



L'ART MÈME 79



CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES
3^{ème}
QUADRIMESTRE
2019





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

ÉDITEUR RESPONSABLE

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

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Ivo Ghizzardi

SUPPORT ADMINISTRATIF

Delphine Bronckers

GRAPHISME

**Pam&Jenny
& Deborah Robbiano**

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

Agendas & abonnements :

delphine.bronckers@cfwb.be

> *l'art même* n'est pas

responsable des manuscrits
et documents non sollicités.
Les textes publiés n'engagent
que leur auteur.

EDITO

Annonçant la fin progressive des manifestations estivales qui conjuguent, en parcours dédiés à la découverte des territoires, art contemporain et patrimoine, le mois de septembre voit se profiler une rentrée artistique plus pléthorique que jamais.

Ainsi, le Brussels Gallery week-end, qui en est à sa 12^{ème} édition (du 5 au 8.09), lance-t-il traditionnellement la reprise bruxelloise qu'accompagne *A Performance Affair*, plate-forme consacrée à la performance et à son économie. Intitulée *re : production*, cette 2^{ème} édition entend dépasser le simple format d'une énième foire d'art, fût-elle spécifique, pour "stimuler l'acquisition de la performance tout en trouvant des solutions pour son développement et sa durabilité". Le bâtiment Vanderborght sera, à n'en pas douter, l'épicentre de cette rentrée puisqu'outre *A Performance Affair*, il accueillera l'exposition *Fried Patterns* vouée, sous commissariat de Tenzing Barshee, à la découverte de la scène émergente bruxelloise.

Avant d'entamer ce marathon d'expositions — en une quarantaine de galeries, 17 institutions et de nombreux artistes — dont quelques-unes sont présentées dans cette livraison, *l'art même* propose un retour, en une dizaine de contributions, sur la 58^{ème} Biennale de Venise qui se clôturera fin novembre.

"Les chefs-d'œuvre ne sont pas nés seuls et dans la solitude ; ils sont le résultat de nombreuses années de pensées en commun, de pensées élaborées par l'esprit d'un peuple entier, de sorte que l'expérience de la masse se trouve derrière la voix d'un seul", écrit en 1929 Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. Cette question du commun à penser, à retisser et éprouver selon de nouvelles approches et modalités sous-tend les démarches artistiques parmi les plus convaincantes présentées en pavillons nationaux (au nombre de 90 cette année) alors que l'exposition internationale *May You Live in Interesting Times* du commissaire général Ralph Rugoff n'offre guère de perspectives en ce sens. Et ce n'est pas *Barca Nostra* du Suisso-Islandais Christoph Büchel, artiste ayant créé la polémique en 2015 pour avoir transformé en mosquée une église déconsacrée de la cité des Doges, qui y contribuera.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

FOCUS 58^{ÈME} BIENNALE DE VENISE

En ces temps incertains soumis à l'accélération et aux bouleversements en tous genres, le spectre d'un désastre écologique et humanitaire a littéralement forgé l'horizon ontologique de nos jeunes générations en même temps qu'il les a conduits à réviser de manière salutaire nombre de valeurs et de paradigmes éculés, voire mortifères. Ainsi, plus que jamais, c'est en prise directe et réflexive avec notre présent commun que l'art engage sa propre contemporanéité, lorsqu'au risque de verser dans une *storytelling* déjà bien établie, il ne recourt pas aux méta-récits et autres fictions pour mieux l'appréhender et tenter d'en dessiner de possibles futurs, sinon d'instaurer de nouveaux liens aux formes du vivant.

MAY YOU LIVE IN INTERESTING TIMES

Sans autre développement curatorial si ce n'est la prise de pouls d'une création actuelle, affirmée ou émergente, c'est à une exposition qui entend parler du présent et donner voix à des artistes qui, selon les mots de son commissaire, l'Américain Ralph Rugoff, directeur de la Hayward Gallery à Londres, "prennent notre moment historique à bras-le-corps"¹ que nous invite *May You Live in Interesting Times*, l'exposition internationale de la 58^{ème} Biennale de Venise.

De fait, le curateur d'origine new-yorkaise avoue-t-il avoir fait le choix de se confronter au format même de la biennale et tenter de tirer parti des contraintes spatiales des lieux dédiés, entre déambulation linéaire à l'Arsenal et circulation libre mais toujours confuse à travers l'agrégation de petites salles du Pavillon central des Giardini, plutôt que de proposer une articulation thématique précise. Au départ d'une sélection, quelque peu réduite en regard des précédentes éditions, de 83 artistes dont beaucoup sont issus d'une même génération (nés entre la fin des années 70 et le début des années 80) et dont près d'un tiers sont nord-américains, son geste curatorial consiste ici à exposer chacun d'eux doublement, en des œuvres censément plurivoques ou aux mediums distincts, tant dans l'immense nef du chantier naval qu'en pavillon néo-classique. Si cette approche duale visant à mettre au centre la nature complexe, voire contradictoire, et la multiplicité propre à toute pratique artistique n'est guère opérante eut égard notamment aux disparités qualitatives au sein d'une même représentation et à la difficulté pour le spectateur d'exercer une vision synchrone en pareil contexte, elle offre *de facto* à nombre d'artistes peu (ou mé-)connus sur la scène internationale une vitrine d'une ampleur inusitée dans ce type de manifestation. Quant au rapport tout métaphorique établi

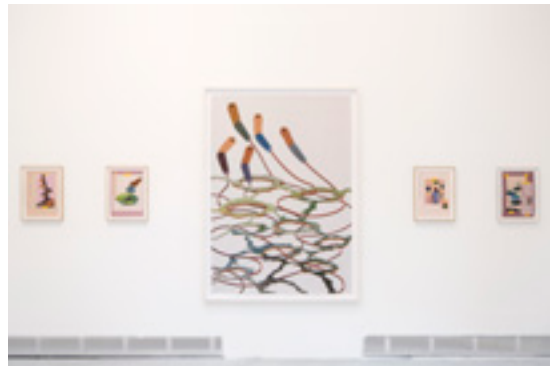


Cyprien Gaillard,
L'Ange du foyer (Vierte Fassung),
2019. Holographic LED-Display, galvanised steel base.
58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *May You Live in Interesting Times*.
Photo © Andrea Avezzi. Courtesy: La Biennale di Venezia

par Rugoff entre cette double proposition expositionnelle et la polarisation des discours sociétaux et la profusion des débats contradictoires qui s'ensuivent, qu'il nous soit permis de trouver l'argumentaire un peu faible, sinon facile.

"Puissiez-vous vivre des temps intéressants" qui titre donc les faces A (comme Arsenal) et B (pour Pavillon central) d'un même disque, pour reprendre les propos toujours ironiquement allusifs du commissaire, est une locution faussement attribuée à un proverbe chinois mais bel et bien prononcée en 1936 par Sir Austen Chamberlain, membre du Parlement britannique, dans un discours accusant l'Allemagne de violer le traité de Versailles. Étroitement liée à l'ascension du fascisme et du nazisme en Europe et exemple de 'fake news' avant l'heure, elle est, selon Rugoff, une "parfaite illustration de l'état de confusion et de la crise durable où nous semblons nous trouver."²

Si l'exposition que constituent ces deux propositions échappe nécessairement à toute vue d'ensemble, ses premières séquences, tant à l'Arsenal qu'aux Giardini, nous plongent dans les présages d'un sombre avenir. Dans la rotonde du Pavillon central, le Français Cyprien Gaillard présente un hologramme, sorte de réincarnation assez fascinante de *l'Ange au foyer* de Max Ernst (1937), peinture-manifeste contre Franco et le totalitarisme, prémonitoire



Otobong Nkanga
Various works,
2009-2018. Round stickers, acrylic and crayon on paper. 58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *May You Live In Interesting Times*. Photo © Francesco Galli. Courtesy: La Biennale di Venezia

des événements monstrueux qui bouleverseront bientôt l'Europe et le monde tandis que, non loin de là, Teresa Margolles, qui s'est vue décerner une mention spéciale, édifie le mur criblé de balles et hérissé de barbelés de la ville frontalière mexicaine de Juárez, mémorial aux victimes de la narco-violence (*Muro Ciudad Juárez*, 2010) ou que le duo chinois Sun Yuan & Peng Yu encage de manière violemment grandiloquente une machine robotique programmée pour l'acquisition de postures humaines, créature captive qui racle inlassablement et furieusement un semblant de sang épais et visqueux en continue expansion qu'elle entend contenir. À l'Arsenal, le visiteur est d'emblée confronté à un tableau monumental de George Condo, *Double Elvis* (2019) qui brosse à larges traits deux figures d'ivrognes. Ce clin d'œil au tableau éponyme de Warhol (1963) donne ici la mesure de la distance critique posée par Condo, de la glorification d'une icône de la chanson à celle d'une grotesque humanité, en une sorte de fascination à rebours. Face à cette féroce mise en gloire d'une humanité décadente, l'on n'aura d'autre choix que de poursuivre son parcours en découvrant latéralement la série photographique, sans voyeurisme, de Soham Gupta sur les conditions de vie nocturne des plus vulnérables à Calcutta (*Angst*, 2013/17) ou celle, clinique, d'Anthony Hernandez sur les lieux relégués de la Ville éternelle que la promesse du capitalisme a conduits à la marge (*Pictures for Rome*, 1998/99). Dernière scansion avant d'entamer l'éprouvante et jouissive déambulation qu'impose toujours la démesure de l'Arsenal, à la scénographie ici élégamment et efficacement dessinée grâce au pouvoir unifiant d'une seconde peau de bois qui lifte ses espaces, l'installation vidéo de Christian Marclay³ se livre à un enchâssement vertigineux de films de guerre qui ne produit plus qu'une terrifiante cécité (*48 War Movies*, 2018). Aveuglement à l'instar de celui provoqué, bien que sur un tout autre plan, dès l'entame de la visite du Pavillon central, par l'installation, en un étroit passage obligé, de la compositrice japonaise Ryoji Ikeda (*spectra III*, 2008/19). Cette expérience de tabula rasa sensorielle se voit corroborée à l'Arsenal par une seconde installation d'Ikeda, océan digital et immersif de data généré par la myriade exponentielle d'informations chiffrées qui conditionnent notre existence (*data-verse 1*, 2019).

Pour autant, une introduction bien agencée comme il se fait habituellement dans ce type d'exercice curatoriale, la présence de très bonnes pièces ou d'artistes prometteurs, voire, fait plus rare, une scénographie réussie à l'Arsenal ne suffisent pas à faire de cet ambigu *May You Live in Interesting Times* un bon cru. Idéalement, peut-on espérer de l'exposition phare de la Biennale de Venise qu'elle défi-

nisse un *zeitgeist*, au mieux, qu'elle engage véritablement un propos curatoriale. En 2015, Okwui Enwezor, disparu en mars dernier, s'y était clairement exprimé en faveur d'une vision politique de l'art et d'une pensée décoloniale. A contrario, en 2017, Christine Macel essuya moult critiques en y livrant une vision de l'art souvent perçue, à tort ou à raison, en décalage ou en retraite assumée du monde et de ses soubresauts. En 2013, Massimiliano Gioni, quant à lui, brouillait avec à-propos les lignes entre arts insider et outsider.

Bien que renonçant à un propos thématique, *May You Live in Interesting Times* rend compte de tendances actuelles de la création contemporaine au travers de nombreuses œuvres qui mobilisent les écrans et s'emparent de sujets tels le post-numérique, l'intelligence artificielle, la biologisation de la machine, la réalité augmentée, l'écologie et le capitalocène dans un esprit toutefois plus souvent ludique que technodystopique. Autre voix dominante de cette édition, celle de minorités genrées, victimes de racisation ou porteuses d'handicaps qui s'affirment par le biais de l'auto-portrait telles les photographies prégnantes de la Japonaise Mari Katayama, de la Sud-Africaine Zanele Muholi ponctuant l'Arsenal ou encore de la jeune Américaine Martine Gutierrez. Si peu d'artistes africains ou de la diaspora africaine sont présents en regard de la représentation asiatique, ils le sont au travers d'œuvres picturales fortes et abouties comme celles de la Nigériane Njideka Akunyili Crosby et du Kenyan Michael Armitage sans oublier la belle présence du peintre afro-américain Henry Taylor et celle, justement gratifiée d'une mention spéciale, de la Nigériane installée à Anvers, Otobong Nkanga. Quant au *White Album* d'Arthur Jafa, artiste afro-américain couronné du Lion d'or de la meilleure participation à l'exposition internationale⁴, cette vidéo de 40 minutes consacrée aux suprémacistes blancs états-uniens, grâce à un montage virtuose, séquencé et disruptif d'images collectées sur le net, instille avec une redoutable efficacité un profond sentiment de désespérance.

Ce sentiment de fin des temps qui prévaut n'est pas un thème à proprement parler. Il apparaît plutôt comme le symptôme de la crise globale dans laquelle toute création prend place aujourd'hui. L'art est en effet le miroir de ces temps qualifiés de manière équivoque d'intéressants. Mais y apparaît-il aussi comme l'antidote, tel que l'appelle de ses vœux le commissaire ? Si quelques-uns des meilleurs pavillons de cette 58^{ème} édition mettent en avant la nécessité de recréer du commun, peu d'œuvres exposées ici ouvrent ce type de voie⁵.

Christine Jamart



³ Lion d'Or à la Biennale de Venise en 2011 avec sa remarquable installation vidéo *The Clock* (2010) d'une durée de 24 heures.

⁴ Nous sommes par contre plus que circonspects quant à son installation monumentale de pneus enchaînés inspirée de la culture *monster truck* du Mississippi.

⁵ À l'extrémité du spectre, signalons ici la présence appuyée d'installations grandiloquentes ou franchement littérales (Halil Altindere, Nabuqi, Korakrit Arunanonchai, entre autres exemples).

Une tradition insistante de la Biennale de Venise veut que chaque année, le commissariat en fasse toujours un peu moins en termes de réflexion théorique. Cette année, Ralph Rugoff a tout simplement renoncé. Pour la 58^{ème} édition, il revendique une absence de thématique, laissant les artistes et le public se débrouiller avec un simple souhait: *May You Live In Interesting Times*. L'exposition, annonce-t-il, "n'aura pas de thème en soi, mais mettra en évidence une approche générale de l'art et une vision de la fonction sociale de l'art comme englobant à la fois le plaisir et la pensée critique".

Une tendance est pourtant à noter dans son exposition et dans de nombreux pavillons, la présence insistante de liquide, de fluides et de nuées. Sol liquide et extérieurs gazeux avec Laure Prouvost dans le Pavillon Français, parvent en verre fondant sur le sol avec Ane Graff, dans le pavillon nordique, vidéo en réalité virtuelle avec Hito Steyerl et autres moirages *after-effect*, robot Sisyphus industriel aussi hystérique que joyeux tentant de contenir un liquide rouge sang de Sun Yuan & Peng Yu. Cette année, peu d'œuvres de la biennale échappaient à la métaphore du *global warming* et de ce que l'on peut interpréter comme la fluidité néo-libérale.

Les œuvres ne témoignent pas tant de la "modernité liquide" prophétisée par Zygmunt Bauman qu'elles n'en révèlent les symptômes comme des produits dérivés à usage cosmétique. Bauman voyait dans les phénomènes liquides une analogie de l'instabilité et la précarité des individus soumis à l'anomie des sociétés néo-libérales, leur adaptabilité chaotique dans un réseau de flux d'informations etc. Une partie des œuvres de la biennale pourrait être vue comme la dernière opération en date de recyclage d'une théorie critique ou simplement l'exploitation généralisée d'une nouvelle option Photoshop. On ne sait laquelle des deux hypothèses est la plus inquiétante.

Le liquide a cette qualité remarquable de prendre la forme dans laquelle il est versé. Illustrant remarquablement ce principe, *Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*, remporte la palme de la plasticité liquide du signifiant écologique. Dans le Pavillon français, Laure Prouvost exploite une esthétique de recyclage d'objets divers. On y trouve de vagues échos surréalistes que l'artiste justifie par un désir de "laisser libre court à son imaginaire et à celui du spectateur" dit-elle, généreusement. Comme d'habitude, ses

Maria Loboda, *Various works*,
2013-2017. Mixed media. 58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, *May You Live In Interesting Times*. Photo © Francesco Galli. Courtesy La Biennale di Venezia



TOUT CE QUI EST SOLIDE FOND DANS L'AIR

vidéos poétisent par tremblements. Une série d'émerveillements à voix basse se posent sur différents motifs, notamment des brindilles et des cailloux baignant dans un ruisseau. Un frémissement cutané en gros plan semble valider un moment d'exaltation. Certainement préoccupée par le sort de la planète, l'artiste fait bouffer des fraises transgéniques à des poissons d'élevage. Le public est invité à entrer par la cave, à porter un masque — en référence probable au Carnaval de Venise — que, très vite, personne ne garde. Poubelle. Dans la salle centrale, une fausse plage polluée avec de vrais objets en plastique flottant à la surface d'un faux sol liquide en vrai résine synthétique. On s'interroge alors sur la destination ultime que tout ce décor va polluer après avoir quitté la biennale. Mais que l'on se rassure, "L'homme est adaptable" disait l'artiste en guise de conclusion dans une vidéo de promotion Swarovski de son exposition au Palais de Tokyo.

S'il est question d'illustrer l'adage de Karl Marx "Tout ce qui est solide fond dans l'air" ces œuvres transforment effectivement la critique écologique en symptôme de réification. Une conversion que l'industrie du luxe finance pour une exhibition publique avant de rejoindre le mausolée d'un port franc climatisé, achetées / vendues hi-speed, pour des visées défiscalisatrices. En somme, un recyclage de *cash-flow*. Il semble que le paradoxe de Santiago Sierra — tatouant des sans domiciles fixes pour

dénoncer leur fragilité, c'est-à-dire fustiger l'indéfendable en le reproduisant — soit normalisé. Après l'exploitation de la misère, c'est donc au tour de l'écologie.

Néanmoins, il y avait bien sûr comme chaque année des œuvres qui méritent de faire le voyage. Elles avaient étrangement pour point commun de se faire discrètes : la série de portraits photographiques d'œuvres en restauration de Maria Loboda et ses sculptures en glaise en cours d'évolution entropique, jouant sur l'asymétrie entre maintenance et auto-décomposition. La pièce de Cyprien Gaillard très justement située au fin fond de l'Arsenal, son film organisant un parallèle temporel entre les fossiles de crustacés incrustés dans les pierres taillés du métro moscovite et la barrière de rames du métro new-yorkais jetées dans la lagune de Manhattan pour en revitaliser la faune. Les machines célibataires intemporelles de Tarek Atoui. Les sculptures hybrides aux ramifications historiques complexes de Martin Puryear (Pavillon Etats-Unis). L'installation nébuleuse et le diorama captivant de Joi Bittle et Dominique Gonzalez-Foerster. La série d'œuvres essentielles de David Horvitz. Pour ce qu'il en est de l'opéra balnéaire, maintenant que la Biennale vend des places 2000€ pour les journées presse, il faut certainement avoir une carte VIP spéciale fashion week pour y accéder.

Sébastien Pluot

L'environnement et l'écologie, en lien avec les questions biopolitiques d'identité et de genre, sont devenus des enjeux prioritaires non seulement au plan politique mais également dans la sphère de l'art. Socrate résume ainsi la pensée d'Héraclite par ces mots: "Toute chose se meut, rien n'est stable".

**TOUTE
CHOSE
SE MEUT,**



Joan Jonas, *Moving Off the Land*, 2019, Ocean Space, Chiesa di San Lorenzo, Venise. Performance avec Ikue Mori and Francesco Migliaccio. Commande de la Fondation TBA21—Academy, Biennale de Venise, 2019. Photo Moira Ricci © Joan Jonas.

**RIEN
N'EST
STABLE**

L'instabilité, la mouvance des choses, la fragilité et la précarité que cela pointe, sont largement abordées dans la Biennale de Venise cette année. Cette 58^{ème} édition donne la parole à un grand nombre d'artistes qui travaillent l'entre-deux de ce monde. Un entre-deux qui est une condition, une crise aussi, mais qui selon de nombreux penseurs actuels ne se résoudra pas. Et ce, en ce sens qu'un retour à l'Éden n'est pas inscrit dans le futur commun, mais que ce futur réside bien dans notre capacité à "habiter" l'entre-deux qui caractérise ce monde, comme le préconise Donna Haraway.¹ À l'heure où les récits de catastrophes imminentes se multiplient, à petite ou grande échelle, nombre d'artistes imaginent des scénarios où vie intime se mêle à cet en-commun fortement imbibé par les incidences climatiques, migratoires, identitaires, sexuelles, politiques qui caractérisent notre époque.

Venise est le siège d'un potentiel désastre environnemental au sens où elle est, depuis toujours, menacée par l'*acqua alta*, ce phénomène astronomique et météorologique qui signale la subite montée des eaux de la mer Adriatique dans la Laguna, gagnant la ville toute entière. À la traditionnelle crue des eaux, s'ajoutent les périls issus du réchauffement climatique; celui-ci provoque partout tant la multiplication des orages, des ouragans, des tornades que des tsunamis. Venise en est devenu le lieu emblématique.

Une approche poético-pragmatiste

Joan Jonas, qui connaît bien Venise depuis qu'elle y a investi le Pavillon des États-Unis en 2015, revient cette année avec une installation dans la nef de l'Église San

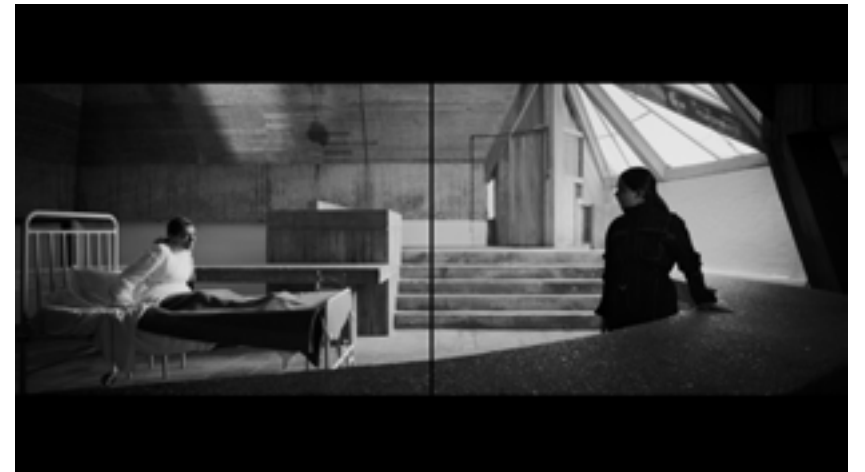
Lorenzo. Celle-ci est produite par la Fondation TBA21 mise sur pied par Francesca Thyssen-Bornemisza. Son objectif est de soutenir une réflexion en continu sur les océans, menée conjointement par artistes et scientifiques.

Moving Off the Land comprend une installation doublée d'une performance éponyme, le résultat de trois ans de recherche commanditée. Elle met en scène l'océan, sa biodiversité et son écosystème à travers des dessins, des sculptures et des vidéos. Joan Jonas s'intéresse depuis longtemps à l'océan, pensons à *Beach Piece* (1970), *Waltz* (2003), ou encore à l'installation *Reanimation* traversée par les mots de l'écrivain islandais, Halldór Laxness.² Son approche du territoire procède d'une investigation qu'elle cherche à faire résonner par des gestes, des interactions et des rencontres, y ajoutant quelquefois la musique des mots, et rappelle fréquemment des mythes ou légendes en rapport avec les lieux.

À Venise, l'exploration menée par Jonas se double d'une collaboration avec le scientifique, spécialiste de la vie marine, David Gruber. L'installation vidéo montre des scènes tournées par Gruber au Cap Breton. Le chien de Jonas, Ozu, y interagit avec les vagues. D'autres images sont filmées sous l'eau. Elles sont de Gruber, connu pour ses explorations filmiques des fonds marins et de leurs espèces, ou encore de Jonas elle-même qui a filmé la vie marine en aquarium. Le travail sur l'image fait apparaître des créatures tant réelles qu'imaginaires, issues de l'imagerie numérique. En plus de voir Jonas prospecter ces fonds marins et tenter de créer des liens avec les différentes espèces qui y gravitent, on entend sa voix ainsi que

la musique de ses collaborateurs Ikue Mori, María Huld Markan Sigfusdottir et Ánde Somy. D'autres voix se font entendre, dont celles de pêcheurs jamaïcains. Sur le plan littéraire, l'artiste fait appel à la poétesse Emily Dickinson ainsi qu'à Herman Melville et son *Moby Dick* et, sur le plan scientifique, à Rachel Carson (*The Edge of the Sea*, 1955) et à Sy Montgomery (*The Soul of an Octopus*, 2015). L'ensemble agit d'une façon synergique provoquée par le biais d'une expérience partagée. Une approche à la John Dewey, grand philosophe pragmatiste américain, auteur d'*Art as Experience*. Se produit ici un élargissement de la conscience du spectateur immergé dans cet environnement où l'océan devient, de façon singulière et inusitée, un lieu de rêve, de réflexion et d'action.³

Ce que l'on découvre au Pavillon du Japon s'apparente à cette approche poético-pragmatiste. Il s'agit du projet *Cosmo-Egg* mené par **Motoyuki Shitamichi**, artiste visuel, Taro Yasuno, compositeur, Toshiaki Ishikura, anthropologue et Fuminori Nousaku, architecte. On s'y confronte à nouveau à un environnement immersif au sein duquel le travail photographique et filmique de Shitamichi donne le ton. Depuis des années, il repère et photographie les boulders que les tsunamis ramènent sur la terre ferme du fond de l'océan qui pénètre cet archipel qu'est le Japon, plus précisément ceux des îles Miyako et Yaeyama. Tenant de l'archiviste, cartographiant en somme la géographie du phénomène, la tâche exploratoire que s'est donné Shitamichi oblige, à la manière de land artists, à prendre la mesure du monde à travers son corps et à expérimenter ce que représente un savoir en cours d'élaboration. Ces images sont accompagnées de la *Zombie Music* de Yasuno, conçue pour des flûtes mécanisées. L'architecte Nousaku a travaillé les correspondances entre les divers éléments, et introduit des références à l'histoire architecturale du Pavillon conçu à l'origine par Takamasa Yoshizaka. L'anthropologue Ishikura apporte sa contribution aux résonances trans-historiques en liant mythes, croyances et folklore local au phénomène du tsunami. Cette "traversée des lieux" s'incarne dans le dispositif central qui amène de l'air aux flûtes via des tubes qui relient l'intérieur du pavillon aux ballons situés à l'extérieur. Apprendre à respirer, ou réapprendre à respirer, démarche inscrite dans une logique de l'existant, étroitement liée à l'expérience, multi-sensorielle et dimensionnelle de surcroît, menée à plusieurs, comme en témoignent les



Larissa Sansour et Søren Lind, vue de l'installation *In Vitro*, 2019, film noir et blanc, deux canaux, 27 mn 44 sec. Photo © Ugo Carmini.

divers apports, est ici une manière de faire face au passage des catastrophes et à ce qui menace l'existence.

Science-fiction

Habiter ce monde, apprendre à habiter ce monde, c'est aussi imaginer son futur, ou son futur passé. C'est ce que propose **Larissa Sansour** au Pavillon du Danemark avec son projet *Heirloom*. Celui-ci comprend une installation filmique en noir et blanc, à double canal, intitulée *In Vitro*. S'y déroule un face-à-face entre deux femmes. L'une, âgée et alitée, prénommée Dunia, se prépare à mourir; l'autre, la jeune Allia, rôde autour, parle avec elle ou se promène dans les lieux souterrains qu'elles habitent. La première a connu la vie d'avant. Une vie familiale, relativement paisible dans la ville de Bethléem, avant qu'elle ne soit envahie par un désastre écologique. Les images de la marée noire submergeant la ville ouvrent le film. Alors que la majeure partie de celui-ci se déroule dans les espaces bétonnés où se sont réfugiés les habitants, quelques flashbacks apparaissent livrant des images de la vie d'autrefois, y compris des films d'archives d'événements historiques ayant marqué l'histoire de la Palestine du début du siècle dernier jusqu'en 1967, et dont Bethléem fut le théâtre.

S'y confrontent le monde "d'avant" et celui d'après, personnifiés par les deux femmes, dont la plus jeune est un clone humain, un "réplicant" (*Blade Runner*, 1982), cyborg créé à même les gènes des survivants. Le seul monde qu'elle connaît, c'est ce monde enfoui sous terre, complètement artificiel, si l'on se réfère aux critères traditionnels. On la voit à un moment face à une énorme sphère noire. Est-ce un monument, une comète qui s'est logée sous terre, une étoile morte? Toujours est-il que cette sphère noire, Sansour nous la donne à voir en vrai, encadrée dans une autre salle du Pavillon dont elle remplit l'espace. L'avenir est-il un trou noir, un éternel passage à vide? Via son travail sur la transmission investi par deux corps féminins, le corps de la femme incarnant la fonction de reproduction, Sansour laisse ces questions en suspens, et oblige au questionnement sur cet avenir/devenir qui interpelle le présent.

Maybe the cosmos is not so extraordinary: ainsi se nomme le projet de l'Albanais **Driant Zeneli** relatif également aux questions environnementales et à l'avenir/devenir via la science-fiction. Le projet et son titre se réfèrent au roman du physicien et écrivain Arion Hysenbegas, *Drejt Epsilonit të Eridanit* [Vers Epsilon Eridani] (1983), le premier

³ Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, trad. Jérôme Hansen, Éditions de l'éclat, coll. "Terra cognita", 2010; rééd. Flammarion, 2018.

Cosmo Eggs, 2019: images projetées de **Motoyuki Shitamichi**. Tsunami Boulder, ballon et flûtes faisant partie de la Composition for Cosmo-eggs: "Singing Bird Generator", de **Taro Yasuno**; Cosmo-Eggs, texte de **Toshiaki Ishikura**, transcrit au mur; Spatial Interaction, design de **Fuminori Nosaku**. Pavillon du Japon, Biennale de Venise, 2019. Photo © ArchiBIMing.



dans cette veine à être publié par un auteur albanais.

L'action se déroule à Bulqize, ville minière au nord-est de l'Albanie, où l'on extrait du chrome depuis 1918. Cet environnement et cette activité, importante pour l'industrie locale, font écho à des enjeux économiques et politiques globaux. Des adolescents découvrent une capsule "cosmique" et l'aventure commence. On y retrace l'histoire du chrome, son extraction et son traitement, celle de la mine et de ses enjeux géo-politiques, tout en entendant les mots d'Hyshenbegas à travers des passages de son livre. Le lieu de la mine/manufacture et le voyage dans l'espace se télescopent. À partir de l'histoire oppressante des sous-sols miniers, se construit une "odyssée" de l'espace qui ouvre vers un potentiel de vie. La clé de celui-ci se situe peut-être davantage dans l'aventure elle-même que dans une quelconque finalité. L'exploration est pour Driant Zeneli le mot clé, tout comme l'est la conversation dans le travail de Larissa Sansour.

Réalité fiction

Par-delà l'échappée cosmique, d'autres artistes privilégient l'exploration du réel et des territoires. C'est le cas de Natascha Dadr Haghghian au Pavillon de l'Allemagne. Mais aussi du duo Pauline Boudry et Renata Lorenz au Pavillon de la Suisse.

De prime abord, le pavillon de l'Allemagne, tel qu'investi par une artiste au nom travesti, **Natascha Süder Happelmann**, œuvre de Natascha Dadr Haghghian en réalité, apparaît austère. Celle-ci est on ne sait de quelle origine, les notes biographiques mélangeant délibérément ses lieux de provenance. On en déduit qu'elle connaît de façon intime ce que signifie porter en soi diverses cultures et la mémoire de multiples lieux dont on a fait la traversée pour arriver là, dans cette Venise qui, longtemps associée à la Route de la Soie, départ des explorations de Marco Polo, est aujourd'hui la Mecque du tourisme global et, par moments, la capitale du milieu de l'art international. À la conférence de presse d'ouverture du Pavillon, l'artiste apparaît la tête recouverte d'une sorte de casque gris en boule qui ressemble à une roche et est accompagnée de sa représentante, Helene Duldung, qui s'exprime en son nom. En fait, pas moins d'une douzaine d'artistes ont collaboré à ce qui est présenté : un assemblage de structures assez abstraites qui meublent les grandes salles du pavillon, 48 hauts parleurs greffés à certaines de ces structures, du son



Driant Zeneli, *Maybe the cosmos is not so extraordinary*, 2019, installation vidéo à deux canaux, FullHD, couleur, son, 10 mn 19 sec ; image vidéo fixe, Pavillon de l'Albanie, Biennale de Venise, 2019.

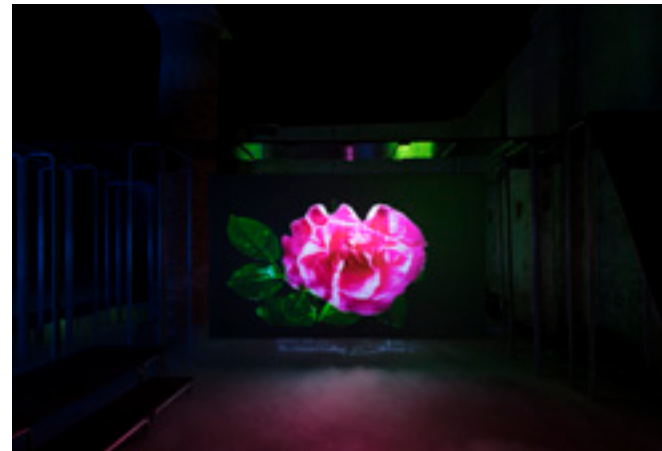
diffusé non-stop. Tout cela forme une installation sonore, *tribute to whistle*, où l'on entend la musique de six musiciens et compositeurs de genres et d'origines diverses. Carte du ciel du monde contemporain, les sons, où le sifflet prédomine, décrivent un univers somatique qui enveloppe les corps en présence. *Surviving in Ruinous Ruins* (Survivre aux ruines ruinées), voilà la proposition. Le mouvement des visiteurs transforme ce que l'on entend, tout autant que le programme informatique aléatoire qui agence la musique. Des vidéos les accueillent à l'entrée : images de camps de transit pour les migrants en Bavière, plantations de tomates dans les Pouilles, bateau de sauvetage au port de Trapani. Ces images et bien d'autres nous sont aujourd'hui familières, elles peuplent nos écrans de télévision. Elles montrent les ruines d'un monde en voie de disparition, ou plutôt de mondes ruinés. Comment aller au-delà ? Que faire ? Dans cet entre-deux qui semble sans fin, ou sans issue, il nous est encore possible de faire "chorus", de faire de la musique "ensemble", comme le faisaient les esclaves noirs arrachés au sol africain dans les champs de plantations devenus leur habitat. Dans le rythme des sons, on retrouve la vie, sinon le courage de persister et un jour, d'exister à nouveau pour soi, en soi dans un monde commun, où se créent de nouveaux territoires d'appartenance.

Boudry/Lorenz entremêlent autrement les questions de migration et d'identité. Leur vidéo montre une chorégraphie où les mouvements sont performés à l'envers, s'inspirant des femmes kurdes ayant jadis porté leurs chaussures à l'envers pour échapper à leurs poursuivants. La ruse est en principe productive, elle agit par détournement, et un peu comme pour Haghghian, elle est une des seules issues possibles quand une situation est si complexe que l'on ne peut l'affronter de face. Alors, on invente. Une nouvelle énergie se déploie. Un rideau ne cesse de s'agiter devant l'écran où sont évoquées diverses pratiques de résistance, techniques de guérilla, danses urbaines, danse postmoderne, et culture *queer*. Montrer/cacher fait partie de la ruse, ou encore est-ce là simplement montrer que la vérité avance en reculant, mais que la persistance est la clé. La conversation, aussi, puisque les visiteurs ressortent de l'installation filmique en se retrouvant au bar, où ils sont invités à échanger autour de lettres en provenance d'artistes et penseurs en réflexion sur le conservatisme ambiant, un monde "en recul". Parler, c'est passer au travers. La psychanalyse et la diplomatie en ont fait leurs armes principales. Ainsi en

4 Sur le pourquoi et la pertinence du live aujourd'hui, voir Chantal Pontbriand, *PER/FORM: How To Do Things with(out) Words*, CA2M/Sternberg Press, Madrid/Berlin, 2014. (Texte: 'A Manifesto for PER/FORM', p.10-33.) Version numérique : <http://ca2m.org/en/archive/item/1292-per-form>. Ainsi que Chantal Pontbriand, *The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World*, Berlin: Sternberg Press, 2013. (En particulier le texte: 'Understanding the Idea of Community', p. 18-40, sur l'importance de l'en-commun dans l'art actuel.)



Natascha Süder Happelmann, *Irregular Ceremony*, 2019, Pavillon de l'Allemagne, Biennale de Venise, 2019. Photo © Jasper Kettner.



Hito Steyerl, *This is the Future*, 2019, installation vidéo, environnement. Image fixe de *This is the Future*, 2019, vidéo HD monocanal, couleur, son 16 mn ; environnement : passerelles surélevées, écrans de projection, dimensions variable. Exposition "May we live in interesting times", Arsenal, Biennale de Venise, 2019. Cortesies de l'artiste, Andrew Kreps Gallery, New York et Esther Schipper, Berlin. Photo © Andrea Rossetti

est-il de *Moving Backwards*, même en marche arrière, l'on peut avancer.

La performativité à l'œuvre

Pour affronter ce monde en grande mutation, les stratégies proposées lors de cette 58^{ème} Biennale nous semblent toutes plus fortes les unes que les autres, exceptionnellement. Pour clore cette réflexion, faisons mention de quelques propositions qui, dans leurs singularités propres, méritent encore une attention particulière. Outre les propositions déjà mentionnées, les démarches axées sur la plasticité et le langage, avec **Laure Prouvost** au Pavillon de la France et **Marco Godinho** au Pavillon du Luxembourg, sont aussi une manière de "l'habiter" comme le dit Donna Haraway. Jouer avec le (les) langage(s), jouer avec les formes, se faire pieuvre ou, comme Ulysse, être un voyageur perpétuel qui recueille l'empreinte du monde, pointent la voie de la performativité et de son potentiel "politique", son agir qu'enfin on retrouve également exploré ailleurs dans le contexte de cette Biennale.

Dans une exposition centrale dont le propos, contrairement à de nombreux pavillons où l'urgence du monde se faisait réellement sentir, semblait au final à courte vue malgré son titre ambitieux, *May You Live in Interesting Times*, on retient l'œuvre d'une **Hito Steyerl** ayant aménagé une "vidéo-jardin" à l'Arsenal, *This is the future*, et une autre aux Giardini, *Leonardo's Submarine*. Inscrits dans des dispositifs performatifs permettant aux visiteurs de prendre place dans l'œuvre, littéralement de s'installer dans les dispositifs proposés tant sur le plan de la forme que du contenu : la première installation interroge l'idée même de futur dans un monde menacé tant sur le plan écologique que biopolitique ; la seconde glose sur le sous-marin conceptualisé par Leonardo da Vinci comme dispositif militaire. À l'Arsenal, les visiteurs déambulent sur des plateformes évoquant celles qu'on installe à Venise lors des épisodes d'*aqua alta*. On y montre un nouveau film qui porte le même titre que le projet dans son ensemble, ainsi que *Power Plants*, une série de huit vidéos qui expliquent comment on peut anticiper le futur à travers la génétique des plantes, mettant les sciences cognitives et l'IA à contribution via les réseaux neuronaux. Pour ce qui est du second dispositif, le visiteur peut s'asseoir au milieu de trois écrans arqués (évoquant l'omnivision propre aux activités de surveillance). Steyerl présente là une vision sensible et impressionnante, étouffée scientifiquement, renforcée par sa connaissance des

Malik (Jacky Grunnut) et Japati (Gouchard Uttak) voient l'attelage de chiens de Boss s'approcher, *One Day in the Life of Noah Piugattuk*, 2019, Pavillon du Canada, Biennale de Venise, 2019. Photo © Levi Uttak. © Isuma Distribution International.



nouveaux modes de traitement de l'image numérique et une réflexion post-structuraliste pertinente, augmentée d'auto-critique.

Puis, citons le Pavillon du Canada où l'on pouvait prendre connaissance du travail de longue haleine mené par un collectif inuit, **Isuma**, qui signifie "pensée". Le bien-nommé opère dans les territoires du grand Nord canadien depuis des décennies. La pratique vidéo, adoptant ce mode où se mêlent réalité et fiction, y est depuis longtemps une "arme au poing" pour ce collectif dirigé par Zacharias Kunuk et Norman Cohn. Cette pratique s'adresse aux effets de la colonisation, et aujourd'hui de la mondialisation, qui touchent ces peuples dont la culture est depuis trop longtemps menacée d'extinction. Dans une performativité augmentée, l'utilisation du cyberspace élargit aujourd'hui l'horizon d'Isuma, lui donnant de nouvelles armes pour affronter l'avenir, (voir www.isuma.tv).

Enfin, il n'est ni anodin ni fortuit, nous semble-t-il, qu'à une époque où l'en-commun est au cœur des enjeux, un collectif, avec un mode de travail qui l'est autant, ait remporté le Lion d'Or. Ainsi la Lituanie se distinguait-elle pour la première fois à Venise avec l'opéra *Sun & Sea (Marina)* conçu par un trio de femmes, **Rugilė Barzdžiukaitė**, **Vaiva Grainytė** et **Lina Lapelytė**. Chanteurs/performeurs y sont installés sur une fausse plage aménagée au rez-de-chaussée d'une ancienne caserne militaire alors que les spectateurs sont juchés sur la mezzanine faisant le tour du bâtiment. Dans cette ambiance de détente en principe propice à l'oubli, se déroulait en sourdine un drame (comme dans tout opéra), soit celui de notre contemporanéité partagée entre son confort et les menaces climatiques et géopolitiques qui tonnent à l'horizon. Cette interface *live* s'est avérée particulièrement efficace, comme si seule une dimension performative (très présente dans les pavillons de cette Biennale en particulier) pouvait apporter, un tant soit peu, un sens de complétude aux réflexions abordées par tout un chacun à l'heure où le globe est particulièrement agité en tous sens.⁴ Un besoin urgent d'être-ensemble pour faire face à ce monde tel qu'il se présente, instable, quoique toujours en devenir, et de performer collectivement ce devenir/avenir.

Chantal Pontbriand

Dans le pavillon suisse, Pauline Boudry et Renate Lorenz invitent le spectateur à “avancer à reculons” en hommage à une tactique ayant sauvé la vie de guerrières kurdes, tandis que Laure Prouvost le fait entrer dans le pavillon français par l’arrière du bâtiment et qu’Angelica Mesiti (Australie) lui demande de s’installer dos aux images: d’emblée, l’on saisit dans ces propositions l’ambition de bousculer les schémas de la réception esthétique afin d’inscrire la quête artistique dans une tentative de renversement des pouvoirs. Le spectateur est au cœur de dispositifs adressés à des corps réels habités de fantasmes et portés par des utopies.

Pauline Boudry / Renate Lorenz, *Moving Backwards*, Pavillon australien à la 58^{ème} Biennale d’art de Venise, 2019. Courtesy les artistes. Photo © Pro Helvetia / KEYSTONE / Gaëtan Bally

Dans un contexte sociétal toujours aussi marqué par l’urgence climatique, par les drames migratoires, par la montée des fascismes, Ralph Rugoff utilise le titre “May we live in interesting times” comme un talisman pour nous aider à résister face à l’accumulation de crises dans tous les domaines, rappelant d’autres époques sinistres de l’Histoire. Il est temps, comme l’expriment Pauline Boudry et Renate Lorenz dans une lettre adressée au spectateur, de transformer ce contexte régressif en tactique de survie, et d’inventer des chemins de traverse comme stratégies de résistance. Pour faire face aux défis du futur, les artistes proposent de se reconnecter à des figures du passé et d’explorer d’autres modalités de déplacement afin d’y puiser la force de réinventer des possibles. **Laure Prouvost**, partie en expédition vers les horizons bouchés des banlieues de Paris et du nord de la France, a terminé sa route face à celui plus tragique encore des côtes méditerranéennes. Elle a pris soin d’associer à sa quête les pouvoirs du rire, du collectif, de la magie, se faisant l’éloge des marges (en visitant par exemple le Palais idéal du Facteur Cheval). La narration habituellement incarnée par l’artiste, dans un jeu avec l’autofiction, bascule avec ce pavillon vers une modalité nouvelle, celle d’une écriture collective, associant différents personnages tous animés d’une passion, de différentes générations et milieux, et associés intimement au récit. La parole est partagée, et le passage du “je” au “nous” est un basculement dans la pratique de Laure Prouvost, qui fait sens avec le contexte de Venise qui a amené l’artiste à explorer l’identité nationale comme traversée de territoires et expérience vécue dans la rencontre, dans la construction d’une histoire commune. La présence des acteurs du film pendant le vernissage, mêlant leurs corps aux images, accentuait encore la porosité entre réel et fiction qui parcourt toute l’installation. Ils achevaient là leur voyage collectif, installant une dimension performative au sein de la représentation. Laure Prouvost construit un cheminement pensé sous le signe de l’envers, du détour, du tunnel (cette fois creusé vers le pavillon anglais, dont l’artiste partage aussi l’identité), et proposant surtout de pénétrer dans

CONTOURNER, DÉBORDER, RENVERSER



ET AVANCER À REÇULONS

l’imaginaire du ventre d’un poulpe et de se laisser aller à la rencontre de ses multiples stimuli. Elle entame le parcours par une marée résineuse dont les couleurs éclatantes et l’humour des objets ne se dissocie pas d’une atmosphère inquiète face au spectacle d’une société s’auto-détruisant. Mais la traversée résonne comme une ode aux énergies débordantes, à la capacité du vivant à se transformer, projetant un devenir pieuvre pour l’humain et plus globalement des états de déliquescences des êtres conduisant vers une régénérescence dans la porosité des sphères humaines et non-humaines. Irradiant de vitalité, le pavillon de Laure Prouvost construit des récits qui ne cessent de pointer les hors-champs, de déborder les cadres, de mêler régimes de l’image, de l’objet, de la scénographie et du vivant afin de créer des modalités d’adresse directes, inclusives, désirantes.

