomme Daniel*, apparaît en guise d'accroche cette citation d'André Gide qui résume bien ce que réussit à nous communiquer, sans paroles, Bonhomme Daniel : "l'homme normal, c'est celui que je rencontrais dans la rue et que j'appelai par mon nom, le prenant d'abord pour moi-même..." Serions-nous tous des Bonhommes Daniel, prisonniers d'une autre peau ? Pour résoudre cette terrible énigme, mieux vaut avancer masqué !

Philippe Franck

PRIX

lauréats seront mis à l'honneur dans un numéro spécial de la revue A+ et au travers de diverses expositions.

Pour plus d'information et pour les inscriptions possibles jusqu'au **17.03.11**, il convient de s'adresser à la FAB, 21/1 rue Ernest Allard, 1000 Bruxelles, T +32 (0) 472 09 40 61 fabaward@fab-arch.be – www.fab-arch.be

PRIX DÉCOUVERTE ET PRIX DU FILM SUR L'ART

Dans le cadre de son *Festival du Film sur l'Art*, l'ISELP décernera en 2011 deux prix récompensant chacun un documentaire : le prix Découverte (1.250€) et le prix du Film sur l'Art (1.750€) lesquels sont ouverts à tout participant belge ou étranger.

Seront sélectionnés les films sur l'art ayant un lien avec la Belgique (le réalisateur est belge et/ou le sujet du film traite de l'art belge). Les œuvres soumises au concours auront été finalisées après le **1^{er} janvier 2010**. Le prix Découverte est réservé aux étudiants inscrits dans une école de cinéma au moment de la réalisation du film, ou aux réalisateurs de moins de 30 ans n'ayant jamais distribué de film auparavant. Le prix du Film sur l'Art est réservé aux réalisateurs ayant déjà distribué un ou plusieurs films. Chaque participant soumettra un ou plusieurs films en copie DVD. Celle-ci sera envoyée par la poste et déposée en main propre à l'ISELP au plus tard le **8 juillet 2011**. Chaque DVD comprendra le titre du film, le nom et le prénom du réalisateur, ainsi qu'un cv dans cet ordre précis, accompagné d'un cv et d'une fiche descriptive du film. Les films sélectionnés seront projetés durant le *Festival du Film sur l'Art* de l'ISELP en octobre 2011. Un jury de professionnels du cinéma et de l'art attribuera les prix à l'issue du festival.

Le règlement intégral du concours et le formulaire d'inscription sont disponibles en ligne sur le site de la structure www.iselp.be. Pour tout renseignement complémentaire, il convient de contacter Adrien Grimmeau, T +32 (0) 2 504 80 75 - a.grimmeau@iselp.be

CONCOURS D'INTEGRATION

L'ISELP lance un concours pour la conception et la réalisation d'une œuvre originale s'intégrant pour douze mois sur les murs de son espace cafétéria. Le travail se conçoit comme une intégration *in situ*, ouverte à tout médium. Le concours s'adresse à tout créateur de moins de 40 ans et au 1^{er} janvier 2011, belge ou résident en Belgique. Le lauréat, désigné par un jury, disposera d'un montant de 2.500€. L'œuvre sera réalisée par

l'artiste la première quinzaine d'août. Une inauguration officielle aura lieu mi-septembre. La promotion du travail se fera toute l'année académique.

Un dossier au format A4, comprenant CV, lettre de motivation, descriptif du projet, fiche technique et estimation budgétaire doit être renvoyé à l'ISELP pour le **30.04.2011** au plus tard. Des compléments tels que revue de presse ou documentation sur les travaux récents du candidat sont les bienvenus.

Le règlement intégral du concours et le formulaire d'inscription sont disponibles en ligne sur le site de la structure www.iselp.be. Pour tout renseignement complémentaire et prise de rendez-vous préalable à la visite du lieu, contacter Adèle Santococo ou Sophie Collette 02/504 80 77 a.santococo@iselp.be ou s.collette@iselp.be, 31 Boulevard de Waterloo, 1000 Bruxelles, www.iselp.be

PRIX DÉCOUVERTE DE ROUGE-CLOÎTRE

Libre de thème, le Prix Découverte de Rouge-Cloître a pour vocation de découvrir des artistes plasticiens promoteurs et de les soutenir en leur offrant l'espace et les moyens financiers de présenter leur travail au public par le biais d'une exposition au Centre d'Art.

L'inscription de même que le dépôt des œuvres ont été fixés au **21.03.11 de 9h30 à 16h30** au "penthouse" de l'Administration communale d'Auderghem, 12 rue Idiès, 6^{ème} étage. Pour toute information, il convient de contacter Anne Colla, Centre d'Art de Rouge-Cloître, 4 rue du Rouge-Cloître, 1160 Bruxelles, T +32 (0) 2 660 55 97 – info@rouge-cloître.be www.rouge-cloître.be

PROPOSITIONS D'ARTISTES 2011

Avec pour objectif de favoriser l'émergence de nouveaux talents en Communauté française et de contribuer à leur diffusion, l'Espace Photographique Contretype propose un appel à projets destiné aux artistes explorant le médium photographique. Ceux-ci doivent être domiciliés en Communauté française Wallonie-Bruxelles, être âgés de 25 ans minimum et ne pas avoir atteint 40 ans au 1^{er} janvier 2011. Une commission d'experts issus de la Communauté française examinera et présélectionnera jusqu'à 8 propositions qui feront l'objet d'une présentation à l'Espace Photographique Contretype et qui seront soumises *ipso facto* à l'appréciation d'un jury international. Celui-ci choisira un projet qui recevra une aide à la réalisation d'une valeur de 2.500€.

La clôture des inscriptions a été fixée au **13.03.2011**, le règlement et le formulaire d'inscription sont téléchargeable sur le site www.contretype.org. Pour tout renseignement complémentaire : Espace Photographique Contretype, 1 avenue de la Jonction, 1060 Bruxelles – T +32 (0) 2 538 42 20, contretype@skynet.be

7^{ème} PRIX DE LA JEUNE SCULPTURE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

Le concours s'adresse aux artistes n'ayant pas atteint l'âge de 40 ans au **31.12.2010**. Les participants peuvent présenter, au maximum 3 œuvres de petit format, dont les dimensions ne pourront excéder 1m x 1m x 1m, et/ou 3 œuvres d'extérieur.

Les œuvres sélectionnées pour le prix seront exposées au mois de septembre 2011 à la Châtaigneraie à Flémalle (œuvres de petit format) et dans le parc de la Faculté Agro-Bio Tech de l'Université de Liège à Gembloux (œuvres de grand format). La sélection des artistes est effectuée sur présentation de dossiers. Les dossiers doivent parvenir aux organisateurs pour le **2.05.11**. Règlement complet et infos :

<http://www.museepla.ulg.ac.be/pjs/2011/>.
Contacts : Musée en Plein Air du Sart-Tilman : Jean Housen, musee.pleinair@ulg.ac.be
La Châtaigneraie : Marie-Hélène Joiret chataigneraie@belgacom.net

14^{ème} ÉDITION DU FESTIVAL "FILMER À TOUT PRIX"

Le Gsara organise pour sa 14^{ème} édition le Festival "Filmer à tout prix" du **11 au 16 novembre 2011** à Flagey. Dans ce cadre, le Festival présentera une compétition belge Perspective du cinéma documentaire belge sélectionnée en partenariat avec le Fonds Henri Storck ainsi qu'une sélection de films documentaires internationaux. A l'occasion de cette nouvelle édition, le public pourra aussi découvrir entre autres nouveautés des webdocumentaires et des vidéos issues du web. Quand aux œuvres sélectionnées dans le cadre de la compétition belge, les films déjà inscrits depuis décembre 2008 seront pris en compte de même que les nouvelles inscriptions possibles jusqu'au **15.06.11** pour ce qui concernent les films terminés en 2011 (pour les films terminés en 2008, 2009, 2010, les inscriptions se sont clôturées le **30.01.11**). La copie du travail devra impérativement parvenir aux organisateurs avant le **5.09.11**.

Le formulaire à renvoyer signé et accompagné de la copie de présélection (DVD ou VHS) sont à adresser à "Filmer à tout prix", C/O Gsara, 26 rue du Marteau, 1210 Bruxelles. L'inscription en ligne est obligatoire sur le site : www.fatp.be. Informations complémentaires : Alexander Weiss : T +32 (0) 475 57 47 75 – alexander.weiss@gsara.be/Renaud Bellem – T +32 (0) 476 228 666 – renaud.bellem@gsara.be

RÉSULTATS

Le Prix de la **Ministère de la Culture de la Communauté française** du 2^{ème} concours Domaine de la Lice (carton grand format) a été attribué à **Pascal Loiseau** pour son carton de tapisserie intitulé *in-out – Interprétation d'une image*.

Jessie Lecomé et **Olivier Hainaut** sont les lauréats du **Prix Modo** à la **Création 2010**.

Les **Pots d'Établissement**, prix récompensant les meilleures œuvres vues en 2010 ont été désignés. Il s'agit de : **Children of Fogo island** de **Colin Low**, 1967, 18 min, L'édition **Venusia** de **Mark Von Schlegel**, 2005, ed. Semiotext(e), **Namibia** de **Stefan Wilke**, vidéo, 34 min, 2005, **Les toilettes d'Horta** du Musée des Beaux-Arts de Tournai, L'affiche **Die Nuller Jahre** de **Seth Price**, Galerie Isabella Bertolozzi, 2010, **Die Schmiederei** de **Sigmar Polke**, 1975, **Documentary on the Mercedes AMG SLS TEST CARS**, 2006-2009, 24 min, **A Christian Dirce** de **Henryk Siemiradzki**, 1897, Musée National de Varsovie.

Les lauréats du Prix Médiatine 2011 sont **Marijon Fabien** (Prix Médiatine), **Chloé Dierckx** (Prix de la Communauté française) et **Szymon Dabrowski** (Prix de la Communauté française/COCOF)

- **Corinne Maury, Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel,** coll. "Côté cinéma", 208 p., 23,5 x 16,5 cm, 22 euros, ISBN : 978-2-87340-273-4 (mis en vente le 28/04)

"Certains cinéastes dits "du réel" n'ont pas pour intention de "documenter" objectivement le monde ni de faire preuve par le visible. A l'instar des poètes littéraires, ils cherchent davantage à restituer des présences du monde plutôt que d'en créer des représentations. Il s'agit pour eux de s'affranchir des images immédiates et familières du monde, de s'aventurer dans des territoires minoritaires, de s'affronter aux clichés qui, trop souvent, recouvrent les complexités du réel. Pour faire advenir à l'écran de nouvelles présences et restituer cinématographiquement des habitations (poétiques) du monde, ces cinéastes font violence aux vocabulaires classiques du cinéma du réel. Par l'emploi de figures poétiques singulières, ils étourdissent le paraître du réel, provoquent la carapace ordinaire des choses et ainsi nous déshabituent du monde afin de donner à voir et à entendre un autre du monde. Cet ouvrage analyse les écritures filmiques de cinéastes tels que Chantal Akerman, Naomi Kawase, Alain Cavalier, Jean-Daniel Pollet, André S. Labarthe, Sergueï Loznitsa, Yervant Gianikian et Angela R. Lucchi, Frank Cole, Arnaud Des Pallières ou encore Irit Batsy. En faisant un éloge du minotaure, en oeuvrant à une poétique du peu, ces cinéastes du réel convoquent des présences ténues, souvent oubliées ou négligées. Ils convient le modeste, le banal, l'informe, les ruines, à prendre place dans une nouvelle architecture du réel."

Ed: Yellow Now

YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CRISNÉE
T + 32 (0) 19 87 77 35 – GUY.JUNGBLUT@TELEDSNET.BE

- **Raymond Minnen, La subversion des objets,** coll. "Côté arts", 168 p., 22,5 x 23,5 cm, 24 euros, ISBN : 978-2-87340-272-3, en co-édition avec 100 Titres (mis en vente le 17/03)

"Pourquoi, chez Raymond Minnen, cette fascination pour les objets ? Outre le fait qu'ils charment la culture d'un temps et la culture d'un milieu, leur intérêt réside dans le fait de permettre à l'artiste de construire ce qu'il appelle "l'éloge de la banalité". Des banalités fixées, enlevées de leur contexte, repensées, reconstituées pour ériger des monuments-mémoires, des icônes anti-icône, de drôles de reliques offertes en hommage, pour le moins distancé, à une époque, à un lieu-milieu. Monographie abondamment illustrée sur l'oeuvre d'un sculpteur qui moule les objets du quotidien, les recompose, les confronte aux esthétiques contemporaines qui l'ont marqué : pop art pour les rapports à la consommation et aux oeuvres en séries, surréalisme de Belgique pour les rapports à l'humour et à la dérision, principalement."

"Cinéma et crise(s) économique(s)" (Namur, 24 mars 2009) complète la publication, en révélant les enjeux d'une éducation à l'image."

- **Charles Tesson, "L'étoile cachée" de Ritwik**

Ghatak,

coll. "Côté films #19", 112 p., 12 x 17 cm, 12,50 euros, ISBN : 978-2-87340-274-7 (mis en vente le 26/05)

"Originaire de Dacca, actuel Bangladesh, homme de théâtre, metteur en scène et acteur, Ritwik Ghatak (1925-1976), en passant au cinéma au début des années 50 s'est non seulement imposé avec Satyajit Ray comme la figure majeure du cinéma bengali, mais il a contribué, avec lui, de façon à la fois similaire et différente, à ouvrir au cinéma indien de nouvelles voies, marquant ainsi des générations de cinéastes. Obsédé par la *Partition du Bengale*, le motif de la déchirure et de l'errance hantent la plupart de ses films. *L'Étoile cachée*, peut-être son plus beau, poursuit ce motif au sein d'un mélodrame familial et social, centré sur le sacrifice d'une soeur pour son frère qui veut consacrer sa vie à l'art. L'onde de choc émotionnelle, d'une intensité bouleversante, prend alors une dimension cosmique, d'une beauté vertigineuse."

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*

9 RUE DE NOUILLE-SUR-MEHAIGNE,
5310 NOUILLE-SUR-MEHAIGNE
WWW.ESPERLUETE.ORG

- **Sept chants d'Aveniriso, texte de François Emmanuel et dessins d'Anne Leloup,**

coll. "Livres", 96 p., 14 x 20 cm, imprimé en offset, 16,50 euros, ISBN : 978-2-35984-013-1

"Inspiré par la légende d'Orphée *Sept chants d'Aveniriso* est à la fois l'adresse d'un homme à une disparue et le récit fragmenté de son voyage entre mémoire et rêve pour tenter de la retrouver. Sept chants marquent le dépouillement progressif du narrateur, sa mort peu à peu consentie, sa traversée de pays indéfinis, son errance au gré des voix et des présences, jusqu'à cette lumière tant espérée qui scella jadis la rencontre. La force du texte tient dans la suggestion et mélodée. Les dessins d'Anne Leloup nous enveloppent et nous entraînent entre masses vibrantes, lignes fluides et traits éphémères."

- **Willie est Willie, texte de Gertrude Stein et images de Marie Van Rooy et Anne Attali,**

coll. "Hors-formats", 44 p., 25 x 25 cm, impression offset, 24 euros, ISBN : 978-2-35984-008-7

"*Willie est Willie*. Willie est le cousin de Rose. Willie, par deux fois, manque de se noyer. Willie chante à la lune. Willie est ému. Willie s'endort. Willie est un petit garçon. Et les mots viennent, répètent, et nous disent qui est Willie. *Willie est Willie* est un chapitre du livre, *The World is Round* (Le monde est rond), écrit par Gertrude Stein pour les enfants et publié pour la première fois en 1939. Un livre dans lequel on apprendait qu'*Une rose est une rose est une rose*. Et Gertrude Stein donne la pleine mesure de son écriture – répétitive, musicale et poétique –, et des liens qui l'insistent au cubisme dont elle fut une des porte-parole."