Il semble bien qu’il y ait aujourd’hui une crise de croyance dans la capacité de l’image à construire du sens dans l’exposition par des situations de face-à-face classiques entre corps et écrans héritées du modèle cinématographique. Quand elles ont lieu, elles sont mises à mal : ainsi le pavillon suisse est-il régulièrement scindé en deux par le mouvement d’un rideau scintillant obligeant les spectateurs à se lever, à se détacher de la projection vidéo, pour même, peut-être, se mettre à danser dans un pavillon transformé



Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*, Pavillon français à la 58^{ème} Biennale d’art de Venise, 2019 © Laure Prouvost. Courtesy Lisson Gallery, carlier | gebauer, and Galerie Nathalie Obadia. Photo © Cristiano Corte

en boîte de nuit. Depuis les années 1960, les artistes sont nombreux à chercher à briser des états de réception supposément passifs face à l’image en mouvement en impliquant les corps, qu’ils soient mobiles ou statiques, en encourageant les spectateurs à prendre part aux récits, à l’écriture de l’Histoire. La Biennale de Venise, par sa dimension d’événement grand public et sa rhétorique nationaliste, engage d’autant plus les artistes qui y participent à se mobiliser pour en faire un moment de subversion des consciences et d’internationalisme. Jouant avec ces conventions- les participations nationales-, avec les codes architecturaux des pavillons, avec le contexte de la ville de Venise, les propositions réaffirment l’importance des enjeux politiques dans les formes artistiques.

Danika Dakic, soutenue par un collectif de trois commissaires, a ainsi réussi à proposer un pavillon passionnant pour la Bosnie-Herzégovine en dépit de défis majeurs liés à l’absence de structures fiables pour la culture dans son pays. Le projet n’a pu exister que grâce au Musée du Bauhaus à Weimar avec qui elle travaillait à une exposition lors de sa nomination. Danika Dakic, qui vit et enseigne en Allemagne, est originaire de Zenica, ville industrielle de première importance à l’époque du projet de République Fédérale Socialiste de l’ex-Yougoslavie. Cette ville a ainsi été complètement transformée selon le modèle industriel, se dotant de bâtiments modernistes et connaissant un temps de prospérité économique avant de sombrer dans les déchirements terribles de la guerre, et de connaître aujourd’hui un taux très élevé de chômage, de pauvreté et de pollution. Le portrait qu’elle en tisse dans *Čistać the cleaner* se concentre sur deux frères, l’un atteint d’une insuffisance rénale depuis vingt ans le contraignant à des séjours à l’hôpital réguliers pour des dialyses, tandis que l’autre, sans emploi, s’est donné pour mission de nettoyer quotidiennement les parcs et espaces publics de la ville. En parallèle, deux autres films nous plongent dans l’héritage du théâtre municipal de Zenica construit dans les années florissantes du communisme qui donnait à l’art et la culture une place centrale dans l’éducation populaire. Danika Dakic infiltre des éléments de fiction dans le réel, à travers des photographies installées dans l’espace public et des pancartes déposées dans le théâtre, tous évoquant le projet de TOTAL THEATER de Walter Gropius. Elle réactive aussi la scène circulaire, élément clé de l’architecture moderniste du théâtre de Zenica, en proposant à une

comédienne bosniaque d’y courir jusqu’à épuisement, créant une forte tension entre l’énergie individuelle et les forces collectives du théâtre politique dont ce dispositif scénique porte l’héritage. Dans un récit nostalgique, le régisseur, qui accompagne la visite des lieux, appelle de ses vœux le retour d’une place centrale pour l’art dans l’organisation de la vie collective. Filmé sans public, dans les décombres et la poussière, il n’incarne pourtant plus l’endroit du rêve de la constitution du vivre-ensemble. La résistance et l’optimisme surgissent plutôt des individus isolés : de la comédienne engagée dans une course effrénée entre un plateau tournant et une caméra, du frère malade défiant les pronostics vitaux engagés et vivant son traitement médical comme une expérience d’éveil citoyen, et enfin du second frère accomplissant quotidiennement une tâche héroïque de préservation de la nature tout en incarnant pour la société la figure du marginal dérangé. Si les paysages sont envahis par d’épaisses fumées noirs d’usines, et les horizons bouchés par la crise économique et la perte des idéologies collectives, le pavillon de Danika Dakic communique un optimisme à travers ces portraits d’individus qui ne lâchent pas prise et survivent en prenant soin d’eux-mêmes et des autres. L’énergie vitale est issue de ces échanges entre les flux sanguins, entre les respirations, entre les tâches quotidiennes accomplies pour les autres¹ et qui sont autant de soutiens pour tenir pour soi-même dans une existence sans travail et sans argent. Cet éloge des résistances invisibles, des délaissés, de la circulation des flux corporels, des émotions sensibles, est proche de ce que Laure Prouvost propose aussi dans le pavillon français. C’est ici et là la même conscience de l’importance de repenser des modalités d’être-au-monde, qui ne cherchent plus à accomplir des transformations collectives par des systèmes politiques mais par des fluidités sensorielles, par une relation intime homme-machine, par le devenir poulpe d’un corps humain renouant avec des intelligences collectives.

C’est aussi ce qui motive l’œuvre d’**Angelica Mesiti**, qui explore le pouvoir des rythmes, des gestes, des chorégraphies de corps et de sons pour la constitution de communautés. Proposée en séances, l’installation invite le spectateur à s’asseoir au sein d’une scénographie proche des théâtres antiques. Mais au centre des assises, la scène reste vide, et c’est en dehors du cercle que le mouvement des images circule. Angelica Mesiti a tourné *Assembly* dans les chambres du Sénat en Italie et en Australie, construites en demi-cercle selon le modèle de Vitruve. Elle investit ces lieux vides en explorant le rôle des architectures dans la construction du pouvoir. Sans orateur derrière les tribunes,

Angelica Mesiti, *Assembly*, Pavillon australien à la 58^{ème} Biennale d’art de Venise, 2019. Commissaire Juliana Endberg. Photo © Jurgen Nefzger



¹ Adil dit de son frère: “I have a brother who is interesting to everyone”



Marco Godinho, *Written by Water*, Pavillon luxembourgeois à la 58^{ème} Biennale d'art de Venise, 2019. Commissaire Kevin Mühlen. Photo © Jürgen Netzger

sans prise de parole au centre des assemblées d'auditeurs et de spectateurs, le sens se construit alors de manière indirecte, au gré de la transmission de signes. Angelica Mesiti s'est saisie de plusieurs éléments clefs : un poème d'un écrivain australien, David Malouf, une machine sténographique Michela, jonction d'un clavier musical et d'une machine à écrire, et un ensemble de signes utilisés pour communiquer pendant le mouvement Nuit Debout à Paris, où l'artiste habite. L'installation vidéo déploie ces scènes en jouant de la polyphonie immersive des six écrans, dans un montage qui suit les interprétations successives du poème et des gestes par différents musiciens, danseurs, groupes de jeunes gens. Après avoir parcouru différents espaces de ces sénats sans nous permettre de les dissocier, le film sort dans la rue, suivant l'énergie vigoureuse d'une fanfare brésilienne et s'arrête sur le lancer dans la nuit noire de petits objets lumineux bricolés par un groupe de jeunes gens. Les visages s'illuminent, expriment des énergies vitales réunies autour d'une action partagée. Comme eux, le spectateur vit une communauté sensible dans l'assemblée éphémère de l'installation, invité à se faire à son tour l'écho de signes transmis, dans l'ouverture des communications non-verbales, sans hiérarchie ni pouvoir constitué.

L'humanité rêvée par ces artistes puise ses sources dans une observation attentive des manifestations quotidiennes, dressant à partir de là des utopies d'organisations collectives horizontales, où les corps s'allient et se relient en affirmant la force du sensible et l'importance des projections. **Marco Godinho** a réalisé une très belle installation pour le pavillon du Luxembourg, présentant des cahiers vierges écrits par les flux et reflux des vagues de différentes côtes méditerranéennes. L'aventure singulière vécue par chaque cahier porte la mémoire de tant de traversées individuelles, et de tant de corps sombrés dans l'oubli et dans l'indifférence. En parallèle, son frère comédien lit à voix haute les pages de l'*Odyssée* d'Homère dans ces mêmes paysages, et offre chaque page lue au vent qui les emporte. L'installation sculpturale se dissimule d'abord derrière la vidéo, au sein d'un dispositif très précisément scénographié qui joue ici aussi un mouvement inversé entre envers et endroit de l'écran, donnant toute sa force à la monumentalité silencieuse des écritures invisibles rassemblées. Même dans les univers les plus sombres et post-apocalyptiques comme celui de **Jon Rafman** (*Dream Journal*, 2016-2019), où le vice et la laideur ont triomphé de

la nature, c'est dans la capacité à se projeter vers l'autre, et ici dans l'alliance entre l'humain et l'animal, dans le mélange des fluides corporels par le partage des jouissances que se dessine un possible avenir. La sphère intime est élargie à d'autres schémas sexuels mais sans signe de perversion. Les corps des spectateurs sont eux-mêmes pris en charge par des projections immersives, débordant de l'écran en s'inscrivant à même les murs et le sol recouverts de moquettes imprimées. Reconnecter le virtuel au sensible est aussi ce qui ressort des installations de **Neil Beloufa** qui associent le vocabulaire sculptural de la salle de gym à des vidéos réalisées via des logiciels de réseaux sociaux où l'artiste a interrogé des militaires de différentes parties du monde sur leurs vocations d'engagés. Il met ainsi en parallèle la possible instrumentalisation de la construction des corps et des consciences à travers l'utilisation des outils de communication et des machines de transpiration des corps. Invité à prendre part aux dispositifs afin d'enclencher la diffusion des vidéos, le spectateur se retrouve ainsi dans une relation personnelle et physique assez troublante avec les personnes filmées.

Échapper aux conventions, sortir des cadres, élargir les modalités d'être ensemble et de se relier aux vivants en faisant face aux pouvoirs de l'oppression par l'affirmation de corps désirants est le défi que plusieurs artistes ont ainsi relevé avec force dans cette biennale. Les pavillons sont des bastions de résistance face aux oppressions sociales, économiques et politiques en cours. Pour celui du Brésil, **Bárbara Wagner** et **Benjamin de Burca** ont collaboré avec des groupes de danseurs de rue déjouant les normes genrées et réalisé un ensemble de photographies et des installations vidéo au fort impact immersif. Ils montrent la manière dont les périphéries mélangent culture populaire et représentations des médias, inventent leur propre vocabulaire et prennent part pleinement aujourd'hui à la reprise en main des constructions identitaires, individuelles et collectives, malgré le mépris et les oppressions qu'elles subissent. Les corps filmés dans des rythmes chorégraphiques et musicaux endiablés imposent leur présence avec une force défiant et débordant les schémas dominants. On souhaite aujourd'hui plus que jamais faire corps avec d'autres et sentir que les répartitions binaires s'ébranlent. Au sein du programme de performances proposé dans les jardins de l'Arsenal, **Paul Maheke** proposait un solo intimiste où danse et parole se mêlaient, associant récit de vie et retour sur l'expérience en direct, tout en jouant avec l'ambiguïté entre l'espace de la scène et celui des pelouses, entre la figure du danseur et celle du footballeur, improvisant des mêlées avec les corps réunis autour de lui. Projetant d'autres corps à travers le sien, il engageait des discussions sur les représentations, les codes, les oppressions, cherchant là aussi à renverser schémas de pensée et systèmes de répartition sociales. Enfin, le dispositif efficace de **Nabuki**, image léchée d'une nature paradisiaque percée par une plante surgissant de l'arrière de la toile, offre une forme de conclusion à cette visite, avec le sentiment que les images à distance du monde laissent désormais place à des relations débordantes et régénérantes entre l'ensemble du vivant. Sans s'échapper des espaces de représentation, galeries ou plateaux, les œuvres les traitent comme des sites ouverts et fertiles où peuvent être mis en jachère des possibles pour de nouvelles modalités de communautés de corps.

Mathilde Roman

La série d'œuvres imaginées par l'Américain DAVID HORVITZ pour le contexte vénitien a débuté par une performance discrète et solitaire consistant à tenter d'emprunter la totalité des 435 ponts de la ville sans faire usage d'un plan.



Comme marque de son passage, l'artiste laissait un artichaut sur chaque rambarde. Bien que produits dans l'île voisine de Sant'Erasmus, ces Astéracées étant rares et convoités, l'on peut imaginer qu'ils ne restèrent guère longtemps avant d'être dérobés. Leur disparition progressive a certainement compliqué la méthode de déambulation, rendant les détours potentiellement infinis et caduques. De fait, les cheminements de David Horvitz relèvent-ils moins de la prouesse que d'une disposition particulière à la dispersion.

L'artiste dissémine ses œuvres et se disperse, multipliant les projets qui se croisent, se superposent et se propagent selon des trajectoires imprévisibles. Ses actions en mouvements continus produisent des traces qui se manifestent moins comme des documents que comme des adresses. Déjà en 2007, l'une de ses premières pièces *I Will Think About You for One Minute* consistait à envoyer un email à une personne généralement inconnue, lui annonçant qu'il pensait à elle une minute durant. Un second email lui était adressé une minute plus tard l'informant que cette action était terminée. Ainsi, les modes d'adresse sont-ils, dans le schème d'Horvitz, destinés, non pas à une personne en particulier mais, comme le définit Agamben dans la *Singularité Quelconque*, à "l'être tel que de toute façon il importe". Selon la même logique, le franchissement des ponts de Venise, à l'instar des autres œuvres réalisées in situ, est progressivement documenté sous la forme de cartes pos-

Lucio et Maestro, *Trois pièces faciles*, Photo © Ernst van Deursen

DAVID HORVITZ,

435 PONTS ET QUELQUES DÉTOURS

tales distribuées gratuitement jusqu'à épuisement dans des boutiques de souvenir ainsi que dans la librairie Marco Polo où son ouvrage *How to shoplift books* (Comment voler des livres), guide détaillant 80 façons de voler un livre, du plus pratique au plus spirituel, est distribué.

Ce mode de dispersion s'organise à partir d'une économie spécifiquement conçue en 2010 alors que l'artiste termine ses études au Bard College (NY). Son projet *Studio Rent Editions* implique alors la production quotidienne d'un certain nombre d'œuvres vendues 1\$ lui permettant de soutenir une économie suffisante pour louer un studio à Los Angeles. Le projet vénitien étant, quant à lui, soutenu par le mécénat privé Lab'Bel, les objets dérivés sont, en ce cas, distribués gratuitement. Dans une boutique de pâtisserie, Horvitz lance à nouveau une adresse en faisant imprimer les mots "Tu" en doré et "Nebbia" (brouillard) en bleu sur le papier d'emballage avec le code couleur habituel du commerce. L'ordonnement des mots peut signifier "Toi le Brouillard" ou "je t'embrouille". Quelques ponts plus loin, à la Gelateria Alaska, l'on peut faire l'expérience de sa glace "Sorbetto Al Mare Adriatico" au parfum de l'Adriatique qui, comme toute eau de mer, a une concentration en sel équivalente à celle du corps humain. De la même manière, de nombreux projets se propagent selon les termes d'une relation symbiotique avec les éléments d'un contexte dont Horvitz révèle les fonctionnements invisibles ou ignorés. Les formes et les types d'objets qu'il emprunte à Venise — les cartes postales, la glace, la pâtisserie, l'architecture et la visite guidée —, pour être également contextuels, ne sont toutefois pas traités selon les termes d'une critique frontale du système touristique. Il a plutôt tendance à jouer avec ces systèmes à partir de rencontres fortuites *in situ*. La thématique du climat local est souvent présente mais davantage dans ses potentialités imaginatives et son fonctionnement que dans son actualité. Tous les jours, y compris lors de ses pérégrinations vénitiennes, David Horvitz produit des images du ciel surplombant les lieux dans lesquels il se

trouve et les rend disponibles sur son site et à la librairie Yvon Lambert. Porté par cette même préoccupation à l'égard des écosystèmes et des relations symbiotiques avec les lieux, il avait réalisé en 2016 un néon qui proclamait : "Whenever I take a shower I always wonder when the water was a cloud" comme une manière non pas de surfer sur la vague médiatique du "global warming" mais de prendre conscience des mécanismes d'un système générateur de dimensions tant poétiques que catastrophiques.

Célébrant la vie après la peste du XVI^{ème} siècle, la "fête du rédempteur," a lieu tous les ans à Venise sur une ligne de bateaux reliant la Giudecca aux Zattere. C'est dans ce contexte que l'artiste organise une interprétation de sa partition *When The Ocean Sounds* transposant les sons des vagues se brisant sur la falaise de Palo Verdes en Californie en partitions interprétées vocalement par des Vénitiens sur les bateaux du canal. Les pratiques amateurs se retrouvent disséminées dans toute la ville grâce à un autre projet musical proposant aux élèves du Lycée artistique Marco Polo d'ouvrir la fenêtre devant laquelle ils sont conviés à interpréter au piano la partition "Trois pièces faciles" de Stravinsky, composée pour être aisément jouée par ses propres enfants. Horvitz a également choisi cette pièce musicale en référence au titre du programme de Lab'Bel à Venise. Dans son Italien naissant, — puisqu'il a choisi d'apprendre la langue pour dialoguer directement avec la population —, Horvitz a proposé à ceux-ci de poursuivre leur interprétation musicale une fois rentrés chez eux, toujours fenêtres ouvertes. La partition étant régulièrement jouée sur l'orgue de l'église San Rocco par deux enfants de 7 et 8 ans, le hiatus entre la musique de Stravinsky et la Scuola vénitienne ne passe pas inaperçu. Par ailleurs, les dissonances et autres maladrotes des interprétations s'adressent avec une attention singulière à des auditeurs plus habitués aux classiques d'une programmation conventionnelle conçue pour entretenir une relation harmonieuse avec la prestigieuse institution. Cette rencontre fortuite confère aux personnages des peintures de Tintoret une attitude d'étonnement comme s'ils étaient surpris que l'on s'adresse à eux par le biais de telles sonorités. Ces principes d'adresse et les formes si spécifiques de dissémination qu'elle emprunte ont cette faculté particulière de rendre les habitudes incertaines et de révéler les dimensions insoupçonnées de lieux pourtant amplement parcourus.

Sébastien Pluot

3 EASY PIECES EST UN PROJET BIENNAL INITIÉ PAR LA FONDATION LAB'BEL AU COURS DUQUEL UN ARTISTE INVESTIT DIFFÉRENTS QUARTIERS DE VENISE AVEC DES PROJETS RENDANT "HOMMAGE À CETTE RÉSILIENCE DES VÉNITIENS ET DE LA VILLE ELLE-MÊME FACE À LA MONDIALISATION ET AU TOURISME" (SILVIA GUERRA, COMMISSAIRE). WWW.LAB-BEL.COM/EXHIBITION/435-PONTI-E-QUALCHE-SCORCIATOIA/

COSMORAMA

Dans le contexte de l'exposition *May You Live in Interesting Times*, JOI BITTLE et DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER ont conçu *Cosmorama* (2019), une collaboration dans l'espace des Giardini (pavillon central) qui prend la forme d'un diorama représentant un paysage martien. De nombreux indices discrets placent le regard dans une stratégie d'examen temporel dystopique. Le territoire qui symbolisait le futur technophile pourrait bien ressembler à une vision de la terre déjà dévastée depuis un futur qui regarde son passé.

La première image de Mars nous est parvenue en 1976 lorsque la sonde Viking s'est posée sur son sol. Mais déjà, dès les années 1950, les récits martiens ont hanté l'imaginaire science-fictionnel en des tonalités inquiètes. Depuis une salle obscure le regard se porte sur cet espace de représentation incurvé où la peinture se prolonge en décor de roche. Dans l'exposition de l'Arsenal, Dominique Gonzalez-Foerster (°1965 ; vit et travaille entre Paris et Rio de Janeiro) présente *Endodrome*, un autre dispositif de diorama. Un écran ouvre sur une scène où l'on aperçoit cinq spectateurs assis autour d'une table, équipés de lunettes panoramiques dans lesquelles le regard est immergé dans un espace virtuel nébuleux, sorte de limbes où la vision et le souffle agissent sur des nuées colorées.

Cet ensemble est l'occasion de parler de peinture, d'espaces de représentation et de temporalités entrecroisés dans le travail de Joi Bittle (°1975 ; vit et travaille à New York).

L'art même: *Votre pratique artistique se nourrit des méthodologies des sciences de la terre et d'une large connaissance de la peinture de la Renaissance que vous avez acquise lors de vos études à Venise. Vous réactivez une convergence entre l'art et la science d'une manière, non pas actuelle, mais selon les modalités du Quattrocento. Comment voyagez-vous à grande échelle entre ces époques et les disciplines ?*

Joi Bittle: J'aime décoder les sujets, les techniques et les histoires, que ce soit dans les peintures de maîtres, les reconstitutions de roches ou de squelettes que l'on trouve dans les musées d'histoire naturelle. Nous, les humains, avons évolué pour être curieux au-delà de nos instincts, même si nous avons parfois du mal à



Joi Bittle et Dominique Gonzalez-Foerster, *Cosmorama*, Photo © Nicholas Knight

nous adapter à notre environnement. L'impact de l'évolution du temps sur un paysage et ses espèces a été pour moi un point de départ. Lier cela à l'histoire de la peinture permet de brouiller les frontières entre l'art et la science. Dans ce territoire flou, je peux trouver un espace pour expérimenter en tant qu'artiste. Les fossiles ne parlent pas d'eux-mêmes !

AM: *Les deux installations font référence aux décors visuels pré-cinématographiques du diorama. Mais si celui faisant usage de la réalité virtuelle de Dominique Gonzalez-Foerster présenté aux Giardini se réfère aux dioramas de Daguerre utilisant des mouvements mécaniques et des effets théâtraux pour organiser la perception, celui que vous avez réalisé à l'Arsenal fait davantage référence aux dioramas habités. Comment définissez-vous les caractéristiques de ce type de dispositif spéculaire et les méthodes pour le construire ?*

JB: Le diorama que j'ai réalisé n'est pas théâtral et, en cela, il se différencie des environnements mécanisés de Daguerre. Les gens sont souvent surpris d'apprendre que mes dioramas

sont construits sur place. Je les construis à partir du dessin et de la peinture, puis j'utilise des effets de soustraction avec du papier sablé, en enlevant des traces de pinceau pour révéler le dessin au fusain en dessous. L'œuvre finale reste ouverte au hasard. Elle est toujours réalisée à la main, sans reproduction mécanique. C'est une sorte de machine à remonter le temps, une sorte de spéculation, assemblée à partir de fragments. Ceux-ci évoluent en étant travaillés, comme les pièces d'un puzzle. Mais c'est un puzzle sans clé m'indiquant à quoi il devrait ressembler à la fin. Je dois le découvrir par moi-même.

AM: *Au XIX^{ème} siècle, le modèle du diorama que vous reprenez — composé de peinture et d'éléments 3D dans une chambre de perception installée derrière une plaque de verre — devient l'outil principal pour la représentation des animaux. Dans le vôtre, les paysages ne sont habités par aucune faune.*

JB: Je ne mets jamais de taxidermie dans les dioramas que j'ai réalisés avec Dominique. J'ai travaillé par ailleurs avec la taxidermie dans le cadre de projets de restauration de musées et

j'ai appris que je n'aimais pas ça, surtout dans le contexte de paysages de chasse. Je suis plutôt fascinée par les histoires ethnographiques. Nous utilisons des livres comme accessoires placés à la toute fin. Ces dioramas parlent de mon propre monde caché et de la peinture elle-même. C'est ce qui est au centre du projet.

AM: *Toute une partie de votre pratique picturale met en scène des animaux étranges comme une pieuvre exubérante, un singe habillé d'une combinaison spatiale, des lièvres exsangues, dans des déserts hostiles. La pulsion anthropomorphe conduit le spectateur à identifier le pathos humain à travers ces animaux. Comment caractériseriez-vous ces animaux et la façon dont ils sont traités ?*

JB: J'ai été attirée par le lièvre et sa capacité à se multiplier et à s'adapter dans des climats désertiques extrêmes. Pourtant, quand j'ai essayé de les trouver à l'ouest du Texas, un fléau venait de les frapper. Ils étaient mourants et j'en ai vu très peu. En regardant ces peintures, je me rends compte qu'il y a une urgence dans ma main qui correspond à la nature de l'animal. La palette rose et bleue reflète le désert et les peintres primitifs italiens. Mais peut-être que je voulais juste faire revivre les lièvres comme des figures prométhéennes.

Mes animaux sont tragiques et fatigués et je préfère les animaux entêtés aux animaux domestiques qui agissent en fonction de nous et agissent trop comme nous. Les animaux que je choisis sont des protagonistes solitaires dans leur environnement. La nature est folle, indifférente et désorientante. Plus je l'étudie, plus j'ai peur des humains.

Comme le diorama du *Cosmorama* (2019), la peinture *Space Monkey* (2011) à laquelle vous faites référence est une capsule temporelle. Cette peinture représente le singe rhésus Able envoyé dans l'espace en 1959 pour revenir dans l'atmosphère terrestre dans un état de survie. Able a été taxidermisé, vêtu d'une combinaison spatiale et exposé pendant des années au Musée de l'air et de l'espace, figé dans le temps derrière une vitre. À côté de son corps, se trouvait un certificat en l'honneur de son travail "conscientieux" pour la NASA. Dans ma peinture, j'ai dirigé ses yeux vers le ciel alors que le drapeau est en train d'être hissé. Réaliser ce tableau, c'était comme revivre ce sentiment inimaginable avant le décollage. Je soupçonne que le singe n'en avait rien à foutre de l'espace extra-atmosphérique.

Space Monkey est une sorte d'alter ego, tout comme le *Coney Island Octopus* (2012). Cette pieuvre vivait dans un aquarium de Coney Island jusqu'à ce que l'ouragan Sandy l'emporte vers la mer où elle a disparu en 2012. Tous ces animaux ont en commun d'avoir été retirés de leur environnement, contrôlés par l'homme pour le plaisir des yeux et forcés de se prêter à certains types de missions. Mais l'histoire a fait que la nature les a libérés.

AM: *Dans le Cosmorama il n'y a pas d'animaux mais le paysage martien a l'air terriblement malade.*

JB: J'adore ça ! La manière dont je suis arrivée au paysage endolithique de *Cosmorama* est plus complexe que ce que le texte de la Biennale suggère. J'ai porté une plus grande attention aux microbes sous le sol de Mars qu'à l'idée des Martiens : j'ai étudié les conditions géologiques de l'éon Hadéen sur Terre ; Atacama, le désert le plus sec du Chili ; mes expériences d'exploration de Persimmon Gap à Big Bend au Texas, le marais sous-marin datant de millions d'années qui est maintenant un désert ; j'ai fait référence aux surfaces en fer des météorites et des roches basaltiques, aux brins de bactéries, aux nuages de méthane et d'oxyde jaune, aux pigments rouges vénitiens, et aux canaux et ponts reliant le lagon à l'architecture vénitienne. Les œuvres sont construites à partir de fragments de mémoire déplacés qui recouvrent les surfaces du paysage. De nombreux éléments de ma vie y sont présents comme autant de bombes à retardement.

AM: *Quelles sont les spécificités techniques dans la réalisation d'un diorama ?*

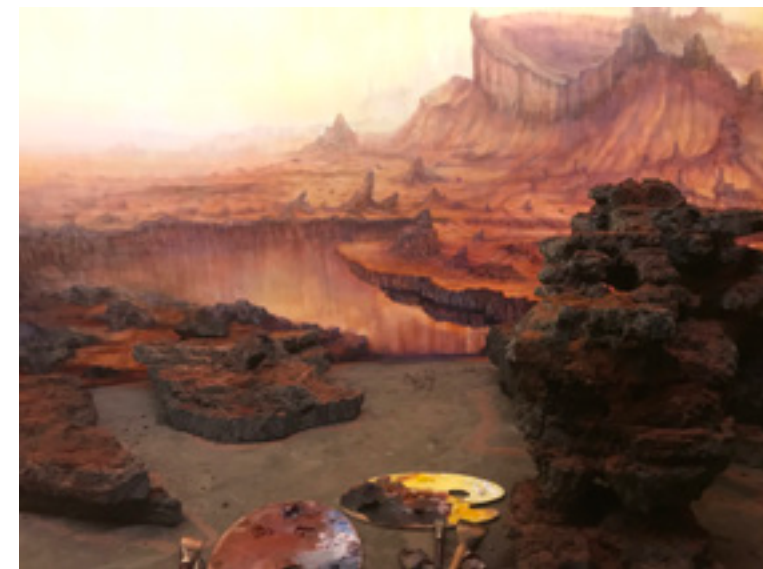
JB: Peindre et sculpter sont une façon de penser avec ses mains et son corps dans l'instant présent, et cela peut être puissant et personnel. Chaque marque sur le mur est différente. La 2D et la 3D deviennent des miroirs et se construisent l'une l'autre ! Quand je fais un tableau, c'est comme si je lisais une histoire d'horreur psychologique, peut-être de Lovecraft ou de Poe. Il y a des accélérations qui peuvent vous désorienter et vous situer dans un lieu intemporel, comme le sentiment que vous ressentez lorsque vous vous réveillez d'un cauche-

mar. C'est un travail qui peut s'apparenter à celui d'un géologue qui est une science extrêmement visuelle. La dissection d'un paysage commence par l'observation sur le terrain, puis la transformation se fait en studio. Tout cela est très différent de la simple illustration de concepts ou du fait de s'inspirer d'histoires de science-fiction déjà écrites, par exemple, sur les canaux de Mars qui auraient été construits par des extra-terrestres.

AM: *Votre paysage de Mars semble avoir déjà été colonisé. Des traces d'anciennes visites sont visibles par le biais de quelques lignes ambiguës tracées dans le sable et des deux livres qui sont partiellement enfouis sous les pierres. La science-fiction nous ramène aux années 1950, alors que l'avenir était encore une promesse. Pourtant, les volumes de The Martian Chronicles de Ray Bradbury et Le Grand livre de Mars de Leigh Brackett qui sont ici mis en scène racontaient déjà l'inquiétude de la destruction de la planète. Pensez-vous comme Frédéric Jameson qu'"Il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme" ?*

JB: Personnellement, je ne pense pas que l'avenir soit "scénarisé". Dominique revendique des concepts liés à la crise climatique dans la politique contemporaine mais mon intérêt s'est plus précisément porté sur une étude objective du passé très lointain de la Terre pour tenter de représenter ce à quoi pourrait ressembler la géologie de Mars aujourd'hui. C'est par le processus pictural et la construction ainsi qu'à travers mes recherches sur les déserts arides croisées avec mes expériences de paysages anciens autrefois sous eau que je peux produire ma propre version de la manière dont j'imagine Mars à Venise.

Entretien mené par Sébastien Pluot



Joi Bittle et Dominique Gonzalez-Foerster, *Cosmorama* (process), Photo © Joe Bittle

Jouxtant un vaste terrain vague, la Marina Militare accueille le pavillon lituanien, Lion d'or de cette 58^{ème} édition de la Biennale de Venise. Né d'une énergie collective portée par la metteuse en scène Rugilė Barzdžiukaitė, la poétesse Vaiva Grainytė et l'artiste performeuse et compositrice Lina Lapelytė, ce projet convoque des questions fondamentales ainsi qu'un dispositif d'une pertinence rare et bouleversante.

SUN & SEA (MARINA)



Pour se confronter à cette expérience, l'on monte un escalier permettant d'accéder à une grande mezzanine plongée dans l'obscurité qui entoure une plage artificielle située quelques mètres plus bas et occupée par une vingtaine de personnes en tenue de bain, étendues sur des serviettes multicolores et des transats. Un chien, des vieux, des jeunes, des moins jeunes, des enfants... Bref, des estivants. Vêtus d'un maillot de bain, certains lisent, d'autres jouent aux échecs ou au badminton, regardent leur smartphone, mangent un fruit, pratiquent le yoga... Un chant a cappella monte et résonne. Le visiteur comprend insensiblement qu'il ne provient pas d'une bande-son, mais bien de ces personnes postées en contrebas. Elles chantent, parfois seules, parfois en chœur... C'est un opéra-performance, une plongée dans les abysses et méandres de leurs pensées. Parfois d'une banalité quotidienne froide et absurde, car mises à distance comme par un tour de passe-passe aux allures brechtiennes, parfois d'une lucidité cinglante et implacable quant aux enjeux de survie auxquels font face notre planète et notre espèce.

Le *libretto* déroule un lexique qui nous parle des corps fatigués. Ils pèlent, tirent, craquent, se noient ou sont obsolètes puisque reproductibles à souhait, comme l'expriment deux sœurs jumelles en un duo lyrique croisé, chantant les louanges surréalistes d'une imprimante 3D qui répliquerait les humains ou toute vie vouée à sa perte. Lexique de la nourriture, du goût, des odeurs aussi, entre attraction et répulsion, symphonie écœurante des sens. Ce corps humain qui mange et rejette, qui engloutit en une bouchée un fruit tropical qui a mis des semaines à lui parvenir. La tumeur au cerveau, de la taille d'un œuf, qui réclame des poignées de crevettes pour être apaisée. Une serviette dont on frotte les restes de poisson séché et les arrêtes qui y collent et pourrissent. La puanteur de la bière rance et des excréments de chien.

"Eau turquoise et sable blanc", c'est l'image d'Épinal stéréotypée qui prévaut aux fins de nous vendre des *all inclusive* et incarner la beauté apaisée. Ici, le vert émeraude est la couleur des sacs de plastique dans la mer

et le blanc, celui des dents de bébés qu'on trouve dans le sable. Le *libretto* égrène des couleurs sémaphores : drapeau rouge et jaune, bouchons de bouteilles rouges, noms de mers sur les cartes : la noire, la jaune, la blanche, la rouge. La carte a ici remplacé le territoire. L'image a pris le pas sur la réalité : la mer est couleure plastique. "Oh the sea never had so much color!", s'émerveille un personnage. C'est le revers douloureux de la société des loisirs, au tourisme intensif à l'échelle mondiale, à l'image des paquebots surréalistes qui éventrent Venise tels des rideaux baroques déployés sous nos yeux médusés. Pour les fourmis grouillantes présentes sur le pont, nous sommes les personnages d'un théâtre burlesque et suranné qu'est devenue la ville qui s'enfoncé, doucement mais sûrement. Cependant la vision en plongée de *Sun & Sea (Marina)* offre aux visiteurs un axe non plus frontal et horizontal tel que l'impose une scène de théâtre classique mais bien une vue zénithale surplombant une sorte d'écran tactile imaginaire de cartographie en ligne. Ce morceau de plage qui chante est un zoom sur un ensemble de personnages aliénés, et parfaitement seuls, sauf quand ils entament des chœurs symphoniques ou interagissent, de manière très spontanée et non chorégraphiée. Comme si le simulacre et le spectacle, en tant que stades achevés du capitalisme, ne pouvaient toucher à leur fin que lors d'une prise de conscience commune et non orchestrée par une mise en scène ou une hiérarchie pyramidale.

Lorsque l'on sort de l'arrière-vitrine de la foire de Bâle qu'est souvent la Biennale de Venise, financée en grande partie par les galeries des artistes, on ne peut que s'émouvoir de ce chœur étourdissant et de cette prise de position collective et radicale. Le microcosme du dispositif permet une prise de recul et de conscience vertigineuses. Sans image choc, sans discours frontal. La puissance de la poésie, la musique et la performance, ces arts "fragiles" et non matériels, ainsi que le mélange du trivial et de l'absolu, du confidentiel et de l'universel, ouvrent les portes de troubles lendemains dont l'art permet peut-être de changer les clefs.

Maud Salembier

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė & Lina Lapelytė, *Sun & Sea (Marina)*, Pavillon lituanien, 58^{ème} Exposition internationale d'Art - La Biennale di Venezia, 2019. Photo © Andrej Vasilenko

RUGILĖ BARZDŽIUKAITĖ, VAIVA GRAINYTĖ & LINA LAPELYTĖ
SUN & SEA (MARINA)
PAVILLON LITUANIEN
58^{ème} EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART - LA BIENNALE DI VENEZIA
CALLE DE LA CELESTIA
MARINA MILITARE, CASTELLO
I-30122 VENISE
WWW.SUNANDSEA.LT/EN
JUSQU'AU 31.10.19

Mondo cane! Est-ce une injure lancée à la face du visiteur de la 58^{ème} biennale de Venise, ouverte de surcroît sous de sombres auspices: Puissiez-vous vivre dans un monde intéressant? Le titre de l'exposition de Jos de Gruyter et Harald Thys au Pavillon belge se réfère en l'occurrence au film italien sorti en 1962, pseudo-documentaire réalisé par Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi. Avec pour principale ambition de provoquer la stupéfaction, la succession de saynètes y tournaient plus ou moins en dérision différentes coutumes et pratiques culturelles à travers le monde.

Comme le spectateur d'alors, le visiteur du Pavillon belge se trouve confronté à son voyeurisme face aux poupées et automates enfermés derrière les barreaux des cellules qui bordent l'espace, tandis qu'au centre, un groupe d'artisans s'affaire à la tâche. Le *white cube* de l'art contemporain s'est-il transformé en "zoo humain" de funeste mémoire, rappelant les exhibitions d'individus "exotiques" pratiquées pendant les expositions coloniales? À moins qu'il ne s'adonne aux scènes de reconstitution, chères aux musées d'arts et traditions populaires.

Mais quelle humanité regarde-t-on? Carnation livide, visages à l'expression figée, yeux dépourvus de pupille et légère disproportion des corps : ces personnages mutiques et en état de choc forment une assemblée de zombies. L'image d'hommes déçus, à la fois repoussante et familière, se donne à voir dans un miroir déformant. En somme, la normalité est saisie d'une inquiétante étrangeté. En leur temps, le *Joueur de flûte* animé ou le sophistiqué *Canard* "digérateur" et autres prouesses de Jacques de Vaucanson, produisaient le plus grand effet aux Salons où l'on se pressait pour les découvrir. Ces doubles-là en revanche, qu'ils puisent dans l'art mécanique ancien ou les technologies actuelles d'imprimantes 3D, suscitent plutôt un sentiment d'hébétéude.

Chaque personnage, dont le portrait est brossé dans un livret, représente une catégorie d'individus (le schizophrène, l'idiot, le frustré). Ce ne sont pas des enfants de cœur! Le rémouleur mène une double vie : aiguiser de couteaux respecté le jour, coupeur de tête la nuit. Le pizzaiolo doit sa fortune au rachat de produits périmés. Ernst Wollemenger, en partance pour nulle part avec ses valises à la main, a perdu des années à surveiller les passants au service de la Stasi. Jobina Bienebol, agenouillée en prière se voue à l'œuvre morale et aux traités sur les traditions de l'Église chrétienne de son défunt père, mais n'en a pas moins été accusée de maltraitance sur un chien. Franceline de Veugeleir, qui se déplace en fauteuil roulant sans raison médicale, s'est plainte toute sa vie d'être née. Madame Legrand s'est distinguée pendant la guerre par ses faits d'armes de délation.

À l'image de la porte close peinte par l'artiste fondateur du Romantisme magique abstracto-réaliste (*dixit*), cet univers est reclus. Même les grands dessins de paysages accrochés au mur ne livrent du monde extérieur qu'une copie désincarnée. La répétition absurde et bégayante de gestes pris dans un mouvement improductif redouble cet enfermement et sa violence, physique autant que psychologique. Le rouet de la fileuse — laquelle n'a rien remarqué de

UN MONDE DE CHIEN!



la révolution industrielle, ni de la première, ni de la seconde guerre mondiale — tourne en une boucle stérile. La cloche du sonneur du village de Duffel ne marque plus aucun présent. La tête de Kritinus Oplinus, frappée de démence et enfermée dans les oubliettes du Vatican, pivote comme une chouette, pendant que la tricoteuse se balance sur sa chaise à bascule.

Décalé de la réalité contemporaine, le pavillon s'apparente pour sa commissaire, Anne-Claire Schmitz, à une réminiscence du passé de l'Europe, où affleurent le repli régionaliste et le traditionalisme ambiants. La mise en scène, qui laisse d'abord craindre une spectacularisation vaine, en rend *in fine* compte avec une certaine habileté. Une idéologie ordinaire y transparait, moins visible, mais symptomatique. L'aliénation guette le visiteur et les artistes — parties prenantes du dispositif — tout autant que les automates qu'ils regardent. Le duo d'artistes lève le voile de la neutralité et de l'effacement du point de vue qui nivellent l'analyse et, *a fortiori*, la prise de position dans la société actuelle. Le catalogue et le site internet mondocane.net, conçus en prolongement de l'exposition, ne démentent pas cet aspect. Le premier est un recueil d'articles prélevés sur le web relatant des faits divers et événements contemporains, illustrés par les artistes. Sur le second, les drapeaux des pays, répartis derrière une grille, renvoient chacun à une vidéo glanée sur le net ; l'ensemble constitue une cartographie purement arbitraire. La construction de stéréotypes à l'œuvre relaie également les voix de plus en plus nombreuses à s'élever contre l'organisation en pavillons nationaux encore adoptée à la Biennale de Venise, faisant de la production artistique l'étendard d'une vision géopolitique du monde pour le moins problématique.

Eloïse Guénard

Jos de Gruyter et Harald Thys, *MONDO CANE*, 58^{ème} édition de l'Exposition internationale d'art contemporain de la Biennale de Venise, 2019. Photo © Francesco Galli. Courtesy La Biennale di Venezia

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS
MONDO CANE
SOUS COMMISSARIAT
D'ANNE-CLAIRE SCHMITZ
PAVILLON BELGE - FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES
58^{ème} EXPOSITION INTERNATIONALE
D'ART - LA BIENNALE DI VENEZIA
WWW.BELGIANPAVILION.BE
WWW.MONDOCANE.NET
JUSQU'AU 24.11.19

MONDO CANE QUI A REÇU UNE MENTION SPÉCIALE DU JURY LORS DE LA REMISE DES PRIX DU 11.05.19 SERA EXPOSÉ À BOZAR (BRUXELLES) DÈS LE 14.02.20

1 Le titre donné à la Biennale par son commissaire général, Ralph Rugoff, reprend une expression anglaise qui invoque des périodes d'incertitude et de crise. En contrepoint d'une vision pessimiste, il engage aussi la fonction sociale de l'art et sa tentative de vivre une "époque intéressante".

Le Palazzo Grassi de Venise montre une centaine de peintures de l'artiste durant 9 mois (24.03.19—6.01.20). Les conditions de l'accrochage et le soin apporté au choix des œuvres offrent un recul sur une entreprise radicale et prolifique. *La Pelle* comme titre de l'exposition fait ostensiblement référence au roman autobiographique de l'écrivain italien Curzio Malaparte, paru en 1949. Une dénomination qui questionne l'accréditation d'une peinture d'histoire à l'heure de l'information permanente et de ses images nivelées.

LA PRÉSENCE DES OMBRES

LUC TUYMANS
À VENISE



LUC TUYMANS (°1958 ; vit et travaille à Anvers) se déterminera peintre, entre autre, par l'étude et l'expérience de la photographie et du cinéma. Au terme des années 80, cette relation ambivalente à la culture picturale et à l'image lui permet de comprendre le bénéfice de l'avènement des technologies émergentes. Il succède d'une génération à l'artiste allemand Gerhard Richter (°1932), et n'entend plus être, comme son aîné, le peintre de la *photographicité*¹ dont l'approche exemplaire fut celle d'un regard neutre et théorique, posé sur la photographie en qualité de document. Différemment, Luc Tuymans investit la plasticité tâtonnante des images numériques, et mesure toute la portée novatrice d'une matérialité permissive aux usages et aux finalités fondamentalement renouvelés.

L'image de référence de la peinture *Niger* de 2017 se trouve sur *Google—Images*, dès lors que l'on cherche quelque information sur les mines d'exploitation de l'uranium dans ce pays africain. Cet exemple assurerait une continuité esthétique aux *Atlas* de Richter, s'il n'exprimait pas une autre chose survenue à l'image et dont sa peinture témoigne. *Niger* peut être considéré comme un acte pictural qui montre la direction alors imprévisible de la nouvelle iconographie, devenue, aujourd'hui, l'agrégat de tout usage et de toute destination.

Voici l'endroit où Luc Tuymans placerait le curseur pour penser la peinture d'histoire. Une œuvre peinte, lisible comme une chronique de l'image et de sa démultiplication sans fin, et visible au-delà ou en deçà de l'escalade mondiale du tout information. Voici la brèche où la peinture relève d'un acte radical, basée sur l'expérience critique d'elle-même, que l'artiste adresse à la représentation : une fugitivité de l'image, une prospective de l'indice et un *continuum* pictural comme conditions d'une esthétique probante.

La peinture de Luc Tuymans rend compte d'une relation mimétique, voire addictive, à l'image, pour s'en défendre également par une évolution du traitement pictural où le caché et le montré produisent un spectre d'images fugitives. Ce traitement de la surface suit la variable séculaire de l'histoire du tableau depuis la renaissance.

Entre le *sfumato* et l'espace perspectiviste, la peinture est devenue rapidement une histoire des passages entre l'espace construit et l'espace fluide. L'histoire de l'art rappelle combien d'artistes ont revendiqué tantôt la suprématie de la couleur, tantôt celle du dessin.

Luc Tuymans décentrerait cette question en délaissant le dessin à la structure iconique de l'image pour se soucier de la polarisation qui articulerait davantage la qualité de la peau de la peinture à celle de sa composition dans l'espace du tableau. Devenant le sujet de l'œuvre et l'objet d'une lecture de l'histoire, l'image est ainsi soustraite à l'hystérie digestive et normative d'une omniprésence obscène par l'artiste qui lui alloue une autre réalité picturale.

L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art est un essai, paru en 2000, du philosophe allemand Peter Sloterdijk². Dans cet ouvrage, l'auteur exprime la façon dont la modernité a développé l'artificiel dans nos existences à une échelle inédite, et comment, au gré du XX^{ème} siècle, les machines mécaniques et cybernétiques ont transformé l'imaginaire mondial et notre lecture du monde et de l'art. Sa conception est sans appel, la pensée classique de l'Être ne suffit plus à comprendre notre contemporanéité, et c'est ainsi, qu'au fil des décennies, une part importante de notre rapport au spirituel se serait transférée dans la sphère des choses.

Luc Tuymans, *Schwarzheide*, 2019, Fantini Mosaic, Milano, vue de l'installation au Palazzo Grassi, 2019 © Palazzo Grassi, Photo © Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti

¹ La notion de *photographicité* sera prononcée par le théoricien de la photographie François Soulages, lequel part du principe que si la pictorialité traite des effets de la peinture, la *photographicité* traite des effets de l'image.

² Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication involontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littérature, 2001, p 228.

³ Cette peinture fait partie d'un ensemble de quatre petits formats, dont elle est le dernier volet.

Si le consumérisme grégaire des images de l'internet est un symptôme de l'artificialité du temps, l'art en est un autre. En considérant sa place symbolique au sein même de la transformation du monde, l'art s'y confondrait, en renonçant à rendre intelligible la forme construite comme variable de la forme donnée, et le principe esthétique, comme forme critique du réflexe consumériste. En ce sens, Luc Tuymans opte pour la peau du sujet, préférable à la représentation illusionniste. Ainsi, dans le contexte de l'imaginaire mondial en proie à sa réification, sa peinture se veut attentive à la lecture symptomatique de la surface.

Luc Tuymans peindra en 1992 dix tableaux intitulés *Der diagnostische Blick* (Le regard diagnostique), dont quatre toiles figurent dans l'exposition. Cette série transpose le regard qui devient scrutateur de l'épiderme procédant à l'examen du symptôme. C'est de la peau dont il est ici question et du contact qu'elle permet entre le corps de l'observateur et le corps de la peinture, caractéristique de quelques nuances et de quelques indices.

Le Palazzo Grassi borde le grand canal. Au rez-dechaussée, une mosaïque de 90 m² s'impose dans la cour d'accueil. L'écriture économe du dessin rappelle les peintures des années 80.

Le livret de l'exposition précise que cette composition arborée, *Schwarzheide*, (Bruyère noire, 2019), porte le nom d'un camp de travail en Allemagne, où certains détenus de la seconde guerre mondiale tranchaient des dessins en bandes régulières pour les dissimuler des geôliers. On comprend ainsi pourquoi le parterre se subdivise verticalement en 9 bandes égales.

Au demi-étage, un petit portrait de l'architecte et ministre de l'armement du Ille Reich, Albert Speer, surplombe la mosaïque. Le peintre le représente les yeux fermés, contrairement à l'image historique qui est à l'origine de la peinture. Les paupières closes sont une métaphore de la réfutation du nazi qui affirmera tout ignorer de la solution finale lors de son procès à Nuremberg. Il est difficile, en effet, d'accréditer les propos d'un homme qui administrera un esclavagisme redoutable, entre 1942 et 1945, lequel confèrera une cruelle longévité à cette Allemagne en guerre.

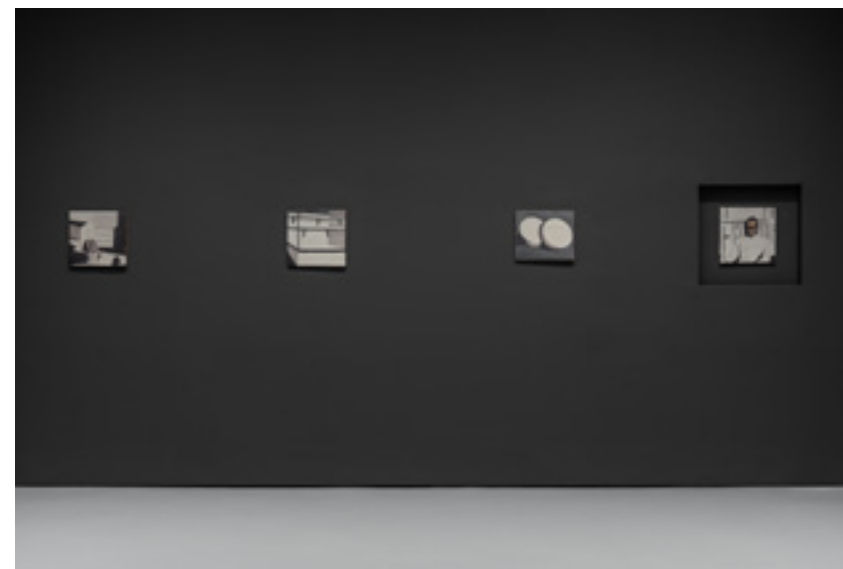
Luc Tuymans emprunte aux images choisies une empreinte qu'il restitue en peinture. Une iconologie semble être un préalable qui intègre pleinement le travail d'atelier. En représentant l'empreinte picturale de l'empreinte photographique d'Albert Speer, il s'octroie une approche interprétative de l'histoire via un processus de réduction iconique.

Parmi les œuvres exposées, figure un collage sur carton de 1988, *Die Zeit* (Le temps)³, où un visage détourné s'exhibe sur la structure absente de l'image d'origine, que seul un tracé noir au pinceau rappelle. La monochromie ocre de cette tête s'intègre au dessin échafaudé qui nourrit l'intention d'une mémoire d'image. C'est la tête de Reinhard Heydrich, *le Boucher de Prague*, qui est ici livrée en peinture. Dissimulée derrière des lunettes noircies, l'identité de l'individu est débordée, tant l'enjeu est de confondre l'image dans la peinture, comme un acte de mémoire. Cette œuvre est un questionnement quant au coefficient d'iconicité de la mémoire humaine.

La peinture de Luc Tuymans se réaliserait en obéissant à un processus de travail hebdomadaire, lequel garantirait une distinction nécessaire entre la peinture et les contenus qu'elle mobilise. Au-delà de l'horizon que l'œuvre propose, c'est le médium comme vecteur de culture que l'artiste investit depuis 30 ans. D'où cette distanciation qui veillerait

LUC TUYMANS
LA PELLE
SOUS COMMISSARIAT
DE CAROLINE BOURGEOIS
PALAZZO GRASSI
3231 CAMPO SAN SAMUELE
I-30124 VENISE
WWW.PALAZZOGRASSI.IT
JUSQU'AU 6.01.20

Luc Tuymans, *Die Zeit*, 1988, Collection privée. Vue de l'installation au Palazzo Grassi, 2019 © Palazzo Grassi, Photo © Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti



à la permanence du questionnement pictural comme plan du contenu, comme champ de dénotation.

L'œuvre, perçue comme des empreintes d'images, délivre une lecture de la condition humaine avec pudicité, mais sans grande bienveillance. Elle est le fait d'une lecture de l'Histoire par des images dont la peau est une surface lisible comme un relevé des points d'impact de l'existence individuelle.

L'accrochage mixe des peintures de toutes périodes, peut-être pour montrer l'évolution d'une corporéité de la peinture. Celle des années 80 ne se réalise pas en un jour, comme on le précise aujourd'hui. Au contraire, une économie de signes effleure la surface qui révèle des ensembles de repentirs. C'est entre affleurement et effleurement que la peinture trouve sa définition.

Cette période est le fruit d'un *continuum* pictural avec l'œuvre de Raoul de Keyser (°1930), par exemple. Une toile comme *Wandeling* (Balade, 1989) semble légère comme une flânerie néo-plastique alors qu'elle recèle, en fait, une image par laquelle le peintre questionne les ressorts idéologiques du fascisme qui aboutiront à la catastrophe mondiale.

Les années 90 et 2000 modifieront sensiblement le modelé pictural. Un tableau de 1993, *Intolérance*, présente la collection de bougeoirs de la mère du peintre. Cinq petits chandeliers de couleur bistre contrastent fortement avec le fond ocre rouge de la toile. La lumière franche et assourdie s'obtient par une rythmique additionnelle de coups de brosse qui assure une montée tonale.

La composition de l'ensemble est un découpage d'ombres propres et portées où la luminosité flottante est menacée d'extinction. Cette peinture comme beaucoup d'autres présentes dans ce palais est le fait d'une luminosité qui s'affaiblit graduellement. Cette récurrence de l'atténuation et de l'éclat rompu est une option de peintre qui mesure singulièrement les degrés de visibilité de l'histoire.

Jeanpascal Février

Dès l'entame de la Biennale, le bruit a couru d'un possible Lion d'or pour le Ghana. S'il n'en fut rien, le pavillon ghanéen n'en offre pas moins à maints égards, par la mise en lumière éclatante des talents qu'il abrite, l'occasion d'une réflexion sur l'histoire et l'héritage, mais aussi les forces vives et les possibles de cette nation africaine.

John Akomfrah,
The Elephant in the Room – Four Nocturnes,
(2019) Three-channel HD color video installation, 7.1
sound. Co-commissioned by the Ministry of Tourism,
Arts and Culture of Ghana, Sharjah Art Foundation and
Smoking Dogs Films with support from Lisson Gallery.
Photo © David Levene



Ghana Freedom, c'est tout d'abord l'occasion de rendre hommage à la figure d'**Okwui Enwezor**. Brillant intellectuel, il fut l'un des premiers à questionner l'art contemporain africain à l'aune de l'héritage postcolonial. Consultant stratégique de l'entreprise, il n'aura pas le temps d'en voir la concrétisation, lui qui avait aidé à la penser pour démontrer encore et toujours le génie artistique de l'Afrique. Et cette ambition-là est sans conteste rejointe dans cette proposition convoquant, sous l'égide de sa commissaire **Nana Oforiatta Ayim**, six artistes issus de trois générations différentes — du pays ou de la diaspora — aux pratiques aussi contrastées que complémentaires, pour dire cette identité kaléidoscopique.

Si *Ghana Freedom* fait directement référence à l'hymne composé par E.T. Mensah au soir de l'indépendance du pays, la configuration du pavillon conçue par **David Adjaye** pourrait bien être la parfaite allégorie du discours qui l'a inspiré : celui de Kwame Nkrumah, président du Ghana et panafricaniste convaincu, selon lequel cette lutte n'avait de sens que si tout le continent était libéré. Et en effet, conçue sur le modèle de la maison traditionnelle ouest-africaine, la structure du pavillon, tout en préservant à chacun des artistes une alcôve consacrant son univers, fédère la proposition en un ensemble identifiable à la circulation intuitive. Peut ainsi s'y dérouler un exercice de monstration à la fois choral et individuel fai-

FREEDOM CAN'T WAIT

sant écho à la pensée archipélique d'Edouard Glissant. Dans cet espace — à la fois de convocation mémorielle et d'interrogation des futurbles du pays — l'effet d'immersion opère, tant le lieu impose intériorité de par sa lumière confidentielle, ses camaïeux de terre du pays et ses courbes elliptiques empêchant de tout embrasser au premier regard.

S'agissant de la mémoire, la proposition d'**Ibrahim Mahama** (°1987), bien que moins spectaculaire que celle de la Documenta de 2017¹, n'en reste pas moins impressionnante : une odeur âcre de bois brûlé se dégage de ce qui semble être, rappelant un commerce de sinistre mémoire, un comptoir où s'entassent anonymement des ronds enrobés de toile. Et les vastes rayonnages noirs adjacents ne sont, eux, pas sans évoquer l'adage² qui veut qu'en Afrique un vieillard qui s'éteint est une bibliothèque qui brûle. La deuxième alcôve présente le travail de **Felicia Abban** (°1935) qui, un temps photographe officielle du président, fut l'une des premières au Ghana à monter son propre studio. De cette pratique et son contexte historique témoignent les portraits — cernés d'un halo venant sobrement les rehausser — qui s'offrent à notre regard. Ceux — d'une facture somme toute classique — de femmes fièrement drapées de leur tenue traditionnelle, posant devant un rideau au tombé attestant de l'empreinte — encore forte — des codes du colonisa-

teur. La peinture également est présente au sein du pavillon par le biais de l'œuvre de **Lynette Yiadom-Boakye** (°1977). Instantanés réalistes au coup de brosse rapide, ils évoquent des vies de femmes et d'hommes noirs, saisis en des moments d'attente, d'ennui, de joie ou de méditation. Dépeints en des couleurs s'accordant tantôt de façon harmonieuse avec le matériau des murs, ils s'en émancipent parfois en de rares éclats vifs à la solarité toute créole. Mais le choc esthétique de cet ensemble, pourrait bien être le triptyque filmique de **John Akomfrah** (°1957). Somptueuse fresque au souffle épique se déployant sur trois écrans, *The Elephant in the Room -- Four Nocturnes* (2019) nous rappelle, en nous saisissant de plein fouet, la splendeur de l'Afrique : des abysses de ses océans aux cimes de ses montagnes, en passant par la majesté de sa faune pléthorique. Défilent ainsi sous nos yeux, richesses et ressources époustouflantes de l'Afrique et leur corollaire délétère — son exploitation effrénée —, qui sont autant de fiers emblèmes que de malédictions pour ce continent dont les enfants se révèlent être les derniers à pouvoir jouir des fruits. Tels ces jeunes gens ponctuant le récit, se rejoignant sur le chemin de l'exil. D'aucuns y verront une patte par trop lisse, mais la science consommée du réalisateur à nous mettre en état de contemplation agit sans tarder. Il nous faut encore citer les superbes drapés monumentaux de **Ei Anatsui** (°1944) qui — sublimant la pratique des enfants des rues — transcende avec virtuosité ces matériaux qui semblaient voués au rebut en de somptueuses mosaïques organiques sur lesquelles la lumière ondoie avec volupté. Achevant le parcours par l'installation vidéo de **Selasi Awusi Sosu** (°1976) on sort de ce pavillon, ému et vivifié par la multitude des expressions en présence qui disent avec force l'énergie et la fierté. On est loin de l'instrumentalisation misérabiliste — voulue ou non — de la tragédie des migrants opérée ces dernières années par nombre d'artistes occidentaux. Car si migration il était également judicieux de médiatiser, c'est celle à contre-courant, de la restitution de ses chefs-d'œuvre à ce continent auquel l'Occident doit tant.

Alors que de façon assumée, cette Biennale ne revendiquait pas de thématique, l'Afrique pourrait bien en être un des fils rouges qui la parcourent en creux, telle la sculpture de la Nigériane Otobong Nkanga cisailant le ventre de l'Arsenal et symbolisant tant la veine effumée des sols africains mis à sac, que celle, pulsatile et gorgée de sève, disant les lendemains attendus d'une autonomie économique, condition *sine qua non* d'une liberté effective.

Ivo Ghizzardi

¹ *Check Point Secondi Loco 1901-2030. 2016-2017* (2016-2017), installation monumentale recouvrant intégralement une des portes de la ville — les Torwachen — de sacs en toile de jute, un des matériaux d'élection de l'artiste symbolisant les échanges commerciaux inéquitables de marchandises tel le cacao imposés à l'Afrique par les pays riches.

² Attribué à l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ.

Du 24 octobre au 24 novembre prochains, se déroule à Lubumbashi, deuxième ville après Kinshasa de l'actuelle République Démocratique du Congo, la Biennale d'Art Contemporain du même nom organisée par l'association Picha (image en Swahili) co-fondée en 2008 et présidée par l'artiste de renom Sammy Baloji. Initiative d'artistes indépendants en faveur du développement et de la promotion d'une jeune scène artistique locale, Picha a dès l'abord développé trois outils complémentaires: un Centre d'art et de recherche, la Biennale de Lubumbashi, — événement au départ axé sur l'image photographique et l'art vidéo — et un dispositif de résidences-formation.

**GÉNÉALOGIES FUTURES,
RÉCITS DEPUIS L'ÉQUATEUR
6^{ÈME} BIENNALE DE LUBUMBASHI**
SOUS LE COMMISSARIAT DE SANDRINE COLARD
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
WWW.BIENNALEDELUBUMBASHI.ORG
DU 24.10 AU 24.11.19

Cette 6^{ème} édition renforce le positionnement de la Biennale en tant qu'événement majeur dans le champ de l'art contemporain africain. Elle signe également un changement de direction artistique en la personne de l'historienne de l'art Sandrine Colard qui succède à Toma Muteba Luntumbue, directeur des deux éditions précédentes. Se consacrant actuellement à l'écriture d'un livre sur son sujet de thèse, la photographie dans le Congo colonial, celle-ci n'en finit pas pour autant d'enchaîner les projets curatoriaux.

Lors d'une discussion sur les enjeux actuels d'une biennale africaine, elle nous expliquait que la place de prédilection qu'occupent aujourd'hui la photographie, la vidéo et le cinéma au sein de la Biennale n'était pas forcément le fruit d'un choix strictement curatorial mais bien aussi une option pragmatique. En effet, il est beaucoup plus simple de faire circuler des photos et des vidéos que des peintures. Mais la peinture étant une tradition locale, tout comme la performance, ces disciplines conservent toute leur place dans une biennale africaine. Le thème de cette édition part de l'envie d'utiliser de manière poétique la localisation du Congo sur la ligne équatoriale qui réunit les deux hémisphères, de porter un regard sous un nouveau prisme et plus celui des enjeux capitalistes liés aux ressources minières. Le terme généalogie inclut le passé et crée un lien avec le futur, de la même manière que nous sommes tous liés par l'Histoire coloniale et interdépendants quant aux enjeux climatiques à venir¹.

EXTRAMUROS

GÉNÉALOGIES FUTURES, RÉCITS DEPUIS L'ÉQUATEUR

Extraits d'une conversation avec la curatrice.

L'art même: *Le gigantisme et l'aspect sensationnel des biennales d'art contemporain est parfois décrié dans le monde de l'art. Comment envisages-tu cette biennale ?*

Sandrine Colard: Cette critique s'adresse plutôt aux biennales occidentales qui existent depuis plusieurs décennies, et pas aux biennales africaines qui sont comparativement moins nombreuses et plus jeunes. L'enjeu actuel d'une biennale en Afrique consiste à développer une véritable écologie de l'art : créer une plateforme pour les artistes locaux ; obtenir que les gens viennent la voir tant au plan local qu'international ; que de l'art contemporain africain soit exposé sur le continent, car aujourd'hui 80 % de celui-ci est montré aux Etats-Unis et en Europe, pas en Afrique. Les questions de rapatriement concernent avant tout l'art traditionnel, mais la question de la visibilité de l'art produit par les artistes du continent touche aussi l'art contemporain.

La Biennale de Lubumbashi, c'est pour moi une manière de montrer de l'art africain aux Africains, chez eux ; permettre aux gens d'expérimenter cet art là où il a été créé par des artistes locaux et aussi exposer les gens à ce qui se fait partout, de la même manière que les divers publics occidentaux sont exposés à l'art et aux cultures du monde entier, exactement comme Toma Muteba Luntumbue l'avait un jour préconisé. Ainsi, j'invite des artistes africains d'autres pays qui évoluent à un niveau international. Il y a aussi beaucoup d'artistes congolais (originaires de Kinshasa, Lubumbashi ou Goma).

J'avais vraiment envie de m'adresser au public local, d'exposer les gens à ce qui se fait ailleurs sans pour autant faire de l'événement un hub de la jet-set artistique. Un exemple que je trouve intéressant est celui de Georges Senga qui a participé à la 1^{ère} édition de la biennale en 2008 alors dirigée par Simon Njami. Georges fait aujourd'hui une assez belle carrière. Je trouve cela encourageant et cela montre bien le rôle déterminant qu'une biennale africaine peut prendre dans la vie des artistes.

AM: *Historiquement, la biennale est née à la suite des Rencontres Picha. Quelle importance la formation prend-t-elle dans l'organisation de cette édition ?*

SC: Plusieurs ateliers de formation se déroulent chaque année sous la direction d'une artiste et professeure d'art milanaise. C'est elle qui gère cet aspect de la biennale. Ce qui est intéressant, c'est que l'on essaie de faire en sorte que certains artistes qui vont être présents à la biennale et qui présentent des compétences en pédagogie deviennent des instructeurs lors de ces ateliers. C'est une manière de les former en leadership et de les mettre en position de connaisseurs.

Ce qui est nouveau cette année, c'est la session de trois jours des Forum Days pendant la semaine d'ouverture. Une série de conférences et de panels avec des intervenants locaux et internationaux qui vont parler des thèmes qui seront abordés pendant la biennale : les femmes, l'écologie, une manière de regarder l'Histoire de l'art différemment, les rapports avec l'Asie. Pour illustrer ces rapports, un historien de l'art a spécialement été mandaté pour réaliser un film sur les rapports entre la Corée et le Katanga, histoire que les échanges entre les deux régions ne se limitent pas à des échanges capitalistes purs et durs mais qu'il y ait aussi des échanges culturels et artistiques. Il va également séjourner en Belgique pour travailler sur les anciennes régions minières de manière à créer une triangulation entre la Corée, le Congo et la Belgique.

Propos recueillis par Anne Wetsi Mpoma

¹ "Le concept de la Biennale est de prendre la ligne imaginaire de l'Équateur non pas comme celle d'une démarcation — le majestueux fleuve Congo la dédaigne en la traversant deux fois — mais plutôt d'imbrication. Au plus proche un lieu où la pesanteur terrestre s'allège et où les attractions magnétiques des pôles s'équilibrent, la latitude équatoriale ouvre des possibilités de récits qui répondent à d'autres boussoles, reconnaissent de nouveaux centres de gravité, et où des histoires dépolaires peuvent se déployer. En même temps, une région où le soleil se lève et se couche plus vite que partout ailleurs, le rapide passage du jour à la nuit rappelle que la possibilité de renouvellement et de changement est toujours sur l'horizon. La Biennale souhaite explorer le paradoxe géographique d'être située dans une région où l'histoire continue d'être ancrée dans la profondeur des ressources de son sol, mais dont la position unique a aussi le potentiel de servir de modèle pour déraciner les perspectives établies." Extrait du propos curatoriale sur www.biennaledelubumbashi.org

Les Rencontres de la Photographie d'Arles battent leur plein cet été et jusqu'au 22 septembre. Avec une offre de 50 expositions (en écho à l'anniversaire de la 50^{ème} édition du festival qui a vu le jour en 1970), l'événement impose plus que jamais sa taille magnum. Entre florilège éclectique et liquéfaction du propos, Les Rencontres 2019 ne se laissent pas facilement synthétiser... Retour sur les impressions rémanentes (et subjectives) d'une manifestation où (presque) tous les goûts sont permis.

Avec une offre aussi abondante, dans la chaleur implacable du sud qui ralentit corps et esprits, confessons-le tout de go : il est impossible de tout voir en quelques jours, sauf à consommer les images comme un apéritif marathonnier, jusqu'à la nausée. Selon les envies ou la curiosité, pour débroussailler la multiplicité enchevêtrée du festival, on a dès lors le choix entre quelques portes d'entrée.

Le programme en offre d'emblée plusieurs, thématiques pour la majorité. Ces étiquettes permettent d'orienter le regard et d'adopter a priori une clé de lecture — celle proposée par les organisateurs — qui invite à comparer et à mettre en relation des expositions qui, sans ce chapeau commun, auraient parfois bien du mal à rentrer spontanément en dialogue. On peut aussi opter pour un parcours qui favorise soit les démarches contemporaines, soit les approches historiques. Les Rencontres ont en effet cette particularité, assez unique dans le paysage des festivals photographiques, de ne pas uniquement se concentrer sur la photographie d'aujourd'hui mais de relire aussi des images anciennes, inédites ou rares. On peut aussi, bien sûr, se laisser faire paresseusement par le bouche-à-oreille et les suggestions de *must see*, toujours sujettes à caution et à débat bien sûr, tant les optiques et les intentions curatoriales sont diverses et autonomes. On ne trouvera pas à Arles de propos unifié ou d'hypothèses d'ensemble sur la façon de penser la photographie. L'événement opte clairement pour la profusion et la variété, en déroulant face au visiteur une liste impressionnante et hétéroclite d'artistes, de corpus et de commissaires.

Pour rendre compte — en évitant l'indigestion — de la cuisine savoureuse mais très riche de cette édition anniversaire, deux propositions de diagonales à travers ce menu 50 services...

La première diagonale porte sur les scénographies d'exposition. Contrairement à ce qu'écrivait Sam Stourdzé, le directeur des Rencontres, dans le catalogue, l'on doute quelque peu que le festival soit l'endroit où "les manières d'exposer la photographie sont sans cesse remise en cause."¹ Majoritairement d'un grand classicisme, les architectures donnent la primauté à l'image sur mur, avec le plus souvent un parcours de lecture imposé. Néanmoins, au sein de cette priorité donnée à la stricte dimension représentative de la photo, l'on soulignera quelques propositions innovantes et très réussies où, paradoxalement (?), Sam Stourdzé lui-même intervient comme commissaire.²

Montré pour la première fois dans sa totalité, sous le commissariat de Michel Poivert, le projet *Datazone* de Philippe Chancel investit l'Eglise des Frères Prêcheurs avec



LE PUIT SANS FOND DU VISIBLE

puissance. Depuis quinze ans, le photographe visite des sites sensibles à travers le monde, du Nigéria à la Chine, en passant par la Corée du Nord ou les Emirats Arabes Unis, entre autres, afin d'établir un état des lieux de la dérégulation globalisée. Chaque pan géographique du projet est aussi l'occasion pour Chancel de renouveler son approche photographique et la scénographie a l'intelligence d'assumer ces changements de points de vue et de formes tout en les unifiant grâce à une utilisation maximalisée du volume de l'église et en reliant les espaces par un schéma du monde à même le sol.

Autre surprise d'envergure, la rétrospective consacrée à l'œuvre de Mohamed Bourouissa au Monoprix. En obligeant le visiteur à rentrer dans le supermarché en activité pour accéder à l'exposition, l'artiste et le commissaire (Sam Stourdzé) placent d'emblée le regardeur dans une position critique. Intitulée très à-propos *Libre échange*, l'exposition se caractérise par une grande autonomie de mouvements laissée au spectateur, invité à déambuler à travers deux immenses plateaux où l'ouverture prime. Entre les différents projets, les échos foisonnent, les formes vibrent sans cesse et la sensation de se trouver au cœur d'une analyse artistique, volontairement inaboutie et toujours en renouvellement, des marges et des enjeux sociétaux qu'elle révèle magistralement, est prégnante.

Mohamed Bourouissa, *L'impasse, de la série Périphérique*, 2007. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, Kamel Mennour, Paris/London. ADAGP (Paris) 2019.

¹ Sam Stourdzé, "Happy birthday Les Rencontres!", in *Arles 2019, Les rencontres de la photographie*, catalogue des expositions, Ed. Actes sud, Arles, 2019, p.13.

² Une façon pour celui qui est aussi un curateur de se réserver des espaces de radicalité et d'expérimentation dans la realpolitik d'un événement qui, vu son ampleur, doit nécessairement s'ajuster à de nombreuses contraintes et compromis ?

Beaucoup plus intimiste, l'installation immersive du Canadien Yann Pocreau, *Cathédrale*, qui propose, là encore sous le commissariat de Stourdzé, un très précieux moment de suspension, où la photographie trouve le pouvoir de reconstituer la présence de la lumière, du silence et d'une spiritualité inspirante et ressourçante.

Plus attendues, même si intéressantes également, *The House*, la maison reconstituée par The Anonymous Project et dédiée à la photographie amateur, la *camera obscura* grandeur nature de Claude Martin-Rainaud et les toujours spectaculaires constructions architecturales de Marjan Teeuwen.

La seconde diagonale (toujours subjective, faut-il le rappeler) prend appui sur la révélation de certaines pratiques photographiques anciennes ou contemporaines qui, par leur hétérogénéité, leur impureté ou leur potentiel exploratoire, dénotent dans l'impression de relative uniformité laissée par le festival dans son ensemble.

Coproduite par le FOAM, dont on connaît l'approche souvent intrépide, l'exposition collective *Sur Terre* révèle derrière ce titre peu attrayant les points de rencontre d'une génération d'artistes jeunes autour de la question des relations entre image, technologie et nature. Réunissant vingt-cinq personnalités issues d'horizons divers, l'exposition se déploie dans un très grand espace de l'atelier des Forges et réussit le pari de faire surgir une cohérence troublante à travers des approches qui, c'est une exception dans le parcours des Rencontres, mêlent avec bonheur les dispositifs visuels (des photos bien sûr, mais aussi de la vidéo et des installations).

A quelques pas de là, à la Mécanique générale, on ne boudera pas son plaisir devant la faramineuse collection de Bruno Decharme et Cie dédiée à la "photographie brute". Radicalement décalée de toute forme d'orthodoxie photographique, *Photo | Brut* offre un panorama saisissant, touchant et drôle, de la singularité, de la rupture des codes et de l'inventivité immensément libre de ces créateurs obsessionnels.

³ Dont on découvrira in extenso le propos curatoriale porté par Magali Nachtergaele et Anne Reverseau dans l'article "Cartes postales. Une anthropologie sauvage des images", paru dans le précédent numéro de *l'art même* (n°78, 2^{ème} trimestre 2019, pp. 57-59).

⁴ Très présente à Arles cette année puisqu'une autre exposition lui est dédiée au Cloître Saint-Trophime.

LES RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE

ARLES 2019
WWW.RENCONTRES-ARLES.COM
JUSQU'AU 22.09.19

Philippe Chancel, *Datazone #14*, France, Marseille, quartiers Nord et quartiers Sud, 2017 et 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Melanie Rio Fluency.



Autre surprise, la présence de la Tchèque Libuše Jarcovjaková avec l'exposition *Evokativ*, sous le commissariat de Lucie Černá, à l'Eglise Sainte-Anne. Sale, crue, brutale et sauvage, la photographie de Jarcovjaková dégage une énergie primale qui rebute ou fascine. Difficile dans tous les cas de rester à distance de ces images imparfaites comme les ratures d'un journal intime, remplies de solitude, d'amour, de nuit et d'alcool.

La quête d'Evangelia Kranioti, à la chapelle Saint-Martin du Méjan, est aussi un coup de poing inattendu. *Les vivants, les morts et ceux qui sont en mer* regroupent, sous le commissariat de Matthieu Orléan, les trajectoires disparates de personnages qui, tous, vivent leur vie dans un territoire marginalisé, qu'il s'agisse des marins et des prostituées des ports, du milieu *queer* du carnaval de Rio ou encore des citoyens du Caire obligés de s'installer sur les nécropoles anciennes de la ville. Des destins sans points communs qui révèlent néanmoins, sans pathos ni misérabilisme, la vie obscurément lumineuse des marges et des exclusions.

Au Musée départemental Arles antique, à côté de *Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé*³, l'on découvre aussi une très stimulante proposition de la Fondation Arabe pour l'Image. *Des Possibles de la photographie* propose un dispositif d'activation par des artistes contemporains de documents d'archive. Une façon brillante de renouer le présent au passé et de maintenir vivace l'actualité et le potentiel narratif contemporain d'une collection.

Dans le groupe des expositions historiques, l'on saluera la prise de risque de Clara Bouveresse, commissaire de *Unretouched Women*, qui présente en exposition trois livres de photographes des années 1970 (Eve Arnold, Abigail Heyman et Susan Meiselas). Ici encore, ce qui se dévoile est un triple parcours où le féminisme, loin des revendications militantes et des poings levés, se livre au travers d'une visibilité fine, subtile, profondément signifiante, captée dans les territoires mineurs de la vie des femmes. Proposée par Sam Stourdzé à nouveau, une autre exposition au départ de l'imprimé : *Variétés, revue d'avant-garde* explore sobrement et exhaustivement, dans un accrochage chronologique radical et rigoureux, l'extraordinaire audace visuelle de la publication belge. Convoquant par des tirages isolés les noms les plus importants de la modernité artistique des années 20-30 (Berenice Abbott, Man Ray, Florence Henri, Germaine Krull⁴,...), l'exposition n'oublie pas de présenter surtout les montages audacieux qui, au sein des pages du magazine, recomposaient le discours de ces images uniques au sein de planches qui traversaient les genres, les styles et les écoles. Enfin, *La saga des inventions*, qui présente les archives du CNRS datant de la période 1915-1938, livre une sélection de photographies scientifiques qui documentent sans fioriture — c'est ce dénuement qui fait leur force esthétique — les trouvailles, parfois loufoques, des ingénieurs et des savants de cette époque, aux prises avec la guerre et l'amélioration de l'univers domestique.

Le programme des Rencontres offre bien d'autres trajectoires, à Arles même et dans les villes alentours (Nîmes, Marseille, Toulon,...). Si cette abondance a ses défauts et peut porter le flanc à la critique, elle donne aussi l'impression d'être un réservoir sans fin de choses à voir : la photographie à Arles n'est décidément pas prête de s'épuiser..

Anne-Françoise Lesuisse

ERIC VAN HOVE
FENDUQ
FRIES MUSEUM
92 WILHELMINAPLEIN
NL-8911 BS LEEUWARDEN
WWW.FRIESMUSEUM.NL
JUSQU'AU 5.01.20

BRAVE-HEARTS

D9T (Rachel's tribute),
2015 (détail), Photo © Lieven Geuns

Au Fries Museum de Leeuwarden (Pays-Bas), ERIC VAN HOVE (Guelma -Algérie, °1975) dispose la moisson de la collaboration amorcée en 2012 avec des artisans marocains. Ils sont alors un peu plus de cinquante à prendre part à la copie détaillée, pièce par pièce et à l'échelle, d'un moteur Mercedes V12. Ouvragé en os, cuivre, bois et céramique, V12 Laraki¹ a coalisé un noyau d'une dizaine d'artisans associés par l'artiste, depuis 2014, dans un atelier installé à Marrakech.

Depuis lors, l'Atelier Eric Van Hove prolonge son investigation du potentiel de régénérescence de l'artisanat à travers la "transformation à l'identique" de fleurons de l'histoire industrielle occidentale, moteurs d'automobile principalement. Intitulée *Fenduq*,² l'exposition au Fries Museum déploie ce cheminement autant qu'elle l'ancre dans le contexte spécifique de la Frise.

Master Pieces

Moteurs donc : parangon du modèle fordiste, le V12 propulse les coupés sport de toute allégeance (Mercedes, Audi, Lamborghini...). Il est aussi la pièce manquante à l'industrie nationale marocaine pour produire en toute autonomie le véhicule de prestige rêvé par l'ingénieur Abdeslam Laraki.³

Caterpillar D9T : ce bulldozer muni d'une lame frontale accompagne l'expansion US dans toutes ses aventures ; grands chantiers, ouvrages d'art et mouvements de troupes. L'armée américaine y eut recours sur divers théâtres d'opération, pendant les deux guerres mondiales, puis en Corée et au Vietnam. Plus récemment, Tsahal a blindé le véhicule pour en faire une véritable machine d'assaut.⁴

Alfasud est une voiture familiale et sportive, créée en 1972 par Alfa Romeo pour remédier à la crise de l'emploi frappant le Sud de l'Italie. Produite près de Naples, dans une unité créée à son attention, l'Alfasud connut un succès commercial de courte durée du fait, notamment, de la corrosion accélérée de la carrosserie par l'air salin du Sud de la péninsule...

Wright R-790 Whirlwind : moteur d'avion cette fois, à hélice et en étoile. Celui qui a porté Charles Lindbergh de Paris à New York, en mai 1927. Un emblème de l'histoire de l'aéronautique,



un miracle de technicité nourrissant les rêves d'envol et de traversée. Vols aujourd'hui massifs et usinés : charters de marchandises, flottilles low cost massifiant le tourisme et sa soif de pittoresque sérialisé...

On le voit, chacun de ces modèles mobilise le modernisme dans sa puissance prométhéenne autant que dans ses apories. Et leur métamorphose par l'Atelier génère la production d'objets syncrétiques qui manifestent le possible redéploiement de l'artisanat par la réinterprétation et l'appropriation de l'héritage moderne.

Au cœur de ce pays

Nul passisme cependant. Le projet ne se contente pas d'opposer la renaissance d'une tradition meurtrie à l'homogénéisation machiniste qui l'a évincée. Il propose plutôt une "nouvelle alliance", un agencement hybride. Une imprimante 3D est, depuis 2016, intégrée à l'Atelier.⁵ Le projet *Mahjouba*, conception d'une mobylette électrique de production artisanale, repose sur le développement industriel de l'énergie solaire en royaume chérifien autant que sur les recherches en développement d'une équipe d'ingénieurs américains.⁶

Nul localisme tout autant. Depuis la conception du D9T, des artisans indonésiens sont engagés dans le processus de création. Et l'intervention en Frise ouvre encore d'autres horizons.

Le modèle est cette fois un moteur de moissonneuse Jaguar Claas, puissante "ensileuse" qui collecte dans la région des tonnes de fourrage et de tubercules. Un "V8 OM422" est donc exposé au Fries Museum, en pièces détachées, sous l'auspice du planning de production des artisans marocains, indonésiens, hollandais et suédois œuvrant à sa transformation. Quand

ses portions auront été digérées, ses substances converties, il cèdera la place au *Friske Engine*. En son cœur, la place pour un cœur : celui d'Ulke, cheval de Frise en fin de vie, champion à la retraite dont l'organe vital pourrait, au jour de sa mort, trouver place dans le cartel d'huile, devenu vasque de cristal cuivré.⁷

Devenir

Si tel était le cas, prendrait vie *Our Father's Heart. V8 OM22*. Un cœur pour la Frise, fière province dont l'âge d'or, au XVII^{ème} siècle, a donné jour à un style de vie raffiné, nourri par l'afflux de richesses drainées par le commerce maritime. Hindeloopen : les dames portent des tissus d'inspiration indienne, la porcelaine s'habille de chinoiserie, le mobilier se creuse de motifs exotiques. Fierté régionale inscrite au cœur d'une Europe aujourd'hui gangrénée par les replis identitaires, le style Hindeloopen est déjà un syncrétisme planétaire.

Réactivé dans une nouvelle confrérie de gestes et de matériaux, ce legs participe ici d'une formulation localisée des dynamiques engagées par toute la production de l'Atelier Eric Van Hove. A savoir, les effets pour partie non maîtrisés d'une sorte de "larsen" esthétique et technique qui solidarise dans les mêmes turbines les héritages contrastés de la tradition et de la modernité. Collusion qui active sans l'élucider cette mystérieuse nécessité énoncée par Pasolini dans *La Rage* : "Seule la révolution sauve le passé".⁸ Pour dénouer cette voie, il est à aborder les objets non seulement pour ce qu'ils émettent, mais aussi pour ce qu'ils énoncent et par ce qui les constitue. Il est à délier leur étoffe pour pouvoir les penser...

Laurent Courtens

¹ Achevé en 2013, *V12 Laraki* est exposé l'année suivante à la 5^{ème} biennale de Marrakech. Voir Laurent Courtens, "5^{ème} biennale de Marrakech. Willkommen, bienvenue, Welcome !" in *l'art même* n°62, 2^{ème} trimestre 2014. Sur le *V12 Laraki*, voir aussi Fenduq Press (éd.), *Eric Van Hove. V12 Laraki*, Marrakech, 2014.

² Contraction de "fenn" – "art" en arabe – et "funduq", terme désignant, au Maroc, une structure urbaine traditionnelle associant des artisans dans l'échange de savoirs, la collaboration technique et commerciale, la production et la formation.

³ La "Laraki Fulgura" roule avec un moteur Mercedes.

⁴ C'est un D9T qui, en 2003, a écrasé la militante pacifiste américaine Rachel Corrie alors qu'elle s'interposait entre le bull et la maison palestinienne que le chauffeur avait ordre de raser. La copie d'Eric Van Hove s'intitule *D9T (Rachel's tribute)*.

⁵ C'est elle, notamment, qui a fourni les patrons du Wright R-790 à partir d'un fichier open source et a généré l'hélice finale.

⁶ Le projet *Mahjouba* ("la voilée") est un projet de développement local visant à mettre en circulation, au Maroc, des mobylettes électriques ouvragées par des artisans sur base de patrons diffusés en open source. Il existe à ce stade trois prototypes sur les cinq prévus. Le quatrième devrait nécessiter l'expertise d'ingénieurs pour résoudre le problème de la transmission. À cette fin, des pourparlers sont notamment engagés avec une firme française. Pour élaborer le modèle économique et social du projet sont périodiquement organisés des think-tanks rassemblant ingénieurs, économistes, historiens, artistes et curateurs.

⁷ Aujourd'hui âgé de 28 ans, Ulke est un Frison mâle qui a remporté quantité de concours et de prix. Etalon reproducteur de référence, on peut le considérer comme le "père des chevaux de Frise". Ceux-ci constituent une fierté régionale de longue date, jalousement préservée. Même si le Frison n'est pas un animal de trait ou de labour, son "intégration" au Jaguar Claas évoque la reprise de ces fonctions par la mécanisation.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, 50', 1963. Production: Gastone Ferranti. Voix: Giorgio Bassani et Renato Guttuso

SOFIA CAESAR¹ (Rio de Janeiro, °1989) expérimente avec les structures qui nous entourent et nous affectent. Elle s'y engage notamment par l'intermédiaire du corps, tout en explorant les possibilités offertes par l'hybridation des différents médiums (film, performance, publication). Son travail passe par un processus de création constamment rejoué, dans lequel les stratégies de reenactment³ trouvent toute leur place. Sofia Caesar explore les conditions tant discursives que matérielles qui imprègnent le travail (travail en général mais aussi travail de l'art), le corps et sa performativité, ainsi que l'œuvre elle-même.

Sofia Caesar travaille en ce moment à une exposition solo qui se tiendra en octobre 2019 au Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Brésil). Elle y déploie une série d'œuvres pré-existantes en regard d'une nouvelle production spécifique. Suivant une logique non binaire entre travail et loisir, notamment au travers du corps et de sa capacité potentielle à suspendre la productivité, elle y explore la manière dont les avant-gardes artistiques ont été l'objet d'appropriations, mais aussi — l'un n'allant pas sans l'autre — la récupération capitaliste des concepts de loisir et de plaisir, la manière dont l'idéologie de la flexibilité instrumentalise les corps et s'approprie de façon stéréotypique les identités.

Sofia Caesar a choisi de porter une attention particulière au concept de Creloisir, ou [Crelazer] en Portugais, théorisé par l'artiste Hélio Oiticica⁴ dans un texte écrit en 1969 ; un néologisme qui fusionne les mots et les actions de "croire" [crer], "créer" [criar] et "loisir" [lazer] dans une perspective d'hybridation qui fait écho à sa propre pratique. Entre "croire au loisir comme création, créer du loisir, croire en la création et créer de la croyance dans le loisir"⁵, le Creloisir cherchait à subvertir l'idée que le loisir est ce qui nous permet d'être plus productif au travail, de rendre le travail plus supportable. Le Creloisir se voulait être un loisir véritablement créatif, révélateur, et non plus répressif : il était, en lui-même, productif⁶.

Sofia Caesar questionne ce concept et ses enjeux à l'aune d'une double perspective. La première interroge les processus de traduction, "d'entre-capture"⁷, voire de transcréation à l'œuvre dans la circulation du travail d'Hélio Oiticica notamment depuis le Brésil vers les Etats-Unis⁸, de même que les processus d'hybridation auxquels s'adonne Sofia Caesar elle-même. La seconde explore l'héritage contemporain des avant-gardes, ses spectres, la manière dont ses utopies ont été perdues ou plutôt transformées, appropriées, qui façonne nos modes de vie aujourd'hui, au-delà même du champ artistique. De la conceptualisation du loisir comme acte révolutionnaire aux bureaux de Google aujourd'hui, les rapprochements s'avèrent en effet saisissants⁹.