- **Déjà Noël, textes et dessins de Frédérique Bertrand,**

coll. "Hors-formats", 218 p., 14 x 20 cm, imprimé en offset, deux couleurs, 19,50 euros, ISBN : 978-2-35984-011-7

"Avec *Déjà Noël*, Frédérique Bertrand nous propose de replonger dans ses dessins à l'aspect velouté, réalisés à la feuille de carbone et de prolonger sa vision du couple drôle et décalée qu'elle avait entrepris avec *Bientôt l'hiver*. Après *Madame, voici Monsieur!* Dépassé par son idéal de bonheur, un homme sous pression nous fait part de ses interrogations sur son couple, son travail, sa vie... Le chantier est vaste."

- **Le geste ordinaire, texte de Maxime Cotton et linogravures de Laurence Léonard,**

coll. "Livres", 64 p., 19 x 11 cm, 14 euros, ISBN : 978-2-35984-016-2

"Un homme s'adresse à son père. Un poète à un ouvrier. Entre, il y a des mots, de l'admiration et beaucoup de bruits."

- **Comme un chien, texte de Daniel Arnaud et dessins de Guy Prevost,**

coll. "Livres", 336 p., 19 x 11 cm, 22 euros, ISBN : 978-2-35984-014-8

"Vous êtes sans travail. Vous vous retrouvez criblé de dettes. Votre femme vous a quitté en emmenant les enfants. Un jour, quelqu'un vous propose une forte somme pour réparer une voiture. Or il se trouve que la mécanique, c'est la chance a décidé de vous sourire. Vous êtes à cent lieues de penser qu'il pourrait s'agir d'un piège, et que sous cette demande s'en cache une autre moins avouable. Le temps de réagir, il est peut-être déjà trop tard, vous avez mis le doigt dans l'engrenage... La nuit, sur le site d'une casse automobile, deux hommes que tout a priori sépare s'affrontent en un huis clos à ciel ouvert. Ils se racontent des histoires, au sens propre comme au figuré. Et quand la parole ne suffit plus, la confrontation physique prend le relais. Un voyage à suspense au bout de la vie, au bout des mots, au bord de la mort."

EDITIONS TANDÉM*

42 PLACE D'HYMÉE, 6280 GERPINNES
T +32 (0) 71 50 11 21 – TANDÉM@SKYNET.BE

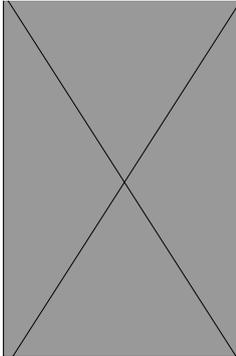
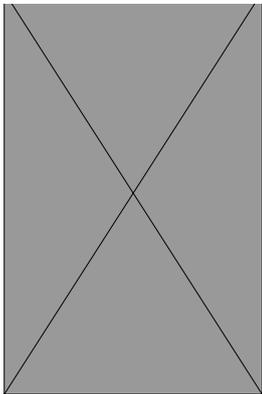
- **Lucien Kroll – Yvonne Resselier,** coll. "Conversation avec" #68, 96 p., 12 ill., 18 x 11,5 cm, ISBN : 978-2-87349-106-2

- **Lamagne, textes inédits de Caroline**

accompagnés de 12 gravures de Kikie Crevecoeur, papier BFK Rives 250 g., 28,5 x 19 cm, étui en toile de lin - Veronique Van Mol, tiré à 30 exemplaires et 5 exemplaires marqués C.L., K.C., G.B. et HCl et HCl

- **Conte de fée, images et textes de Gwénéal**

32 p., 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tiré à 30 exemplaires



Ed.(SIC)

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE WALLONNE- BRUXELLES CELLULE ARCHITECTURE

44 BOULEVARD LEOPOLD II, 1080 BRUXELLES
WWW.CFVWB.BE

- **Architectures, Wallonie-Bruxelles, Inventaires #0, 2005-2010: Projets-Réflexions-Actions,**

268 p., 24 x 31 cm, 27 euros, ISBN: 978-2-9600878-5-7

"Le présent ouvrage n'a pas pour vocation de refaire l'histoire de chacune des étapes qui ont jalonné ces années. Il se veut le préambule d'un exercice que nous souhaitons renouveler de manière épisodique afin de témoigner de la création architecturale en Wallonie et à Bruxelles, bien entendu et avant tout dans le domaine de la production, parce que c'est là l'ultime objectif d'une politique architecturale, mais aussi dans les domaines de la réflexion et des actions de diffusion et de sensibilisation. *Inventaires : Projets-Réflexions-Actions* tel est dès lors le sous-titre qui s'est imposé naturellement. Tout comme s'est imposée la période couverte par cette édition #0, à savoir la période 2005-2010, couvrant ainsi les 5 années qui suivent la parution du *Livre blanc de l'architecture contemporaine en Communauté française de Belgique – Qui a peur de l'architecture ?*" Chantal Dassonville

(SIC)

54 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.SIC.SIC.BE

- **Sébastien Biset sld., Le performantiel**

soise,

textes de Sébastien Biset, Yves Citton, Pierre-Albert Castanet, Matthieu Saladin, Anne Genette, Guy-Marc Hinant, C-drik Fermont, contributions CD, Zbigniew Karkowski, Dickson Dee, Alain Courtis, Tomas Korber, Gert-Jan Prins, Arnaud Rivière, Antoine Boute, Portable

noise Kremator, Jean DL, couverture de Jacques André, Oscar André, Dessin au cahier Vert (2010), 88 p., 21 x 27 cm., 15 euros

"Depuis la genèse conceptuelle du bruitisme, au début du siècle dernier, nombre de compositeurs ont intégré et pensé l'objet bruit, par-delà sa seule forme parasite – l'agression contre le codé qui structure le message –, ouvrant l'acte de composition et la musique à de nouvelles possibilités, des territoires sonores jusque-là inexplorés. Une réflexion sur la nature du bruit, son percept particulier et son impact sur les modes d'expression révèle une sensibilité non conforme aux habitudes esthétiques les plus traditionnelles, tout en renouant avec certains fondamentaux.

Dans le même temps, il est un véhicule, un médium dont l'usage ou le détournement fait sens – il produit du commun et du sensible –, révélant des comportements, des aptitudes et des projets propres à l'époque qui l'invente. Il est ici suggéré qu'un angle d'attaque possible pour appréhender la question réside dans la valeur performantielle du geste noise. De là émergent les questions fondamentales du rapport à l'objet, à la machine, au moment vécu, au contexte, au son tout à la fois projeté et incarné. Ce performantiel, faisant osciller la figure du musicien entre ses qualités de chaman et ses compétences d'ingénieur, offre des grilles de lecture permettant de renouveler l'appréhension du geste noise, moins attentif à la question formelle qu'au substrat conceptuel et à sa valeur expérimentale. Une telle approche permettra nous de décrire et de justifier l'usage de l'objet bruit par les musiciens et artistes du XX^{ème} siècle à nos jours, de l'Occident à la Chine en passant par l'Afrique, pour le saisir *in fine* dans un sens élargi, dans et par-delà son historicité, aux limites de son actualité."