Dans une nouvelle installation vidéo qui donnera son titre à l'exposition, *Workation*, Sofia Caesar frotte le concept de Creloisir à celui,

WORKATION



Sofia Caesar, *Workation*, 2019. 4 channel video installation with sound, monitors, smartphone, laptop, carpet. Detail of video still

contemporain, de "workation". Contraction des termes "working" et "vacation", "workation" désigne l'émergence d'un nouveau type de travail effectué par un freelance, connecté, nomade, qui se rend non plus dans des stations de vacances mais dans des stations de travail, idylliques, pour y travailler incessamment : une pratique qui renvoie au sujet infiniment flexible promu par le néolibéralisme ambiant tout en faisant écho à la condition de "performance permanente"¹⁰ de l'artiste, dans "une servitude volontaire qui ne se fait pas par répression ou obéissance [...] [mais qui] est mue par le désir lui-même"¹¹.

Dans chacune des quatre vidéos de *Workation*, l'artiste est filmée observant sur son téléphone portable une photographie issue d'une banque d'images sur internet, qui montre une personne, la plupart du temps munie d'un ordinateur portable, en train de travailler dans un lieu de vacances ou dans un contexte de loisir : plage, hamac, terrasse ensoleillée... Chaque vidéo montre Sofia Caesar qui expérimente avec son corps de manière extrêmement lente et intense. Elle imite et pousse à l'extrême chacune des postures ou gestes trouvés dans les images, au point de s'effondrer progressivement, très subtilement, et d'achever sa chute dans une pose immobile mais néanmoins extrêmement inconfortable. L'effondrement de Sofia Caesar rend tangible sa tentative de déconstruire le modèle idéal produit par ces images binaires par le biais d'un état corporel contradictoire entre effort et paresse, tension, inconfort et chute... ces états ambigus dans lesquels se créent de potentielles échappatoires.

[...] la règle consiste à se permettre d'être affecté le plus physiquement possible : assimiler l'autre dans sa propre puissance vitale, en l'absorbant dans son corps [...]

Suely Rolnik, *Anthropophagie Zombie*²

SOFIA CAESAR
CENTRO MUNICIPAL
DE ARTE HÉLIO OITICICA
WWW.CMAHO.COM
OCTOBRE 2019

in **FRIED PATTERNS**
BRUSSELS GALLERY
WEEKEND SHOW
ESPACE VANDERBORGH
50 RUE DE L'ECUYER
1000 BRUXELLES
DU 5 AU 8.09.19

SOFIA CAESAR
& **MOHAMMED ALANI**
PLAGIARAMA -
GALERIE RIVOLI
690 CHAUSSEE DE WATERLOO
1180 BRUXELLES
DU 5.09 AU 12.10.19

Mais cette expérimentation va plus loin. Sofia Caesar pointe la violence sourde de certaines des images trouvées, finalement pas si éloignées de certaines réalités : "[...] Images of workation (work + vacation) arrive violently on my screen. Spitting on my face a model that only a few can be. A model we are not. Few have offices in the beach. Few use coworking spaces, network, or accomplish things without leaving the hammock (rede in Portuguese = both hammock and network). What a violent relationship, the one between the model and the body; the image and the body; the language and the body!"¹²

Le hamac, montré dans l'une des vidéos et dans lequel Sofia Caesar s'effondre littéralement, constitue ici l'un des moments par lesquels l'artiste pointe l'ambivalence, non seulement du mot "hamac" qui signifie aussi "network", mais aussi la récupération extrêmement productive du point de vue idéologique de cet objet : originellement conçu par les cultures indigènes au Brésil, puis approprié comme moyen de transport sur les épaules des esclaves par les Européens, aujourd'hui présent dans un large nombre de maisons des classes moyennes brésiliennes. Devenu aussi stéréotype, "outil productif" et pervers de l'identité brésilienne.

Florence Cheval

¹ Sofia Caesar suit actuellement le post-diplôme de HISK à Gand. ² Suely Rolnik, *Anthropophagie zombie*, Blackjack, 2011, p. 10. ³ Sofia Caesar parle parfois de "mis-reenactment". ⁴ Rio de Janeiro, 1937 – idem 1980. ⁵ Sofia Caesar, déc 2018. ⁶ Voir Lisette Lagnado, *Crelazer, ontem e hoje*, mai 2018. ⁷ Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques*, T. 1, La Découverte, 1997, p. 64. ⁸ Voir Lisette Lagnado, *op. cit.* ⁹ Voir Pamela M. Lee, *New Games*, Routledge, 2013. ¹⁰ Dieter Lesage, "Permanent Performance", *Performance Research Journal*, Vol. 17, 2012. ¹¹ Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 12. ¹² Sofia Caesar, mars 2019.

FANTASME

La triennale *GIGANTISME*, qui se tient du 4 mai 2019 au 5 janvier 2020 à Dunkerque, propose, pour sa première édition, de revisiter l'histoire de l'art européen de la seconde moitié du XX^{ème} siècle à partir du prisme des rapports entre art et industrie. Ce lien, porté par un regard nouveau sur l'histoire de l'art, nous permet d'interroger la place de l'art dans la reconstruction de l'Europe d'après-guerre, mais aussi de nous questionner sur sa puissance imaginaire aujourd'hui.

La ville de Dunkerque, détruite à 70% en 1945, accéda, de par la nécessité de sa reconstruction, au statut de première grande ville industrielle de France de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Charbon, acier, béton, pétrole, construction navale, firent de Dunkerque un socle industriel incontournable en France, et il n'y a donc, aujourd'hui, de meilleur endroit pour interroger cette dialectique entre création artistique et industrie. Au début des années 1970, l'ingénieur Gilbert Delaine, fort à la fois de ses connaissances industrielles et de son goût pour l'art contemporain, décida d'implanter un musée d'art contemporain, le LAAC (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine), au beau milieu des grues du chantier naval; musée qui fut bientôt rejoint par le Fonds Régional d'Art Contemporain du Nord-Pas-de-Calais, aujourd'hui nommé FRAC Grand-Large. C'est au cœur de ces deux institutions — et donc intramuros —, dirigées respectivement par Sophie Warlop et Keren Detton, que se déroule *GIGANTISME*. Cela peut sembler inhabituel pour ce type d'évènement qui nous familiarise plutôt avec une certaine visibilité dans l'espace public. Il y a certes beaucoup d'évènements et nombre d'œuvres disséminées dans Dunkerque, mais le cœur du projet réside au sein même des deux institutions, le long d'une exposition en cinq chapitres pensée par les deux directrices mais également par l'historienne Géraldine Gourbe et le commissaire d'exposition bruxellois Grégory Lang.

Le champ historique de cette dialectique s'étend de 1947 à 1989, mais il ne s'agit en réalité pas de véritables limites historiques, car *GIGANTISME* n'est pas une exposition-document qui présenterait uniquement des artistes du passé. Au contraire, elle revisite l'histoire de l'art à partir d'un regard nouveau également issu des pratiques d'artistes actuels. Si ces dates sont posées par les quatre curateurs, c'est qu'elles incarnent deux tournants idéologiques. L'année 1947 voit, notamment, la publication de *L'invention du quotidien* d'Henri Lefebvre qui, dix ans avant les *Mythologies* de Roland Barthes, est le premier à penser une nouvelle modernité par le biais de la porosité des sphères quotidiennes, artistiques et populaires. Porosité qui est centrale dans l'exposition, notamment dans son chapitre III, *Space Is A House* qui interroge la création d'un chez soi à partir d'objets de design issus des techniques indus-



ET FANTASMAGORIE

trielles¹. En ce qui concerne 1989, c'est, bien sûr, la chute du mur de Berlin et la fin d'une certaine utopie marxiste pour nombre de collectifs européens, parfois méconnus, qui passionnent le commissaire Grégory Lang.

S'il y a urgence à revisiter cette tranche historique, c'est parce qu'elle est le lieu de formalisation d'un fantasme tenace toujours actif aujourd'hui. Le second chapitre de l'exposition, *À l'américaine*, relativise l'influence américaine sur l'art européen au profit de l'imaginaire industriel. La guerre, encore dans tous les esprits, est considérée comme une industrie parmi d'autres: les tirs de Niki de Saint Phalle sont compris dans cet héritage, Denis Oppenheim met les puits de pétrole en musique lorsque Gérard Deschamps ou Arman s'approprient les motifs militaires pour les conduire vers une nouvelle esthétique. Le discours curatorial semble être le suivant: nous pouvons retracer une généalogie de l'art européen dans son rapport à l'industrie qui soit strictement continentale. Il suffit alors d'interroger un parcours passant par l'avènement de la télévision, des machines à laver et de la peinture métallique. Le Nouveau réalisme, souvent attaché à la seule parole de Pierre Restany, trouve une seconde voix et est relu dans une histoire plus générale, plus sociale, de notre imaginaire industriel. Il en va de même de Jean-Pierre Raynaud, de Bertrand Lavier et bien sûr de Bernar Venet, sur lequel nous reviendrons. L'histoire de l'art européen est décloisonnée afin que nous puissions, finalement, avoir une meilleure compréhension de notre présent. À rebours d'une vision artistique actuelle qui tendrait à envisager l'hyperlocal et le savoir-faire manuel comme

GIGANTISME – ART & INDUSTRIE
FRAC GRAND LARGE
HAUTS-DE-FRANCE & HALLE AP2
503 AVENUE DES BANCS
DE FLANDRES
LAAC
LIEU D'ART ET ACTION
CONTEMPORAINE
302 AV. DES BORDÉES
FR-59140 DUNKERQUE
WWW.GIGANTISME.EU
JUSQU'AU 5.01.20

¹ Le FRAC Grand-Large est, par ailleurs, le seul FRAC à posséder une importante collection d'objets de design.

sources d'avenir, *GIGANTISME* nous place face à un fantasme, central pour l'art contemporain, qui s'est créé, aussi, en contemplant la puissance industrielle et ses productions.

Puis, du fantasme, nous passons à la fantasmagorie. Dans son origine, la fantasmagorie² est un spectacle entre prestidigitation et cinéma, dans lequel le spectateur se distrait à partir de figures sociales ou politiques³. Là où le fantasme est individuel, la fantasmagorie est collective; et ce terme finit par recouvrir ce à quoi la masse d'individus croit⁴. C'est le premier chapitre de l'exposition, *Paysage mental*, installé à deux endroits stratégiques: la halle AP2, dernier bâtiment datant des chantiers de construction navale, hangar gigantesque où l'on assemblait des fragments de bateaux et à partir duquel sera construit le FRAC comme un double jumeau; mais aussi l'espace panoramique dit du Belvédère. *Paysage mental* questionne la manière avec laquelle l'industrie devient un totem autour duquel se forme la société. Nous y trouvons toutes sortes d'utopies: *L'estació mobil* (2005) de Hans-Walter Müller, architecture gonflable au sein de laquelle l'on se retrouve en communauté, jouxte les modules en carton *Tubes carrés, série DW* (1967-2019) de Charlotte Posenenske, copies parfaites d'éléments industriels d'évacuation, appropriables et réalisables sans limites de droit d'auteur. Au cœur du paysage mental industriel, résident la question du groupe et de l'usage commun mais aussi celle de nos gestes formatés, et nous regardons les trois films de Julien Prévieux (*What shall we do next* (2014), *Patterns of life* (2015) et *Where is my (deep) mind?* (2019)) avec ces réflexions à l'esprit. Le corps s'agit dans le vide, dirigé par une gestuelle industrielle contemporaine dont les objets diffèrent mais dont la détermination sociale demeure. Au cœur de l'AP2, c'est une histoire de la résistance populaire qui nous est racontée. L'œuvre *The view constructed by the factory after it stopped producing car* (2004-2005) de Liam Gillick nous conte l'histoire fictive d'une pratique de "perruque"⁵, celle de la production, par des ouvriers d'une usine automobile, d'une œuvre qui serait autant un paysage qu'une formalisation de courbes de croissance économique. *Desires Lines* (2015) de Tatiana Trouvé nous encourage à arpenter Central Park pour réactiver des marches sociales historiques tandis que l'œuvre *Bouche-moi ce trou* (2018) d'Anita Molinero pend dans l'espace comme si elle était le vestige d'une dystopie industrielle. Enfin, *Scanner* (2019) de Delphine Reist, *L'hypothèse de l'effondrement* (2018) de Bernar Venet et *Cathédrale* (2019) de Carlos Bunga s'imposent comme des projections mentales sur un espace et ses usages: le musée se fait usine, créateur de "gigantisme".

Le musée et l'usine comme vecteurs de fantasmagorie, comme espaces qui seraient les gardiens d'un espoir collectif qui, ensuite, verserait dans le quotidien. Ceci est littéral avec *La cabane éclatée n°10* (1984-1985) de Daniel Buren qui nous accueille à l'entrée du FRAC et nous encourage à repenser l'espace. La "cabane" en question, lieu individuel fait de matières industrielles, est éclatée sur les murs, tel un devenir quotidien de l'art et des produits d'usine. On relit le minimalisme à partir de ce même prisme, redécouvre le Groupe Zéro et constate que François Morellet précède Sol LeWitt au même titre que Claude Courtecuisse aurait pu inspirer Donald Judd. C'est du moins, encore une fois, le discours des quatre commissaires, Grégory Lang nous le rappelant en aparté: il y eut également un Pop Art européen différent de l'américain, un Pop Art qui se basait sur les collages de Matisse et non sur la personnalité *cramp* d'Andy

² Le terme est créé à partir des mots grecs *phantasma* (apparition, image mentale, fantôme) et *agoréin* (place publique).

³ Le "fantasmagore" fut créé en 1798 par Etienne-Gaspard Robertson à Paris. Le public bourgeois venait se faire peur avec des projections, grâce à des lanternes magiques montées sur rails, de fantômes issus de la Révolution ou de l'Ancien Régime.

⁴ Sur cette question, voir Marc Berdet, *Fantasmagorie du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris, La découverte (Zones), 2013.

⁵ Le terme désigne le fait, pour un ouvrier, de s'approprier les moyens de la production industrielle à laquelle il est affilié, pour son propre usage. Voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Vol. 1, arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990, p.45.

⁶ Voir, à ce sujet, l'interview de Xavier Bertrand, président de la région des Hauts-de-France dans *Art Press 2, Le temps des territoires. L'art dans les régions*, n°47, février/mars/avril 2018.

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p.283.

Warhol. Un Pop Art lié avant tout à la décoration industrielle; et nous ne savons plus si ce nouvel idéal inspire le travail d'un Niele Toroni et d'un Claude Viallat ou l'inverse. Par le biais de *GIGANTISME*, nous redécouvrons l'art européen à partir de la spécificité d'une fantasmagorie induite par l'imaginaire industriel, et nous constatons qu'il a été l'héritier d'utopies qui ne lui sont pas uniquement propres.

Nous le disions en ouverture, *GIGANTISME*, c'est avant tout une exposition et un discours sur les rapports historiques entre art et industrie. Pourtant, au vu du sujet, nous pourrions nous interroger sur le manque de présence de l'évènement dans l'espace public. Certaines œuvres comme *48708 1 409319 2* (2019) de Nathalie Brevet et Hughes Rochette, empiement de conteneurs se transformant en fontaines, ou *Mer Agitée* (2018) de Donovan Le Coadou nous parlent directement de l'imaginaire public, totémique, de l'industrie. Une triennale comme celle-ci se doit aussi, selon nous, de poursuivre au moins trois objectifs: fédérer des institutions, mettre en lumière des artistes et créer une identité, le tout au plan local. Or, malgré l'immense travail effectué par les commissaires d'exposition, il nous semble que l'objectif n'est que partiellement atteint du fait même d'un certain désaveu politique. Nous connaissons l'engagement culturel de la région⁶, mais l'art contemporain semble encore, au niveau des municipalités, être considéré comme un objet élitiste. C'est alors tout l'intérêt de cette triennale que de positionner de tels enjeux au sein même d'une aventure historique et sociétale. Art et industrie avancent de concert et, à l'image des œuvres langagières de Jacques Villeglé, Tania Mouraud ou Vera Molnar, il est évident que l'enjeu général de cette évolution est celui de la création d'un langage commun qui permettrait l'émergence d'un nouveau sentiment d'appartenance. Gilles Deleuze, autre figure centrale de l'époque, nous encourageait à envisager toute œuvre d'art comme s'adressant à un "peuple qui manque", un peuple pas encore là mais qui un jour adviendrait⁷; la triennale *GIGANTISME*, quant à elle, semble répéter cet appel à partir d'utopies qui ont fondé notre présent.

Jean-Baptiste Carobolante

Vue de l'exposition *Space is a House* dans le cadre de **GIGANTISME – ART & INDUSTRIE**, 2019, Frac Grand Large – Hauts-de-France, Dunkerque. Photo © Aurélien Moïe



Présentée au sein de l'exposition **Panorama 21**, l'installation multimédia **Junkyard** de **FÉLIX LUQUE SÁNCHEZ** (°1976, Espagne; vit et travaille à Bruxelles), artiste et professeur invité au Fresnoy – studio national des arts de Tourcoing en 2018-2019, convoque le mariage entre technologies de pointe et culture de masse à l'ère du Capitalocène¹. **Junk** pour déchets, de ceux qui se multiplient de manière endémique et qui s'accumulent à la surface de la Terre et des océans, sans qu'on ne trouve de solution d'éradication satisfaisante d'un point de vue écologique. En anglais, le mot *junkyard* désigne un dépotoir, lieu où l'on stocke, recycle et transforme les voitures abîmées à des fins commerciales. L'œuvre de Félix Luque Sánchez est une tentative d'incursion dans cet univers viril et matérialiste qui invite le regardeur à une analyse distanciée, mais non exempte d'une certaine fascination pour son sujet.



Félix Luque et Iñigo Bilbao, *Junkyard*, 3D Animation : Iñigo Bilbao. Bande-son : Félix Luque. Musicien : Guillaume Cazalet. Production : Félix Luque

JUNKYARD

Dans la première vidéo, réalisée en collaboration avec le réalisateur Iñigo Bilbao, le regard posé sur une casse automobile témoigne d'une volonté d'explorer cet espace comme vestige d'une civilisation pétrolière en voie de perte. Capturées grâce à un scanner tridimensionnel permettant de saisir les objets sous toutes leurs facettes et d'en reproduire la volumétrie à l'identique avec une très grande définition, ces images fantomatiques en noir et blanc provoquent toutefois une étrange sensation de déréalisation. Celles-ci défilent à un rythme lent, soutenu par un décor sonore de type drone composé d'une seule et unique note de basse, par moments accompagné d'une voix grave, ayant pour effet de plonger le spectateur dans un état proche de la transe. La progression narrative est elle-même dictée par le circuit qu'empruntent les voitures, de leur arrivée sur les lieux jusqu'à leur compression finale, en passant par les étapes de vidanges, dépouillement et conditionnement des pièces de valeur. Les mouvements d'animation, fluides et réalistes, donnent l'impression de pouvoir, tels des rayons X, pénétrer l'intérieur de l'habitacle des voitures jusqu'au squelette. D'une beauté envoûtante, ces images virtuelles résistent à un examen attentif : on ne sait plus bien ce que l'on regarde ni ce qui nous regarde parmi ces amas de matières entremêlées, à mi-chemin entre l'organique et le mécanique.

La deuxième salle confronte le spectateur à une réalité plus tangible : des carcasses de véhicules superposées reproduisent à échelle 1/1 le cimetière visité virtuellement quelques minutes auparavant. Prêtes à être écrasées, celles-ci conservent néanmoins quelques stigmates de leur vie antérieure : plaque d'immatriculation, cannette de

boisson énergétique, médaille porte-bonheur... le propos de cette installation immersive tient dans cette reproduction mimétique du réel, qui lorgne néanmoins du côté de la mise en scène. Une CNC customisée, machine permettant de graver des données à partir d'un fichier numérique, est installée sur le capot d'une des voitures. Plus loin, on remarque, inscrit à même une portière, un dessin technique d'assemblage de pièces automobiles. L'analogie organique se poursuit avec ces dessins originellement tracés à la main qui, tels des tatouages, recouvrent la peau des véhicules tout en révélant la fonction première. L'artiste imagine ainsi, via cette forme d'écriture imagée, un rituel qui consisterait à transmettre la mémoire de ces objets utilitaires voués à une disparition à brève échéance.

L'ultime réification de cet objet de projection fantasmagique qu'est la voiture, à la fois symbole d'innovation technologique, de réussite sociale et de performance sexuelle, opère à travers le deuxième film qui vient clôturer l'installation. On y voit un groupe de jeunes gens luttant pour leur survie dans un décor post-apocalyptique. Le recours à la fiction, ainsi qu'aux codes du vidéo clip (dont la réalisation a été confiée à Nicolas Torres Correia), renvoie à une culture adolescente et rebelle souvent exploitée dans l'art contemporain et la mode. Ce choix esthétique tranche avec le point de vue quasi scientifique affirmé jusqu'ici et colore par son imagerie populaire standardisée l'ensemble de l'œuvre, qui aurait mérité de demeurer plus ouverte. Avec *Junkyard*, Félix Luque Sánchez signe un triptyque où la nostalgie côtoie la brutalité, à l'aube d'une société en pleine mutation technologique, encore aux prises avec les démons du passé.

Septembre Tiberghien

PANORAMA 21
SOUS COMMISSARIAT
DE JEAN-HUBERT MARTIN
SCÉNOGRAPHE DE CHRISTOPHE
BOULANGER
LE FRESNOY - STUDIO NATIONAL
DES ARTS CONTEMPORAINS
22 RUE DU FRESNOY
FR- 59202 TOURCOING
WWW.LEFRESNOY.NET
DU 21.09 AU 29.12.19

¹ Le concept de Capitalocène, défini par Andreas Malm, doctorant en écologie humaine à l'Université de Lund en Suède, repose sur l'idée que le capitalisme est le principal responsable des déséquilibres environnementaux actuels.

Le 23 juin dernier, le site de logements sociaux Destrier avait un air de fête. Ce dimanche midi ensoleillé, les habitants de ce quartier d'Evere étaient au rendez-vous pour l'inauguration et l'activation de l'œuvre intitulée *Sans titre (Porte D.)*, conçue par ÉVELYNE DE BEHR et LÉA MAYER. Une intervention publique participative qui atteste du fait que l'art contemporain n'est pas forcément l'apanage d'un cercle restreint d'initiés, mais peut contribuer à tisser du lien et à poétiser la vie, conviction innervant le programme du 101^e % depuis sa création par la SLRB (Société du Logement de la Région de Bruxelles Capitale) il y a de nombreuses années¹.

C'est assurément une belle rencontre que celle, fortuite, entre Evelyne de Behr (°1975, Bruxelles; vit et travaille à Bruxelles) et Léa Mayer (°1982, Strasbourg; vit et travaille à Bruxelles) qui, en 2016, se voient partager un atelier dans le cadre d'une résidence d'artistes, la première initiée par la Société Immobilière de Service Public (SISP) COMENSIA, à travers son action sociale au sein de la Maison Coopérative Destrier. L'atelier mis à leur disposition est en fait un petit appartement, un espace domestique, dans un immeuble fonctionnaliste hissé sur pilotis typiquement fifties. Si chacune des deux artistes développe alors ses projets personnels, elles sont aussi tenues de faire des ouvertures régulières d'atelier avec les habitants du quartier qui se montrent très réceptifs. Pour marquer la fin supposée de leur résidence (initialement prévue pour une durée d'un an et demi), un budget leur est alloué afin de concevoir une œuvre in situ. D'emblée, l'idée de "L'arche" — comme elles l'appellent alors et comme elles le font toujours (même si cet intitulé ne sera jamais validé) — s'impose avec clarté. Mais le projet s'avère trop coûteux et compliqué. Elles conçoivent alors *Points communs*, parcours urbain éphémère ponctué de balises visuelles et de fragments mémoriels référant aux nombreux récits et témoignages de vies qui leur ont été délivrés. Le soutien opportun de la SLRB et la prolongation de leur résidence permettent in fine à Léa Mayer et Evelyne de Behr de concrétiser leur projet d'arche auquel elles étaient tant attachées, rebaptisé *Sans titre (Porte D.)*, soit la transposition d'un fragment d'espace domestique dans l'espace public. "Sans titre", pour ne rien imposer et laisser l'imaginaire fonctionner. "Porte D", car il s'agit d'une porte ordinaire, semblable à toutes celles des habitations de la cité Destrier. De fait, la sculpture reproduit à l'échelle réelle une porte (ou plus exactement un chambranle de porte) de l'appartement qui leur servait d'atelier. Moulée sur place, la réplique répond à l'exacte orientation (axe 143° Sud-Est) de celle de son modèle, sis dans l'immeuble Atlas, malheureusement voué à une destruction prochaine pour cause de vétusté.

La Porte D. est une œuvre matricielle, une empreinte mémorielle, où se télescopent plusieurs temporalités. Érigé au cœur du site Destrier, ce monument commémoratif domestique est un témoin du passé, le vestige d'un bâtiment qui bientôt ne sera plus, un habitat banal dans une cité sociale, imprégné d'histoire(s) et de strates de vécus. Les parois du duplicata conservent les traces de la matrice originelle. Pas de dates, de noms ou de faits notoires pour

IN SITU

Evelyne de Behr & Léa Mayer, *Sans titre (Porte D.)*, Site Destrier

L'ARCHE DE L'ALLIANCE



convoquer la mémoire, mais une simple prise de courant et un interrupteur insignifiant, transfigurés en stigmates sensibles et émouvants estampillés dans le béton blanc. Conjuguée au présent, la Porte D. s'ancre dans la réalité du quartier. Implantée au sein d'un espace multifonctionnel très fréquenté, elle se détache dans la verdure environnante comme une silhouette fantomatique familière, un point de repère, un passage ouvert. Un goal de foot aussi, pour les enfants qui l'ont rapidement adoptée, attestant de la réussite intégrative de cette œuvre participative et évolutive, amenée à se modifier au fil des ans. Car si la Porte D. témoigne du passé et se vit dans l'actualité, elle amorce aussi le futur en tant que *work in progress* continu. Comme dans bien des habitations, ce chambranle de porte fait office de toise, destiné à recueillir le marquage de la taille et du prénom des enfants. Un geste intime et universel, affectif et symbolique, qui imprime une identité et enregistre le passage du temps. Un acte fédérateur et reliant, qu'on ne peut faire seul, qui nécessite l'intervention d'un plus grand. Ainsi le jour de l'inauguration de l'œuvre fut-il aussi celui de sa première activation. Il y en aura bien d'autres, chaque année, lors de la Journée de la Porte D. Tout a été prévu par Léa Mayer et Evelyne de Behr quant à la transmission : création d'un logo imprimé sur les t-shirts portés par les responsables du marquage, mais aussi sur la boîte contenant la Charte avec les instructions et les gabarits pour réaliser les inscriptions. Et la Porte D., anodine parcelle d'intimité transplantée sur une aire publique gazonnée, de se métamorphoser en une arche qui allie souvenir et devenir, mémoire individuelle et collective, banalité et pure sensibilité.

Sandra Caltagirone

ÉVELYNE DE BEHR & LÉA MAYER
SANS TITRE (PORTE D.)
2019. INTERVENTION PUBLIQUE,
PÉRENNE ET ÉVOLUTIVE
MAIL DE LA HACQUENÉE
SITE DESTRIER
1140 EVERE
WWW.SLRB.IRISNET.BE/FR/
PARTICULIER/QUI-SOMMES-NOUS/
NOS-PROJETS/SANS-TITRE-PORTE-D
WWW.EVELYNEDEBEHR.COM
WWW.LEAMAYER.NET



Evelyne de Behr & Léa Mayer, *Sans titre (Porte D.)*, Site Destrier

¹ Initié en 2002 par la SLRB (Société du Logement de la Région de Bruxelles Capitale), le 101^e % consiste à allouer un pourcentage supplémentaire du budget d'investissement du logement social non pas à l'acquisition, mais à la création et à l'intégration d'œuvres d'art originales conçues *in situ*. Pour en savoir davantage, cf. le site internet : www.slrbririsnet.be/fr/particulier/qui-sommes-nous/nos-missions/programme-101e. Plusieurs articles ont été consacrés à différents projets du 101^e % dans la présente revue.

GABRIEL KURI (°1970, Mexico City; vit et travaille à Bruxelles) est un artiste du matériau. Il cite les minimalistes, en hérite la précision dans l'assemblage de ses sculptures et de ses installations. A l'inverse pourtant, c'est dans l'espace public, les habitudes de production et de consommation qu'il puise une matière première qui s'aiguise au fil des classifications en une critique humoristique des codes sociaux. En septembre 2019, à Bruxelles, il présente sa première exposition institutionnelle d'envergure au WIELS, *sorted, resorted*. À cette occasion, il réaffirme sa représentation de l'artiste contemporain, nomade, trieur, assembleur, joueur et d'abord faiseur de formes. Quand déambulation, hasard et quotidien s'inscrivent dans l'expérience esthétique. Rencontre.

L'art même: *Parlons d'abord du matériau. Il est un principe qui permet de classer les objets dans ton travail mais aussi d'organiser l'exposition. Tout part-il du matériau ?*

Gabriel Kuri: Oui, l'on peut dire que tout part du matériau dans la logique curatoriale de cette exposition au WIELS. C'est une grande exposition qui retrace mes 15 dernières années de travail et peut-être aussi mes 15 prochaines. Mais on ne voulait pas l'organiser comme une rétrospective. Alors comment montrer la complexité et l'éclectisme à l'œuvre sans tomber dans le commentaire historique figé ? C'est comme ça qu'on en est arrivé à cette espèce de classification absurde, un peu comme le tri sélectif des déchets : métal, plastique, papier et matériaux de construction. C'est une sorte d'exercice inconscient auquel on ne réfléchit plus. Une fois que tu sais que le plastique va dans le sac bleu et doit être sorti le lundi, ça devient un automatisme. Pour moi, la pratique artistique est une manière de comprendre le monde, la vie, la société. Je décèle quelques systèmes que je commente à travers la forme. On peut parler du concept toute la journée mais comme je le disais à Zoë Gray, la curatrice du projet, c'est la partie la plus facile du travail. Le vrai challenge est d'exprimer tout ça avec la forme, et que cette forme existe toute seule au musée sans que j'aie besoin d'en dire plus. C'est le vrai défi de l'artiste pour moi. Du coup, pour éviter de dicter au spectateur la manière dont il doit établir les connexions dans le travail, nous avons décidé d'organiser la "matière" du travail telles des consignes de tri dictées pour le ramassage des poubelles. Et comme dans le tri sélectif il y a des phénomènes de contamination, l'on ne peut pas décréter dans l'exposition : "ça c'est la section métal, il n'y a que du métal", non. Dans mon travail en effet, les pièces s'activent à travers la rencontre de deux matériaux : un matériau dur, métaphoriquement mais aussi physiquement, et un matériau plus souple. Littéralement, cela provoque une situation malléable que l'on peut interpréter de diverses manières, ce n'est pas un fait établi. Dans la réalité aussi, quand les éboueurs ramassent l'aluminium, il y a toujours

Gabriel Kuri, *Self-portrait as a basic symmetrical distribution loop*, 2014. Insulating roll, string, didactic cardboard coins 100 x 100 x 25 cm. Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles. Photo © Brian Forrest

SORTED, RESORTED

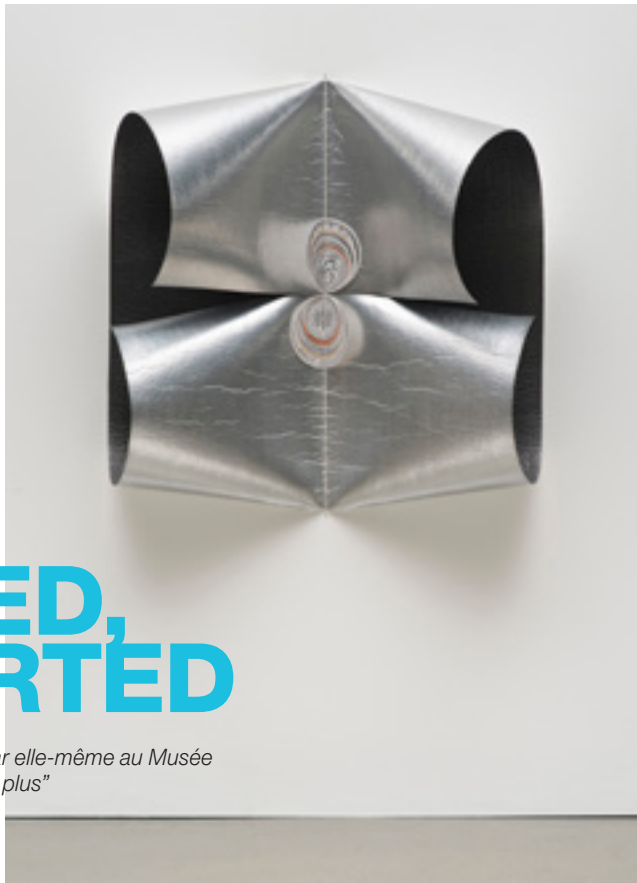
"Je veux que la forme existe par elle-même au Musée sans que j'aie besoin d'en dire plus"

du yaourt ou de l'huile moteur avec, la matière pure n'existe pas dans la société, parce que la vie n'est pas comme ça. L'idée de l'exposition n'est donc pas de défendre une sorte de purisme ou de platonisme de la matière, mais de parler de la façon dont la matière est organisée dans la société, dans l'art, dans la politique, dans l'environnement.

AM: *Je vois une connexion dans ton travail entre des matériaux qui existent déjà, des matériaux qui sont transformés et des matériaux qui sont abandonnés, sans qu'il y ait de notion de hiérarchie entre eux, sans degrés d'importance dans leur agencement. C'est un souhait ?*

GK: Oui c'est très important ! Je ne fais pas non plus de distinction entre la matière et l'information. La matière contient l'information. Si l'on part du principe qu'un matériau a un nom, ça veut dire qu'il est déjà codifié dans un tissu de relations linguistiques, sociales, économiques. L'information doit toujours être exprimée par la matière. De la même manière, je ne fais pas non plus de distinction entre les matériaux dits "naturels" et les matériaux manufacturés. C'est seulement une différence de degrés pour moi.

INTRAMUROS



La terre, l'eau ou les vapeurs face à une bouteille de Coca-Cola, c'est seulement pour moi une question de codes et de socialisation. Mes expositions ont toujours pour ambition que le spectateur connecte des éléments qui sont très différents formellement : quelque chose de massif aux finitions industrielles avec quelque chose de beaucoup plus intime, fragile et tactile, ou quelque chose de trouvé. Je mélange tout ça sans distinction de hiérarchie.

AM: *La classification est néanmoins un principe esthétique dans ton travail. Elle permet d'organiser l'espace, le cheminement, mais est aussi, clairement dans cette exposition, une référence à un comportement social, au tri sélectif et, plus largement peut-être, à la manière dont on produit, consomme et jette ?*

GK: Je ne suis pas un artiste qui créé des scénarios fictifs ou fantastiques. Toutes mes observations viennent de la vie quotidienne. Je crois que tout est là. Bien sûr, avec mon travail, je voudrais dire qu'il y a d'autres mondes possibles, mais pas des mondes qui ne sont pas réels. C'est seulement la manière de regarder la réalité matérielle, sociale, la réalité de l'échange qui bouge.

AM: *Justement, y a-t-il quelque chose dans ton œuvre qui est lié au territoire géographique dans lequel tu travailles ?*

GK: Bien sûr, il y a des spécificités culturelles à chaque endroit. On pense que les capitales sont toutes un peu identiques à cause de la globalisation, et c'est vrai d'une certaine manière. La vie dans ces villes est différente de celle qu'on mène dans un petit village en France, en Belgique ou en Chine. Dans les grandes villes, il y a une sorte de communication instantanée qui égalise un peu l'expérience, mais il y a toujours des spécificités culturelles, et elles se lisent à tous les niveaux, comme dans la manière de recycler par exemple. Ici, il y a 7 sacs différents, au Mexique, il n'y en a que 2, mais le tri là-bas existe aussi de manière plus artisanale dans une sorte de tissage humain. Ce sont des spécificités culturelles qui parlent de l'économie, de l'organisation sociale, de la projection environnementale etc. Le principe de base est identique mais la pratique a une grande influence sur la manière dont ces villes se développent et fonctionnent.

AM: *Tu as habité dans plusieurs grandes villes, à chaque fois longtemps. De quelle manière ces spécificités culturelles agissent-elles sur ton travail ?*

GK: Je suis mexicain, j'ai grandi à Mexico City qui est une des plus grandes villes du monde, dans tous les sens du terme. J'ai ensuite habité à Londres dans les années 1990, puis à Bruxelles. J'ai aussi vécu 3 ans à Los Angeles. Ce sont toutes des villes avec des personnalités très fortes. Mexico, Londres et Bruxelles sont des capitales. Los Angeles est une ville monde. Tout le monde en parle maintenant, de son architecture, de son urbanisme, de sa culture. C'est une ville très actuelle dans les problématiques qu'elle déploie. Il y a toujours dans chaque ville quelque chose que je ne trouve pas ailleurs. J'essaie de réagir à ça dans mon travail. Je ne suis pas un anthropologue, je ne sais pas regarder une ville avec un miroir. Mais quand j'arrive quelque part, j'observe avec soin, avec attention, je note les spécificités de la matière, des objets, des formes, et la manière dont tout cela fonctionne. C'est ça qui m'intéresse, car c'est ça qui, pour moi, donne



Gabriel Kuri, *Looping trajectory through Collapsible Mountain 01-01*, 2015. Aluminium flashing, metal stand, clamps. 99 x 148 x 115 cm. Courtesy of the artist and Kurramanzutto, Mexico City. Photo © Keith Park

son éloquence à la ville. Bruxelles est une ville que l'on peut habiter avec une certaine légèreté. J'ai toujours pensé ça. Je suis mexicain et il n'y a pas une seconde dans la journée où je ne le suis pas. J'ai toujours dit que Bruxelles n'était pour moi qu'une espèce de base, mais après 15 ans, sa marque est là. Et d'une certaine manière, je voudrais en rendre compte dans cette exposition. Il y a des formes évidentes que j'ai rencontrées ici pour la première fois comme dans tout le travail que j'ai réalisé avec les planches de marbre. Mais ce n'est pas un commentaire géopolitique. C'est le matériau et l'expérience qui m'intéressent avant tout dans le travail. Je ne fais pas d'investigation en bibliothèque pour après illustrer mon propos avec une forme. Je sors dans la rue, je me laisse happer et j'aperçois une chose parce qu'elle existe.

AM: *L'observation critique dans ton travail est-elle toujours associée à une forme de légèreté, d'humour ?*

GK: Ce n'est jamais une accusation. Aussi, je parle toujours à la première personne du singulier. Je ne parle pas en ton nom, en notre nom ou au nom d'autrui. Je ne me sens pas très à l'aise avec l'idée que la voix de l'artiste puisse être collective. Pour moi, l'expression est une voix individuelle. Parfois bien sûr, la trace de ma main ou le principe d'organisation dans l'espace sont un peu plus explicites, mais je préfère que les œuvres aient une vie indépendante et qu'elles ne soient pas le résultat apparent de mon intervention. Ça, c'est là. C'est aussi ce qui me fait réagir quand je me promène dans une ville, de voir quelque chose d'abandonné, de jeté. Je ne me demande pas ce qui a fait que cet objet est là, j'intègre cette évidence. En anglais, on parle de *given form*. D'un point de vue historique, les sculpteurs sont à la recherche de ça. La manifestation la plus récente en est le minimalisme qui a travaillé avec des formes extrêmement simples et par intuition pour arriver à ce constat : la forme est là. Après, je pense que l'humour est un outil utile et important pour la critique. On peut dire des choses très sérieuses avec humour. Car en premier lieu oui, j'aime m'amuser.

AM: *Il y a effectivement quelque chose de ludique dans l'assemblage de tes pièces. Tes installations sont-elles toujours des jeux d'assemblage formels ?*

GK: Oui, pour moi, c'est synonyme de la pratique artistique. J'ai mes petits jouets et je les assemble. Mes enfants viennent parfois à l'atelier et font plus ou moins la même chose que moi, à la différence que, pour ma part, j'expose et vends mon travail. Le titre de l'exposition est aussi un jeu d'assemblage. *Sorted, resorted*, en anglais, ça fonctionne très bien. "Sorted", ça veut dire "trié", mais ça veut dire aussi "résolu". C'est pour cela qu'on l'associe à "resorted" qui signifie que l'action n'est pas terminée. C'est "trier" pour pouvoir "retrier". Le titre annonce un déploiement

Gabriel Kuri, *J.*, 2013. Skip, powder coated metal plate, stones 230 x 520 x 168 cm. Courtesy of the artist and Franco Noero, Turin. Photo © Sebastiano Pelloni di Persano



circulaire. Il y a un vrai effort rationnel de trier dans mon travail, mais ici on a retré le modus de classification qui existe déjà. C'est une position absurde et humoristique.

AM: *Le découpage de l'exposition est donc à prendre avec humour...*

GK: Oui, avec distance en tout cas. Parce que je ne me suis jamais dit : "tiens, maintenant je vais faire une pièce en métal et je vais la mettre dans la section métal". Ce n'est pas comme ça que je travaille et ce n'est pas valable esthétiquement. C'est qui est valable, c'est l'information que contient le métal, son envergure, son poids, sa taille, sa souplesse, sa charge métaphorique ou symbolique, sa signification sociale. Tout ça est contenu dans le métal. Pareil pour le reste.

Entretien réalisé par Elisa Rigoulet

GABRIEL KURI: SORTED, RESORTED
SOUS COMMISSARIAT DE ZOË GRAY
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 6.09.19 AU 5.01.20

L'EXPOSITION EST ACCOMPAGNÉE D'UN CATALOGUE QUI COMPREND UNE INTRODUCTION PAR ZOË GRAY, SENIOR CURATOR, UN ESSAI DE CATHLEEN CHAFFEE, HISTORIENNE DE L'ART ET CURATRICE EN CHEF DE LA ALBRIGHT-KNOX GALLERY, BUFFALO, AINSI QUE QUATRE TEXTES EXPLORANT LES MATÉRIAUX DE L'EXPOSITION PAR BRIAN DILLON (AUTEUR, CONFÉRENCIER À LA RCA LONDRES ET ÉDITEUR DE *CABINET MAGAZINE*, BROOKLYN). L'OUVRAGE EST MIS EN PAGE PAR OK-RM (LONDON) ET SERA PUBLIÉ EN ANGLAIS AVEC DES TRADUCTIONS EN FRANÇAIS ET EN NÉERLANDAIS.

Se manifestant au gré du calendrier lunaire, la 9^{ème} biennale Contour, qui se déploie en trois temps, est entrée dans sa seconde phase entre le 17 et le 19 mai 2019. Durant ces trois jours de pleine lune, se sont à nouveau rendues visibles les pratiques artistiques qui, depuis septembre 2018, ont discrètement germé à Malines sous l'impulsion de la commissaire Nataša Petrešin-Bachelez. Alors que l'agenda international de l'art contemporain s'élançait dans une course haletante au voir¹, cette "Full Moon Phase" s'est attachée à façonner par l'art un espace où reprendre collectivement son souffle. Immersive et résolument décroissante, cette seconde séquence observable du projet *Coltan as Cotton* s'est offerte comme une plongée intimiste dans la ville des Éteigneurs de Lune et, à travers elle, dans l'histoire de l'Europe, de ses anciennes colonies et de ses successives vagues migratoires.

¹ La "Full Moon Phase" s'est tenue entre l'ouverture de la biennale de Venise et peu de temps avant Art Basel.

COLTAN AS COTTON



Heart-to-Heart Conversation entre Laura Nsengiyumva et Monique Mbeka Phoba, Waxing Moon Crescent Phase, Janvier 2019. Photo © Daan Broos

L'art même: *Soumises à une événementialité cyclique et concurrentielle, de nombreuses biennales s'astreignent aujourd'hui à des formes spectaculaires de visibilité. Parce que vous avez privilégié des logiques d'apparition de l'art oscillant entre ombre et lumière, cette 9^{ème} édition de Contour soulève d'emblée des questions relatives aux conditions du voir et à la persistance de ce qui s'éclipse périodiquement au regard. Pouvez-vous nous parler de ce geste qui a consisté à proposer pour la biennale de Malines un calendrier basé sur le cycle d'observation des astres ?*

Nataša Petrešin-Bachelez: En tant que curatrice, mais aussi dans des domaines plus privés de ma vie, je travaille depuis plusieurs années sur les intersections entre les pratiques sociales et politiques de l'art en relation avec l'écologie, la pensée décoloniale, l'activisme féministe et la lutte liée au dérèglement climatique. Lorsque que j'ai été invitée à réfléchir à la Biennale Contour, qui depuis son origine avait été dédiée à l'image en mouvement, j'ai préféré commencer par des questionnements d'ordre plus général qui concernent tout le monde — tant les

professionnels que les publics de l'art contemporain. Comment situer une biennale ? À qui s'adresse-t-elle ? Est-il possible d'y mener un travail durable ? En prenant en compte les caractéristiques spécifiques de la Biennale Contour, nous (la curatrice, l'équipe, les artistes et les autres participant/es) avons décidé de travailler sur les enchevêtrements entre la décolonisation des structures, des esprits et de l'histoire de la Belgique (en particulier de Malines) et sur la nécessité pour les pratiques de décroissance d'être davantage articulées aux pratiques de l'art contemporain.

En ce sens, un événement historique particulier et ses conséquences directes ont été d'une importance cruciale pour poser les bases de cette recherche : "Le Belge". Le Belge était une locomotive, la première locomotive à vapeur qui a été construite en Belgique en 1835 pour le tout premier chemin de fer d'Europe continentale, lequel reliait Bruxelles à Malines. Peu de temps après, une ligne entre Liège et Ostende a été mise en service, ainsi qu'une ligne menant à Anvers, marquant ainsi le développement du hub ferroviaire belge. Durant la Seconde Guerre

mondiale, c'est notamment en raison de cette structure ferroviaire particulièrement étendue et bien développée que les forces d'occupation nazies ont choisi Malines pour établir l'un des deux camps de transit qu'elles ont implantés hors d'Allemagne. Entre 1942 et 1944, plus de 25.000 Juifs et Roms furent envoyés par train depuis Malines au camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau, dont environ seulement 1% des victimes ont survécu.

Par analogie avec cette logique génocidaire, nous avons à l'esprit que, dans les pays colonisés à travers le monde, le développement d'infrastructures telles que les routes et les chemins de fer a toujours servi soit à exploiter le travail humain asservi, soit à extraire les ressources naturelles au profit du colonisateur. Étudier l'histoire de la colonisation belge et la persistance actuelle de sa colonialité est le deuxième domaine de recherche central. Celui-ci nous permettait de souligner l'importance des modes alternatifs d'existence sociale, politique et écologique dans le contexte actuel de la Belgique. En parlant de son projet et de son titre subversif, *more more more... future*, le chorégraphe Faustin

Linyekula évoque le mot *lóbí* en lingala, qui signifie littéralement "jour adjacent", et peut signifier hier ou demain, selon le contexte et les verbes dans la phrase. En résonance avec ce terme *lóbí*, l'accent est mis dans chacun des trois événements de la biennale sur le moment présent où ils se produisent réellement. Néanmoins, cette présence s'adresse autant au passé qu'à l'avenir.

C'est en suivant cette ligne directrice que j'ai abordé la circularité du temps symbolisée par le mouvement de la Lune. J'ai été inspirée en cela par le projet *LUNĀ talks* qu'Enough Room for Space et Marjolijn Dijkman mènent depuis quelques années. Ils ont organisé une conversation à l'occasion de la pleine lune et en écho aux réunions historiques que la Lunar Society tenait à l'aube du XVIII^{ème} siècle en Angleterre, chaque fois durant la pleine lune. J'ai ainsi proposé d'organiser trois grands moments publics durant les week-ends qui s'alignent sur le cycle lunaire. Ce cycle est l'un de nos rythmes les plus naturels. Nous, tant humains que non-humains, sommes synchronisés avec lui de manière consciente ou inconsciente. Dans notre conception du temps linéaire, ces moments publics peuvent être considérés comme formant un triangle dramaturgique avec un sommet à la pleine lune, une croissance en guise de prologue et une décroissance comme épilogue s'ouvrant sur un futur qui se répète — au moins jusqu'à un certain point — encore et encore. Contrairement au caractère spectaculaire d'une biennale événementielle, cette temporalité prolongée a, d'autre part, permis aux projets commandés de se développer organiquement et de se situer dans le tissu social de Malines. Les deux premiers moments publics ont ainsi présenté les recherches en cours sous différents formats. Le dernier ressemblera, quant à lui, davantage à une présentation finale d'œuvres accomplies.

AM: *La force de Contour 9 est d'expérimenter des manières alternatives de travailler dans le champ de l'art. Les conditions de production des œuvres, leur circulation ou leur ancrage territorial ont été des préoccupations centrales. Comment ces considérations éthiques ont-elles participé à la conception, mais aussi à l'écologie même de cette biennale ?*

NPB: Le travail curatoriale, s'il est envisagé de manière située, demande une grande cohésion entre l'équipe de la biennale et les artistes ou les contributeurs/trices qui y participent. L'équipe de la biennale construit avec moi les orientations, les temporalités de présentation des projets et leur ancrage significatif à Malines. L'une de nos préoccupations était de trouver comment les projets invités pourraient s'appuyer sur le savoir (historique, social, écologique) existant à et autour de Malines. Le travail d'équipe était donc décisif. Au niveau du choix des projets, j'ai privilégié les artistes, activistes ou écrivain/es qui sont basé/es en Belgique ou dans ses environs. L'écologie des pratiques touche également les déplacements

des travailleurs/euses culturel/les, ainsi avon-nous voulu privilégier les déplacements en train, vélos, voitures, bateaux, au détriment de ceux effectués en avion.

AM: *Quels étaient les enjeux d'une activation de la "Full Moon Phase" en pleine période d'élections européennes ?*

NPB: En juillet 2018, une nouvelle est tombée : Steve Bannon, l'ancien conseiller de l'actuel président des États-Unis, envisageait de créer une fondation pour soutenir les partis populistes et d'extrême-droite en Europe. Le siège du mouvement était censé s'implanter à Bruxelles, base à partir de laquelle il aurait toute latitude à exercer des pressions sur le parlement européen, avec une douzaine d'employeurs travaillant à élargir leur réseau de lobbyistes avant les élections de 2019. Lors de la conférence *Global 68* à Paris en mai 2018, le sociologue Lewis Gordon a brillamment observé et commenté les problèmes auxquels la gauche mondiale est désormais confrontée. Il a souligné que, dès le début de leurs études universitaires, la plupart des étudiants de droite de toute la planète travaille directement à préserver et appliquer les lois conservatrices dans toutes les couches du tissu social. De leur côté, les étudiants de gauche passent majoritairement leurs années d'études à lutter "contre", à se mobiliser dans des mouvements "anti-", ou à manifester, au lieu de planifier une forme alternative de système. Ce type de comportement, de mouvement continu des corps et de la pensée "contre" est condamné à s'épuiser à un moment donné. Les mouvements sociaux, économiques ou écologiques basés sur des approches *queer*, décoloniales ou décroissantes, tant dans le Sud que dans le Nord global — tels Black Lives Matter, les manifestations de jeunesse sur le climat, et #metoo — brûlent d'espoir et aspirent à surmonter cet épuisement menaçant. La phase de pleine lune a donc été alimentée par la volonté d'organiser un autre type de fondation, un autre type de pratiques, à commencer par le secteur artistique dans lequel nous travaillons. Cette phase a été principalement en quête de com-

plétude, de durabilité, d'attention et de soin, ainsi que de responsabilisation. Les projets présentés au cours de cette phase ont porté sur les formes sociales et politiques de l'écologie et sur l'impact qu'elles ont sur notre vie quotidienne, sur notre production et notre consommation alimentaires, à l'exemple de l'agriculture circulaire ou du dérèglement climatique.

D'autres projets poursuivent la recherche et les conversations sur les conditions socio-éthiques et politiques et la vie dans les anciens empires tels que les anciennes colonies belges. Comme nous l'avons évoqué précédemment, la colonialité se fait sentir dans les activités multinationales d'extractivisme ou dans les biopolitiques et néocolonialités de la vie quotidienne dans ces anciens territoires colonisés. En Europe, on le ressent dans les lois nationales et internationales pour les nouveaux/elles arrivant/es et l'augmentation de la police et de la violence policière dans la sphère publique. Les projets présentés par la Biennale Contour 9 de Christian Nyampeta avec un mémorial performatif collectif au génocide au Rwanda, de Bie Michels et un groupe de citoyen/nés belges d'origine majoritairement congolaise qui proposent une nouvelle inscription sur un monument colonial à Malines, ou encore l'installation *PeoPL* de Laura Nsengiyumva qui est une destitution du monument public à Léopold II à Bruxelles, sont des témoins forts.

AM: *Dans un contexte où la Belgique connaît de fortes tensions communautaires entre francophones et néerlandophones mais aussi des poussées xénophobes, comment avez-vous travaillé à l'échelle locale et quels acteurs avez-vous mobilisés ?*



Installation de Transnational Alliance, *We Cannot Work Like This*, Thomas More University, Full Moon Phase, Mai 2019. Photo © Lavinia Wouters

NPB: Suivant le format de la “Waxing Crescent Moon Phase” de janvier, la “Full Moon Phase” a également comporté des premières de films, des performances, des séances de travail, des installations, des conversations à cœur ouvert et des promenades. Pour ne citer que quelques collaborations locales, il est important d'évoquer l'exposition finale et la présentation de la recherche collective de l'alliance des écoles et académies de Belgique, France, Royaume-Uni et Hong Kong qui s'est tenue à l'Université Thomas More de Malines. Une nouvelle génération de producteurs/trices et d'artistes culturel/les et sociaux/ales ont présenté leurs recherches sur des sujets tels que la dette écologique, le racisme environnemental, la décolonisation des relations sociales, la décroissance, l'espoir, l'attention et la solidarité qui représentent non seulement le contenu avec lequel ils travaillent, mais aussi les matériaux, techniques et méthodes de ce travail.

Après un colloque coorganisé avec Netwerk à Alost en octobre 2018, Daniela Ortiz a présenté la première de sa vidéo *The Empire of Law*, une critique des monuments coloniaux publics en Belgique, en Espagne et au Pérou, et un témoignage de l'activisme antiraciste de l'artiste concernant le droit européen pour les nouveaux arrivants. La première a été suivie d'une représentation de Walter Andino Midence, le militant antiraciste originaire du Honduras et basé à Malines, qui a profondément interpellé le public avec son récit sans concession de l'environnement raciste ordinaire et structurel dans lequel il vit quotidiennement.

En collaboration avec l'organisation sociale Straathoekwerk Mechelen et son projet “Piraten van de Dijle”, la Flotation Island de Maria Lucia Cruz Correia a lancé un radeau qui flotte littéralement sur la rivière Dyle, au centre de Malines. Les travailleurs sociaux et les habitant/es socialement marginalisé/es de Malines s'y occupent d'un jardin potable. Maria Lucia Cruz Correia a organisé sur le radeau une longue discussion sur le deuil lié au dérèglement climatique.

De beaux échanges continus ont également été possibles grâce à la contribution de Coyote, un groupe interdisciplinaire qui s'intéresse à l'art, à l'écologie, à l'ethnologie et aux sciences politiques. Son projet, de la racine à la transplantation, suit les enchevêtrements entre les concepts d'enracinement et de transplantation et leur parcours historique, territorial et politique à travers une série de rencontres, ateliers, dérives et exercices collectifs avec des groupes locaux d'écologistes agricoles. Il a organisé des workshops et un dîner appelé “repas critique”, auquel ont participé des militants du groupe Climate Youth Mechelen, récemment fondé, ainsi que l'un des plus grands experts belges en agriculture circulaire, Louis de Bruyn.

AM: *Les habitants de Malines sont traditionnellement nommés “les éteigneurs de lune”. L'histoire raconte qu'en 1687, croyant la*



Maria Lucia Cruz Correia avec Evanne Nowak, “Common Dreams: Climate Grief”, session de travail, Full Moon Phase, Mai 2019. Photo © Lavinia Wouters



Saddie Choua, *Take Care of Yourself and Walk*, sur la photo avec l'artiste Sara Sejin Chang lors de la lecture d'un poème devant le siège du parti d'extrême droite Vlaamse Belang, Full Moon Phase, Mai 2019. Photo © Lavinia Wouters

cathédrale Saint-Rombaut en feu, ils se sont précipités pour éteindre un incendie. Ce qu'ils avaient pris pour des flammes n'étaient que les reflets ambrés de la lune qui, à travers la brume, se réverbéraient les vitraux de l'édifice. Si cette anecdote fait écho aux conditions du “voir” que nous avons déjà évoquées, elle est également intéressante à aborder au regard des peurs collectives qui animent aujourd'hui Malines mais aussi l'Europe. L'art vous semble-t-il une manière de désamorcer ces dernières en tant qu'illusion d'optique ?

NPB: Je souhaite explorer quelles seraient les conditions d'une création plus durable, comment repenser la pratique de l'exposition ou de la biennale, comment les projets peuvent vivre plus longtemps que l'événement lui-même et être liés aux projets locaux ou régionaux. Un autre objectif important est d'accompagner la volonté de l'organisation qui gère cette biennale (le kunstencentrum Nona) à promouvoir une politique institutionnelle plus inclusive socialement et responsable sur le plan environnemental. À terme, j'espère sincèrement engager des discussions pertinentes sur la réalité sociale, éco-

logique et politique de la ville et de sa région, et permettre à certains projets à long terme de rester en place après la clôture officielle de la biennale fin 2019.

AM: *L'action que vous menez à Malines s'inscrit dans le temps long. Quel regard portez-vous sur sa potentielle durabilité et sur sa capacité à agir en profondeur sur les institutions, le corps social ou encore le territoire ? Est-ce dans les alliances nouées durant ces deux années, tant à l'échelle locale qu'internationale, qu'il faut voir les possibilités d'une transformation à l'œuvre ?*

NPB: J'essaie de donner aux projets qui en ont besoin le temps nécessaire pour se développer en relation avec les acteurs/actrices locales essentiel/les au contenu et aux défis soulevés par ceux-ci. Pour certains aspects qui concernent la confiance et la volonté de s'engager à une ‘après-vie’ du projet dans le tissu social et citoyen, le temps et la qualité des relations et des engagements sont primordiaux. Les sujets du racisme et de l'injustice historique par rapport à la colonialité, qui touchent les populations tant en Belgique que dans ses anciennes colonies, ainsi que la recherche d'une manière éthique de travailler — ce qui inclut pour moi la nécessité de la pensée écologique et décroissante — ont besoin d'un corps social qui se transforme radicalement. L'on peut donc espérer que cette transformation se fasse aussi à travers des œuvres d'art et à travers les relations qu'une œuvre peut faire émerger et soutenir.

AM: *La prochaine phase de Coltan as Cotton se déroulera du 18 au 20 octobre 2019. Comment abordez-vous cette ultime rencontre à la lueur de la lune ?*

NPB: La phase lunaire du dernier Croissant est le dernier des trois moments publics de la Biennale Contour 9 dont le thème principal est le futur proche mais qui, tout comme le cycle lunaire, est compris comme une transformation continue entre présent et passé. Plusieurs premières mondiales, sessions de travail et performances qui ont toutes été commandées et développées au cours d'une année, seront présentées. Elles donneront un aperçu des associations liées à l'espoir et à la renaissance, à la décroissance écologique et sociale. Avec cette phase de clôture, la biennale tirera quelques conclusions quant à son espoir de susciter des discussions pertinentes pour la réalité sociale, écologique et politique de la ville et de sa région, mais aussi au sein de l'organisation qui accueille la biennale elle-même.

Entretien mené par Sandra Delacourt

La dernière exposition de SEAN CROSSLEY (Melbourne, °1987 ; vit et travaille à Bruxelles) chez Harlan Levey Project pouvait, à rebours de la grande hétérogénéité des œuvres, se lire comme un tout. Loin d'être une démonstration, l'ensemble instruisait une question ouverte, voire complètement béante, sur la possibilité même de la création. A l'entame d'une résidence d'un an au WIELS, retour sur les aspects les plus réflexifs d'un travail protéiforme et passionnant.

Sean Crossley, *Le Menuet I et Le Menuet II* (after August Francois Gorguet 1886), 2019, huile sur lin, 210 x 360 cm, vue de l'exposition *Recreational Painting*, 6.6–7.7.19. Courtesy Harlan Levey Projects, Bruxelles.

RECREATIONAL PAINTING



SEAN CROSSLEY
WIELS
STUDIO RESIDENCY
WWW.WIELS.ORG/EN/RESIDENCIES
2019

Qui a vu le travail de l'artiste à Art Contest en 2017 se réjouira d'une évolution tangible, une vraie surprise, en examinant sa production la plus récente. Non que cette peinture fût inintéressante, mais sa densité, sa volubilité, ses formats et sa complexité systématiques pouvaient en quelque sorte mettre le spectateur à distance, son regard ricochant à la surface des tableaux sans jamais en trouver l'entrée. À cette autorité, si séduisante fût-elle, se substitue aujourd'hui une approche plus composite et fluide. La diversité des formats et des sujets, les nuances de la palette permettent une respiration et une liberté d'interprétation beaucoup plus grande.

Le titre de l'exposition, qu'on pourrait traduire comme “peinture récréative” ou “de loisir” offre plus qu'une indication sur les modalités réflexives de cette pratique, affranchie de l'héroïsme romantique et de l'idéal d'authenticité attaché à l'expression d'une intériorité. En ce sens, cette peinture n'est pas moderne, même si elle emprunte parfois au 19^{ème} siècle, et plus précisément à la figure de Manet. Mais il ne faut pas confondre l'enveloppe et la

lettre: les références plus ou moins marquées à l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe*, comme à Auguste Gorguet, Gerhard Richter et Chris Marker, relèvent moins du grand écart esthétique que d'une intention discursive dialectisant en peinture la circularité sans fin de notre époque et la difficulté de s'affranchir des croyances, structurées et structurantes, qui lui sont attachées.¹

Le système de valeurs qui les fonde, en art comme ailleurs, pourrait-être le Réalisme capitaliste théorisé par Mark Fisher en 2009. Sean Crossley s'y réfère abondamment. Plus pessimiste encore qu'un Adorno ou qu'un Baudrillard, Fisher a développé une réflexion sur les implications symboliques de notre mode de production. Le postulat de départ tient d'un slogan: “ il est plus facile d'imaginer une fin du monde que celle du capitalisme”². Ce faisant, l'action politique, culturelle et artistique ne peut au mieux qu'en explorer les marges. L'illusion est faite Raison et constitue un horizon indépassable. Sous ces conditions, la création est impossible car ses modalités sont elles-mêmes effets et causes capitalistes. La résistance s'opposera donc aux effets les plus pervers du “ système”, sans jamais pouvoir — ou surtout vouloir — remettre en question le cœur même de l'existence collective (par confort, défaut d'imagination ou d'ingéniosité, répulsion pour l'“extrémisme”, manque d'appuis étatiques, etc.) Dans cette perspective, la contestation ou la critique servent, au mieux, les avantages marginaux d'acteurs se disputant des positions liées à leur très nécessaire capacité d'accumulation.

Deux tableaux importants font plus spécifiquement écho à cela. Deux scènes de genre de grand format figurant un bal mondain. Les images sont empruntées à une lithographie d'A. Gorguet produite au 19^{ème} siècle. On pourrait aussi les imaginer tout droit sorties de la scène finale du *Guépard* (Luchino Visconti, 1963). Scènes baroques, ou bien plutôt néobarocues qui, de Gorguet à aujourd'hui (on ne peut s'empêcher de penser à Wim Delvoye), évoquent l'opportunisme du jeune Tancredi lorsqu'il convainc le Prince Salina de soutenir le Risorgimento: “Si nous ne nous mêlons pas de cette affaire, ils vont nous fabriquer une république. Si nous voulons que tout reste pareil, il faut que nous changions tout”.

Faut-il dès lors identifier la peinture à une vieille aristocrate, toute encline à devenir bourgeoise ou *povera* lorsqu'il s'agit de préserver sa position et ses effets — sachant que la “ nouveauté” est l'ultime antidote à toute perspective révolutionnaire ou d'avant-garde ?

Si Sean Crossley a beaucoup lu Fisher, il est trop peintre, croyons-nous, pour verser dans un dispositif, fût-il instruit et critique. *Recreational Painting* n'était pas une installation et son propos moins distancié ou cynique qu'on pourrait le croire. Outre Fisher, l'artiste en appelle aussi à Bourdieu. On l'attendait sur *La Distinction* mais c'est au *Manet* qu'il se réfère, l'ouvrage où le sociologue explore, à rebours du déterminisme auquel on l'a souvent réduit, les possibilités sociales d'une *Révolution symbolique*³, fût-elle au départ l'affaire de quelques peintres chameilleurs et d'auteurs plus ou moins érudits

On souhaite à l'artiste de poursuivre au WIELS ce travail passionnant, sachant que les aspects sociologiques de l'œuvre ne sont qu'une entrée parmi d'autres, pas moins ouvertes et engageantes, tant conceptuellement que picturalement.

Benoît Dusart

¹ Croyances qui, comme aime le souligner Bernard Lahire: “font de leurs porteurs des êtres davantage possédés par elles qu'ils ne les possèdent vraiment”. Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, La découverte, 2015.

² Mark Fisher, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il pas d'alternative ?*, Entremonde, 2018 (2009), p. 10.

³ Pierre Bourdieu, *Sur Manet: Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, coll. “Cours et travaux”, 2013

Depuis plus de 15 ans, SARAH & CHARLES (°1981 et °1979; vivent et travaillent à Bruxelles) travaillent dans l'interstice entre réalité et fiction, bâtissant des installations immersives dans lesquelles le spectateur est à la fois objet et sujet de la mise en scène. Chaque exposition/intervention du duo d'artistes bruxellois est un voyage originel au cours duquel se déploie le synopsis d'une histoire située qui se densifie au fur et à mesure de sa mise en œuvre. Agissant tout autant dans le champ des arts plastiques, du théâtre, du film, de la scénographie et récemment dans l'espace public, leur travail est le fruit de collaborations assumées qui résultent des relations qu'ils établissent avec le public et l'espace: expositions, scènes, espaces publics, etc. Usant de la construction d'une réalité fictionnée ou s'y référant (accessoires, décors, plateaux cinématographiques, pastiches, mises en abyme, etc.), leurs œuvres en dévoilent le mécanisme et se jouent de l'illusion et de la confusion introduites par le dispositif. Entraîné par les artistes dans ce télescopage de fragments de réel et d'imaginaire qui constituent les coulisses donnant lieu au "spectacle", le spectateur devient monteur et, presque malgré lui, acteur.



IN THE HANDS OF PUPPETS

Sarah & Charles, *Puppet*, 2019, impression UV sur plexiglas dans boîte lumineuse en aluminium, 1506 x 3760 mm

En 2013, *The Suspension of the Disbelief*, première grande exposition solo du duo au Z33 à Hasselt déployait ainsi l'arsenal scénique de la fiction (la comédie musicale) dans sa friction avec la réalité. Quelques années plus tard, *In the Hands of Puppets* (Entre les Mains de Marionnettes), exposition solo programmée pour l'automne à Be-Part à Waregem, abandonne en partie le mécanisme révélateur de l'envers du décor et des coulisses qui prévalait jusqu'ici, pour aborder un sujet universel qu'est la condition ontologique sur un mode réfléchi. Pour ce faire, Sarah et Charles disposent dans l'espace, à des endroits stratégiques, un ensemble hétérogène d'éléments — affiches, installations, films, rideaux, bancs, etc. — qui entraîne le visiteur dans une plongée immersive faisant littéralement corps avec l'espace en boucle qui régit la topographie du centre d'art. Et, par les résonances familières et complexes qu'il provoque, il l'incite à tisser un réseau de significations et d'émotions grâce au pouvoir de son imagination.

Sound:#398 STREAM_PRESSURE affiche extraite de la série intitulée *Sounds* (2012-2013) ouvre l'exposition et donne le "la": créer un son — et une histoire — avec quelques mots, ou presque. Cette affiche est associée à une série de cinq posters, *Simulacre & Simulation*, constituée d'images issues de manuels de maquillage pour le théâtre auxquelles se superposent d'autres motifs. De cette manière, le "sound" se charge d'images qui sont

autant d'objets-signes. Se référant au fameux ouvrage de Baudrillard *Simulacre et simulation* (éditions Galilée, 1981), ces images "sonores" introduisent de surcroît un glissement dans une économie politique du signe qui se fera de plus en plus perceptible au fur et à mesure de la progression du visiteur. Créant ainsi une toile de significations — toutes relativement minimales dans leur langage plastique —, Sarah et Charles accumulent tout au long du parcours images et objets, statiques et en mouvement, réels et virtuels qui, activés par l'imagination du spectateur et/ou par les technologies, basculent dans d'autres sphères, d'autres histoires, d'autres réalités, d'autres dimensions. Processus significatif de l'ensemble de l'exposition, ce glissement est celui d'une manipulation totale du réel par les signes et finalement de l'avènement du simulacre à travers le monde numérique et virtuel.

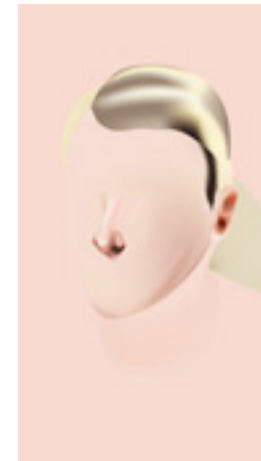
La succession des titres tels *Simulacre & Simulation* (2019), *Vanity of Vanity* (2018), *In the Hands of Puppets* (2019), *A creative Spa* (2019) évoque d'ailleurs la teneur de cette plongée immersive dans un monde pétri de douces illusions et de miroirs aux alouettes. Or, centre névralgique de l'exposition, le film éponyme met en scène une poupée serpent, sorte de main gantée virtuelle dotée d'un visage articulé qui, à l'instar d'un psychologue, s'entretient avec différents patients sur des questions existentielles¹. Sorte de thérapeute online, cette poupée virtuelle absorbe à la fin

l'angoisse de ses patients et devient elle-même dépressive. Elle aussi est capable d'être contaminée par les émotions. Rejoignant l'analyse de Giorgio Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?* qui, à la suite de Foucault, reprend la question des relations de pouvoir qu'impliquent les dispositifs technologiques et leurs usages², *In the Hands of Puppets* nous parle de la manière dont l'interaction des hommes avec l'intelligence artificielle crée un sujet "spectral"³, un individu fantôme de lui-même ayant perdu sa liberté qui, pour le dire avec les mots de Sarah et Charles, n'est plus capable d'assumer ses responsabilités.

Aujourd'hui, la démultiplication des dispositifs technologiques et leur capacité croissante à interagir et à entrer en dialogue avec les individus est, comme le signifie Foucault, le lieu d'un projet politique et social dont le but est le contrôle des comportements, du corps et de l'esprit. "Vanités des Vanités, tout est vanité." La première partie de cette phrase emblématique de l'*Ecclésiaste*⁴ constitue le titre d'un film de 2018 présenté dans la semi-rotonde de Be-Part. On y voit une animation de citations aux deux tiers issues de l'*Ecclésiaste* et des photos et vidéos empruntées à Internet. Ce collage de fragments textuels, inscrits en vaguelettes sur fond rose et parsemés d'images animées par des clics, utilise la grille visuelle d'une page instagram, le tout dilué dans une esthétique douce et banale, édulcorée, à l'image de la production ininterrompue de "likes" qui façonne le mode de fonctionnement des réseaux sociaux. Or, présenté sur du mobilier urbain conçu pour un projet d'art dans l'espace public réalisé en 2018-2019 pour la commune d'Ander-



Sarah & Charles, *Simulacre & Simulation*, 2019, impression sur papier et sur plexiglass (en surimpression), 70 x 105 cm, encadré



Sarah & Charles, *The Heads*, 2019, installation vidéo multi écrans, son, moniteur hd, acier inoxydable, peint

² Agamben définit ainsi le dispositif comme: "tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants" Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages poche, 2014, p. 80

³ "ce qui arrive aujourd'hui est que les processus de subjectivation et les processus de désobjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recombinaison d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire spectrale." Giorgio Agamben, "Théorie des dispositifs", *Po&Sic*, vol. 115, no. 1, 2006, pp. 25-33.

⁴ L'*Ecclésiaste* est un livre de la bible hébraïque. Ce nom est une traduction grecque de l'hébreu *תהלה* Qohelet signifiant celui qui s'adresse à la foule. Son auteur est inconnu.

⁵ *Peanuts* a été réalisé en 2018-2019 en collaboration avec Laura Villeret et Antoine Trémège. Il est constitué de 20 pièces de mobilier urbain en acier inoxydable peint, commissionnées par la commune d'Anderlecht pour l'espace public de Cureghem.

⁶ Cette expression est tirée du livre de l'*Ecclésiaste*.

lecht⁵, *Vanity of Vanities* met en parallèle l'espace public et l'espace virtuel d'internet, montrant comment le patchwork fragmenté qui anime ces deux espaces a dissout et effacé toute participation active et toute "réelle" communication entre eux. Ainsi, insidieusement, sans que plus personne ne sache vraiment qui se trouve aux manettes et quel est l'objectif, le contrôle s'immisce dans l'expérience ordinaire et quotidienne des connections virtuelles sous la forme inoffensive d'un "rien de nouveau sous le soleil"⁶.

Dès lors, l'exposition pose une question fondamentale: sommes-nous encore en mesure de choisir notre destin? Et, en effet, arrivé dans la cave, baigné dans une lumière rose et enrobé de brouillard, le spectateur n'est plus qu'une silhouette enchaînée aux plaisirs narcissiques d'une fontaine nommée bien-être, tandis que deux autres "silhouettes", portraits/avatars des deux artistes, sans yeux ni bouche, lui parlent par onomatopées des limbes de leurs écrans (*Two Heads*, 2019). Point culminant de l'immersion, *A creative Spa*, tel est le titre de cette installation, semble bien répondre à cette question par la négative. Et pourtant...

Au terme de trois années de recherches, d'une résidence de trois mois au centre psycho-social St-Alexius d'Ixelles et de la réalisation depuis 2015 de plusieurs projets dans l'espace public, le regard de Sarah et Charles a basculé de l'extérieur vers l'intérieur, de l'acte de "regarder" vers celui de "se regarder". Omniprésents, leurs portraits, avatars numériques, se déploient ainsi dans l'ensemble de l'exposition, comme pour nous rappeler qui sont les créateurs de ce simulacre, de cette simulation. Mais cette présence "spectrale" est aussi une manière de profaner ce monde virtuel omniscient — avec ses vérités ordinaires apparemment inoffensives — et d'en désamorcer les effets psychotiques en offrant un visage individué, bien que tronqué, au simulacre de l'exposition.

De cette façon, tout en poursuivant leur réflexion sur la manière dont se construisent nos relations au monde, Sarah et Charles intègrent à leur projet une réflexion fondamentale sur les liens de l'humain avec le monde virtuel et l'intelligence artificielle. Et nous plongent dans la psychologie schizophrène et aliénante d'un individu formaté par un ensemble de prothèses technologiques et anesthésié de toute part. Augmentée d'un questionnement fondamental sur le rôle et la fonction sociale de l'art et de l'artiste, l'exposition *In the Hands of Puppets* se situe hors-scène, en dehors de tout jeu de fiction avec la réalité, dans une hyper-réalité, assumant ainsi entièrement une dimension critique fondamentale d'ordre social et politique sur le danger de la dissolution de la responsabilité individuelle dans l'univers de la réalité augmentée.

Maïté Vissault

**SARAH & CHARLES'S
IN THE HANDS OF PUPPETS
BE-PART
17 WESTERLAAN
8790 WAREGEM
WWW.BEPARTLIVE.ORG
DU 01.09 AU 01.12.19**

PENŒER L'ETE

Fin septembre s’ouvre, à Été 78, *Curating is Writing the Future. A Portrait*, une exposition élaborée par STIJN VAN DORPE (°1970) au cours d’un délicat processus collaboratif engageant le collectionneur Olivier Gevart – initiateur et animateur du lieu –, la curatrice Florence Cheval pour le programme de recherche Caveat, le Fonds du Logement de la Région Bruxelles-Capitale situé en face de la “galerie”¹ et l’atelier de formation en menuiserie Convivial.

Cette phase d’élaboration est à considérer comme partie intégrante de l’œuvre, un premier temps précédant l’installation à Été 78, suivie d’une pérennisation du processus et des objets comme “pièce de collection” régie par contrat. Un prochain horizon d’activation est promis par l’engagement à rebattre les cartes avec les mêmes protagonistes, en 2022.

Théâtre des opérations

Premier temps : tracer un périmètre, le lire ; identifier des acteurs, les nommer. Ce sera donc Été 78 ; avec, pour vis-à-vis, le siège du Fonds du logement et ses employés. Depuis l’ouverture de son espace d’exposition, Olivier Gevart chérit le vœu de franchir la chaussée et d’établir un lien avec son imposant voisin, dans une optique d’ancrage des pratiques artistiques dans le corps social, partagée par Stijn Van Dorpe autant que par Caveat à qui l’on doit l’impulsion initiale de la présente configuration.

Voici donc une première distribution des rôles : l’artiste, Stijn Van Dorpe, est engagé depuis des années dans des pratiques collaboratives générant des interactions entre le monde de l’art et son environnement sociétal. La curatrice, Florence Cheval, est, à l’origine du projet, active au sein de Caveat, initiative de recherche et d’action collective visant à penser l’économie du monde de l’art aujourd’hui, dans un contexte plus large de précarisation du travail et de marchandisation généralisée.²

Olivier Gevart incarne deux figures, celle d’initiateur et celle de collectionneur. Celui-ci ouvre un espace d’exposition, ce n’est pas un cas isolé. Il faut cependant souligner la spécificité de l’initiative : loin du show-room ou du réceptacle curatorial, Été 78 entend établir des relations durables avec des artistes, accompagner des processus, produire de la pensée critique.³

Démarche complètement enchâssée dans l’espace privatif. La galerie est en effet imbriquée dans le domicile du collectionneur, quant à lui fermé au public. Un frottement qui matérialise la frontière poreuse entre l’intime et le public, entre la relation établie avec la collection et celle construite dans la collaboration.⁴

Que faire ?

C’est à l’entrée de la demeure, distincte de celle de la galerie, que s’élève une petite bibliothèque d’échange

de titres,⁵ un meuble vitré à rayonnages commandé par Olivier Gevart à l’Atelier de Formation en menuiserie de l’asbl Convivial.⁶

Apparaît ici un cinquième acteur, appelé “les professeurs”. Ce sont les formateurs de l’Atelier, avec qui Stijn Van Dorpe décide de réaliser cinq cadres de même format dont les montants se prêteront aux exercices ornementaux prévus par la formation. Il n’est cependant ici nul automatisme. L’idée émerge au terme d’une première rencontre, qui suscite doutes et réticences. Celles-ci ne seront levées que du fait de la participation de l’artiste à la construction des encadrements.

Pas plus d’automatisme avec ce dernier protagoniste qu’est le Fonds du Logement (appelé “les employés”). L’idée est de placer une œuvre de la collection dans l’atrium de l’administration, mais aussi de confier trois autres petites pièces à des membres du personnel qui les placeraient dans leur bureau.⁷ Le premier mouvement se formalise facilement,⁸ mais le deuxième suscite des réticences de la part de la hiérarchie qui redoute une présence “perturbatrice” pour le travail et préfère écarter cette prise en charge au profit d’un parrainage “à titre personnel”, hors des bureaux.

Au jour de la rédaction de cet article, nous ne pouvons dire quel sera le dénouement de cette négociation, mais nous pouvons affirmer qu’elle aura en effet perturbé les attendus d’une administration à cheval sur les prescriptions règlementaires, en même temps qu’elle aura révélé des dissensions au sein de l’organisation du travail.

Droits de suite

Mouvements, négociations, frottements : l’exposition tentera d’en faire affleurer les résultats. Y figureront les cinq cadres, assumés par les auteurs (l’artiste et l’atelier) comme une œuvre collective ; de même que, placés sur des pupitres à partition, les contrats liant chacun des protagonistes au projet (l’artiste et l’initiateur, l’artiste et la curatrice, l’artiste et l’atelier, etc.).⁹ Par ailleurs, une documentation, des échanges renseignant le processus et singulièrement le jeu de transfert des rôles tenté par l’artiste et la curatrice, chacun testant la position de l’autre à travers un échange épistolaire. Enfin, un objet mutique figurera en devanture : cinq verres d’eau sur une table blanche. Parmi eux un intrus rempli de vodka. Portrait peut-être du collectionneur et de sa démarche, dont les désirs de pureté et de transparence ne sont peut-être pas exempts de potentiels empoisonnements.¹⁰

Il faudra ensuite plier bagages. C’est alors que les relations établies et les pièces produites devront trouver l’attention nécessaire à leur pérennisation. D’où l’engagement à rejouer l’exercice en 2022. D’où encore les clauses contractuelles qui devraient désigner l’oeuvre comme inscrite et non vendable.¹¹

C’est une pratique du soin, de l’attention et la durée que cette démarche entend faire émerger, à contre-jour de la précipitation induite par le networking ambiant. Une durée qui permet de porter une attention inhabituelle à tous les éléments composant la trame collaborative mise en place. Ce qui, en temps normal, ne fait que reconduire l’inertie comportementale du secteur fait ici l’objet d’un examen détaillé : le rôle et la contribution de chacun.e, les relations entre tou.te.s, le moindre acte posé. Comme ailleurs, ce travail de décelération porte l’humble puissance des anticipations.

Laurent Courtens

STIJN VAN DORPE
CURATING IS WRITING
THE FUTURE. A PORTRAIT
ÉTÉ 78
78 RUE DE L'ÉTÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM
DU 29.09 AU 27.10.19

¹ Dont il faut s’empresser de rappeler qu’elle ne revêt aucune dimension commerciale. Créé en 2014, Été 78 (situé rue de l’Été, 78) se définit comme une plate-forme artistique interdisciplinaire et expérimentale : “un espace de création, facilitateur, lieu de réalisations, de répétitions, de monstrations, lieu d’échanges et de découvertes” (www.ete78.com). Il n’y est pas question de vente.

² La recherche s’appuie notamment sur l’évaluation et l’expérimentation du contrat comme mode de formalisation d’une négociation, d’une relation d’échange ou d’un rapport de force et d’obligations réciproques. https://caveat.be/

³ L’édition d’un périodique intitulé *Serenity* est par exemple planifiée en 2020, en collaboration avec la critique et curatrice Septembre Tiberghien.

⁴ Dans le plan d’intervention dressé par Stijn Van Dorpe, la curatrice est placée dans la galerie, le collectionneur et l’initiateur dans l’appartement privé, qui est aussi l’espace de la collection.

⁵ “give away library” sur le plan dressé par l’artiste.

⁶ Une association investie depuis 1994 dans le travail d’insertion de réfugiés reconus (disposant du statut). www.convivial.be

⁷ Trois petits tracteurs de poche bricolés par un designer avec des chutes de matériaux.

⁸ C’est une photographie de Vincent Beekman qui est exposée dans l’atrium du Fonds du Logement.

⁹ Une lecture publique des contrats par les signataires pourrait prendre place lors de l’ouverture.

¹⁰ Il faudrait être plus précis : la pièce part de l’irritation manifestée par Olivier Gevart face aux obsessions alcoolémiques des vernissages. Une partie de ses fonds proviennent par ailleurs de la commercialisation de l’alcool éthylique. Enfin, on peut rappeler l’ambiguïté du rapport de visibilité et d’invisibilité portée par le projet lui-même, dont la pièce rendrait également compte.

¹¹ Clauses qui, à l’image de l’entièreté du processus, sont conjointement élaborées.

Marquant l’arrivée de la curatrice Marie Papazoglou à la programmation de l’*artist-run space* Greylight Projects, la première exposition monographique d’AMÉLIE BOUVIER dans l’ancien presbytère de l’Église du Gesù déploie un ensemble d’œuvres qui aborde la représentation scientifique de l’espace et sa traduction poétique. Un partenariat avec l’association Homegrade a également permis à l’artiste d’investir le hall d’accueil de l’ancien Observatoire Royal de Bruxelles à l’occasion des Journées du Patrimoine.

FEMMES DE L'OMBRE

Puisant ses sources dans l’imaginaire de la conquête spatiale et les ouvrages de vulgarisation scientifique, la démarche d’Amélie Bouvier (°1982 ; vit et travaille à Bruxelles) n’est pourtant pas réductible à une fascination pour l’imagerie qui s’y rattache. L’artiste développe à travers le dessin, le collage ou encore la vidéo un langage plastique s’approchant de l’abstraction pour atteindre un au-delà spéculatif, qui lorgne volontiers du côté de la science-fiction. Partant de l’observation attentive de la collection de tirages photographiques sur plaques de verre de l’observatoire du collège de Harvard, dont les annotations ont été effectuées manuellement par une armada de femmes engagées par le directeur, un dénommé Edward Charles Pickering, entre 1877 et 1919 (soit bien avant que les femmes n’obtiennent le droit de vote aux États-Unis), Amélie Bouvier a réalisé une série de quarante-cinq dessins aux formes géométriques, rendant hommage à cette équipe féminine dont les découvertes notoires pour la recherche sont pourtant restées anonymes aux yeux du monde. Aujourd’hui en cours, la vaste campagne de restauration et de numérisation de ces plaques conduit à l’effacement quasi-systématique de ces notes méticuleuses au profit d’une cartographie du ciel rendue soit disant plus lisible. Cette politique de neutralisation a inspiré à l’artiste une vidéo, en cours de montage à l’heure d’écrire ses lignes, naviguant entre documentaire et animation, réalisées à partir d’images filmées dans les archives et de collages issus de diverses sources iconographiques.

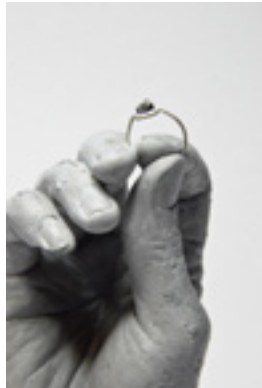
Chez Amélie Bouvier, l’introduction du hasard et de l’accident comme données fondamentales, que ce soit dans les dessins réalisés à la règle et au stencil ou dans les impressions monotypes, permettent de mettre à distance l’analyse purement cartésienne pour ouvrir la porte à une interprétation plus symbolique. Ainsi, les formes ovales ou sphériques qui reviennent fréquemment dans la série de dessins *Pickering’s Harem* ou encore *The Sun Conspiracy* révèlent de manière indicielle cette attraction pour le système solaire, ses planètes et satellites tournoyant autour d’un axe invisible. Le titre de l’exposition, *Eight Minutes Ago*, fait d’ailleurs référence au temps que met la lumière



Amélie Bouvier, *The Sun Conspiracy Drawings (White Light Flare)*, Indian ink on paper, frame in wood and lead, 103x73cm, 2018 © Artist & Harlan Levey Projects

AMÉLIE BOUVIER
EIGHT MINUTES AGO
SOUS COMMISSARIAT
DE MARIE PAPAZOGLOU
GREYLIGHT PROJECTS
11 RUE BRIALMONT
1210 SAINT-JOSSE-TEN-NOODE
DU JEUDI AU SAMEDI, DE 14H À 18H
**OUVERTURES SUPPLÉMENTAIRES:
14.09 ET 15.09.2019**
**LE 26.09: TALK AVEC MARJOLIJN
DIJKMAN, CO-FONDATRICE AVEC
AMÉLIE BOUVIER DE UNCERTAINTY
SCENARIOS.**
**PRÉSENTATION DE LA VIDÉO
PROSPECT OF INTERCEPTION
ET DISCUSSION AVEC LES DEUX
ARTISTES ET LA COMMISSAIRE
DU 13.09 AU 12.10.19**

**ANCIEN OBSERVATOIRE ROYAL
PLACE QUETELET
1210 SAINT-JOSSE-TEN-NOODE
LES 14 ET 15.09.19 DANS LE CADRE
DES JOURNÉES DU PATRIMOINE**



Amélie Bouvier, *Gains and Looses*, detail. Steel, plaster, magnifying glass, silver, iron, meteorite, 135x25x25cm, 2018 © Artist & Harlan Levey Projects

MAKE THE ARCHIVES OF AMERICA GREAT AGAIN



The Death of K9 Cigo

“Depuis la série Memento (2015), je m’intéresse à l’impact d’événements tragiques, à la chorégraphie qui se noue à travers les médias, les réseaux sociaux, à la façon dont les gens interagissent avec ces événements liés à leur plausibilité et à l’instant de leurs hypermédiationisations.”² C’est ainsi que Van der Auwera commence à suivre jour après jour depuis plus d’un an le quotidien du territoire de Miami et de ses environs sur PériScope, l’application permettant d’explorer le monde en direct sur Internet. Fantasmagique, fallacieuse, cristallisant le progrès et l’échec de par son inexorable disparition programmée, Miami offre une vision sinistre et touchante de l’Amérique que vient nourrir plus encore la tuerie de l’école de Parkland le 14 février 2018. Les événements s’enchaînent, donnant lieu à une matière inestimable sur l’application pour l’artiste-chercheur outre-Atlantique déjà largement marqué par la culture états-unienne. Depuis plusieurs années et notamment depuis la tuerie de l’école primaire de Sandy Hook en 2012, Van der Auwera nourrit un intérêt pour ces fusillades et la conspiration des “acteurs de crise”³. Pour celui-ci, une clé d’interprétation des absurdités de ces actions réside au sein de chaque vidéo produite et diffusée sur Internet. “Assez intuitivement, j’ai d’abord voulu les sauvegarder de l’abysse car je les imaginais comme potentiellement précieuses et, en même temps, elles me semblaient être une porte d’entrée pour méditer sur ces questions et observer l’impact d’un tel évènement dans cet étrange monde hanté par l’omniprésence des caméras.”⁴

En cette rentrée 2019 se démarquent les deux expositions simultanées D’EMMANUEL VAN DER AUWERA (°1982; vit et travaille à Bruxelles) au Botanique et à la galerie Harlan Levey. Avec ses deux nouvelles vidéos conçues en diptyque, *The Death of K9 Cigo* et *The Sky is on Fire*, Van der Auwera brosse le portrait d’une Amérique trumpienne et sclérosée, s’interrogeant par le prisme de la question des armes à feu, aux métadiscours d’un évènement à travers sa digestion et sa documentation en images, de leur production à leurs usages. Une année chargée pour l’artiste, qui après ses expositions à Dallas et Art Brussels en début d’année participe aussi à l’exposition collective *Open Skies* au WIELS¹ et finalise sa première monographie – à paraître en fin d’année.