- **Olivier Mignon, sld., L'artiste comme théoricien,**

textes d'Olivier Mignon, Katia Schneller, Anaël Lejeune, Laurence Corbel, Maria Palacios Cruz, Allan Sekula, couverture d'Allan Sekula, *Bring me the Head* (2007), F/A, 88 p., 21 x 27 cm., 15 euros

"La seconde moitié des années 60 voit l'apparition, en Amérique et en Europe ensuite, d'une figure singulière qui continue encore aujourd'hui de problématiser l'économie de la "scène" artistique: la figure de l'artiste-théoricien. S'inscrivant dans la revendication conceptuelle d'une réévaluation de l'usage du langage dans le champ artistique, l'activité critique et théorique de nombreux artistes constitue un objet d'étude moins largement inexploré. Bien qu'héritiers à maints égards des représentants de l'avant-garde soviétique, qui s'étaient vus radicalement élargir leurs prérogatives intellectuelles, les artistes-théoriciens des années 1965-85 n'en occupent pas moins un rôle inédit. Si le statut des premiers relevait d'un paradigme progressiste et positiviste, faisant de la théorie artistique l'équivalent d'une science à enrichir et à enseigner, celui des seconds semble avoir répondu à des enjeux très divers. Ce livre entend moins circonscrire l'ensemble de ceux-ci que de les sonder par le biais d'itinéraires singuliers. En examinant comment et à quelles fins, les artistes-théoriciens

les plus notables ont su maintenir les "liaisons dangereuses" (Rosenberg) de la pratique artistique et des idées. *L'artiste comme théoricien* envisage d'éclairer certains des fondements sur lesquels repose le statut complexe de "l'artiste contemporain."

MORE PUBLISHERS

32 RUE MARIE-THÉRÈSE, 1000 BRUXELLES
WWW.MOREPUBLISHERS.BE

- **Maurizio Nannucci, Art is not intended,** déplié, 59,4 x 84,1 cm – plié: 29,7 x 21 cm, offset sur multi-offset, signé et numéroté, tiré à 100 exemplaires + 7 épreuves d'artiste, 60 euros

"L'art n'est pas destiné à être parfaitement transparent. C'est une interaction discontinuë entre l'homme et l'environnement, un jeu entre ordre et désordre, une opposition entre les limites et la transgression, un échange entre centre et périphérie. Un lieu où les images sont remplacées par de nouvelles formes langagières."

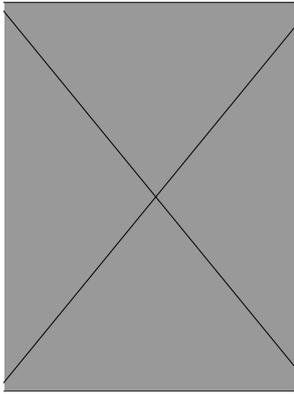
LAINNOO ÉDITIONS

97, KASTELSTRAAT, 8700 TIELT
WWW.LAINNOO.COM

- **Gaëli Turine, Voodoo,**

textes de Gaëli Turine, Laënnec Hurbon, Laurent Gaudé, Caroline Milic, 224 p., 26 x 34 cm, 45 euros, ISBN: 978-9-02099-211-3

"Du Bénin en passant par Haïti et les États-Unis, Gaëli Turine donne à voir avec un regard puissant, bouleversant d'intensité et d'émotion, un culte qui traduit l'histoire d'un peuple. Chacune de ses images rend compte de l'acharnement à vivre et à maintenir son identité et sa culture, à travers sa spiritualité, d'un peuple arraché à sa terre et réduit en esclavage. Il affronte le vaudou de toute dimension spectaculaire. Loin de tout folklore, il aborde comme une véritable forme de spiritualité et invite à pénétrer ses mystères, comprendre ses origines comme ses liens avec le christianisme."



Ed. du Perron

LES ÉDITIONS DU PERRON

44 RUE DU PARC, 4432 ALLEUR
WWW.PERRON.BE

- **L. Quarante femmes dont vous avez changé**

la vierge, photographies d'Olivier Bailly et Vincen Beeckman, 240 p., 16 x 23 cm, 30 euros, ISBN: 978-2-87114-240-9

"Elles soulèvent des bois sur leur tête, elles préparent le tchouk, le dolo, le pain. Elles cultivent le haricot. Elles remplissent les classes. Elles éloignent la drogue. Elles rappellent les enfants le soir. Elles soignent le blessé. Elles glissent dans des cahiers quadrillés le savoir de l'enseignant. Elles cousent, lisent, jouent, organisent, négocient, palabrent. Elles refusent la mauvaise femme. Redistribuent les cartes. Elles changent leur vie. Avec le soutien de la Belgique. Peut-être avec le vôtre. Dans ces pages, quarante femmes, héroïnes du quotidien"

EDITIONS KLET & KO UITGEVERIJ

51 GROENSTRAAT, 2140 BORGERHOUT
WWW.KLETANDKO.BE

- **Patrick Marchal, Carte MICHEMIN,**

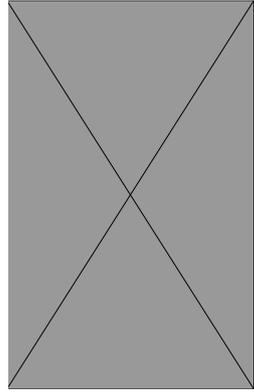
Brussels, Capital of Europe,

affiche ouverte: 80 x 68 cm, fermé: 10 x 22 cm, 19,95 euros

- **Patrick Marchal, L'élargissement de la Région de Bruxelles-Capitale (détail: le plan du futur métro),**

affiche de 50 x 70 cm, 15 euros

"Une capitale avec son port international ET ses plages ET ses forêts d'épineux ET ses jardins... Facilités pour tous les Belges: Bruxelles est la solution et non le problème! Bruxelles ne peut devenir une monnaie d'échange mais doit rester un modèle d'échange: interculturel et multilingue. A l'heure des replis communautaires, à chacun de faire son MICHEMIN et d'envisager Bruxelles comme une capitale possible: celle d'une Europe misant sur la pluralité des identités. Bruxelles est le meilleur modèle à exporter; commençons par le faire à l'intérieur de nos frontières." Patrick Marchal



Ed.Lainnoo

LES ÉDITIONS MARDAGA
6 AVENUE PASTEUR, 1300 WAWRE
WWW.MARDAGA.BE

- **Liège-Guillémans. La Gare Blanche,** texte de Caroline Lamarche et photographies d'Alain Janssens, 178 p., 23,5 x 30 cm, 35 euros, ISBN : 978-2-8047005-08

"Choisi par le maître d'oeuvre du projet, Alain Janssens a suivi toute l'évolution du chantier, depuis la pose des premières pierres jusqu'au surélévement du bâtiment. Le propos est d'approcher par l'image cet organisme vivant qu'est la gare. L'image fixe l'éphémère désormais inscrit dans la mémoire du bâtiment, inscrit le témoignage du travail accompli."

**MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI/
CENTRE REGIONAL D'ACTION CULTURELLE***
BOULEVARD DES FRERES RIMEAULT, 7500 TOURNAI
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

- **Pierre Caille 1911-2011,** textes d'Eugénie De Keyser, Jacky Legge et Cédric Haeseler, 112 p., 20,5 x 29 cm, 8 euros, en co-édition avec le Crédit Communal de Belgique

"Catalogue réalisé à l'occasion de la rétrospective **Pierre Caille - 50 ans d'œuvre artistique - Le répertoire.** Pierre Caille, (Tournai, 1911-1996) traverse le temps et l'espace, et le même, de l'Extrême-Orient au folklore national en passant par la Perse, la Crète, les formes à spéculeos, Babylone, le cartoon anglo-saxon... Ou le situer réellement ? Dans la grande tradition des voyageurs au pays de la tée Carabosse et du magicien d'Oz. Du paysagiste anthropomorphe au poète surréaliste, Pierre Caille surprend toujours."