“This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.”

T.S. Eliot, *Des hommes creux*, 1925

La force du montage

De la force de la démocratie directe à la remise en question de postulats mensongers, la richesse de ces images témoigne d’emblée d’une valeur historique se modifiant sous l’action du montage. Le film démarre par la logorrhée sans issue et empreinte de solitude d’un jeune garçon face caméra. L’avertissement s’enchaîne avec des vues de Miami et de couchers de soleil kitch. S’immisçant peu à peu dans l’espace urbain, l’école du massacre, le regard du tueur, des policiers, la cellule de prison, et ponctuant l’ensemble de banalités de l’existence, l’œil de Van der Auwera infiltre tous les lieux, dans une limite éthique frôlant avec le voyeurisme “Mon regard [...] est un virus qui s’insère dans tous ces fragments collectés, il les unit. On saute de l’un à l’autre, à travers une quantité infinie d’yeux qui regardent à différents niveaux ces phénomènes et qui ont l’air de converger vers un point de vue unique, qui peut ‘fictionnaliser’ l’évènement”, livre Van der Auwera. La patience scientifique du monteur y décortique et effeuille la matrice d’une société contradictoire encourageant la violence et délivrant des messages schizophréniques. Alors qu’on lit les noms des victimes sur les T-Shirts des protagonistes de *The March for Our Lives* (la marche commémorative, 24 mars 2018, ndlr) tels ceux apparaissant au générique d’un film, l’un d’entre eux dénonce le caractère vain de ces rassemblements. Le 24 décembre 2018, un chien de police (K9 Cigo) est tué lors d’une fusillade dans un centre commercial. K9 (nom de code des chiens policiers jouant avec le mot “canin”) Cigo bénéficie de funérailles dignes de celle

d’un homme. Constituée d’images internet pauvres rappelant l’esthétique de *A Certain Amount of Clarity* (présenté en 2015 au Belgian Art Prize)⁵, la vidéo multiplie les angles de vues, qui convergent peu à peu en un même flux de par leur statut brut et disparate. L’histoire se déploie de façon quasi cathartique. Telle une pièce de théâtre en cinq actes, l’action au centre de la vidéo s’organise autour de deux instants parallèles, celui de la tuerie scolaire et celui de la mort du chien policier, chacun dicté par une mise en scène claire dont fait preuve chaque partie du dispositif. Le montage sans choc offre à voir pour conclure une grande fête, se parachevant par l’offrande enflammée d’un mémorial avant l’apothéose, un playback sur fond de banderoles célébrant Trump. Si le “dispositif” de l’installation réside au cœur du travail de Van der Auwera, l’image et le film sont déjà des “dispositifs” en soi au sens formulé par Agamben, soulignant ici une stratégie du pouvoir⁶. Le dispositif rappelle autant la forme inhérente à la perte de liberté paradoxale offerte par l’image de l’instant sans cesse capté que la vacuité du discours. La leçon de montage explore dès lors la relation entre l’action, son stimulus et la réponse à travers l’image, activant un processus de distanciation entre objet et sujet. Matrice créatrice, le montage crée l’homogénéité d’un tout dysfonctionnel, pléthorique, et sans limite.

La phrase-image⁷

La remise en question de la nécessaire délimitation entre fiction et documentaire rappelle que l’un ne s’oppose pas nécessairement à l’autre⁸, mais que de leurs formes contradictoires naît l’énergie. Par le montage, Van der Auwera déplace la visibilité du dispositif initial. De sujet à motif, la question des armes à feu passe au second plan déployant un intervalle de pensée où l’image pixelisée, morcelée par l’esthétique volontairement pauvre crée une “dialectique de la phrase-image” telle que définie par Rancière⁹. Celle-ci “met de côté toutes les considérations habituelles sur l’horreur, sur l’indignité qu’il y a à représenter le massacre, la misère ou la violence, et sur l’irreprésentable. La phrase-image est un opérateur de scénographie, un opérateur de transformation d’une visibilité et d’une pensabilité”¹⁰. Le patchwork de couleurs des sirènes des voitures de police de l’un des plans de *K9 Cigo* crée une palpitation, la matérialisation du changement de paradigme, l’explosion de la distinction du genre documentaire-fiction.

The Sky is on Fire

Au Botanique, l’installation de la seconde vidéo qui s’impose directement au visiteur, se déploie sur un ensemble de trois écrans LED de 2,50 mètres sur 4, disposés séparément mais proches l’un de l’autre. Grâce à la technologie pauvre d’une application téléphonique de reproduction en 3D, Van der Auwera a scanné une centaine d’objets urbains, recréant des environnements virtuels non réels mais plausibles dans lesquels se déploient des détails, des textures, un monde figé et constellé d’aberrations. Les formes sont vulgairement produites, avec des allures géométriques où l’espace se fond en “une surface extérieure du monde sans densité, qui ne serait qu’un origami d’images”¹¹. D’un écran à l’autre, l’image coule avec une lenteur à rebours de la boulimie instantanée de l’image sous-jacente à la production du diptyque. “*We are in a digital age*” scande la voix off. “*What we do is permanent*”. Le territoire de Miami évanoui s’apparente à celui de Pompéi¹², un monde antédiluvien que l’on redécouvrirait des siècles plus tard. Tel un fossile

⁵ Les vidéos suivaient les activités d’adolescents regardant des meurtres. Sans manipulation aucune, le montage réalisé à partir d’images *found footage* positionnait le spectateur du côté de l’image et créait des effets de sens offrant de nouvelles perspectives.

⁶ Voir Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif*, Paris, Rivages Poche, 2007.

⁷ “La phrase-image”, ce n’est pas tant un rapport entre des mots ordonnés en discours et des formes visuelles qu’un rapport entre deux fonctions. D’un côté, une fonction de phrasé, qui installe un certain continuum temporel et une tonalité dominante, de l’autre, une fonction d’image, qui est de ponctuation mais aussi de rupture, de déplacement par rapport à la combinaison sensible qui est attendue.” Jacques Rancière, *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Paris, Les Presses du Réel, 2019, p. 71.

⁸ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 202.

⁹ En “phrasant” le visible, il y a déplacement du sens (de la phrase, et donc ici de l’image), la construction d’une nouvelle syntaxe devient possible.

¹⁰ Rancière, *Op. cit.* 2019, p. 72.

¹¹ Entretien avec l’artiste, Bruxelles, juin 2019.

¹² *Id.*

¹³ Voir la conférence d’Andrea Pinotti, “Empathie et hésitation : l’image comme désamorçage neurologique”, *Le sensible à l’œuvre : savoir du corps entre esthétique et neurosciences*, Colloque interdisciplinaire, jeudi 15 mai 2014, Paris. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=yBwpDPkGWW4>.

EMMANUEL VAN DER AUWERA
THE SKY IS ON FIRE
SOUS COMMISSARIAT
DE GRÉGORI THIRION
LE BOTANIQUE
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
WWW.LEBOTANIQUE.BE
DU 5.09 AU 3.11.19

THE DEATH OF K9-CIGO
HARLAN LEVEY PROJECT
46 RUE JEAN D’ARDENNE
1050 BRUXELLES
HL-PROJECTS.COM
DU 5.09 AU 14.12.19

Emmanuel Van der Auwera,
The Sky is on Fire,
video still, courtesy the artist and Harlan Levey Projects



Emmanuel Van der Auwera,
The death of K9-Cigo,
video still, courtesy the artist and Harlan Levey Projects

¹ *Open Skies*, WIELS, Bruxelles, du 27.09.2019 au 05.01.2020. Avec : Luiza Crosman, Helen Dowling, Toon Fibbe, Naimé Perrette, Leander Schönweger, Emmanuel Van der Auwera & Jelena Vanoverbeek.

² Entretien avec l’artiste, Bruxelles, juin 2019.

³ Selon cette théorie, les victimes et les témoins de fusillades de masse seraient des acteurs engagés et mis en scène par le gouvernement pour justifier l’interdiction du port des armes.

⁴ Entretien avec l’artiste, Bruxelles, juin 2019.

Cet automne à l'ISELP, l'occasion sera donnée de découvrir un parcours d'exposition approfondi — avec un programme annexe d'ateliers, de conférences, de performances — sur la diversité des langues que le titre éponyme vient interroger: Babel, ce récit biblique mythique qui métaphorise une perte fondatrice, celle d'une langue universelle parlée par l'humanité, après que les hommes aient voulu bâtir une tour géante et une ville pour se sédentariser suite au déluge. Mais Dieu en décida autrement, les hommes comme les langues, durent se disperser, et peupler toute la surface de la terre. Censée être une malédiction, cette dissémination confuse sonna le temps d'un prolifique chaos du monde: cette infinie variété des sensibilités linguistiques.

L'IMAGINAIRE DES LANGUES

Cette vision primordiale et édénique d'une unité des peuples n'est en réalité que le revers de l'expérience de la communication qui a partie liée avec la nécessaire mémoire plurielle du monde culturel.

De là, sans aucun doute, la menace que représente le monolinguisme anglophone des échanges commerciaux internationaux sur les langues moins représentées et utiles au marché global et libéral. Comme l'a très bien expliqué Susan Hiller, présente dans l'exposition, on assiste depuis la révolution industrielle à un inquiétant rétrécissement du monde, et à l'homogénéisation des cultures¹. Son installation remarquable, intitulée *The last silence movie* (2007) — proposition qu'on avait pu voir lors de sa rétrospective à la Tate Gallery de Londres —, consiste à répertorier les langues pour la plupart issues de cultures orales et minoritaires. Ces archives sonores des derniers locuteurs de Manx, de Ngarrindjeri, de Potawatomi, de Kora, de Xokleng et de dizaines d'autres langues en voie de disparition (dont certaines sont totalement perdues, mis à part leur conservation en tant qu'enregistrements sonores d'archives) qu'accompagnent des gravures représentant leurs fréquences sonores, figurent un mausolée symptomatique de la difficulté qu'il y a à fixer des langues qui, pour certaines, sont issues de cultures non écrites.

Permettre qu'une langue ne meure pas, pose la question de son archivage. Si les monuments sont habituellement des objets silencieux, Susan Hiller réalise un bruyant mémorial. En revanche, c'est à partir du silence que le projet duratif



Marianne Mispelaere,
Bibliothèque des silences,
débutée en 2017. Photo © Florencia Hsi

et performantiel de Marianne Mispelaère, *La Bibliothèque des silences*, se déploie. L'artiste figure, par une écriture dessinée et typographique au fusain, un index mémoriel de langues disparues depuis l'an 2000.

Selon une visée aussi bien encyclopédique qu'imaginée, ses dessins typographiques inventorient et montrent d'un même tenant, l'accélération, année après année, du nombre de langues qui disparaissent.

Une disparition activée concrètement par l'artiste durant le temps de l'exposition, par l'estompage silencieux à la gomme de cette liste. Écrire le nom des langues participe d'un devenir image de la langue. Et c'est bien paradoxalement parce qu'il y a un silence que prend forme une sorte d'épiphanie linguistique. Ce que Blanchot a poétisé comme ce moment clé où l'écrivain scelle, par l'écriture, un pacte avec le silence de la parole: "J'apporte à cette parole incessante la décision, l'autorité de mon silence propre. Je rends sensible, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire [...]"²

Si la littérature ne parle pas, l'imaginaire parle par le biais de l'artiste qui lui donne corps.

De sorte que les langues, en construisant nos identités personnelles, permettent aussi que la subjectivité s'incarne malgré l'absorption par la convention du langage.

Marianne Mispelaère raconte à ce propos: "J'ai rencontré une femme dans la réserve des natifs américains du Dakota du Nord qui m'a dit que le vrai drame, c'est de ne plus connaître sa langue car, selon elle, le langage et la vision sont liés, et on finit par accepter le point de vue de l'opresseur." Cette négation de l'autre, à travers le recouvrement de sa langue, est au cœur du projet *Ka Kualmaku* de Marc Buchy. Réalisé lors d'une résidence au centre d'art Lugar A Dudas à Cali, en Colombie, l'artiste a appris le Namtrik, langue d'une communauté amérindienne restreinte — les Misak — installée sur le territoire Wambia, et qui perdure malgré la langue hispanique nationale. Dans un monde a priori globalisé, ce geste ethnographique et pédagogique met en évidence les mécanismes de négation du vivant, qu'il soit humain ou non humain, dans une démarche de sauvegarde et de protection

de l'environnement culturel, que l'on peut mettre en perspective avec la sauvegarde des écosystèmes naturels en voie d'extinction, sachant qu'elle découle de la même logique d'écrasement utilitariste et ethnocentrée.

En outre, en se choisissant pour professeurs une étudiante, et un adolescent de 17 ans, Marc Buchy déjoue toute possibilité de position dominante aussi bien générationnelle que culturelle.

La documentation de l'expérience qui s'en est suivie complète ce processus de mise au jour, en redonnant légitimité et réalité au peuple et à la langue Misak en tant que savoir et patrimoine immatériel de l'humanité.

Mais évite-t-on la destruction d'une langue en la muséifiant? La langue, avant de s'écrire, se dit. L'oralité, telle qu'on la découvre dans la vidéo de Meggy Rustamova, répond peut-être à ce souhait lorsqu'elle rend à sa propre mère la mémoire de sa langue maternelle, en l'occurrence l'assyrien. Par le truchement de la caméra, Meggy Rustamova, superpose ainsi à l'image du visage de sa mère les mots retrouvés et prononcés comme une litanie très ancienne, dans un parallèle fécond entre tradition et modernité. Ancestral, l'assyrien l'est puisque cette langue était parlée, comme d'autres langues araméennes, au temps de la bible en Mésopotamie. Ce qui signe alors pour la plasticienne un double retour, vivace celui-là: aux sources familiales, comme aux sources mythiques et séculaires de l'humanité.

La langue est, de fait, une histoire de mémoire, et de mémoire sonore, ce que Suely Rolnik raconte très justement dans le film de Manon de Boer *Resonating Surfaces*, projeté durant l'exposition. Alors que suite à l'avènement de la dictature au Brésil, elle s'exile à Paris dans les années 70, sa rencontre amoureuse et philosophique avec Gilles Deleuze et Felix Guattari lui ouvre la voie de la reconstruction psychologique. Mais c'est le chant, et la redécouverte de sa voix à travers une chanson brésilienne, qui, au-delà du traumatisme, la décidera à rentrer dix ans plus tard dans son pays natal. Cette réappropriation du brésilien et de la culture brésilienne par ce passage par une autre culture et une autre langue, Deleuze la résumera bien plus tard dans une lettre qu'il lui adressera: le rapport entre deux langues est la garantie de la grâce. Cette relation est à l'œuvre également dans le film d'Éric Bullot *Glossolalie* qui explore les écarts existant entre parler en son nom et être parlé par un autre qui parle en nous, entre langues étrangères et langues familières, entre langues des signes et langues prononcées. La langue nous sépare-t-elle, ou au contraire produit-elle du commun? Hiatus ou hétérogénéité fertile?

A tout le moins, la langue répand un bruissement qui forme l'utopie de la langue, autrement dit, comme l'explique Barthes, une musique du sens: "J'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu

Michel François,
Bouche alphabétique,
1992, 30 x 40 cm. © l'artiste



sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé [...] sans que jamais un signe ne s'en détache [...]"³

Cette sonorité de la langue fabrique la langue par-delà les signes qui la composent. C'est pourquoi il est si difficile d'entrer dans une langue nouvelle qui, en vérité, inaugure une nouvelle relation à son propre corps: les mouvements que doivent désormais prendre les joues, la langue, la bouche, tel qu'on le voit, par exemple, dans la vidéo de Brendan Fernandes, *Foe*.

Ce performer canadien a pris des cours de langue anglaise d'un genre particulier; des cours pour parler avec l'accent indien, accent de sa culture d'origine. On le voit ainsi faire le chemin inverse de l'apprentissage, puisqu'il entre dans la peau d'un primo-arrivant, alors qu'il est assimilé, et parle parfaitement anglais. Cette volonté de se dénaturiser, ou de se renaturiser c'est selon, en d'autres termes, de retrouver son étrangeté native, est accentuée par le texte qu'il prononce, puisqu'il est question du personnage de Vendredi, l'acolyte "sauvage" de Robinson Crusoé dans l'adaptation qu'en a faite l'auteur sud-africain Jonathan Coe.

Expérimenter la langue d'un autre ou son accent, et se dédoubler grâce ou par-devers cette expérience, est une voie. Rainer Ganahl a, quant à lui, choisi d'en explorer les contours, à partir de ce qui achoppe dans l'idiome langagier.

Dans sa vidéo *Basics conflicts*, il montre ainsi l'impossible équivalence des langues. De sorte que pour une même phrase dite successivement dans dix langues différentes, il reste un intraduisible consubstantiel à l'histoire culturelle et philologique de la langue. Par conséquent, l'idée de

s'accorder politiquement devient problématique, quand est révélée cette idiosyncrasie qui contient la tentation de la préséance d'une langue sur une autre, qui dirait plus qui dirait mieux, et à l'état latent, les germes du nationalisme.

Qu'arrive-t-il alors à la diversité des langues et à leur irréductibilité si, de surcroît, est inventé un outil objectif de reconnaissance des langues par la voix, tel que le présente, transposé, Lawrence Abu Hamdan, dans son installation *Conflicted phonemes*? Utilisé par les services d'immigration de plusieurs pays, ce système permet à partir de l'analyse des voix de valider ou de rejeter la demande d'un demandeur d'asile.

Ici, ce sont des Somaliens qui ont vu leur demande rejetée, car leurs accents provenaient de régions considérées comme sans danger. Or, ces accents sont l'expression de multiples influences et hybridations régionales somaliennes. Dans la reconstitution imaginée par Hamdan de ces cartes de la voix, il démontre non seulement combien ces analyses ne sont pas probantes mais, également, comment elles finissent par nier les histoires individuelles des migrants, pour en fin de compte les réduire au silence.

Si la complexité de l'usage du langage et la vitalité de la voix qui la transporte s'opposent donc à toute volonté systématique, il en ressort que retrouver l'irreprésentable imaginaire des langues reviendrait à les défaire de tout ce qui tente de les opprimer, aussi bien par des manœuvres d'occupation que de conquête. Laisser à la langue sa poétique d'expression et d'invention consisterait à laisser perdurer le mythe devenu réalité de Babel.⁴

Raya Baudinet-Lindberg

BABEL

AVEC LAWRENCE ABU HAMDAN, MARC BUCHY, ERIK BULLOT, BRENDAN FERNANDES, MICHEL FRANÇOIS, RAINER GANAHL, SUSAN HILLER, MARIANNE MISPELAÈRE, MYRIAM PRUVOT, MEGGY RUSTAMOVA ET ZINEB SEDIRA
SOUS COMMISSARIAT DE CATHERINE HENKIN ET MÉLANIE RAINVILLE
ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
DU 13.09 AU 14.12.19

¹ The Guardian, 30 janvier 2019 www.theguardian.com. "It tells us something about the narrowing of the world, about exclusion and extinction and the homogenisation of cultures."

² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, éditions Gallimard, 1955.

³ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, essai critique IV*, Paris, éditions du Seuil, 1984.

⁴ Edouard Glissant, *L'imaginaire des langues: Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, éditions Gallimard, 2010.

Cet été, le cœur de Tournai battra au rythme d'INTERSECTIONS #1, triennale d'art contemporain initiée par trois historiens de l'art désireux de dynamiser l'offre culturelle et touristique de leur ville par la création de connexions entre différentes formes artistiques et le patrimoine historique. Pour ce premier volet, carte blanche a été donnée à DANIEL LOCUS (°1951) et DANY DANINO (°1971) qui ont pris d'assaut la Cité aux Cinq Clochers disséminant leurs œuvres en divers lieux emblématiques. Un parcours balisé aux allures de jeu de piste dont les meneurs, Le Faussaire et l'Aveugle, s'amuse à brouiller les indices.

INTERSECTIONS #1 est la première salve d'un programme établi sur trois ans, une "trilogie de triennales" développée par Robin Legge, Jeanne François et Lola Pirlet qui, chaque année, s'attachera à un champ disciplinaire particulier (Art contemporain en 2019, Design et textile en 2020, Architecture et art public en 2021), tout en valorisant l'identité culturelle et patrimoniale de la ville. Le premier volet de cet ambitieux programme réunit deux artistes. Un chiffre pour le moins minimaliste pour une triennale... Les coordinateurs du projet confirment que le nombre restreint d'intervenants sera pourtant la marque de fabrique de ces événements. Après avoir sillonné les rues de Tournai durant toute une journée, tant à la recherche de la multitude d'œuvres proposées qu'à la (re)découverte des lieux où elles ont été disséminées, on saisit mieux ce parti pris de réduction numérique. Aussi a-t-il fallu près de trois ans à Daniel Locus (photographe, vidéaste) et Dany Danino (peintre, dessinateur, graveur) pour concevoir *Le Faussaire et l'Aveugle*, projet expositionnel colossal déployé à l'échelle de la cité en dix stations patrimoniales. La première consiste à gravir les 257 marches du plus ancien beffroi de Belgique pour découvrir (outre la beauté du panorama) une installation vidéo de Daniel Locus où des conservateurs de musées participant à INTERSECTIONS livrent leur vision de leur fonction muséale... dans un brouhaha total. Au rez-de-chaussée du TAMAT (Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu), des voiles sérigraphiés de Dany Danino font écho à la vidéo immersive de Daniel Locus intitulée *Drapé*. En plus d'œuvres conçues en dialogue avec d'anciennes tapisseries tournaisiennes, des scènes de repas ou de batailles, des destructions et des gueules casées ménagent un parcours passablement sombre, placé sous le signe de la Vanité. Au Musée d'Histoire Naturelle et Vivarium, Dany Danino sème le trouble, dispersant son bestiaire peint et dessiné parmi les spécimens naturalisés, tandis qu'une vidéo de Daniel Locus faisant état de toute une faune locale s'intègre comme si de rien n'était dans la salle des dioramas. Au Musée des Beaux-Arts, seul musée conçu en tant que tel par Victor Horta, les plasticiens s'en sont visiblement donné à cœur joie pour faire dialoguer leurs œuvres avec l'histoire de l'art, dans un jeu de citation et de réappropriation, combinant anciennes et nouvelles productions, intégrant leurs portraits, paysages, scènes de guerres et autres vanités à ceux de la riche collection du musée. La débâcle et la mort guettent encore au Musée d'Histoire militaire où, parmi les armes, les uniformes et les médailles,

LE FAUSSAIRE ET L'AVEUGLE



Daniel Locus, *Marat*, 2012, photographie, 75 cm x 75 cm



Dany Danino, *La chute des anges rebelles (détail)*, 2016, bic, 300 cm x 700 cm © Philippe De Gobert

les artistes questionnent le concept (et la raison d'être) de la guerre. Au seuil du Musée de Folklore et des Imaginaires, l'une des dix étapes du parcours consiste en une intervention pérenne de Dany Danino intégrée dans le mur d'entrée de cette bâtisse du XVII^{ème} siècle : une œuvre en céramique blanche et bleue qui évoque la porcelaine tournaisienne, et dont la forme contournée rappelle celle de l'ancienne citadelle¹. Quant aux dessins qui y figurent, ils s'inspirent autant d'événements historiques du Tournais que des collections de ce musée atypique. Au sein de ce dernier, Dany Danino propose sa réinterprétation de divers objets exposés en des dessins au Bic bleu et des aquarelles aériennes, tandis que Daniel Locus présente des photographies et des vidéos attestant de l'ascendance des mots sur le sens des images. Sur la Grand-Place, deux nouveaux drapeaux ont été hisés au balcon de la Halle aux Draps : celui de Dany Danino représente la citadelle ouverte comme une fleur, avec une vie foisonnante en son cœur ; plus politique, celui de Daniel Locus vise à rendre les frontières perméables, ouvertes et interchangeables. Dans le superbe écrivain gothique de l'Église Saint-Jacques, les artistes ont œuvré en binôme pour concevoir deux œuvres qui se répondent, reliant monde terrestre et voûte céleste. Projetées au sol de ce lieu de culte, les assertions "espace de liberté — liberté de pensée" défilent lentement, en continu... Au sommet de l'édifice, un voile tripartite compose un gigantesque triptyque où se déploie un Christ crucifié monumental, au corps tatoué de dessins pléthoriques. Enfin, les caves médiévales de l'Office du Tourisme abritent des travaux liés à l'eau, à l'Escaut. Quid alors du faussaire et de l'aveugle de l'intitulé ? Sans doute Daniel Locus est-il le faussaire, falsificateur du réel et mystificateur du regardeur, interrogeant le point de vue, l'image, le regard, dans une entreprise de sape systématique de la vision unique. Assurément Dany Danino est-il l'aveugle et le voyant, pourfendeur d'ombre et de chaos, en quête de sens et de lumière. À moins que ce ne soit le contraire...

Sandra Caltagirone

DANIEL LOCUS & DANY DANINO LE FAUSSAIRE ET L'AVEUGLE

INTERSECTIONS #1
TRIENNALE D'ART CONTEMPORAIN
DE TOURNAI
WWW.TRIENNALEINTERSECTIONS.BE
WWW.DANYDANINO.BE
WWW.LOCUSDANIEL.BE
JUSQU'AU 22.09.19

¹ Ce projet a reçu le Prix de la Commission des Arts de Wallonie 2019.

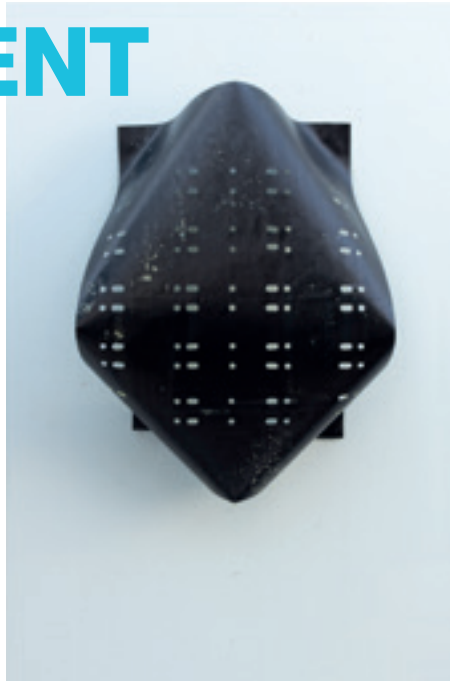
Cet automne, la galerie Flux de Liège présente une exposition de JEANPASCAL FÉVRIER intitulée *Masques*. Comme en 2017 lorsqu'il offrait, en ce même espace, des variations à partir d'œuvres de Picasso et de Mondrian, Février propose ici des approches croisées où peinture, volume et dessin se répondent.

Les grandes œuvres sont toujours au croisement d'inspirations diverses. Il en va ainsi de l'art de Jeanpascal Février (Bruxelles, °1964 ; vit et travaille à Paris). Il dérouté dans un premier temps par le foisonnement de références, un peu comme une gare mystérieuse sans horaires, ni destinations affichés : trains de banlieue, de grandes lignes, trains qui vont on ne sait où, vers l'inconnu... Cap au large, Février embrasse l'aventure ! De toute manière, il s'agit de transports c'est-à-dire de déplacer l'horizon des possibles au sein même des repères que nous offrent l'Histoire et la culture. L'artiste assume donc pleinement son héritage de peintre en s'en tenant à des pratiques classiques : huile, dessin, volume dans un registre de moyens qui vont des gestes les plus simples, archaïques, aux raffinements ultimes de la maîtrise technique. On le voit particulièrement dans ses carnets d'atelier dans lesquels, d'un même élan, réflexions et notes savantes se meuvent soudain en écheveaux de boucles qui se densifient pour former des dessins en clair-obscur. Écriture et peinture se confortent l'une l'autre, le passage est fluide : "une pensée qui se voit", aurait dit Claudel. Et, en effet, la pensée de Février procède par glissements, recouvrements, mises à jour...

Il s'en suit qu'un regard superficiel sera d'emblée dérouter par ces approches biaisées : lorsqu'il peint une figure Fang par exemple, c'est moins le primitivisme qu'il donne à voir que le dialogue des glacis et de la lumière, sorte de *Leçon de Ténèbres* qui renvoie autant à Couperin qu'à Champagne ou Borremans. S'il compose sur des cartons usagés des réseaux géométriques à l'aide de perpendiculaires et de diagonales, c'est d'une longue dérive à partir des traités de perspective de la Renaissance et du minimalisme de Sol LeWitt dont il est question. Chaque fois, écarts, entre-vues et entre-dits sont profonds car Février pratique la peinture comme un art de la résolution des contraires, un "entre" : la recherche d'une sociabilité la plus grande possible avec le passé et le présent, un tissage improbable du *ready made* et de l'installation avec la tradition la plus ancienne. D'un geste intuitif et sans mystère, à l'aide d'une simple feuille de papier dont il rapproche les angles pour renfler le centre, il ajoute une dimension : la forme devient modèle, masque ou ventre, et l'architecture neutre du mur, du support, est soudain habitée. On songe alors aux papiers découpés de Picasso ou aux reliefs de Tatline car la question est toujours la même : comment habiter le monde autrement que par cette fatigue qu'exerce l'art sur lui ?

Les différentes séries présentées dans cette exposition : *Masques*, *Masquages*, *Modelés*, *Habitats*... attirent l'attention par leur transformisme imprévisible. Au sol, au mur, dans les angles... elles semblent vouées à

DIFFERENT TRAINS¹



JEANPASCAL FÉVRIER
MASQUES
GALERIE FLUX
60 RUE PARADIS
LIÈGE
ME.-SA. DE 14H À 19H
WWW.FLUX-NEWS.BE
DU 26.10 AU 23.11.19

l'expérience de l'espace et à sa redéfinition. Mais, avec ces œuvres, la géométrie prend aussi un tour mélancolique, on est plus proche de la *Melancholia* de Dürer que de la triomphante perspective ordonnatrice du monde de Piero della Francesca ou d'Alberti. En effet, la géométrie exerce assurément une autorité, un pouvoir sur l'image et, en cela, elle rassure alors que Février œuvre, au contraire, par son geste de peintre à user les certitudes du géomètre. À peine tracée à la règle et au cordeau, la forme se déforme et prend du volume en une multitude de possibles dans un perçu-perdu déroutant. Certes, ce qui est vu demeura toujours possible, reproductible puisqu'il ne s'agit que d'un pliage ou d'un glissement, mais aucune des variations ne pourra prétendre résumer la matrice en une seule image, chacune n'en sera qu'une déclinaison, un approfondissement peut-être, mais une mise à distance aussi. Tel que Février le voit, le monde nous échappe sans cesse. On le visite, on le parcourt, il nous transporte, mais il demeure insaisissable, résolument fantomatique. On ne peut qu'en reproduire le battement et la respiration. Ici, la peinture est rythmique à la manière d'une composition de Steve Reich, et singulièrement de *Different trains*. Il faut en ressentir les jeux des fréquences pour saisir que rien n'est figé dans les virtualités et les intervalles d'une "œuvre ouverte" où se joue, non pas une esthétique arrêtée et figée, mais notre liberté de spectateur.

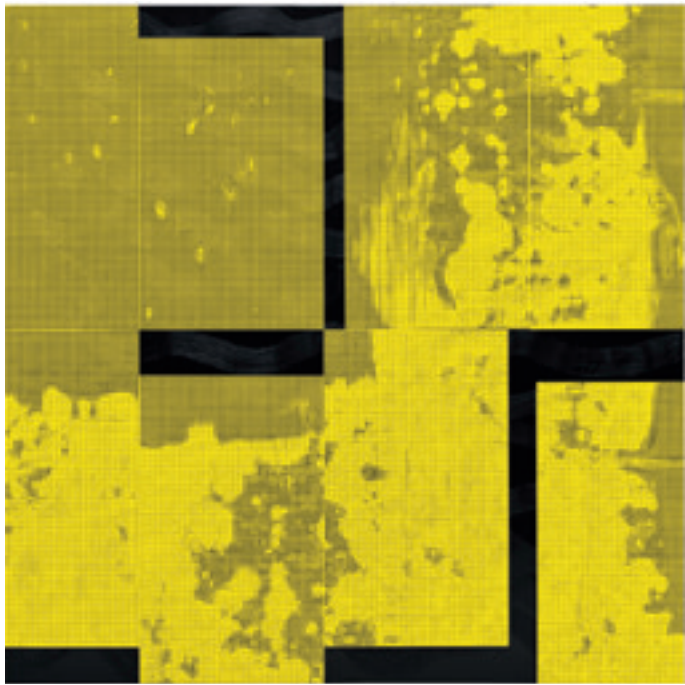
Aller bon train, de transports en transports vers un horizon toujours mouvant. Transports amoureux de la peinture jusqu'à la récupération de ses macules, détournements de la tradition comme des cultures lointaines... Transports en cartons usagés, dépliés, réformés à la recherche de ressources imprévues de la forme... Transports furtifs et déceptifs au cours desquels tout ce qui sera perçu sera aussitôt perdu. On ne retient donc que le déplacement, parfois subtil petit bougé signifiant de l'image, d'autre fois révolution au long cours s'accomplissant sur plusieurs années et nécessitant différents trains.

Camille Saint-Jacques

Jeanpascal Février, *masque n° 5*, technique mixte sur papier, 30 x 42 cm, 2018

¹ *Different trains* est une œuvre musicale de Steve Reich commanditée par Betty Freeman pour le Kronos Quartet. L'auteur l'a composée de janvier à août 1988. Elle dure environ 27 minutes.

YVES ZURSTRASSEN (Liège, °1956) présentera à l'automne prochain une rétrospective décennale de son œuvre, en ce compris la plus récente, à BOZAR. Tout étonnante qu'elle puisse paraître, cette temporalité singulière¹ caractérise le processus vital d'une peinture animée, dans son fond comme dans sa forme, par un rythme propre. Curatée par Olivier Kaepelin, *Free* — tel est le nom de cette rétrospective — a tout d'abord pris corps de mars à juin derniers au Museo de Santa Cruz à Tolède². Augmentée d'une nouvelle série, l'exposition bruxelloise présentera, quant à elle, 25 grands tableaux comme autant d'incursions dans la dynamique des séries issues de l'atelier du peintre entre 2009 et 2019. Rencontre.



Yves Zurstrassen, 19 04 30 FOND JAUNE, huile sur toile, 250 x 250 cm, 2019

YVES ZURSTRASSEN
FREE
SOUS COMMISSARIAT
D'OLIVIER KAEPPÉLIN
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
DU 26.09.19 AU 12.01.20

MONOGRAPHIE 2009-2019,
YVES ZURSTRASSEN,
PUBLIÉE PAR
LE FONDS MERCATOR,
SOUS LA DIRECTION
D'OLIVIER KAEPPÉLIN
ET AVEC DES TEXTES
D'OLIVIER KAEPPÉLIN,
FRANÇOIS BARRÉ,
ANNE PONTÉGNIE,
SOPHIE LAUWERS,
PRÉSENTATION À BOZAR
LE 10.10

CONCERT DE JOËLLE LÉANDRE
AU CŒUR DE L'EXPOSITION
À BOZAR
LE 26.11 À 19H.

INAUGURATION DE L'ŒUVRE
MONUMENTALE SUMMERTIME,
PLAFOND DE LA GRANDE SALLE
DE LA MAISON DE LA CULTURE
DE NAMUR "LE DELTA"
WEEKEND DU 21.09.19

EXPOSITION
GALERIE BARONIAN/XIPPAS,
BRUXELLES
AUTOMNE 2020

¹ En 2010, Yves Zurstrassen avait déjà publié une première décennie picturale : *YVES ZURSTRASSEN IN A SILENT WAY - 2001-2009*, éditions du regard, 280 p., textes de François Barré, Harald Kunde, Francis Feidler. Il est prévu pour l'ouverture à BOZAR une publication similaire présentant la période 2009-2019.

² L'exposition de Tolède réunissait 18 grandes toiles sous le titre de *Free Energy* et une publication : Olivier Kaepelin, *Yves Zurstrassen*, Museo de Santa Cruz en Toledo, 2019. Sous l'impulsion de la variation, l'exposition à BOZAR a ainsi perdu en chemin le terme "*energy*" pour ne garder que l'essentiel : la liberté.

FREE

Intitulée génériquement *Fond jaune*, cette nouvelle série résume, à elle seule, le processus qui anime la peinture de Zurstrassen. Une grille perforée, d'un jaune chaud comme la lumière de Tolède, crée une sorte de filtre sur fond noir, confrontant le proche et le lointain, le geste et l'empreinte, le signe et la matière. De cette manière, le tableau, pour celui qui regarde, vit tout entier à travers les vibrations qu'il provoque, laissant apparaître et disparaître au gré de sa situation dans l'espace, en surface et en profondeur, les motifs et figures familières qui l'habitent. Ces oppositions contrastées caractéristiques de la peinture de Zurstrassen ne le sont qu'en apparence, car c'est justement de leur dynamique oppositionnelle que se nourrit la cohérence poétique du tableau qui n'est rien d'autre — et c'est déjà beaucoup — que la possibilité de faire naître le mystère de la vision. Si les formes utilisées par le peintre sont simples, quoique multiples et variables, toute la complexité et le plaisir que procure cette peinture résident dans le processus d'acuité visuelle qu'elle enclenche et génère, créant par là même une unique possibilité de voir.

Tout cela anime la peinture de Zurstrassen depuis plus de 40 ans, mais les œuvres réunies dans *Free* montrent la progression de cette quête — celle du regard —, allant toujours

plus loin dans la conquête de la liberté. À cet égard, l'exposition à BOZAR commence significativement par cette toute nouvelle série et par un hymne à ce sentiment de liberté qui s'en empare. Puis, le regardeur parcourra le temps à rebours jusqu'à une série d'œuvres de 2009 dans laquelle une profusion de formes sature la toile, pour ensuite rebrousser chemin et revenir inéluctablement au présent, solaire.

Plus que tout autre accrochage cette plongée spatio-temporelle fait voir l'Œuvre. En effet, il semble que la peinture de Zurstrassen soit habitée par le temps (les titres, par exemple, qui reprennent les dates de création des tableaux, le travail sériel, les allers et retours constants des motifs, figures, gestes etc.), un temps rythmé qui se déploie à la manière du free jazz dans lequel le peintre baigne littéralement depuis toujours lorsqu'il crée. Ainsi plongé dans le "cadre", il improvise en temps réel. Chaque morceau est de la sorte unique dans son interprétation, tout en se déployant selon une "grille harmonique" constitutive de la série. De cette manière, chaque tableau est un moment singulier, la somme de tous les autres et un morceau d'éternité.

Mais laissons maintenant l'artiste nous parler de ces dix ans de création et de ses voyages, au propre et au figuré, entre l'Espagne, la France et la Belgique.

l'art même: *Peux-tu nous parler tout d'abord de cette actualité qui nous réunit aujourd'hui: une exposition présentant dix ans de peinture à Tolède, puis à BOZAR, qu'accompagne la parution de deux catalogues, dont une vaste monographie. Pourquoi lier ces deux événements et comment penses-tu les différencier?*

Yves Zurstrassen: Historiquement j'ai beaucoup exposé en Espagne et notamment grâce à mon amitié avec le vice-ministre de la Culture de Castilla-La Mancha, Jesús Carrascosa. D'abord, j'ai exposé à Cuenca, à la fondation Antonio Perez en 2011, le centre de la peinture en noir et blanc où vivait, entre autres, Antonio Saura. J'ai appris qu'une partie de ma famille venait de là et de Tolède. J'ai vécu en Espagne quand j'avais 28 ans, j'ai un long attachement à ce pays qui m'a beaucoup inspiré et m'inspire encore, les motifs mauresques, la lumière qui traverse les formes des moucharabiehs... Jesús m'a ensuite proposé une exposition au musée de Santa Cruz à Tolède. J'ai alors demandé à Olivier Kaepelin d'assurer également le commissariat de celle-ci, après qu'il eut déjà accepté d'être le commissaire de l'exposition à BOZAR. Comme il s'agissait d'un lieu différent, l'idée a été dès l'origine de faire évoluer l'exposition et de faire quelque chose de particulier pour Bruxelles. C'est très touchant pour moi d'être invité par BOZAR. J'ai beaucoup exposé à l'étranger, mais peu dans les institutions muséales en Belgique. Je voulais un choc, un choc avec moi-même. J'ai alors pensé au lieu, à la salle. Cela s'est traduit par une nouvelle série qui sera présentée en ouverture de l'exposition : de là sont nés les tableaux jaunes.

AM: *Pourquoi avoir choisi le mode de la rétrospective reprenant une période somme toute assez courte d'une décennie. Comment s'est opérée une sélection capable de rendre compte d'une évolution sur dix ans ? Si l'on observe les tableaux de 2009, il y a une extrême densité de formes, de gestes picturaux, de signes qui me font penser étrangement à la peinture installative de Frank Ackermann: un espace en mouvement, très chargé, presque saturé, lié à un paysage urbain et foncièrement contemporain. Puis apparaît dans ta peinture la prédominance du motif déchiré introduisant une dynamique géométrique venant se superposer au geste. Et finalement la force vibrante de séries monochromes — ou presque.*

YZ: Avant, le tableau amenait les formes. Maintenant, je suis beaucoup plus ordonné. Je suis plus clair, plus précis, tout en étant plus libre. La liberté est littéralement au cœur de mon travail aujourd'hui. Mais ma peinture est marquée en permanence par des ruptures et des tournants. J'ai commencé par exemple une série rouge avant d'aboutir à la série jaune pour BOZAR, encore plus radicale. Ces périodes sont composées d'alternances. Parfois, je pousse les choses fort loin et puis, quand une série est aboutie,

je reviens en arrière. Mais pas complètement, différemment car j'y intègre tout ce que je suis aujourd'hui, tout ce que j'ai emmagasiné. À un moment donné quand mon geste prenait trop d'importance et que je me retrouvais catalogué dans les peintres gestuels, j'ai supprimé le geste. J'ai toujours fait ça.

AM: *En t'entendant parler et en observant ton œuvre, je remarque que tu fais des liens entre différents univers culturels. La salle jaune qui ouvre l'expo bruxelloise, par exemple, évoque le soleil brûlant de Castille. C'est une peinture qui joue avec la trame (pattern), la transparence et une couleur étincelante. Il y a comme un effacement du geste pictural pour tendre vers le monochrome.*

YZ: Pour moi, la peinture c'est l'Espagne, la France et Bruxelles. Cette lumière jaune est très puissante, très instinctive. Je vis avec ça actuellement. Il s'agit d'un moment particulièrement intense. J'ai eu une période où j'ai été très attiré par les ornements, une autre par les motifs des velours des primitifs flamands, les motifs populaires espagnols et leurs influences arabes. J'ai aussi puisé dans la peinture de Matisse et emprunté ses motifs textiles... Picasso disait : "je mets tout dans mon tableau, et débrouillez-vous". Je prends tout, des photos des soupiraux, des nappes de table, j'enregistre tous les éléments décoratifs... à l'infini. Et j'en compose des pochoirs. C'est la liberté du collage à l'envers.

AM: *Dans tes tableaux, on sent effectivement que tout est déjà dedans. Pourtant, il y a un ordre sous-jacent de plus en plus présent, me semble-t-il. D'ailleurs, à y regarder de plus près, tes titres reflètent ce besoin d'ordonnance. Ils commencent tous par la date de création du tableau.*



Yves Zurstrassen, *Summertime*, plafond de la grande salle de la Maison de la Culture de Namur, Le Delta, 2019

YZ: J'aime marquer l'espace-temps de la création. Toutefois, il y a toujours un deuxième titre qui, lui, fait souvent référence au free jazz ou à la liberté. Après 40 ans de peinture, j'estime en effet que je suis arrivé à un moment de liberté dans ma peinture. La liberté s'acquiert. On passe de cage en cage, mais on l'accroît toujours, comme disait Max Ernst.

MV: Il est vrai que la musique est omniprésente, le free jazz surtout est partout, jusque dans le titre de l'exposition. As-tu prévu des moments privilégiés de musique pour accompagner l'exposition ? **YZ:** Olivier Kaepelin a convaincu Joëlle Léandre, l'une de mes artistes préférées et l'une des plus grandes dames du jazz aujourd'hui, de venir jouer le 26 novembre. Elle a un jazz très free, plus connu aux États-Unis qu'ici. Elle est venue à l'atelier et ça a été une rencontre formidable. Je peins toujours en musique. La musique fait partie du jeu de ma peinture. C'est un des éléments, primordial. *Figure dancing* est d'ailleurs le titre d'un tableau et d'un morceau de jazz.