EDITIONS COULEUR LIVRES
4 RUE LEBEAU, 6000 CHARLEROI
WWW.COULEURLIVRES.BE

- **Bernard Hennebert, Les musées aiment-ils le public ? Carnet de route d'un visiteur,** préface de Bernard Hasquenoph, 180 p., 18 euros

"Le livre analyse comment divers musées sacri-fient les droits de leurs visiteurs à la rentabilité..."

LES PRESSES DU RÉEL
35 RUE COLSON, F-21000 DIJON
WWW.LESPRESSESDUREEL.COM

- **Lev Manovich, Le Langage des nouveaux médias,**

coll. "Perceptions", préface de Yann Beauvais, 608 p., 72 ill., 15 x 21 cm, 26 euros, ISBN : 978-2-84066-342-3, publié avec l'Espace multimédia Gantner

"L'une des premières analyses à la fois histo-riques et théoriques de l'impact de l'avène-ment du numérique sur toutes les formes de productions culturelles. Cette édition constitue un ouvrage de référence sur le sujet. Manovich y propose une analyse systématique et rigoureuse des mécanismes culturels engendrés par la génération de l'informatique, au travers de l'étude de nombreuses œuvres d'art, des avant-gardes historiques aux productions les plus récentes."

LINÉART ÉDITIONS
2 RUE MARCELIN-BERTHELOT
F-93100 MONTREUIL-SOUS-BOIS
WWW.LIENARTEDITIONS.COM

- **Le geste à l'oeuvre. Richard Tuttle & pra-tiques contemporaines,**

dir. de Camille Saint-Jacques et Eric Suchère, textes de Dominique de Ber, Jean-Yves Bosseur, Jean Clottes, Philippe Descola, Renaud Ego, Jean Frémon, Karim Ghadadi, Rémy Jacquard, Philippe Jamet, Arnaud Labelle-Rojoux, Emmanuel Pernoud, Virginie Potirasson, Lisa Robertson, Camille Saint-Jacques, Eric Suchère, Tristan Trémeau, Richard Tuttle, Arnaud Vasseux, Jean-Charles Vergne, coll. "Beautés", 224 p., 14,4 x 21 cm, 18 euros, ISBN : 978-2-35906-041-6

"En 1912, Vaslav Nijinsky chorégraphie *Le Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. S'inspirant de vases grecs, il en déduit une série de mouve-ments des mains, du torse et des pieds et rejette les pas traditionnels du ballet classique comme l'idée de virtuosité du corps. Au lieu de prolonger une tradition, il la questionne et invente ses propres mouvements. Il ne s'agit pas de rompre avec le passé mais d'inventer une nouvelle manière de penser son art. En cela, il crée un geste pour l'art de la danse et pour l'ensemble des arts. De Nijinsky à Richard Long, en passant par John Cage, le XX^{ème} siècle a vu de nouvelles procédures de production d'oeuvres. Qu'en est-il aujourd'hui ? Quels gestes créons-nous ? Comment pensons-nous la relation de ces gestes à l'oeuvre ? Quel geste est à l'oeuvre ?"

FRAC BOURGOGNE/FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BOURGOGNE
49 RUE DE LONGVIC, F-21000 DIJON
WWW.FRAC-BOURGOGNE.ORG

- **Peter Downs + OUTSIDE + SETTING) + THEN + UNTILTED 5.03,**

7 dvd, 150 euros
"Les films de Peter Downs brough constituent une partie encore peu connue de son travail. La figure humaine y disparaît peu à peu au profit de la représentation de la ville et de ses flux. Ainsi, les structures architecturale, circulaire, marchande et fonctionnelle de la ville se donnent à lire avec détermination. Cependant, ces films ne relèvent pas pour autant du documentaire : ce sont des images en mouvement ayant le mouvement pour principal sujet. *"Il est possible - écrit Michel Gauthier - de trouver dans la plupart des films des échos aux oeuvres employant tubes et rubans adhésifs. [...] De telles oeuvres, malgré leur géométrisme et le minimalisme de leurs moyens plastiques, ont pour principale caractéristique de ne pas assigner leur public à la fixité d'une place. Elles recousent la manœuvre focalisatrice. [...] L'inclination profonde de l'artiste pour le film scénaire. Travellings, variation des angles de vue, ces techniques de base de l'art filmique sont tout simplement celles qu'attendent de nous les oeuvres que, depuis les années 1980, Peter Downs brough agence dans l'espace, en paradoxaal et singulier constructiviste déhiérar-chisé sur qu'il est".* (Michel Gauthier "La fabrique du passage", in cat. Peter Downs brough, E17C, Frac Bourgogne, Dijon, 2005, p. 16)
(Erratum: cette édition avait été erronément mentionnée sous l'éditeur Les Presses du réel qui en est le diffuseur)

EDITION MONOGRAFIK
6 PLACE DE LÉGLISE, F-49160 BLOU
WWW.MONOGRAFIK-EDITIONS.COM

- **ABC Chapelle du Gantéteï,** sid. de Bertrand Godot, coll. "Art", 160 p., 20 x 25 cm, tiré à 1500 exemplaires, FA, 30 euros, ISBN : 978-2-36008-014-4

"Cet ouvrage célèbre les 13 ans d'un centre d'art contemporain installé dans une chapelle romane du XI^{ème} siècle, à Château-Gontier, en Mayenne. Autant dire, avec beaucoup d'a priori, quelques handicaps apparaissant. Un, exposer de l'art contemporain dans un vieux monument n'est jamais simple. Deux, la Mayenne est une jolie région bocagère mais peu urbanisée. Ces deux contraintes ont été transformées en avantages par Bertrand Godot - directeur du lieu - et son acolyte Antoine Avignon - médiateur. Comment ? Ils décidèrent d'en faire un centre dédié aux artistes avant d'être une caisse de raisonnement pour leur égo. L'artiste vient exposer mais aussi tisser des liens avec les entreprises et les gens "du coin". Le nombre d'artistes d'origines géographiques différentes présent dans le livre montre à quel point le pari de mélanger le local et le global peut fonctionner. Parti de ce contexte et ain de mettre en valeur l'importance des artistes, Bertrand Godot - directeur éditorial - avec les Donuts - graphistes - et Cécilia Bezzan - coor-dinatrice de l'ouvrage - leurs ont proposés de s'exprimer sur leur passage via trois questions : En 5 à 10 lignes, pouvez-vous expliquer ce que l'expérience de votre exposition à la Chapelle vous a apporté ? Comment avez-vous expé-ri-menté ce contexte local et ce lieu spécifique d'exposition ? Donnez un à trois mots pour quali-fier cette expérience. Livres de répondre en mots ou en images, chacun d'entre eux a volontiers participé à cette chronique du terrain."

PARIS EXPÉRIMENTAL ÉDITIONS
BP N°1, F-75421 PARIS CEDEX 09
WWW.PARIS-EXPERIMENTAL-ASSO.FR

- **Dominique Noguez, Éloge du cinéma expéri-mental,**

coll. "Classiques de l'Avant-Garde", 384 p., 124 ill., 40 euros, ISBN : 978-2-912539-37-3, 3^{ème} édition, publié en partenariat avec le Centre Pompidou

"Épuisé depuis plusieurs années, le livre de référence de Dominique Noguez, reparait dans une 3^{ème} édition, comprenant une nouvelle préface. Publié en 1979 par le Centre Georges Pompidou à peine inauguré, le livre comprenait déjà l'important premier chapitre consacré à la définition du cinéma expérimental, texte fondamental qui contribuera à donner une assise théorique à la notion de cinéma expérimental. Vite épuisé, l'ouvrage ne sera réédité que vingt ans plus tard, en 1999, sous l'égide des éditions Paris Expérimental. La pagination passe alors de 189 à 377 pages, s'enrichissant d'études sur le futurisme, russe ou italien, sur les Japonais et les Québécois et surtout d'un important chapitre consacré au cinéma expérimental en France depuis 1950. Parce que ce livre n'a aucun équiva-lent, même dans le monde de l'édition anglo-saxonne, sa réimpression avec une nouvelle préface s'impose d'autant plus aujourd'hui où le cinéma expérimental est de plus en plus reconnu

comme une forme d'art à part entière, dont l'étude et la connaissance contribuent à l'écriture de l'histoire de l'art du XX^e siècle."

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
6 AVENUE REILLE, F-75685 PARIS CEDEX 14
WWW.PUF.COM

- **Samuel Zarka, Art contemporain : le concept,**

224 p., 26 euros, ISBN : 978-2-13-057700-3
"Plus qu'une histoire de l'art, ce livre propose une genèse de l'art contemporain, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours. Il s'articule en deux parties, l'une historique, l'autre esthétique, pour envisager la question d'un point de vue à la fois extérieur (celui de l'historien et du philosophe) et intérieur (celui du critique d'art et d'esthéticien). Il propose ainsi une reconstitution du monde de l'art dans lequel l'oeuvre n'est qu'une étape, dans le cadre plus vaste d'une dynamique sociale, économique et politique. L'analyse de la symbolique des pièces, des actes qui les valorisent et des discours qui les soutiennent, permet de poser, les bases d'une sociologie de l'esprit du monde de l'art, en pers-pective avec l'évolution générale des sociétés occidentales. L'enjeu de cet ouvrage consiste alors à penser l'esthétique de l'art contemporain dans sa relation avec le devenir d'une économie politique globalisée."

L'HARMATTAIN
57 RUE DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE, F-75005 PARIS
WWW.EDITIONS-HARMATTAIN.FR

- **Olivier Vargin, Regards sur l'art contempo-rain russe (1950-2010),** coll. "Les arts d'ailleurs", 232 p., 21,85 euros, ISBN : 978-2-296-12962-7

"Plongé dans un anonymat sans fin, l'art contem-porain russe a retrouvé, depuis quelques années, "un second souffle". L'édition souhaite présenter un panorama "ouvert" de la scène artistique russe de ces 20 dernières années. Un "regard" en mouvement souhaitant s'inscrire dans la conti-nuité des deux "regards" précédents (consacrés à la Pologne et aux pays d'Europe de l'Est)."

REVUE AHI*
AVENUE FRANKLIN D. ROOSEVELT - CP 175 - 1050 BRUXELLES
REVUEAHI@ULB.AC.BE - WWW.HEVIEAHI.BE

- **Revue Ahi, n°11, Femme, je vous aime. Abécédaire, Tome 1,**

160 p., 16 x 24 cm, 19 euros, ISBN : 978-2-7022-0946-2
"Femme, je vous aime est un abécédaire. 69 écrivains, philosophes, cinéastes, plasticiens, femmes et hommes du quotidien... ont répondu à notre invitation. Redéfinir, selon le protocole de l'abécédaire, un ou plusieurs mots appartenant au registre du féminin. Ainsi des mots comme : amante, attente, burqa, conseil, femme militante, harpé, intimidère, muse, nymphelette, prince char-mant, pudeur, top modèle, toucher, vierge... ont trouvé un nouveau sens et peut-être une nouvelle vie. *Femme, je vous aime* est aussi un hommage d'un nouveau genre à la femme, de AAAh à ?".
Virginie Devillers et Jacques Sojcher

DU COTE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

MAURICE FRYDMAN
Sous commissariat de Pierre Sterckx

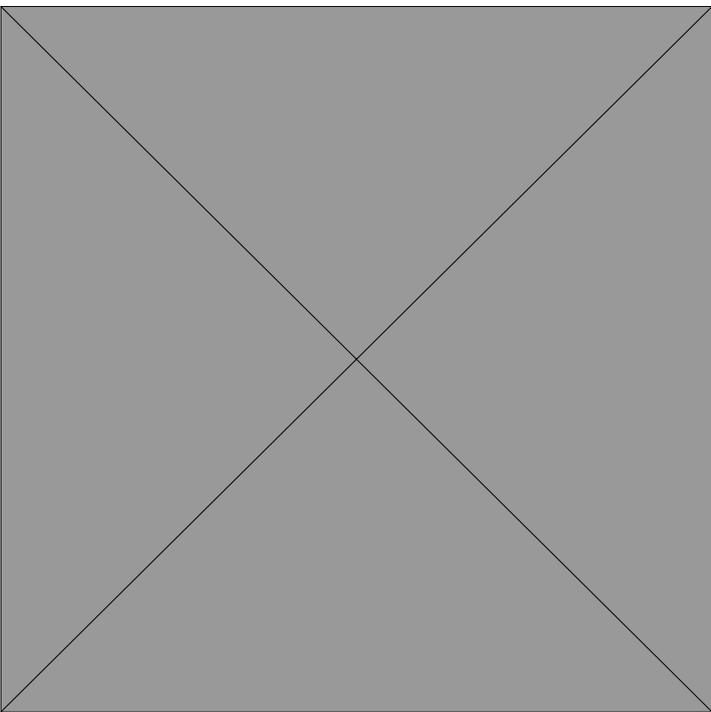
PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE PAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

Du 27.04 au 12.06.11

Je dirais pour définir la démarche de Maurice Frydman "On est toujours d'un mouvement *maigré soi*", comme disait Wilhelm De Kooning et cet aphorisme s'applique non seulement au Douanier Rousseau et à Dubuffet mais à toutes les personnalités vraiment créatrices: Braque est singulier, et Basquiat et Mondrian. Bref, Frydman me paraît de même. Cependant, cette première approche ne suffit pas. Elle risque d'être trop générale, presque démagogique... Il y a de par le monde des dizaines de milliers d'œuvres singulières qui ne concernent que leurs auteurs... Une singularité ne devient importante que lorsque son individualité radicale produit aussitôt des énoncés collectifs. Comment le travail de Frydman nous concerne-t-il et quelle est l'ouverture de ses interpellations singulières? Voilà de bonnes questions, auxquelles cette exposition, largement rétrospective, va me permettre de répondre.

Il a rencontré Maurice Frydman, il y a quarante ans. Il réussissait, à l'époque, une brillante carrière de publicitaire. La communication de masse n'avait aucun secret pour lui et il la pratiquait au plus haut niveau d'une stratégie claire et efficace, dans le sillage d'Ogilvy. Dans le même temps, il menait une activité parallèle de peintre et de sculpteur. Celle-ci prit son essor lorsqu'il décida de rompre avec la publicité.

À l'époque, je l'avoue, ses œuvres me laissaient quelque peu perplexe du fait qu'elles me semblaient prisonnières d'une sorte de conflit esthésisant des corps. Ensuite, je perdis contact et avec l'homme et avec son travail. Des années plus tard, cependant, une exposition Frydman



Maurice Frydman
Tension-Torsion au carré n°1
Acrylique sur film plastique, 30 x 30 cm, collection de l'artiste, 2010

en 2001 à Paris, au Centre Wallonie-Bruxelles, me surprit agréablement. On n'y percevait plus du tout cette torture des formes corporelles évoquées plus haut. Compositions murales hérissées de reliefs étirés, forêts de bambous de synthèse comme des colonnes de lumière avaient pris le relais. Comme quoi, ce qui fait la valeur et le sens d'une œuvre, ce sont les lignes qu'elle trace, les métamorphoses qu'elle désigne et effectue. Mais en 2001, je n'avais pas encore pris la mesure de l'évolution remarquable de Maurice Frydman. Ce n'est qu'à l'approche de cette prochaine exposition que je pus en percevoir la richesse et la nouveauté.