Pensés par le commissaire et l'artiste, la sélection de tableaux et son déploiement dans l'espace de BOZAR devraient nous révéler la quintessence d'une œuvre sérielle scandée par le rythme des ruptures et des périodes, tandis qu'une monographie de la décennie publiée par le Fonds Mercator prendra la mesure de la richesse créatrice de son travail.

Enfin, cette double exposition et ses publications nous entraînent dans l'exploration et le développement prolifique d'une œuvre qui, si elle conquiert sa liberté, n'a pas peur d'aborder le monumental. Preuve en est, l'inauguration le 21 septembre d'une intervention pérenne, *Summertime*, au plafond du nouvel espace de la Maison de la Culture de Namur rebaptisée Le Delta.

Maité Vissaut

Le 3 septembre prochain s'ouvrira l'exposition monographique de l'artiste Dewi Brunet (°1990, Arlon) à l'atelier-musée du verre à Trélon en France. Cette présentation publique, d'une résidence débutée il y a plusieurs mois, marquera l'inauguration de la dixième édition de la biennale transfrontalière d'art contemporain Watch This Space qui aura cours jusqu'au 17 janvier 2020, date de finissage de l'exposition personnelle de Laetitia Bica au Vecteur à Charleroi.

WATCH THIS SPACE

Initié en 2003 par un réseau d'acteur-ric-e-s culturel-le-s résolument engagé-e-s en faveur de la défense de leur secteur — et réunis sous l'appellation 50° nord en référence au 50^{ème} parallèle nord —, ce programme bisannuel s'adresse à tous les artistes en début de carrière en recherche d'opportunités professionnelles, quels que soient l'âge et la nationalité, évoluant dans le champ des arts visuels et résidant sur le territoire eurorégional des Hauts-de-France et de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Sélectionné-e-s sur dossier par les membres du réseau, les participant-e-s sont invité-e-s à développer des projets en étroite collaboration avec leurs structures d'accueil, dont les conditions d'accompagnement et d'aide à la production sont garanties via l'établissement d'un contrat tripartite qui engage chacune des parties prenantes (association 50° nord, structure et artiste). Plus qu'un acte juridique, ce document témoigne de la cohésion de l'organisation dans son affirmation à participer activement et durablement à la valorisation, à la promotion et à la diffusion de la création émergente. Ainsi, depuis 2014, les membres travaillent de concert à la mise en place d'actions tant locales que transversales visant à davantage professionnaliser l'activité et ses acteur-ric-e-s, avec une attention toute particulière portée envers les jeunes plasticien-ne-s au travers de l'organisation de cette manifestation collective, dont les initiatives se déploient sur l'ensemble du territoire concerné et ce, tout au long de l'année.

Au cours des neuf éditions qui ont précédé, trois seulement ont fait l'objet d'une ligne curatoriale spécifique: la sixième se démarquait par son choix porté exclusivement envers des œuvres relevant du dessin (2011), la suivante proposait de réfléchir à la notion de frontière l'année où l'on célébrait le trois centième anniversaire de la frontière franco-belge (2013/2014), et la huitième abordait le concept de résistance dans le champ de l'art (2015/2016).

Programmée à l'occasion des vingt ans de l'association 50° nord, la neuvième édition renoua avec ses origines en ne préférant ni thématique ni domaine artistique au profit d'un renforcement des stratégies et modalités de coopération mises en œuvre en Eurorégion Nord. Poursuivi cette année, l'objectif se traduit notamment par une mutualisation des services proposés aux artistes, d'aucun-e-s allant jusqu'à bénéficier de l'accompagnement de plusieurs établissements aux profils complémentaires.

Tandis que certain-e-s créateur-ric-e-s s'attacheront à concevoir des alternatives qui permettent d'échapper temporairement à nos modes de vie délétères (*Sanatorium industriel* de Clément Thiry & Cholé Schuiten), d'autres tenteront une approche actualisée du concept foucauldien de "gouvernementalité" au travers de l'exploration des multiples incidences que peuvent avoir les systèmes numériques et représentations virtuelles sur le comportement humain (*Entreprises de l'absence, acte 2* et *Offshore garden* de Surya Ibrahim, *Tenir à l'œil* de Marc Buchy et *Entre intérêts* de Maëlle Dufour). D'autres encore auront recours aux outils et méthodes scientifiques pour élaborer de nouvelles hypothèses nées de l'hybridation des connaissances et des savoir-faire (*Origami 2.0* de Dewi Brunet et *Dispersion* de Laetitia Bica). Enfin, quelques autres profiteront des ressources et espaces mis à disposition pour pousser plus en avant leurs recherches, voire démultiplier leurs pratiques (*Dissidence* d'Anne-Sophie Guillet, *État des lieux* de Justine Bougerol, *Entre la chair et les os* de Caroline Lemaire, *Le monde de la terre ferme* de Julie Deutsch, *Ça va changer* de Clara Thomine, *Prendre coutume* de Mathieu Harel Vivier et *Seuil* d'Elise Péroi). Dans la perspective de prendre le pouls d'une création encore en gestation, l'*art même* est allé à la rencontre de trois artistes qui vivent et travaillent en région de Bruxelles-Capitale, afin de s'enquérir de l'avancée de leurs projets respectifs.

L'art même: *Vous avez été sélectionné-e-s pour participer à "Watch This Space #10", selon des modalités de travail, de résidence et de production relativement différentes, toutefois vous vous êtes chacun-e attaché-e à ancrer votre démarche dans la matérialité des territoires qui vont ont été alloués. Pouvez-vous nous parler plus précisément de votre projet et de la manière dont vous l'avez élaboré en association avec vos structures d'accueil ?*

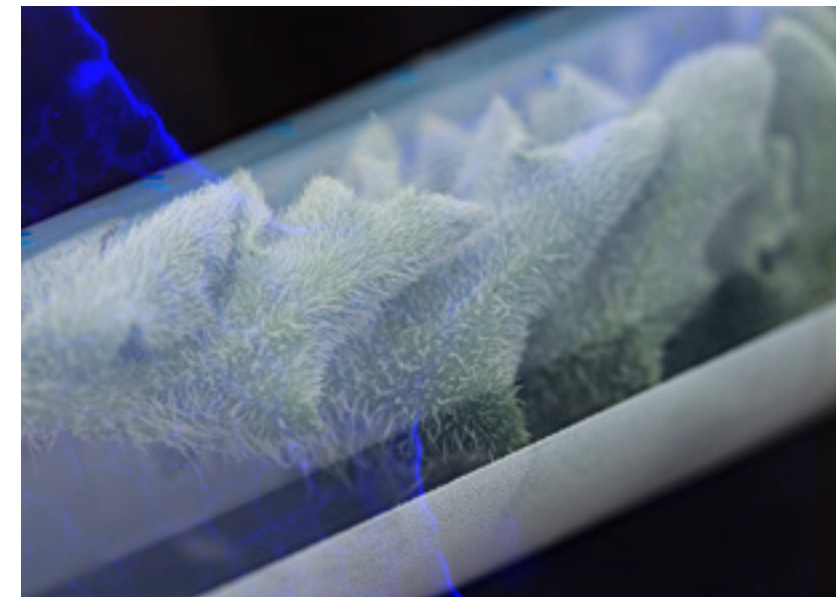
MAËLLE DUFOUR (°1994, Mons)

"Les Brasseurs à Liège ont sélectionné mon dossier, ainsi que l'ISELP à Bruxelles qui souhaitait présenter l'une de mes pièces. Par ailleurs, on m'a proposé de réaliser une résidence à la Maison d'Art Actuel des Chartreux (Bruxelles) afin que je puisse travailler à la réalisation d'un projet spécifique pour la Biennale. Je trouvais stimulant d'avoir deux lieux à investir, aussi, j'ai choisi de concevoir quelque chose d'inédit et de global qui me permettrait de relier les centres d'art. Je construis des dispositifs in situ qui déstabilisent le visiteur, perturbent ses sens et son environnement, dans le but de questionner une réalité qui m'a toujours intéressée, celle de la destruction de l'humain par l'humain."

MARC BUCHY (°1988, Metz, FR)

"La forme particulière que prend une partie de mon travail a permis à Dorothee Duvivier de m'inviter à exposer au BPS22 à Charleroi tout en m'intégrant à une programmation déjà établie. Je développe un mode de production assez protocolaire qui questionne des notions liées à l'immatériel, au processus et à la performance. Dans le cas présent, mon implication ne relève pas du spectacle mais plutôt d'actions et de protocoles détournés qui se tiennent à la marge ou autour de l'exposition.

La réalité est pour moi un médium à part entière; mes interventions ont lieu dans et avec le réel. Depuis l'obtention de mon master en 2012, je me suis progressivement débarrassé de l'image parce que je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait n'était pas tant de faire de la photographie que de rencontrer des gens et de traverser des situations via la photographie. Je trouvais ces interactions plus intéressantes. Je me suis donc demandé de quelle façon je pouvais m'en saisir. En tant qu'artiste, j'ai cherché à explorer d'autres moyens de réaliser des œuvres sans support visuel. Ainsi, depuis plusieurs années j'explore la notion d'infra-visuel, que je modifie et prolonge par des entretiens avec des personnes qui partagent ce type de questionnements. Généralement, mes œuvres ne sont pas totalement fixées, elles continuent leur vie propre et leur circulation,



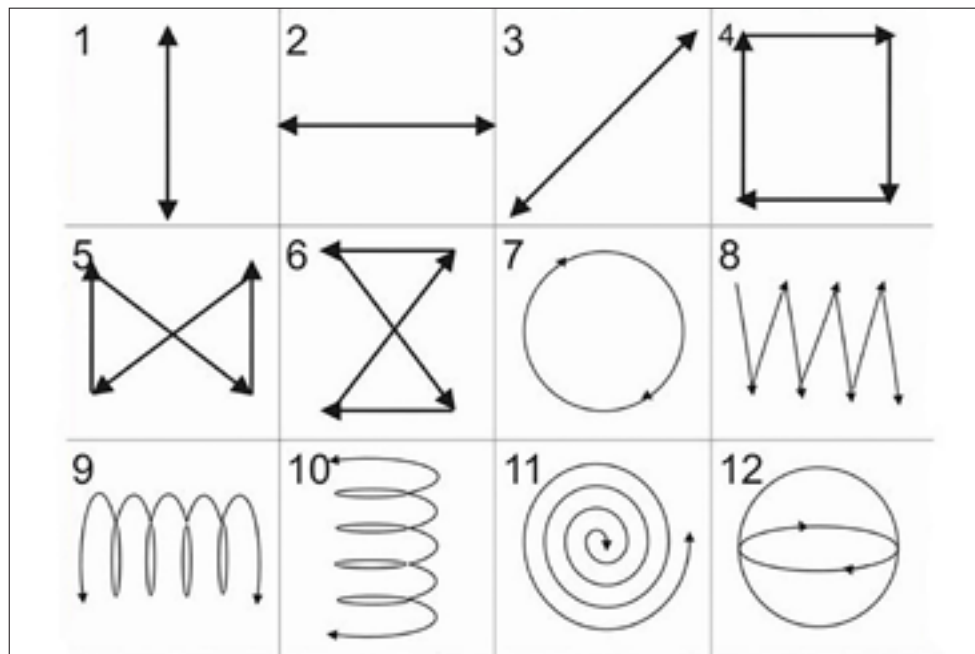
Laetitia Bica, *Dispersion*, 2019

c'est pourquoi je qualifie souvent ma pratique d'*art gris*, soit des interventions que l'on peut percevoir comme artistiques ou non, en fonction de son rapport à la situation. J'aime bien être dans cet entre-deux qui consiste à perturber le réel mais sans que ce soit forcément labellisé 'art'."

LAETITIA BICA (°1981, Liège)

"Quand la Communauté d'universités et établissements Lille Nord de France m'a contactée, j'ai tout de suite su ce que je voulais faire. Depuis *Common Land* (2016), je souhaitais vivement initier un projet en lien avec la biologie végétale et avoir l'opportunité de m'associer à des scientifiques du vivant. Parallèlement à cela, le centre Arc-en-Ciel à Liévin (FR) et le Vecteur à Charleroi ont tous deux émis le désir d'exposer mon travail. Cette idée s'est présentée à moi comme une évidence: les centres d'art sont chacun implantés au sein d'un territoire marqué par le charbonnage et situés à proximité d'un terril; moi-même je viens d'une région au fort passé minier. De plus, j'allais pouvoir bénéficier du concours d'un laboratoire dédié au développement de l'imagerie microscopique. Tout concordait.

Nous vivons dans un monde de représentations et d'images constantes et, pour ma part, je cherche à m'éloigner de ce type de production photographique pour faire émerger de nouvelles formes à partir du fond, du process. Ce n'est pas tant la quantité mais la normalisation de l'image qui m'effraie. Ma démarche est basée sur le dialogue, et c'est cela que je recherche avant tout, à créer une zone de conversation au travers de ma réflexion artistique et de ma pratique de la photographie pour continuer à affiner mon médium, et ainsi éviter de m'enfermer dans une vision et une plastique qui seraient répétitives."



Marc Buchy,
Gymnastique oculaire,
2019

DU PROJET À SON APPLICATION

Laetitia Bica : “Lorsque je débute une collaboration, quelle qu’elle soit, j’essaie de me faire le moins d’idées possible pour y aller sans a priori et être pleinement réceptive aux découvertes et apprentissages. J’adore les premières rencontres, et plus particulièrement les milieux qui me sont complètement étrangers — c’était la première fois que j’entrais dans un laboratoire —, parce qu’ils participent à la création de nouveaux langages formels et me permettent de prendre de réels risques plastiques. Mon domaine de prédilection c’est le portrait, avec, tel un prolongement idéal et plastique, le paysage. Pour ce projet que j’ai nommé *Dispersion*, en référence à sa définition appliquée aux domaines de la biologie végétale et de l’écologie que je trouve très poétique, j’ai décidé de m’intéresser au paysage microscopique. Mon souhait était d’intégrer un laboratoire afin d’étudier les écosystèmes présents sur les terrils de la région. Depuis la mi-mai, je me rends donc régulièrement à l’université Lille-Sciences, sur le site de Villeneuve d’Ascq, où Corentin Spiret, docteur en biologie, est responsable du laboratoire TISBio spécialisé dans le traitement d’images microscopiques appliquées à l’étude du vivant. Quant à mon terrain actuel, il est circonscrit aux terrils jumeaux de Loos-en-Gohelle situés à quelques kilomètres de là, dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais. Lors de ma première visite avec les scientifiques, nous y avons recensé plusieurs espèces dont le *Glaucium flavum*, ou pavot cornu jaune, qui domine la surface des terrils. Dès qu’on s’éloigne du périmètre, l’on n’en trouve plus. Mon intérêt s’est porté sur cette plante en particulier car, originaire des régions subméditerranéennes, elle symbolise à elle seule les mouvements de populations qui ont marqué l’histoire de l’extraction du charbon. Étant donné que mes deux expositions sont éloignées de plusieurs mois, je dédierai mon automne à l’étude du bassin minier de Charleroi, et créerai des pièces spécifiques pour le Vecteur qui sauront entrer en résonance avec celles réalisées, cet été, à Liévin.

En dehors du laboratoire, Corentin Spiret participe activement à la vulgarisation scientifique par l’animation d’ateliers et conférences à destination du grand public. Cet aspect-là me parlait, et c’est par le biais de l’image comme outil de communication que nous avons démarré notre recherche commune. Parce que le mode de visualisation et de représentation d’un oculaire de microscope est en tout point différent de celui de l’œil humain, nous avons notamment décidé de travailler ensemble à la matérialisation, sous la forme d’une installation, du fonctionnement interne d’un microscope.”

Maëlle Dufour : “Mon projet a été pensé en fonction des lieux et de leur implantation dans la ville, dans un souci de liaison continue entre ces deux espaces géographiquement éloignés. Parce que ce dispositif est conçu comme une installation commune et interactive dont chaque entité sera un territoire à activer, il est fortement recommandé de se rendre dans chacun des lieux pour l’appréhender dans sa globalité.

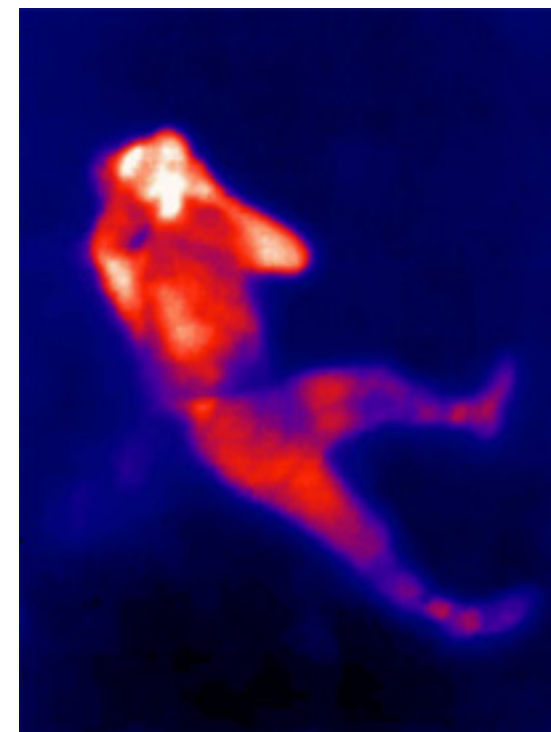
Dédiée à la recherche et à la réflexion théorique, ma résidence à la Maison d’Art Actuel des Chartreux s’est achevée à la fin du mois de juillet. Je m’attèle dès à présent à la production de l’exposition, qui s’effectuera principalement au sein même du centre d’art Les Brasseurs, mais également en partie aux RAVI (Résidences-Ateliers Vivegnis International) dont la mise à disposition temporaire m’a été accordée pour cet été, indépendamment de ma participation à la Biennale. Bien que séparées, ces deux initiatives vont donc être amenées à se chevaucher et à dialoguer.

L’environnement sur lequel je travaille pour les Brasseurs à Liège se déploie sur les deux étages du bâtiment et bouleverse en profondeur l’architecture du lieu. Le rez-de-chaussée sera transformé en un parcours que les visiteurs auront le choix d’emprunter et, ainsi, faire l’expérience d’une déambulation dont ils seront à la fois les acteurs et les témoins. Le premier étage sera, quant

à lui, rendu inaccessible. Pour la partie de l’installation qui sera présentée à l’ISELP, je m’emploie à élaborer un environnement qui plongera l’assistance dans une réalité omnisciente. Selon un jeu de va-et-vient permanent qui amène le public à endosser plusieurs rôles et points de vue, l’installation participative *Entre intérêts* sonde notre rapport au monde et à l’égard de nos semblables.”

Marc Buchy : “L’exposition que je mets en place s’intitule *Tenir à l’œil* et porte sur l’importance de la vision dans le quotidien et la compréhension, sur les différentes significations que revêt la notion de surveillance, ainsi que sur les nombreux comportements qu’elle peut induire. Elle interroge la place de l’esprit dans l’acte de regarder, et la façon dont celui-ci parvient à la construction d’une réalité, d’un point de vue, par opposition à l’œil machine et au regard mécanisé qui alimentent les débats très actuels sur le “capitalisme de surveillance”.

Mon projet est né du désir de collaborer avec les gardiens de nuit qui, quotidiennement, effectuent des rondes à l’extérieur du musée, exclusivement dédiées à la surveillance du bâtiment. Avec cette idée de circulation et d’observation répétitives, effectuées mécaniquement par des êtres humains qui sont dans l’attente que quelque chose arrive tout en espérant que rien ne se produise. Ensuite est venue



Maëlle Dufour,
image thermique,
2019

l’idée de prolonger la réflexion sur le contexte même de l’institution: son équipe, sa structure, sa fonction. En tant qu’artiste, je ne prends pas un engagement social particulier mais ma pratique se manifeste souvent sous forme de collaborations. J’aime à me placer en tant qu’agent actif qui œuvre quelque peu en dehors du champ symbolique ou de la représentation en engageant des relations / actions avec les individus, et, plus spécifiquement ici, en m’infiltrant dans leurs espaces de travail. Ainsi, plusieurs protocoles — certains suggérés, d’autres scénarisés — se déploieront selon différentes temporalités: en amont de l’exposition, au cours de l’exposition, à l’occasion du vernissage. Toutefois, certaines de ces expériences n’auront pas d’existence en dehors du moment où elles s’opèreront.”

POSTFACE

Marc Buchy : “En général la documentation et l’archive visuelle dans un contexte de monstration m’ennuient, en particulier parce que je trouve que cela emprisonne très fort l’imagination, c’est pourquoi je leur préfère un support écrit. Ce projet étant fortement contextualisé, beaucoup de choses passeront par le texte du livret d’exposition qui sera rédigé avec Dorothee Duvivier.”

Laetitia Bica : “J’aimerais parvenir à faire exister le projet comme une convergence de savoirs, à traduire avec justesse le fruit d’une interdépendance.

Dans le milieu scientifique, les gens travaillent beaucoup en collaboration; les recherches initiées par les uns sont ensuite reprises et prolongées par d’autres. Ils ont su ainsi mettre en place une méthode intéressante qui permet de citer chacun des contributeurs, et que je souhaite aujourd’hui emprunter pour la transposer à notre entreprise. Également, dans le but de prolonger cet aller-retour constant et central dans notre démarche, je souhaite que chaque cartel soit la réinterprétation de Corentin des images produites. Ce qui aboutira, au final, à l’émergence d’un langage plastique commun qui, nous l’espérons, saura également parler aux autres.”

Maëlle Dufour : “Le centre d’art Les Brasseurs m’a proposé de travailler avec l’historienne de l’art Pauline Salinas à la réalisation d’une petite édition qui sera mise gratuitement à la disposition du public. Tel un prolongement, chaque feuillet sera pensé individuellement et suivant le lieu d’accueil, cependant l’édition ne sera complète qu’à la réunion des deux documents.

Il m’importe que les visiteurs puissent avoir accès à l’ensemble du dispositif et avoir différentes clés en main pour mener leur propre réflexion sur l’humain, sa matière, et les possibles qui entourent tout un chacun. En ce qui me concerne, j’aime prolonger la réflexion sur l’universalité des corps et des espèces vivantes via l’imagerie thermique.”

Ponctuée de nombreux rendez-vous répartis sur une majeure partie de la zone transfrontalière, de Calais à Liège, en passant par de vastes localités comme Dunkerque, Lille, Namur ou encore Bruxelles, mais investissant également de petites communes françaises telles que Liévin, Sars-Poteries ou Eppe-Sauvage, “Watch This Space #10” s’efforcera, au travers de son important maillage territorial, de traduire la vitalité et la diversité de la création émergente en Eurorégion Nord.

Clémentine Davin

WATCH THIS SPACE #10

AVEC LA PARTICIPATION DE LAETITIA BICA (CENTRE ARC-EN-CIEL À LIÉVIN, FR ET LE VECTEUR À CHARLEROI, BE), JUSTINE BOUGEROL (MUSVERRE À SARS-POTERIES, FR), DEWI BRUNET (AMV ATELIER-MUSÉE DU VERRE, SITE DE L’ÉCOMUSÉE DE L’AVESNOIS À TRÉLON, FR), MARC BUCHY (FRAC GRAND LARGE—HAUTS-DE-FRANCE À DUNKERQUE, FR ET BPS22 MUSÉE D’ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT À CHARLEROI, BE), JULIE DEUTSCH (LA PLATE-FORME, LABORATOIRE D’ART CONTEMPORAIN À DUNKERQUE, FR ET BPS22 MUSÉE D’ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT À CHARLEROI, BE), MAËLLE DUFOUR (L’ISELP À BRUXELLES ET LES BRASSEURS—ART CONTEMPORAIN À LIÈGE, BE), ANNE-SOPHIE GUILLET (LIEUX-COMMUNS À NAMUR, BE ET LA PLATE-FORME, LABORATOIRE D’ART CONTEMPORAIN À DUNKERQUE, FR), MATHIEU HAREL VIVIER (CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART, BRUXELLES, BE ET L’ESPACE 36 ASSOCIATION D’ART CONTEMPORAIN À SAINT-OMER, FR), SURYA IBRAHIM (ÉCOLE D’ART DU CALAISIS—LE CONCEPT À CALAIS, FR ET L’ISELP À BRUXELLES, BE), CAROLINE LEMAIRE (MAISON D’ART ACTUEL DES CHARTREUX, BRUXELLES, BE), CÔME LEQUIN (BUREAU D’ART ET DE RECHERCHE, ROUBAIX, FR), ÉLISE PÉROI (MAISON DU VALJOLY À EPPE-SAUVAGE, FR), CLÉMENT THIRY & CHOLÉ SCHUITEN (LES BRASSEURS—ART CONTEMPORAIN À LIÈGE, BE) ET CLARA THOMINE (L’ISELP À BRUXELLES, BE)

COORDINATION: 50° NORD—RÉSEAU TRANSFRONTALIER D’ART CONTEMPORAIN RÉGION HAUTS-DE-FRANCE (FRANCE) ET FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES (BELGIQUE) WWW.50DEGRESNORD.NET DU 3.09.19 AU 17.01.20

DÉFRAGMENTATION

Conçue par Surya Ibrahim, artiste, et Coline Franceschetto, curatrice et historienne de l'art, l'exposition *Défragmentation* questionnera l'impact des nouvelles technologies numériques sur nos relations à la réalité, aux réalités de nos environnements et de nos rapports interpersonnels dans leurs dimensions perceptives, mémorielles, imaginaires et sociales. Ce faisant, elle interrogera la façon dont les artistes traduisent les impacts de ces nouvelles médiations, de leurs usages et de leurs enjeux dans des pratiques marquées par la transdisciplinarité et le souci d'y voir plus clair comme de déconstruire ce qui pourrait apparaître comme de nouvelles natures de nos relations au Monde.

DÉFRAGMENTATION
SOUS COMMISSARIAT
DE SURYA IBRAHIM
& COLINE FRANCESCHETTO
1.61+
161 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
DU 4.10 AU 31.10.19



© crédit photographique: design graphique
Mr & Mme, 2019, www.monsieurmadame.eu

Le projet est ambitieux, à l'instar de tout projet ayant pour gouverner des enjeux de recherche. Il est en effet remarquable que cet esprit de recherche soit la priorité des deux curateurs, autant que celui des douze artistes réunis, de générations, de pratiques et de nationalités différentes. Il s'inscrit aussi dans une histoire de l'art moderne et postmoderne, marquée régulièrement par de semblables sources de questionnements dès que des nouvelles technologies viennent interférer dans nos relations à nos environnements, au temps et aux autres par des médiations visuelles, sonores, multimédias et multisen-

sorielles : photographie, cinéma, radio, télévision pour la période moderne (du constructivisme et de Dada à l'Independent Group britannique et à Experiments in Art and Technology), vidéo et nouvelles technologies numériques depuis les premières expérimentations de Dan Graham jusqu'à la très récente exposition *alt+R, Alternative Réalité* au Palais de Tokyo à Paris. À chaque fois, fascination et distance critique cohabitent dans ces approches des nouvelles technologies, de leurs impacts culturels, politiques et sociaux sur l'expérience vécue et le vivant, mais aussi sur les gestes, moyens et expansions des possibles pour les artistes.

Un enjeu clairement récurrent pour les artistes est de négocier, dans leurs pratiques et leurs motifs, avec la primauté, désormais, des rapports médiatisés en permanence par des images et des écrans avec la réalité, du Monde comme celle des œuvres. Cette problématique se traduit depuis le Pop Art, et particulièrement Warhol, par une approche des images comme sources premières de toutes formes de relations (esthétiques, sociales, économiques...), et du visuel comme catégorie et sens supplantant tout autre (tactile, sonore, olfactif, gustatif...). La dégradation et l'usure des images initiales, voire leur quasi absence de visibilité nette, soutenues par des dispositifs spatialisés (voiles, transparents, projections), sont devenues des gestes récurrents, parfois teintés de mélancolie, d'artistes qui explorent leurs propres troubles, imaginaires et archives mnésiques de moments vécus ou empruntés, comme leurs désirs de conférer une matérialité nouvelle à ces images, plus sensible et picturale (Justine Ghinter, Julie Krakowski, Alix Dussart). De même, le travail par médiations/traductions/transferts de médiums en médiums — photographie-dessin-sculpture — instillant chez les regardeurs un mouvement de décodage et de reconnaissance des qualités différentes propres à chaque médium dans leurs dimensions matérielles et spatiales, induit des approches analytiques, critiques et sensibles de redéfinition de nos rapports au visible (Béatrice Lortet, Héléne Moreau).

Aux côtés de ces procédés de déplacement de médium en médium, d'autres possibilités consistent à procéder par collage et montage de différents régimes de représentation afin de créer une brèche dans les identités codées de significations (Diego Miguel Mirabella, Sabrina Montiel-Soto), par associations dissonantes de formes identifiées culturellement (Mikko Miyoshi), par usages détournés d'outils standards (Élodie Huet), ou par brouillages formels de textes (Tania Mouraud). Quant aux propositions de Claude Cattelain et de Joséphine Kaepelin, elles devraient amener dans l'espace d'exposition des dimensions immédiatement ou indirectement performatives, engageant différemment les questions du faire, du standard et de la routine. Au total, *Défragmentation* promet une complexité réjouissante de confrontation des propositions des artistes, faisant appel tant à l'expérience sensible qu'à l'approche analytique et critique des médiations opérées dans les œuvres, et de ce que celles-ci, par elles-mêmes et dans leurs dialogues, disent d'une situation de nos rapports au visible.

Tristan Trémeau

Cet été, BOZAR nous invite à aller à la découverte d'*IncarNations: African Art as Philosophy*, une exposition de groupe orchestrée par l'artiste sud-africain Kendell Geers en collaboration avec le collectionneur congolais Sindika Dokolo. Puisées dans l'impressionnante collection du mécène, les œuvres exposées mettent à l'honneur des artistes issus du continent et de ses diasporas.

L'exposition célèbre la diversité de l'art africain moderne et ancestral et présente 150 œuvres déclinées selon des juxtapositions formelles et thématiques (les statuettes, masques et sculptures qui matérialisent les esprits des ancêtres, les luttes d'émancipation coloniale, le combat contre l'apartheid, les mouvements des droits civiques, la question du genre et de l'identité...). Elle superpose les générations, les nationalités et les médiums artistiques. On passe sans transition des œuvres classiques aux photographies, vidéos, peintures et dessins... Tout est mis en œuvre pour nous inciter à explorer la création artistique africaine et à mesurer l'empreinte aussi féconde que multiple qu'elle a sur la scène artistique contemporaine.

D'entrée de jeu, les cartes géographiques datant de 1554 (où l'Afrique figure au nord et l'Europe au sud du planisphère) ancrent l'exposition sur le continent africain. Une statuette magico-religieuse nkisi enrubannée de rouge et blanc et transpercée de clous fait office de prélude à la visite. Intitulée *Twilight of the Idols (Fetish) 2*, l'œuvre de Kendell Geers met en exergue la dimension spirituelle qui sous-tend le propos des curateurs et sert de trait d'union entre l'art classique et l'art contemporain.

La scénographie immersive imaginée par l'artiste sud-africain est audacieuse pour ne pas dire omniprésente. Le papier peint monogrammé qui tapisse les murs et une partie du sol transforment notre perception de l'espace en jouant sur le contraste entre le rouge et le blanc. La forme géométrique du graphisme rappelle un motif ethnique et consiste en la répétition à l'infini du mot "BELIEVE". Les structures grillagées des vitrines sont agrémentées de miroirs qui, en nous renvoyant à notre propre image, nous encouragent à aller voir au-delà de notre regard et à faire place en nous pour l'autre. De la dynamique spatiale se dégage une certaine effervescence et il n'est dès lors pas étonnant d'apprendre, à la fin de la visite, que le parcours est calqué sur un ancien plan de la ville de Kinshasa.

Le visiteur se rend rapidement compte que l'Afrique n'est pas confinée aux frontières d'un seul continent et c'est sans doute pourquoi les commissaires de l'exposition ont choisi de ne pas spécifier la nationalité des artistes présentés. Il n'y aurait somme toute pas d'art spécifiquement africain mais plutôt un art qui transcende l'ethnicité et la nationalité.

Si la scène sud-africaine est largement représentée, des artistes afro-américains majeurs tels Kehinde Wiley, Adrian Piper et Carrie Mae Weems figurent en bonne place. Les œuvres du Cubain Wilfredo Lam, de l'Égyptienne Ghada Amer, de la Nigérienne Otobong Nkanga, du Sénégalais Omar Ba, de l'Éthiopienne Wangechi Mutu, du Malgache Joël Andrianomearisoa ou encore des Camerounais Pascale Marthine Tayou et Samuel Fosso, pour ne citer qu'eux, se croisent également au fil des salles.

"En tant qu'artiste africain ayant grandi en Afrique, je me suis toujours senti proche des arts de mon continent. Je considère que la séparation et la division entre l'art africain classique et contemporain est un préjugé européen." — Kendell Geers¹



L'AFRIQUE VUE D'AFRIQUE

Dans la salle intitulée "Projet Dundo", l'œil du visiteur est attiré par un chasse-mouche qui trône tel un sceptre royal au milieu de la pièce. Les murs qui lui servent d'écran sont tapissés du sol au plafond de fiches signalétiques. Si elles confirment l'ampleur du pillage, ces fiches attestent aussi de la traçabilité des objets dérobés au musée Dundo pendant la guerre civile angolaise (1975-2002). Étant donné que ces œuvres ont été photographiées, décrites et répertoriées, et sachant qu'il est illégal de détenir des biens inscrits à l'inventaire d'un musée, c'est en quelque sorte un vaste avis de recherche qui s'offre à voir au cœur de l'exposition. Sindika Dokolo à travers l'action qu'il mène avec sa fondation éponyme est en effet un fervent défenseur de la restitution et du rapatriement des œuvres et des objets d'art spoliés. Il estime primordial que les Africains retrouvent leur héritage culturel tout en continuant d'enrichir ce patrimoine et de le valoriser.

Si besoin était encore, *IncarNations* démontre à satiété que la vision monolithique de l'art africain en Occident n'a pas lieu d'être et nous permet de découvrir des artistes dont la pratique se nourrit tant de leur histoire que de leur imaginaire, des artistes qui regardent vers l'avenir sans pour autant renier leurs racines. En s'appuyant sur l'exemple du musée Dundo en Angola, l'exposition permet aussi de rappeler la légitimité des demandes de restitution dans les cas avérés de pillage. Si, comme le laisse entendre *IncarNations: African Art as Philosophy*, l'art africain est une philosophie de vie, avoir la possibilité d'aller l'explorer est une opportunité à ne pas rater.

Zoé Schreiber

IncarNations: African Art as Philosophy, BOZAR, vue d'exposition (avec, à l'avant-plan, une œuvre de Yinka Shonibare). Photo © Yannick Sas

INCARNATIONS: AFRICAN ART AS PHILOSOPHY

SOUS COMMISSARIAT
DE KENDELL GEERS
ET SINDIKA DOKOLO
BOZAR
PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
JUSQU'AU 6.10.19

¹ Armelle Malvoisin, "Dans le miroir de l'âme de Kendell Geers", *Le Quotidien de l'Art*, 08 novembre 2018.

Durant le mois de septembre, au sortir d'une résidence, Stephan Balleux investira la quasi-totalité de l'espace de monstration de LaVallée (Molenbeek-Saint-Jean) avec une exposition-manifeste dans laquelle il plante de nouvelles semences régénérant sa pratique. Intitulé *La Poussière des météores*, ce solo-show déployé sur plus de 1000 m² se conçoit comme une vaste séquence, une expérience physique et psychique intense, un parcours méditatif sur le sens de l'existence et l'impermanence.

VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS

*"L'homme n'est que poussière,
c'est dire l'importance du plumeau".*

Alexandre Vialatte

Depuis une vingtaine d'années, Stephan Balleux (°1974 ; vit et travaille à Bruxelles) développe une pratique pluridisciplinaire (peinture, sculpture, photolithographie, image numérique animée, son, céramique, détournement d'images ou d'objets trouvés), avec la déconstruction/reconstruction de l'acte pictural comme pivot central. Son travail se fonde invariablement sur une même opération préalable, la collecte d'images de provenances diverses (films, magazines, livres, internet, photographies personnelles) en vue de composer un corpus artistique complexe qui interroge la fonction de la peinture et la figure de l'artiste, autant que les mécanismes de pouvoir de l'image. Souvent jaugée à l'aune de sa virtuosité technique, cette œuvre trompe-l'œil induit de facto un questionnement sur le visible et l'illusion, le réel et la fiction, l'ambiguïté de toute représentation. Le "blob", magma de peinture informe aux velléités d'autonomie — qui défigure par sa sauvagerie, mais méticuleusement figuré dans ses moindres replis — deviendra l'emblème paradoxal (entre abstraction désordonnée et figuration appliquée) de cette démarche méta-picturale. Lorsque nous le rencontrons en juillet dans son atelier, Stephan Balleux annonce d'emblée que sa prochaine exposition différera fortement de ce à quoi il nous a habitués. Estimant s'être installé dans un système au fil des années, son "obsession totale" consiste désormais à concevoir des

projets expositionnels pensés en fonction de l'espace où ils prennent place et de leur impact. Lassé de produire un métadiscours sur la pratique picturale et sur l'art en général, il entend dorénavant prendre le pouls du monde, voire agir sur ce dernier. Invité par LaVallée qui lui a donné carte blanche pour investir plus de 1000 m² (parmi les 6000 que compte cette ancienne friche industrielle reconvertie en lieu de production artistique et de monstration), l'artiste travaillera en résidence durant tout le mois d'août afin de concrétiser son projet et de réaliser des œuvres éphémères in situ. Intitulée *La Poussière des météores*, cette exposition se déploie telle une vaste séquence dont les éléments disparates — de grandes interventions installatives reliées par des intermezzos — feront sens dans leur enchaînement. D'entrée de jeu, une pseudo-affiche de l'exposition (mais vraie édition) donne le ton. N'annonçant aucune pièce présentée, cette œuvre sur papier conserve les traces d'explosion de bulles de savon, référant autant à un amusement d'enfant qu'à l'*homo bulla*, thème issu de la littérature gréco-romaine qui, via Érasme, traverse l'histoire de la peinture (Rembrandt, Chardin, Manet) pour évoquer la fragilité de l'existence humaine, aussi passagère qu'un souffle d'air. Plus loin, dans un double autoportrait (quadripartite), non content de jouer au passe-muraille (tout en convoquant le polyptyque), l'artiste titille la rétine du spectateur dans un

Celebelgian #003
Document rehaussé de plastique,
2019, 23 cm x 32,6 cm



jeu des erreurs, parasitant un genre pictural ancestral et les stéréotypes physiques, avec des anomalies sciemment introduites. Toute l'exposition est à l'avenant, construite sur un système de double-sens systématique, oscillant entre humour et gravité, couleur et achromie, figuration et abstraction, critique et dévotion, tissant entre les différentes pièces des relations ouvrant le champ de l'interprétation.

La première grande salle accueille une installation monumentale intitulée *The Waterfall*, composée de quatre immenses tableaux verticaux posés à même la rambarde d'une coursive qui détermine l'espace. Dans ce clin d'œil au Mont Rushmore, les têtes colossales des fondateurs de l'Amérique sculptées dans le granit font place à celles, peintes à l'acrylique sur toile, d'intellectuels emblématiques. Ainsi Virginia Woolf, Friedrich Nietzsche, Samuel Beckett, Gilles Deleuze, Noam Chomsky, Susan Sontag, Clément Rosset, Bernard Stiegler ou Rebecca Solnit se voient-ils réunis dans un mémorial historique. Émergeant d'une roche sur laquelle se fracasse une cascade écumante, ces penseurs qui ont fourni des clés pour appréhender le réel et aider à exister constituent autant de références nécessaires dans un monde en perte de repères. À l'étage, une galerie de portraits (aquarellés sur papier et traités en grisaille) se déploie le long de la coursive. Intitulée *Tapetum Lucidum*, cette série réunit des figures célèbres (historiques et actuelles, intellectuelles et populaires) qui surgissent du clair-obscur (à moins qu'elles ne s'y évanouissent) comme des spectres irréels, réfléchissant la lumière dans leurs yeux dotés de "tapis clair". Après l'air des bulles de savon fugaces et les flots perpétuels de la cascade, le feu entre en jeu dans la deuxième grande salle, avec une peinture murale conçue in situ à l'aérographe. Intitulée *La Poussière des météores*, cette œuvre éphémère représente un être incandescent dont les minuscules braises, transposées à l'échelle macroscopique, se métamorphosent en météorites. Nous songeons aux légendes de la Grèce antique qui font du feu la source de l'immortalité, ainsi qu'à Héraclite qui érige cet élément subtil, impalpable et volatil en principe primordial engendrant tout ce qui n'est pas lui, tandis que tout ce qui n'est pas lui se dissout en lui. Plus prosaïquement, il est fort à parier que le spectateur englobé dans cette œuvre immersive (couvrant mur, sol et plafond) sera tenté de se prendre en selfie, tel les quidams qui, il y a presque deux siècles, se faisaient tirer le portrait devant un fond décoratif dans les tout premiers studios photographiques. Ainsi reléguée au statut d'arrière-plan, cette peinture renoue avec la nature initiale de son modèle original, à savoir une photo sans qualité prise par l'artiste avec son smartphone devant sa cheminée.

C'est une rencontre du troisième type que ménage la troisième grande intervention installative de l'exposition. Tapi dans un couloir interminable, un être hybride de 22 mètres de long et doté de deux visages (à chacune de ses extrémités) attend le spectateur. Celui-ci ne verra pourtant rien en pénétrant dans cet espace. Il lui faudra choisir entre la gauche et la droite pour voir apparaître l'une ou l'autre face de cette créature non pas bicéphale mais bifront, à l'instar de Janus, dieu romain de la croisée des chemins et des choix, des portes et des passages, des débuts et des fins... Grâce à ses deux visages opposés, dont les regards ne peuvent jamais se croiser, Janus peut regarder simultanément vers l'avenir et le passé. Quid dès lors de cette transposition anamorphique contemporaine à l'effigie de Theresa May et de Tilda Swinton ? Deux figures

de femmes puissantes, porteuses de valeurs sociétales fortes, mais opposées dans leur essence. Une politicienne ancrée dans le réel et l'immédiateté du monde actuel. Une artiste en transformation perpétuelle, dans l'atemporalité du champ fictionnel. La pensée de notre temps, polarisée sur les antagonismes, a visiblement oublié que c'est dans la voie médiane et la neutralisation des forces contraires que naissent l'équilibre et l'harmonie.

Enfin, pour rester dans la logique des quatre éléments (bien que Stephan Balleux ne l'ait jamais mentionnée), c'est la terre qui intervient dans la dernière grande proposition : une peinture à l'huile sur toile monumentale, articulée en triptyque, intitulée *The Field*. L'œuvre représente un champ fraîchement labouré qui se déploie à perte de vue sous un ciel majestueux et nuageux. Par le surbaissement de la ligne d'horizon qui offre au ciel une place dominante, ce paysage évoque la peinture d'un Jacob van Ruisdael, tandis que le traitement spectaculaire de la lumière réfère à Hollywood. Mais, contrairement à la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle, où le paysage devient un genre à part entière, il n'est pas ici le sujet principal. En effet, au centre de la composition apparaît un personnage actuel, tristement célèbre, que l'on ne s'attendait pas à voir là et que nous ne nommerons pas. Portraiture en pied tel un aristocrate du XIX^{ème} siècle, dans une esthétique qui rappelle le réalisme socialiste, cet homme politique belge connu pour ses salves agressives dans les médias et les réseaux sociaux affiche ici une mine pitoyable et pathétique. Normal, puisqu'il est littéralement en train de se désagréger. En effet, à mesure que le regard se dirige vers le bas de la toile, le pauvre homme perd progressivement une couche supplémentaire : visage, veste, chemise, peau, cage thoracique, viscères, muscles, tendons, os sont tour à tour représentés, puis soustraits au regard, jusqu'à leur disparition complète. Ainsi ce portait est-il aussi une transposition actuelle de la figure du fantôme, récurrente dans l'art depuis le XIX^{ème} siècle (photographie spirite, littérature, cinéma), autant qu'il renvoie au thème nettement plus ancien de l'écorché. Pour élaborer cette image composite, Stephan Balleux a puisé à diverses sources iconographiques : le paysage a été capturé avec un smartphone dans le Brabant wallon, le visage amalgamé plusieurs photographies de presse, la main et la chair du corps sont celles de l'artiste, les différents morceaux d'anatomie et la posture générale proviennent d'un célèbre traité médical du XVIII^{ème} siècle. En résulte un tableau ambigu et complexe où se télescopent différentes époques, différents styles et genres picturaux (paysage, portrait, allégorie), et dont la taille monumentale affirme la peinture comme un spectacle, quitte à friser le kitsch. Stephan Balleux le conçoit comme un Memento mori. Mais cette exposition hantée de spectres, d'apparitions, de présences étranges n'est-elle pas à appréhender dans sa totalité telle une Vanité ?