Abandonnant les matériaux traditionnels qui étaient les siens, il s'élança dans la voie nouvelle qu'il vient d'ouvrir, celle des films plastiques dont il découvrit les vertus insoupçonnées. Les plastiques, certes, mais pas pour n'importe quelle "plasticité". Il choisit ce film ultra-mince et transparent doté de ce pouvoir d'étirement qui en fait le matériau de base pour emballer les palettes de marchandises et nourritures de l'usine à la cuisine. On ne peut, dès lors, imaginer matériau plus banal, plus humble que celui-là. C'est une pellicule réduite à ses fonctions, qui ne mérite ni un regard, ni un toucher, la pure surface anclairé d'une peau Kleenex. Mais Frydman s'en empara selon un triple concept d'étirement, d'arrachement

ensemble. "Dès qu'il y a pli, dit Frydman, il y a *mémoire*". En effet, le pli retient les flux, ralentit le temps, fait rebrousser la durée. Il est la mémoire profonde du grand Récit. Notre cerveau tout entier n'est que plis. L'histoire de l'Art jamais ne serompt, souvent se plie. La charge mnésique du pli évoquée par Maurice Frydman explique dans cette exposition la présence de dessins extrêmement tragiques. Certes, ce ne sont que les images de corps nus et violacés en dissolution. Des corps qui s'effondrent, chutent lentement dans la Mort. Maurice Frydman ne s'en cache pas: ils évoquent l'irreprésentable et l'innommable de la Shoah. Dessins qui dictent à Maurice l'urgence de tenter d'y répondre. Cela aussi, fait partie de sa démarche comme ligne de basse continue dans une fugue de Bach ou un blues de Chet Baker.

Pierre Sterckx

Maurice Frydman, *Plasticités*.

DONATION MAURICE FRYDMAN

À LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE,

préface de Fadila Laanan, introduction de Paul Dujardin,

texte de Pierre Sterckx, 138 p., 23 x 28 cm, tiré à 1000

exemplaires. Co-édition Bozar/Communauté française –

Culture/Collections, 2010, ISBN : 2-930446-09-9.

25 euros

ART BRUSSELS

Angel Vergara a été officiellement désigné par Fadila Laanan, Ministre de la Culture, de l'Audio-visuel, de la Santé et de l'Égalité des Chances de la Communauté française de Belgique (Wallonie-Bruxelles), pour représenter la Communauté française de Belgique à la 34^{ème} Biennale de Venise. Pour l'accompagner dans son projet, l'artiste Luc Tuymans a accepté d'être son commissaire.

Angel Vergara a dès lors imaginé un projet spécifique. Intitulé *Feuilleton*, celui-ci est fondé sur le thème des sept péchés capitaux : l'envie, la colère, la paresse intellectuelle... envahiront le Pavillon belge. Ce thème utilisé comme un leit-motiv et appliqué à la société actuelle, agit comme un virus inoculé dans l'éventail des images que l'actualité nous livre dans toute leur trivialité. Ces images, que l'artiste s'approprie, sont montées à une cadence répétitive dans l'esprit des généralités de séries policières, sans cesse diffusées sur nos écrans de télévision, pour être finalement attaquées par le pinceau et la peinture.

"*Feuilleton, un mot qui porte en lui la multitude des liens et aussi l'idée de l'infini des possibilités.*"

Dans le cadre d'Art Brussels et, dans le contexte d'une série de discussions qui prendront place durant la Foire entre 14h et 16h en la salle de conférence du Hall 3.

Angel Vergara, Laurent Busine et Luc Tuymans y mèneront une discussion sur le thème *Memory, the index, the gestural and the spectator of actuality*.

ART BRUSSELS/29 CONTEMPORARY ART FAIR
1 PLACE DE BELGIQUE, 1020 BRUXELLES, HALL 3

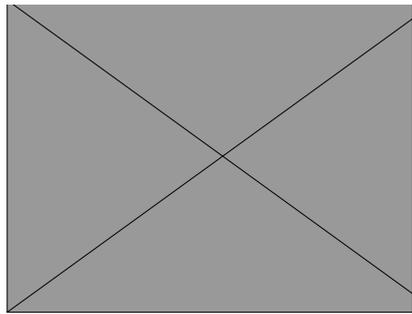
Le 30.04.11 entre 14h et 16h

de pli. Il parle beaucoup à ce sujet de "matrice", non pas pour retrouver quelque part un réceptacle original, mais bien pour l'utiliser comme une insatiable génératrice d'empreintes. Il est dans la modulation rythmée du geste et du matériau, et non pas dans la matière opposée à la forme. Tout se joue chez lui par plis et dépis interposés. La couleur se prend dans cet espace plissé, s'en arrache, s'y sédimente.

Surtout ne pas voir dans ces grands panneaux modulaires et sériels faits de carrés "plissés" de simples exercices décoratifs. Il faut urgemment revoir le terme d'"art décoratif". Frydman n'est pas le seul à le revaloriser. On trouve chez des artistes aussi différents que Simon Hantati, Murakami et Wim Delvoye le même désir d'étaler des motifs, en principe, résumés aux papiers peints ou aux marqueteries et carrelages. C'est que l'art décoratif (que d'ailleurs ni Miro ni Matisse ni Klee n'avaient négligé) est revu par nos modernes, non pas comme le décor bourgeois occultant le grand art, mais comme une écriture primitive, un milieu lisible par tous, bref, un grand art populaire. Cela, certains grands historiens allemands du siècle dernier – Riegl, Aby Warburg – l'avaient déjà fait savoir.

Et donc, voilà Maurice Frydman étalant ses réseaux plissés noirs, blancs ou colorés comme autant de nouveaux murs concernant notre vivre

OEUVRES ACQUISES ET AIDES OCTROYÉES PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE EN 2009



Nan Goldin,
David and Tommy in the doorway, 1974,
Giclée/silver prints, 50,8 x 40,6 cm

+ OEUVRES ACQUISES PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE ET DESTINÉES AU MAC'S

- **Marie BOVO**
COUR INTÉRIEURE - 15 FÉVRIER 2009, 2009
COUR INTÉRIEURE - 18 FÉVRIER 2009, 2009
Triangles / triochrome contre collés sur aluminium
2 X (153 x 120 cm)
- **Nan GOLDIN**
LOLA MODELING AS MARILYN - 1972
IY IN HER FAVORITE DRAG - 1972
BEA, IVY AND SUSAN IN THE CORNER - 1972
BEA IN THE FEATHER BOA - 1972
MARLENE AT HOME WITH VENUS DE MILO - 1973
WINNIE AND COLETTE WITH FANS - 1973
CRYSTAL WITH A TRICK - 1973
CRYSTAL AND WINNIE AS CONTESTANTS - 1973
CONTESTANTS ON THE SIDE OF THE BEAUTY
PARADE - 1973
NAOMI IN THE PROFILE ROOM WITH MARLENE IN
THE MIRROR - 1973
NAOMI AND COLETTE GOSSIPING - 1973
BEA AS RITA HAYWORTH - 1973
NAOMI WITH IVY DOG YURL - 1974
DAVID AND TOMMY IN THE DOORWAY - 1974
Giclée/silver prints
14 X (50,8 x 40,6 cm)
14 X (66 x 49 cm) avec cadre
- **AIDES À L'ÉDITION**
- **La cinquième couche**
Edition de *Solides Fins de Séries* Remix de Marc Borgers
- **Facteur Humain**
Edition de *Remember Earth*, une monographie consacrée à l'artiste Edith Dekyndt
- **Elodie Antoine**
Edition d'un livre d'artiste

- **Marina Bautier**
Aide au prototypage de nouveaux projets tels une collection d'assises en bois et en toile, une série de meubles, un canapé en bois et garnissage et un ensemble de meubles d'extérieur présentés dans le cadre de l'exposition *Home sweet home*, carte blanche offerte à l'artiste et à Nicolas Bovesse par le Grand-Hornu Images.
Du 7.03 au 6.06.10

+ SUBVENTIONS AUX ORGANISMES DE CRÉATION ET DE DIFFUSION

- **Mowda**
Exposition urbaine de stylisme *m@de in Liège*.
Du 17 au 18.10.2009
- **Centre culturel de Marchin**
4^{ème} Biennale de photographie dans le Condroz, *Sweet Sixteen (Réalités adolescentes)*.
Du 1 au 30.08.09
- **Such Long Ideas**
Momentum # 4, plate-forme annuelle pour le performance-art (Bruxelles), Aide aux performances de Beïrd Loriaus et Béatrice Didier.
Du 4 au 7.06.2009
- **CNAP/Conseil National Belge des Arts Plastiques**
Fonctionnement 2009.
- **Wiels**
Exposition *Serenity* d'Ann Veronica Janssens.
Du 5.09 au 15.11.2009
- **Les Brasseurs**
Exposition *L'œuvre collection*, sous commissariat de Julie Bawin.
Du 18.11.09 au 30.01.10
- **Les Drapiers**
Frais de fonctionnement 2009.
- **Editions de l'Heure**
Cycle d'expositions 2009.
- **Centre d'Art de Rouge-Cloître**
Exposition *L'inventaire* de Josse Goffin.
- **Collectif en Creux**
4^{ème} édition de la manifestation *Histoires de Livres*, ERG (Bruxelles).
Du 25 au 26.04.09
- **CFC Editions**
Programmation 2009.
- **68/70**
Programmation 2009.
- **La Trame**
Programmation 2009.
- **Photo Gallery**
Programmation 2009.

- **Diane Steverlynyck**
Réalisation de prototypes pour le Salon International du Meuble de Milan.
Du 14 au 19.04.2010
- **Centre culturel régional du Centre**
Mise sur pied du parcours *Art Tour 2009*.
Du 26.06 au 30.09.09

- **+ PRIX**
- **Domaine de la Lice**
Prix de la Ministre de la Culture et de l'Audiovisuel de la Communauté française Wallonie-Bruxelles.
- **Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée**
Prix de la Gravure 2009.
- **La Châtaineraie**
Prix de la Jeune Sculpture de Petit Format 2009.
- **Musée en Plein Air du Sart-Tilman**
Prix de la Jeune Sculpture en Plein Air.
- **Wolu Culture**
Prix Médiatine 2009.

COMPOSITION DE LA CCAP

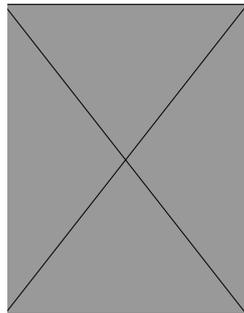
- Daniel Vander Gucht
- Michel Clerbois
- Luc Navet
- Bernard Marcelis
- François Delvoye
- Jacky Legge
- Faltère Pierrotini
- Jean-Luc Rostignon
- Michel Baudson
- Michel Dalemans
- Marie Gybels
- Anne Leclercq
- Artette Lemontier
- Laurence Henry

CALENDRIER DU DÉPÔT DES DOSSIERS

- PROJET PROGRAMMÉ EN JANVIER-FÉVRIER-MARS
Remise avant le 1.10
- PROJET PROGRAMMÉ EN AVRIL-MAI-JUIN
Remise avant le 1.12
- PROJET PROGRAMMÉ EN JUILLET-AOÛT-SEPTEMBRE
Remise avant le 1.03
- PROJET PROGRAMMÉ EN OCTOBRE-NOVEMBRE-DECEMBRE
Remise avant le 1.05

CONTACT ET INFORMATION

- NICOLÉ SCHETS**
DIRECTRICE DES ARTS PLASTIQUES
T +32 (0) 2 413 25 47 - NICOLE.SCHETS@CFWB.BE
- DAPHNÉE BOURGING**
SECRÉTAIRE DE LA COMMISSION
T +32 (0) 2 413 25 67 - DAPHNEE.BOURGING@CFWB.BE



Marie Bovo,
Cour intérieure, 15 février 2009,
2009, Triangles / triochrome contre collés sur
aluminium, 153 x 120 cm

- **Gabriel Beigonne**
Edition du catalogue de l'exposition *L'œuvre gravé de Gabriel Beigonne*, Musée de l'Art wallon, Liège.
Du 27.02 au 26.04.09

- **Les amis du Cabinet des Estampes**
Catalogue de la 7^{ème} Biennale de la Gravure de Liège qui s'est déroulée du 18.02 au 3.05.09.

+ BOURSES AUX PROJETS D'ARTISTES

- **Céline Poncelet**
Aide au prototypage d'un fauteuil *Pelote* et d'un kit lumineux *Arrière murale*.
- **Emilie Lecouturier**
Aide au prototypage d'un tapis en relief *Mont-Blanc* et d'un cadèle
- **Céline Marique**
Aide à la réalisation du projet photographique (*...*) *Portraits des interstices*.
Exposé du 22.04 au 10.05.09 au Centre culturel de Chiènée
- **Angel Vergara**
Aide au projet *La Vie d'une œuvre d'art*. Création d'un ensemble d'œuvres composé de deux parties qui formeront le corpus de *La Vie d'une œuvre d'art ou la vie de Straxman* et ce, à partir d'une base commune de documents relatifs aux différentes manifestations de Straxman dans le champ de l'art, et donc de la vie.
- **Jacqueline Mesmaeker**
Edition du livre d'artiste *Unfil / Filtes? / L'innocence*, Sic-editions, une suite donnée par l'artiste à l'exposition éponyme qui s'est tenue à Etablissement d'en face.
- **Marie Bovo**
Du 24.03 au 28.04.07
Montage de trois films : *Im a Foot Fan*, *La boîte de Pandora* et *Pentus Magnus*.

**DOSSIER:
NEO-MODERNES**

- 04 Pour en finir avec le Zeitgeist
mélancolique
- 08 Sculpture reloaded. Réflexions
sur les pratiques sculpturales
après le "champ élargi"
- 12 Documentalistes-icographies
16 Figures modernes

18 / 19

**INSERT
Eric Duyckaerts**

EXTRAMUROS

- 20 Patrick Corillon
Plastique théâtrale du récit
- 22 Michelle Naismith et David Evrard
Gang Forest
- 23 Lise Duclaux
Du possible, sinon j'étouffe!
- 24 Edith Dekyndt
Regarder modifie
- 26 / 27
- INSERT
Simona Nicolai
et Yvo Provoost**

IN SITU

- 28 La comète
Orbite périphérique
- 29 Marcel Berlianger
L'espace de la transparence
- 30 / 31
**INSERT
Raphaël Van Lerberghe**
- INTRAMUROS**
- 32 D'une ligne à l'autre.
Dessin et pratiques artistiques
contemporaines
- 35 Mira Sanders
Ludus Pro Patria
- 36 Christophe Terlinden
Les très riches heures
- 37 Isabelle Martin
Poétique des larmes
et des espaces louangés
- 38 Archipel
Vers une médiathèque non linéaire
- 40 Guido'Lu
Véritables variétés vert vif

45

- Christophe Collas
Événements sans paroles
- 46 Anarchy in nowhere-land
- 48 Jacques Lenep
Une esthétique de l'existence
- 49 Michel Mazzoni
Errances : Les récits labiles
- 50 La fabrique de l'image
- 52 Luc Tuymans
Imago
- 53 Hans Op de Beeck
Sea of tranquility
- 54 Françoise et Marcel Berlianger
White cube, Black Box.
Espaces partagés
- 55 Violaine de Villers /
Marianne Berenhaut
De l'éternellement revenant
des survivances

56 / 57

**INSERT
Jean-Philippe Toussaint**

ÉDITIONS

- 58 Rainer Rochlitz
La ruse de l'essai

**AGENDAS
ETC...**

60

> <

**INSERT
Joëlle Tuerlinckx**

- 44 Balthasar Burkhard
Memento Mori

**MINISTÈRE DE
LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE**
Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 81/85
F +32 (0)2 413 20 07
www.cfwb.be/lartmeme

l'art même
Trimestriel
#50
Mars – Mai 2011
Gratuit
7.700 exemplaires

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