Son intitulé, *La Poussière des météores*¹, fournit à lui seul la réponse à la question posée. Soit la poussière, un mélange de particules extrêmement ténues et légères, en suspension dans l'air. Et les météores, des phénomènes qui traversent l'atmosphère avec fulgurance et dont l'incandescence exclut la permanence.

Sandra Caltagirone

¹ Le titre de l'exposition est emprunté au morceau *Je me dors*, de l'album *L'imprudence* d'Alain Bashung.

STEPHAN BALLEUX
LA POUSSIÈRE
DES MÉTÉORES
LAVALLÉE
39 RUE ADOLPHE LAVALLÉE
1080 BRUXELLES
DU 6 AU 27.09.19
VERNISSAGE DURANT LE OFF
DE BRUSSELS GALLERY WEEKEND



Tapetum Lucidum (Sally Mann) (détail),
aquarelle sur papier Arches, 2019, 76 x 56 cm

ET LA MONTAGNE CHANtera POUR NOUS



En ce col seulement accessible trois mois par an se trouvaient deux modestes hôtels. Un seul, datant de 1903, l'Hôtel Furkablück, résista à une longue période d'abandon et aux intempéries. Lorsque débuta le projet, l'édifice devint naturellement un point d'ancrage.⁴ Des artistes y éluèrent temporairement domicile. Ils réalisèrent des œuvres en ses murs, mais ils n'hésitèrent pas non plus à effectuer des interventions aux alentours, parmi les rochers, dans les hauts et les bas du paysage. Ils furent libres d'agir comme bon leur semblait, sans obligation de pérennité, l'endroit, reculé, en limitant l'audience. Des visiteurs pouvaient venir de loin pour voir, année après année, une nouvelle création. Toutefois, il était aussi accepté que les choses existassent dans la solitude.

Le projet acquit précisément son originalité dans cette visibilité synthétique. Marc Hostettler opta dès le départ pour une communication condensée, avant et après les nouvelles propositions. Un dossier de presse succinct était généralement diffusé à l'entame de chaque saison, en filigrane duquel on pouvait souvent lire l'écho d'une œuvre en train de se faire. Par la suite, étaient imprimées et diffusées de magnifiques cartes postales qui résumaient en une image la nature des interventions, dont il subsistait ou non des traces physiques sur place.

On retrouvait donc dans le dispositif même de communication une poésie caractéristique du Land Art et de l'art conceptuel : proposer une méditation sur l'ici et l'ailleurs aussi intense dans ses portées que réduites dans ses moyens. L'éloignement, mais en même temps une tacite communauté d'esprits (voire

Entre 1983 et 1999, le col de la Furka, une passe spectaculaire s'ouvrant à 2431 mètres d'altitude près d'Interlaken en Suisse, fut le théâtre d'une manifestation artistique particulière dénommée FurkArt. A l'invitation de Marc Hostettler, animateur de la galerie Editions Média de Neuchâtel, vinrent s'y produire en chair et/ou en pensée de nombreux artistes du gotha de l'art de l'époque¹. De James Lee Byars à Roman Signer, de Mario Merz à Steven Parrino, de Lawrence Weiner à Peter Fischli & David Weiss... l'on s'excusera du peu. Des collaborations belges, essentiellement anversoises, furent aussi établies avec Panamarenko, Guillaume Bijl, Dominique Stroobant, Ria Pacquée, Marc Luyten, Filip Francis ou Luc Deleu. Un livre conçu par Thomas Rodriguez² nous donne à voir les traces de cette aventure, tandis que deux expositions l'ont prolongée : l'une à Bruxelles chez Greylight, l'autre à Anvers, au MUHKA.³

d'initiés), l'édification par ces effets de "retard" de toute une mythologie autour de la figure de l'artiste, mi démiurge, mi nomade insaisissable. Telles étaient les saveurs que l'on avait appris à connaître auparavant et qui étaient offertes ici à nouveau à l'appréciation des amateurs.⁵ Des valeurs sûres en somme, voire presque le début d'une religion. Mais tout cela avec un sens du timing, une indéniable clairvoyance quant à l'intérêt de solliciter telle ou telle personnalité, et surtout une authentique passion désintéressée.⁶

L'ensemble touchait aussi à l'imaginaire de la montagne, ce que venait souligner l'usage de cet imprimé connoté de la carte postale et bien sûr la récurrence de la toile de fond de tous les projets : cet hôtel, ce col, la neige, la brume, les pics. Néanmoins, au cœur des stéréotypes, venaient justement s'immiscer des propositions artistiques, des images, qui ne cessaient pas de les épaissir, d'y apporter d'innombrables nuances. Et peu à peu apparaissait une nouvelle image de la montagne : cette page blanche, noire, grise, bleue, verte apte à recueillir non seulement des propos sur les cimes mais aussi sur le monde et l'humain, toujours seul face à l'immensité.

Thomas Rodriguez, dans son livre, fait le choix de rester proche de la sobriété de son objet d'étude. Un beau texte de Patricia Nussbaum — autrice des communiqués de presse de l'époque — retrace d'abord la chronologie du projet. Il est suivi d'une présentation sans filtre des différents documents afférents à FurkArt : feuilles dactylographiées révélant les budgets engagés, les fameux communiqués, et bien sûr les cartes postales ; le tout scanné, à l'échelle. Enfin, le livre s'achève sur un remarquable texte de Paulo Pires do Vale qui, avec lucidité, met en exergue les enjeux de FurkArt, sondant l'éphémère.

Comment ce projet résonne-t-il aujourd'hui ? Le mouvement de balancier qui a pu l'animer paraît en définitive avoir été le suivant : les artistes s'isolaient du tumulte du monde pour mieux le voir, le penser, le mimer, le représenter, et au final y revenir. C'est Roland Barthes que l'on pouvait

lire en filigrane d'une telle oscillation, lui qui de manière émouvante semblait suivre semblable piste à la fin de sa vie, lorsqu'il préparait ce texte intitulé "Comment vivre ensemble", étonnamment dédié à différentes formes d'éremitisme. Où l'ermite paraissait avoir le rôle le plus inattendu, consistant à s'isoler pour mieux lier, et à s'ancrer pour mieux goûter au lieu.⁷ Seulement, existe-t-il encore des zones isolées du tumulte du monde à l'heure où des poisons produits par les hommes corrompent ses espaces les plus reculés ? Il est permis d'en douter, comme si le monde ne pouvait plus battre en retraite, nous enjoignant à être sans plus de retard avec lui.

Louis Annecourt

FURKART EPHEMERA
CAPTURES ÉDITIONS
1 RUE GUTENBERG
FR-26000 VALENCE
FORMAT À LA FRANÇAISE 235 x 317 MM.
IMPRESSION EN QUADRICROMIE.
312 P., DOS APPARENT, CARRÉ, COUSU.
COLLÉ AVEC JAQUETTE PAPIER MATERICA.
ISBN : 978-2-9558778-8-3, 40 €
GRAPHISME : THOMAS RODRIGUEZ ET JOCELYNE FRACHEBOUD
PHOTOGRAPHIE DES DOCUMENTS : FABRICE SCHNEIDER
TEXTES : PATRICIA NUSSBAUM, PAULO PIRES DO VALE

¹ Certains artistes donnèrent leurs instructions à distance, et de fidèles assistants (Audi Aufdermauer, Karin Wegmüller) se chargèrent de les concrétiser.

² Thomas Rodriguez est à la fois le chercheur à l'origine de la revalorisation de FurkArt, et le graphiste de l'édition en compagnie de Jocelyne Fracheboud. Il est également l'auteur d'entretiens en vidéo sur les participants à FurkArt, visibles sur <https://vimeo.com/user54084058>

³ Exposition à Greylight Projects à Bruxelles du 27.04 au 19.05.2019, et au MUHKA d'Anvers du 05.07 au 04.08.2019.

⁴ Entre 1987 et 1991, le bâtiment fut restauré par nul autre que Rem Koolhaas.

⁵ Le fondateur semble avoir eu l'heur de débattre de sa programmation avec d'intéressants comparses comme Olivier Mosset, Christoph Gossweiler ou François Morelet.

⁶ Les temps ont bien changé. Ainsi, ces derniers hivers, aux alentours de Gstaad, se tient une exposition montagnarde très huppée "Elevation 1049", à laquelle se presse l'habituelle jet-set de l'art. Station de Gstaad qui accueille aussi, outre des clients fortunés, les galeries d'art qui ne manquent pas de les suivre, comme Hauser & Wirth semblant là parachutés.

⁷ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*. Seuil, IMEC, Paris, 2002

Le dernier essai de Lionel Ruffel, marqué par l'urgence et l'intensité, a un titre qui résonne comme un nom de champignon, et qui n'est pas sans rappeler celui de la fin du monde d'Anna Tsing¹. Si cette énigmatique expression renvoie en fait à un être suffisamment rusé — ou chanceux — pour déjouer les plans implacables de la mort, il est à prendre de façon métaphorique : les péripéties se déroulent dans un monde aux marges de la fiction, même si son auteur-narrateur, professeur de littérature, essayiste et fondateur du master d'écriture créative de l'Université Paris 8, partage avec le lecteur une expérience concrète et singulière de la narration.



Centre d'art Khiasma
© Lionel Ruffel

TROMPE-LA-MORT

En effet *Trompe-la-mort* se présente d'emblée comme un récit en contexte, un témoignage, un essai mais aussi un petit guide de survie en milieu *storytelling*. Esquissant une histoire littéraire subjective, Lionel Ruffel s'arrête à trois morceaux de bravoure littéraire exemplaires de la lutte contre l'effondrement dans lequel ils se jouent. Le décor mérite d'être décrit rapidement. L'histoire se situe à l'Université Paris 8, mythique Vincennes. On est toutefois bien loin d'une *campus novel*, ou alors version post-apocalyptique et dystopique, puisque le récit commence début 2018 lorsqu'à la suite d'un blocage et d'une évacuation forcée de migrants venus s'installer dans des locaux faute de mieux, le campus de Saint-Denis ferme ses portes. Le temporaire a pourtant un effet définitif sur l'esprit de l'auteur qui trouve néanmoins refuge, avec ses étudiants, dans un lieu lui aussi en ruine, une ancienne imprimerie de banlieue abritant le centre d'art Khiasma (alors dirigé par Olivier Marboeuf à Montreuil et définitivement fermé depuis). Et on le constate chaque jour, il y a bien quelque chose qui s'effondre dans cette partie symbolique du monde, de la culture, de l'éducation et de l'art, un collapsus lent, silencieux et sans remous. Ruffel investit le local avec son groupe d'étudiant.es comme

une grotte paléolithique : inscriptions sur le mur dont des illustrations viennent donner preuve de la matérialité de cette scène originelle, discussions autour d'un feu imaginaire, métaphore de l'énergie déployée par les étudiant.es qui le contamaine jusqu'à l'écriture. La refondation par la parole d'un autre monde se joue à partir d'une série d'histoires qui sont autant de promesses de déjouer encore une fois la catastrophe. C'est là tout le postulat du livre : un groupe de jeunes gens se rassemble pour se raconter des histoires, faire passer le temps et tenter, le destin, d'un récit, de repousser une échéance inéluctable.

Homo (et femina) narrans

Aussi, l'on ne sera pas étonné que cette contre-histoire de la littérature revisite *Les Mille et une nuits*, *Le Décaméron* et, plus récent, *L'Insurrection qui vient* du Comité invisible (2007). Shéhérazade est en effet la plus habile trompe-la-mort que la littérature nous a fait connaître : grâce à ses talents de conteuse, elle apaise, captive et renverse le cours du destin, à force d'enchantement et de baume fictionnel. Politiquement, son action vaut plus qu'une guerre : le Shah Zaman est conquis, "purgé de

LIONEL RUFFEL,
TROMPE-LA-MORT,
RÉCIT, 128 PAGES, ÉD. VERDIER,
MARS 2019, 13,50 €,
ISBN : 978-2-37856-017-1

ses mauvaises passions", il a été pris dans les filets d'un scénario machiavélique. Ruffel développe à cette occasion le concept central de son ouvrage, la supériorité de l'*homo narrans* (plutôt, *femina narrans*, mais c'est une autre histoire) sur l'*homo sapiens*. Profitant de l'addiction du roi à la drogue narrative, Shéhérazade sait tirer profit de sa puissance sur l'esprit pour en faire une arme politique, à l'insu même de son auditeur, même si cela prend du temps, trois années ou presque. C'est cet exploit d'une jeune femme qui devient force agissante dans le livre : se réunir, comme dans *Le Décaméron*, pour fuir la peste, et se raconter des récits à tour de rôle, c'est bien la seule chose à faire quand le monde s'écroule, et c'est peut-être aussi une action salutaire. Même s'il repose sur un pari audacieux, et face auquel l'*homo-femina narrans* peut se risquer à devenir *homo credulus*, le concept s'inscrit dans la lignée des outils de contre-pouvoirs forgés par Yves Citton dans *Mythocratie* ou *Médiarchie*. A partir de ces "contre-fictions", les narrations recréent des attaches — et non des liens purement sociaux, comme le précise Ruffel — et réaffectent des espaces laminés par un rationalisme néolibéral destructeur.

Livre de théorie littéraire qui raconte modestement l'histoire de gens qui se racontent des histoires pour ne pas mourir (pour de bon ou symboliquement), on y reconnaît les préoccupations — obsessions ? — de Lionel Ruffel, auteur d'un premier livre sur *le Dénouement* (Chaoïd, Verdier, 2005) et spécialiste toujours inspiré d'Antoine Volodine et de cet univers post-exotique marqué par la ruine et l'errance. De sa réflexion sur les mondes du contemporain, développée dans son précédent essai *Brouhaha*, se trace une autre ligne, celle d'une écriture qui se perforce et dont on sent le désir de performance : le livre s'adresse au lecteur et oscille en permanence entre oralité et passages plus nettement écrits. Pourtant, on sent le rythme de la parole, d'une urgence à dire et à raconter, qui entraîne et emporte. Ce passage d'une pensée qui se perforce comme *en live* par l'écrit est en soi déjà remarquable dans l'adéquation entre le projet de littérature hors du livre que porte depuis plusieurs années Ruffel avec notamment Olivia Rosenthal et l'imprégnation manifeste que l'enseignement de l'écriture créative a eu sur l'auteur.

Magali Nachtergaele

¹ Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde, sur les possibilités de vivre sur les ruines du capitalisme*, Les empêcheurs de penser en rond / La Découverte, tr. de l'américain par Philippe Pignarre, 2017.

“& S’IL SUFFISAIT DE REMPLACER LE MOT OPÉRA PAR LE MOT OPÉRA”

L'artiste et poète Franck Leibovici publie *low intensity conflicts - un mini-opéra pour non musiciens*, le libretto d'un opéra en dix séquences déployé entre 2008 et 2016 sous forme d'expositions, de performances et de publications. Chaque séquence, fondée sur un système de notation singulier (musique expérimentale, danse, linguistique...), re-décrit des matériaux tirés des conflits dits de basse intensité¹ dans la perspective d'en rendre compte. La publication qui relève à la fois du libretto d'opéra et de l'ouvrage théorique clôt ce long cycle de recherches autant qu'elle le relance par les nouveaux usages qu'elle suscite. Propos éclairants recueillis auprès de son auteur.



Franck Leibovici, *karesansui*, 10^{ème} séquence de *low intensity conflicts - un mini-opéra pour non musiciens*, MNAM, Paris, 2017 (exposition Polyphonies, sous commissariat de Christine Macel). Photo © Hervé Veronèse.

FRANCK LEIBOVICI, LOW INTENSITY CONFLICTS - UN MINI-OPÉRA POUR NON-MUSICIENS (2008-2016), 210 X 240, 368 PAGES, ÉDITIONS MF, MAI 2019

Des modes d'existence de l'œuvre d'art
 “L'idée que les œuvres ont plusieurs modes d'existence se saisit dans le fait qu'une partie de leur vie se reflète dans les conversations ordinaires qu'elles suscitent. Prenons l'exemple de la dernière séquence du *mini-opéra*, *karesansui* (2012)², qui prend la forme d'un jardin japonais sur le modèle du Ryōan-ji. Tel un microcosme du tout, il comprend les neuf autres séquences de l'opéra. J'ai demandé à une médiatrice d'être là en permanence. Sa présence permettait de produire un savoir sur la pièce, tiré des usages réels que les visiteurs en faisaient. Nous avons repéré trois principaux usages. Les visiteurs intéressés en premier lieu par la question géopolitique des conflits de basse intensité s'étonnaient du travail de transcription des matériaux en partition et de l'activation qui s'ensuivait pour ne s'intéresser qu'ensuite à la forme du jardin japonais. Ceux qui s'intéressaient en premier lieu aux partitions graphiques, performées par des non-musiciens, percevaient la question géopolitique comme un thème parmi d'autres. Mais il y avait aussi ceux qui, intéressés par l'architecture d'un jardin zen japonais, trouvaient gênante la présence des partitions, et encore plus gênante, voire parasite,

la question géopolitique des conflits de basse intensité. Ainsi, selon la façon dont on entrait dans le jardin, on n'effectuait pas le même parcours dans l'installation. Ceux qui y entraient par la géopolitique pouvaient parcourir les différents niveaux de la pièce, mais ceux qui entraient par le jardin s'arrêtaient là — ils ne se connectaient que très rarement aux autres régimes de fonctionnement de l'installation.

Tout cela représente un type de savoir que seule une personne présente en permanence pour observer les façons d'activer l'installation est en mesure de recueillir. Or, aucun dispositif n'est habituellement mis en place pour recueillir ce savoir expérimental. Cet aspect me semble fondamental car il témoigne de la différence entre les intentions de l'artiste et les usages réels de la pièce *in situ*. Ainsi, s'intéresser aux différents modes d'existence de l'œuvre permet d'augmenter notre répertoire de savoirs sur celle-ci.”

Des conversations ordinaires

“La séquence V, *the fat moments (la pédagogie)* (2011)³ repose sur un autre aspect de ces conflits : la formation des supporters, des adhérents et des combattants, à travers les manuels de formation au combat, compris comme ins-

truments d'action. *the fat moments* est une *conversation piece* fondée sur des artefacts : les participants développent des conversations avec les visiteurs en discutant des matériaux activés (films, posters, musiques...) dans le cours de la conversation et faisant par la suite exposition. Pendant ce temps, d'autres médiateurs dressent des “cartes de conversation” relevant les déplacements, les artefacts mobilisés, le nombre de participants (silencieux ou non) en inventant eux-mêmes les critères à prendre en compte.

Cette séquence donnera naissance plus tard à un tout autre projet à la Villa Arson, *des récits ordinaires* (2014), qui porte sur les modes d'existence conversationnels de l'œuvre d'art. Dans le *mini-opéra pour non musiciens*, le régime conversationnel se retrouve à la fois dans la partie installative, matérielle ; dans la présence des médiateurs qui permettent de recueillir un savoir sur les usages et les pratiques concrets et réels de la pièce ; et dans les protocoles conversationnels au cœur de certaines séquences.”

Des écologies de pratiques

“Les matériaux peuvent être activés de différentes façons : exposés matériellement dans des installations, performés à travers des chœurs et des chorégraphies. Selon le mode choisi, on obtient différents types d'accès. La séquence IV, *messages to bricklane* (2009-2013)⁴, porte sur une vidéo d'entraînement de milices qui se présente comme documentaire, prise sur le vif. Le premier mode de transcription, activé au MAC/VAL en 2009, a consisté à faire usage du système de notation chorégraphique Laban. Il permet de montrer que les gestes de combat ont été réalisés *pour* la caméra, qu'ils sont de l'ordre du spectaculaire et en réalité inefficaces pour le combat. Le film avait donc été scripté en amont.

Cinq ans plus tard j'ai remonté la pièce au Musée de la danse à Rennes, en me concentrant sur les objets du décor, les *props* de la vidéo. Il est alors apparu que les accessoires utilisés pour l'entraînement des milices étaient les mêmes que ceux utilisés à la fois dans les jardins d'enfants, et chez les chorégraphes ou les artistes comme Robert Morris ou William Forsythe. Ce ne sont donc pas en soi des instruments de guerre. Ce qui fait qu'ils fonctionnent sur un mode polémique, ludique ou chorégraphique, ce sont les écologies dans lesquelles on les insère. C'est cette séquence-là qui m'a fait écrire qu'il n'y a pas de pratiques artistiques : il n'y a que des écologies de pratiques.”

Des usages de la publication

“La publication représente pour moi un régime d'activation de l'opéra parmi d'autres. Certes, il est possible de la considérer comme une synthèse des huit années de travail, parce qu'elle arrive à la fin du projet — elle rassemble les matériaux sources, les partitions, des essais et quelques images des expositions et perfor-

mances. Mais le livre va produire ses propres effets ou usages. Par exemple, puisqu'il contient les partitions, il est possible pour d'autres de remonter l'opéra : tout est là. Si j'ai transcrit beaucoup de *nasheeds* — des poèmes de guerre - sous forme de partitions⁵, c'est parce que ces matériaux relèvent pour moi d'un intérêt géopolitique lié à une histoire orale, musicale, ou sonore de ces conflits. Par leur transcription musicale qui les constitue en corpus étudiable, je m'adresse aussi potentiellement à des historiens ou à des ethnomusicologues, pour qu'ils viennent travailler dessus. Ce public de chercheurs n'a probablement pas vu la séquence au musée, mais il peut avoir accès à ces matériaux par la publication.

C'est la stabilité de l'artefact-livre qui permet de produire de nouveaux publics et usages, auxquels je n'aurais pas pensé moi-même. On revient ici à la question des usages que l'on ne peut pas prévoir. On peut bien sûr vouloir qu'une œuvre fonctionne d'une certaine façon, mais les usages imprévus sont ceux qui, pour moi, sont intéressants.”

De l'opéra⁶

“Il existe plusieurs types de collectifs dans l'opéra : ceux que j'essaie d'analyser à travers les matériaux des conflits de basse intensité, disant que l'on ne peut pas déconnecter les documents des collectifs qui l'ont produit ; ceux qui activent l'opéra lors des performances : les *non-musiciens* ; et les collectifs à venir, ceux qui produisent des usages inattendus.

Cette multiplicité me semble intéressante à déployer dans le cadre de l'opéra, un contexte où je peux mobiliser tous les régimes d'exemplification possibles. Dans les opéras traditionnels, les collectifs sont extrêmement stabilisés : musiciens, chanteurs, danseurs, personnel technique. Or, cette industrie ne permet que peu, voire pas, de déployer des usages qui vont inventer des pratiques, produire de nouveaux savoirs. Pourquoi appeler cela un opéra ? Comme dans l'opéra traditionnel, on y trouve du chant, de la danse, du texte. En même temps, le fait de mobiliser des collectifs différents, de travailler dans des espaces et des temps différents, avec des

économies différentes, constitue pour moi ce qui peut régénérer cette forme rigidifiée.

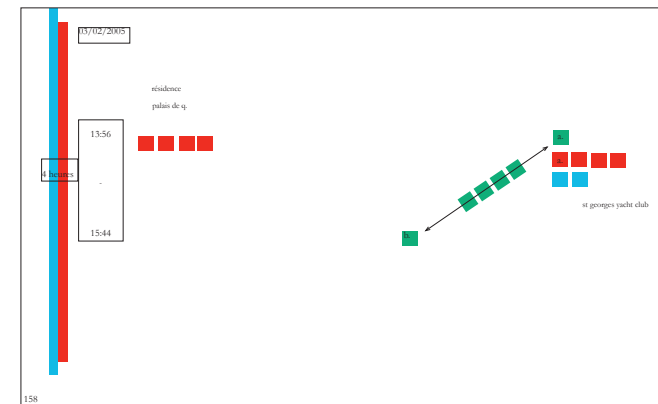
Il y a une formule bien connue d'un poète, Michel Crozatier : “& s'il suffisait de remplacer le mot poésie par le mot poésies”⁷. Pour pouvoir continuer à faire de la poésie aujourd'hui, il faut faire quelque chose de complètement différent, qui ne ressemble pas à de la poésie, mais surtout ne pas lâcher le fait que c'est de la poésie. Sinon, impossible de renouveler les définitions. Pour moi le but n'est pas de faire de la poésie avec des matériaux non artistiques ; de faire de l'art, de la danse, de la musique, avec des matériaux d'actualité. Il s'agit vraiment de *faire avec* — avec l'opéra, autre chose dont on ne connaît pas encore les usages et les pratiques qu'elle va déployer. L'opéra n'étant pas le but à atteindre, mais le moyen.”

Des pratiques partagées

“L'opéra a constitué pour moi une façon d'agencer des préoccupations que je développe depuis des années, sur la question des conflits de basse intensité. Ce sont des laboratoires où l'on invente les règles de fonctionnement du monde des prochaines années, et c'est en ce sens qu'ils méritent d'être auscultés. J'ai essayé de contribuer à leur étude avec les instruments qui proviennent de l'art et de la poésie. A partir du moment où personne ne sait comment s'y prendre pour les décrire, l'art et la poésie ne sont pas moins bien placés que les sciences sociales ou les sciences politiques. Si les sciences sociales ou politiques veulent produire un savoir innovant sur ces conflits, elles doivent inventer de nouveaux outils.

Et c'est là que l'on retrouve la question des pratiques partagées. Quand on entre dans la cuisine des chercheurs et des artistes, on se rend compte qu'ils ont en commun les mêmes gestes, et que les deux bricolent.”

Propos recueillis par Florence Cheval



Franck Leibovici, page de partition “bleu, rouge, vert, jaune, violet”, 2013, tirée de la séquence 6 de *low intensity conflicts - un mini-opéra pour non musiciens* (éditions MFmf, 2019).

Liant impulsion créatrice et recherche, l'artiste-chercheur est devenu aujourd'hui une figure emblématique de l'art contemporain ainsi qu'un titre générique. Dans un monde interconnecté et pluridisciplinaire dans lequel l'art et la recherche se sont émancipés depuis longtemps de leurs carcans académiques pour venir investir d'autres domaines et d'autres lieux, cette figure représente néanmoins un enjeu économique et politique d'importance tant au niveau de la production que de l'éducation, comme le souligne la tentative problématique d'harmonisation des équivalences entre les enseignements artistiques et universitaires engagée par les accords de Bologne. Il était donc grand temps de se pencher sérieusement sur la question, ce que fait avec brio SANDRA DELACOURT dans son récent ouvrage.



L'ARTISTE CHERCHEUR

L'historienne de l'art dresse en effet un portrait socio-politique inédit et fort détaillé de cette figure, de ses origines et de son invention qu'elle situe aux États-Unis au tournant de la Seconde Guerre mondiale. C'est là, souligne-t-elle, qu'apparaît, tel un diable sorti de sa boîte, une figure de l'artiste désignée l'homologue et la compétitrice des chercheurs, aujourd'hui largement popularisée et internationalisée¹. Il est vrai que, si aujourd'hui les compétences associées à l'artiste-chercheur semblent manifestes, l'émergence de cette figure ne s'est pas passée sans heurts. Telle qu'elle nous est contée, cette histoire révèle qu'il s'agit là avant tout d'une épineuse question de redistribution des compétences amarrée à une fabrique politique des savoirs dont la complexité véhicule un ensemble de paradoxes aujourd'hui encore largement ignoré par toutes les instances qui en usent.

Dans un développement en trois chapitres, respectivement consacrés à l'imaginaire universitaire, aux politiques de recrutement et à la figure emblématique de Donald Judd, Sandra Delacourt étudie ainsi scrupuleusement par quels biais s'est réalisée une transformation de l'imaginaire collectif² associant l'artiste et l'intellectuel. Dans la lignée de Serge Guibaut et de son fameux ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), elle se penche sur la manière dont la politique et les médias ont incité et développé un crucial tournant universitaire³ dont l'objectif fut de permettre à l'art américain de trouver ses lettres de noblesse au sein de l'université. Et, dans la foulée, dissèque quels mécanismes historiques, politiques et sociaux ont forgé cette analogie complexe de l'artiste et du chercheur et quel rôle fondamental celle-ci a joué dans le renouveau de l'art américain d'après-guerre.

1 Sandra Delacourt, *L'Artiste chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, Éditions BP42, avril 2019, p. 6.
2 Ibid., p. 5.
3 Ibid., p. 6.



La réforme des politiques éducatives américaines, son impact sur l'évolution des programmes universitaires, puis l'inscription des artistes en tant qu'étudiants et par la suite en tant qu'enseignants dans ces mêmes programmes s'édifient à tout niveau à travers le prisme d'une propagande, encouragée par l'effort de guerre, valorisant la création d'un humanisme moderne⁴ basé sur les valeurs démocratiques et de liberté véhiculées par l'artiste. Toutefois, alors que dans les années 1950/1960 "l'identité culturelle américaine est l'objet d'une guerre idéologique d'envergure⁴", des artistes tels que Ad Reinhardt ou Donald Judd formés par Meyer Shapiro à Columbia, puis enrôlés ou associés aux universités, s'attachent à révéler les liens de l'art et de la société et deviennent des agents de transformation de l'histoire⁵.

Cette transformation, l'auteure l'étudie longuement dans le troisième chapitre fouillant la pensée critique de Judd. Elle montre comment cette pensée, peu valorisée jusqu'à présent, s'inscrit de manière inédite dans un renouveau général de l'histoire de l'art. Héraut de l'artiste-chercheur, salué en tant que tel bien qu'il n'ait pas de carrière universitaire, Judd se fait en effet l'apôtre dans de multiples articles (écrits, entre autres, pour *Arts magazine*) du désordre, de la diversité et de la richesse de l'art contemporain qu'il voit se déployer sous ses yeux. Or, s'il part du contemporain, c'est pour mieux réfuter explicitement les catégories figées de l'histoire de l'art, alors dominantes dans la recherche universitaire, rangeant l'art en mouvements majeurs, en époques et en écoles. Ancrant l'art dans un contexte culturel et local, Judd amorce un point de vue historique démultiplié et foncièrement contemporain qui s'incarne en quelque sorte à travers des installations permanentes⁵ réalisées à Spring Street, une ancienne fabrique que l'artiste acquiert en 1968 suite au succès de sa rétrospective au Whitney Museum, puis à Marfa, son immense projet texan dont il débute l'acquisition en 1973.

Ainsi, si l'auteure montre bien comment la figure de l'artiste-chercheur est éminemment politique et fut, dès l'origine, instrumentalisée par le pouvoir comme outil de propagande, elle limite presque exclusivement à Judd son investigation du développement d'une figure de l'artiste-chercheur alternative et indépendante. De plus, centré



SANDRA DELACOURT,
L'ARTISTE CHERCHEUR.
UN RÊVE AMÉRICAIN AU
PRISME DE DONALD JUDD,
PARIS, ÉDITIONS BP42, AVRIL 2019,
248 P., ISBN 9782490077113, 25
EUROS, PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN
À L'ÉDITION DU CNAP, CENTRE
NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES ET
DE L'ESAD TALM.

sur l'originalité du point de vue critique de Judd, incarné en quelque sorte dans son art, cet essai occulte son rôle critique et historique dans le développement du minimalisme — sauf à la toute fin où par le biais des critiques à l'encontre du projet Marfa, il est fait allusion à la question minimaliste et à ses préceptes⁶. Pour le lecteur non averti, il est donc difficile de lier l'œuvre à sa biographie critique. Ces bémols n'enlèvent pourtant rien à la richesse d'une étude passionnante qui convoque l'histoire de l'histoire de l'art et pointe la part active (ou non) des artistes à la constitution de cette même histoire de l'art nécessairement déplacée par eux dans le champ de la contemporanéité. Ils ouvrent même, comme Sandra Delacourt le souligne, d'autres horizons à la recherche.

Maité Vissaut

4 Ibid., p. 96.
5 Judd revendique en effet la paternité de ce concept d'installation permanente qui définit un lien viscéral (environnemental) de l'œuvre au lieu qui la situe et est situé par elle. Cf. *ibid.*, p. 178-180.
6 Même le fameux article de Judd *Specific Objects* (*Arts Yearbook* 8, 1965) n'est pas analysé par l'auteure ; il est juste référencé à plusieurs reprises.

DIDI-HUBERMAN

MÉMOIRE DES GESTES DE LAMENTATION

Deux points d’ancrage, deux œuvres sous-tendent le quatrième volume de la série *Ninfa*, la saisissante photographie de Georges Méridon intitulée *La Pietà du Kosovo* (1990) et sa réception par l’artiste contemporain, Pascal Convert. Prolongeant, en le réinventant, le travail d’Aby Warburg, s’appuyant sur son atlas historique intitulé *Mnémosyne*, Georges Didi-Huberman approfondit son interrogation sur la construction mémorielle des images. Dans *Ninfa dolorosa*, il poursuit magistralement l’enquête iconographique que mena Warburg sur les représentations occidentales de la douleur, du pathos, sur le motif de la Ninfa, de la nymphe, bacchante ou pleureuse veillant sur un mort.

À l’heure où le régime des images est celui de leur saturation, de leur prolifération, une position de défiance, de scepticisme généralisé prévaut chez certains penseurs : en elles-mêmes, les images seraient trompeuses ou de l’ordre du simulacre. Ce qui s’affiche comme un penchant iconoclaste rejoint l’ancienne condamnation platonicienne de la *mimésis*, à ceci près que la suspicion portée par Platon se voit généralisée. Il n’y a plus, comme chez Platon, une bonne *mimésis* en phase avec la vérité et une mauvaise *mimésis* coupée du vrai. Toute image est, en soi, simulacre. Didi-Huberman pointe tout à la fois les dangers, les limites et les simplifications abusives que véhicule ce courant. Réagir à la démultiplication du spectaculaire par une indifférence et par un rejet du virtuel témoigne d’une position qui confond ontologie des images et politique des images. On condamne à tort leur ontologie alors que seuls leur régime, leur montage, leur construction sont en cause. Pour qui se donne la peine de regarder, il appert que pas plus que l’image ne se réduit à l’icône, le pathos exposé ne se ramène au sensationnalisme. Soutenir la récupération intégrale de l’image par la société du spectacle, par le formatage et le règne de la marchandise, c’est “abandonner le voir au “voyeurisme”, la médiation à la “médiatisation”, le virtuel comme champ de possibilités au “virtuel” comme champ d’impuissance de l’image, l’événement à l’“événementiel”, la sensation au “sensationnalisme”, le sentiment au “sentimentalisme” et, donc, le pathos au “pathétisme”” (p. 88).

C’est contre ce constat d’impuissance, de faillite (éthique et cognitive) des images de désastres, de lamentations, dès lors de l’image en soi, que Didi-Huberman s’insurge, refusant la facilité des “deux attitudes symétriques” que sont la lassitude du voyeur blasé (“c’est tout vu”) et le scepticisme radical (“il n’y a rien à voir”). Ces deux



GEORGES DIDI-HUBERMAN, NINFA DOLOROSA. ESSAI SUR LA MÉMOIRE D'UN GESTE, GALLIMARD, COLL. ART ET ARTISTES, 352 PAGES, ISBN : 978-2-0728215-23, 29 €

points de vue enferment le spectateur dans l’insensibilité. *Ninfa dolorosa* déplie le cheminement du voir, du percevoir qui, permettant d’échapper à ces deux impasses, ouvre la circulation culturelle de la mémoire. C’est l’usage des images, leur politique, qui doit être soumis à critique et non les images en elles-mêmes, non leur être propre. S’il ne faut pas cesser de dénoncer les dérives spectaculaires des images de pathos, leur instrumentalisation, leur égalisation anhistorique, parfois leur imposture, il serait ruineux de condamner en bloc l’iconographie de la douleur, de la récuser sous les chefs d’accusation de manipulation, de pure illusion.

Ce serait abandonner les victimes à l’invisibilité (invisibilité qui fut celle de la guerre d’Algérie, de la guerre en Irak...), les tuer une deuxième fois en les soustrayant à la trace mémorielle et, par là, assurer le triomphe sans reste des génocidaires qui, par-delà l’élimination physique des personnes, des populations, visent une double destruction, celle de la mémoire de ceux qui n’auront jamais existé et celle des traces du génocide.

Pour créer une image, écrit Deleuze, il faut la soustraire aux clichés, au poids de la *doxa* afin d’avoir une chance de la brancher sur ce qu’il nomme un événement, à savoir quelque chose qui brise, désarticule et transcende l’histoire en lui échappant. Mais, afin d’entrer en rapport avec l’image, afin d’être touché, éveillé, transformé par elle, une même opération est de mise : le spectateur doit s’arracher aux clichés, à la position passive du consommateur qui déréalise l’image. En d’autres termes, il lui faut percevoir, au-delà de ce que Barthes appelle le *studium*, les règles du savoir, ce qu’il nomme le *punctum*, le point de blessure, d’ouverture.

Dans sa *Pietà du Kosovo*, le photographe de presse Georges Méridon a touché l’événement de la guerre, la veillée funèbre des femmes autour du corps du jeune militant kosovar Nasimi Elshani abattu par la police serbe. Nous sommes le 29 janvier 1990, un peu moins de dix ans avant la guerre du Kosovo. En redéployant la photographie de Méridon dans une sculpture de cire, en la requalifiant dans un registre autre que le photojournalisme, Pascal Convert l’ouvre à la durée historique. C’est sous la forme de ce que Didi-Huberman appelle très justement une “sépulture sensorielle” que l’artiste Pascal Convert élabore une sculpture qui s’inscrit dans une démarche à la fois esthétique et éthique posant l’œuvre comme transmission d’événements, recueillement de gestes faisant pièce à la mort. S’il ne fait pas l’impasse sur “une critique aiguë des images médiatiques”, “il [Pascal Convert] se démarque explicitement des positions sceptiques radicales visant à leur pur et simple rejet”. La mort des proches se voit convertie dans les rituels du deuil, des lamentations, traduite dans des gestes qui donnent abri au disparu, avant d’être incarnée, sublimée et retenue dans une œuvre plastique. L’affect, le pathos d’un moment traumatique se retrouvent portés à la forme qui les transfigure. Le symbolique, le culturel relèvent (au sens hégélien de l’*Aufhebung*) la mort comme donnée naturelle. La valeur testimoniale des créations contrecarre la disparition de ce qui fut, faisant barrage à l’oubli de la blessure. Mise en récit, la souffrance individuelle ou collective fait l’objet d’une transmission et d’un partage.

Dans le sillage d’Agamben, l’essai démontre combien la dimension historique de l’image, sa charge mnésique, provient de sa construction esthétique, à savoir du montage. Didi-Huberman inscrit la vie des images, leur survivance temporelle au carrefour de la construction formelle et de l’événement qu’elles captent sans le capturer. Essai tout à la fois d’iconologie politique, d’anthropologie historique, de métapsychologie, de rêveries benjaminienes, *Ninfa dolorosa* interroge les archives esthétiques des gestes de douleur, les mutations de la représentation de la souffrance à partir de la césure que marquent les *Désastres* de Goya. Avec Goya, cessant d’être héroïque et panoramique, la peinture de guerre devient “ethnographie” des traumas historiques.

Ce que Barthes n’a pas vu dans son analyse du *Cuirassé Potemkine*, c’est que la lamentation peut être un levier possible vers la résistance, l’ombilic d’un soulèvement politique. Nous faisant voyager dans les représentations artistiques des plaintes funèbres, des cris des pleureuses, explorant le motif anthropologique de la litanie, du *lamento*, de la Grèce antique à nos jours, Didi-Huberman montre, notamment à partir de la figure d’Antigone et des travaux de Nicole Loraux, combien la puissance des lamentations, du deuil peut, en s’hyperbolisant, engendrer une résistance,

une insurrection politique. Mue par le désir, la volonté de donner une sépulture à Polynice, déterminée à enfreindre la loi de la cité, la loi de Créon afin d’honorer la loi des morts, Antigone torsade la plainte infinie de sa douleur en désobéissance civile, retournant la lamentation en protestation. Dans le triangle formé par le politique, la mort et le féminin, la tension de son *lamento* est telle qu’elle se métamorphose en révolte. Par son acte, Antigone transgresse un interdit édicté par la cité, s’insurge contre un édit, une raison d’État qui proscriit l’ensevelissement des traîtres. L’amour fraternel (corrélé au respect des dieux) et la loi de la cité se dressent l’un contre l’autre, révélant leur incompatibilité, leur irréconciliation.

En articulant la plainte, en la donnant à voir, à entendre, l’on porte plainte contre les bourreaux, au nom des victimes passées, présentes et à venir. On passe de la scène mi-privée, mi-publique à la scène de l’Histoire, tendu dans l’attente d’une réparation au sens où l’entendait Walter Benjamin. Au nombre des œuvres qui témoignent d’une mutation de “nos accabllements en soulèvements”, Didi-Huberman convoque des scènes du *Cuirassé Potemkine* d’Eisenstein, de *La Rage* de Pasolini. Les gestes du deuil sont alors des gestes de contre-fatalité. Que la *ninfa dolorosa* soit une créature ambiguë, alliant sensualité, érotisme et piété, sacré et profane, nul personnage ne le montre davantage que Marie-Madeleine pleurant le Christ. Cependant, Didi-Huberman rappelle que la disjonction structurelle entre la *ninfa dolorosa* et la *mater dolorosa* est soumise à des empiètements, des glissements.

Si les lamentations portent le langage à ses limites, s’y dérobent comme mettent en crise la représentation, elles inaugurent aussi une riposte à l’insupportable et fraient la possibilité d’un récit des souffrances. En leur fonction anthropologique, les gestes de plaintes soulèvent un problème éthique et politique que Didi-Huberman résume en ces termes : “comment *pleurer sans vengeance* ?” (sur le plan éthique) et son corrélat politique “comment *faire de la plainte une émancipation* et non un repli sur sa douleur, un geste de soulèvement et non pas un abandon à l’accablement ?”. Arche des gestes de souffrance, *Ninfa dolorosa* clôt sa traversée des plaintes païennes, bibliques, hébraïques, messianiques, musulmanes sur les chants poétiques de Nelly Sachs. Contre l’inhumain, contre ceux et celles qu’on a inhumés dans la mort des camps, Nelly Sachs exhuma une langue, un rythme, un souffle reposant au désastre, élevant ses textes au rang de sépulture. Comme son ami Paul Celan, elle offrit aux victimes de la Shoah une demeure poétique.

Il n’y a pas d’image vivante sans activation de la mémoire, sans passage. Hermès, le dieu des passages, figure centrale de l’œuvre de Michel Serres qui vient de nous quitter, double du penseur, s’allie ainsi à la muse Mnémosyne. Liberté des nymphes, érudition bondissante, ambition du questionnement innervent cet essai qui rend ses lettres de noblesse à l’émotion, au pathos si souvent décriés dans l’anthropologie sociale. L’économie de l’émotion, l’iconographie de la souffrance se voient reconduites à leur teneur politique.

Véronique Bergen

SIGNALONS LA PUBLICATION RÉCENTE DE GEORGES DIDI-HUBERMAN, *DÉSIRER DÉSOBÉR. CE QUI NOUS SOULÈVE, VOLUME 1 D'UNE NOUVELLE SÉRIE CONSACRÉE AU SOULÈVEMENT.* ÉDITIONS DE MINUIT, 688 PAGES, 28 €

AGENDA ETC

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

BRUXELLES

ARTCONTEST

WWW.ARTCONTEST.BE

- **Emeline Depas & Cleo Totti, Pied de Nez,** VITRINE ARTCONTEST, RIVOLI BUILDING, 690 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
"Le tableau est commercialisable, l'image mangeable, les corps se font dévorer des yeux par des hommes les plus subtils. Des femmes et des hommes s'identifient à des images retouchées, des images aussi fausses que composées, *pornsoft*. Marketing du corps, de la nourriture, d'un style de vie, anime les écrans de nos téléphones sur lesquels nous pouvons rêver nos vies." — **Emeline Depas et Cleo Totti**
Commissariat : une proposition de Stijn Maes (KRIEG)
Du 5.09.19 au 26.10.19
- **ArtContest 2019**
BÂTIMENT VANDERBORGHT
50 RUE DE L'ÉCUYER 50, 1000 BRUXELLES
ArtContest 15^{ème} édition.
Exposition des 10 artistes sélectionnés.
Commissariat : Valérie Boucher
Du 20.09.19 au 11.10.19
Vernissage le 19.09.19 à 18h30
- **Jolien de Roo**
VITRINE ARTCONTEST, RIVOLI BUILDING, 690 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
Exposition de Jolien de Roo, lauréate du prix *ArtContest* 2018.
Du 1.11.19 au 5.01.20



Joel Nepper,
série *Hétérotopie*,
photographie, 2017 © Joel Nepper

CENTRE DU FILM SUR L'ART
19F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

AUDITORIUM DU GRAND CURTIUS
136 EN FÉRONSTRÉE, 4000 LIÈGE

- **CINÉMUSÉE**
En écho à l'exposition Luis Salazar, projection du film *New York 1943* de Jean-Loïc Portron (2008 — 56')
18.09.19 — 12h30
Bonne Maman et le Corbusier de Marjolaine Normier (2017 — 58')
16.10.19 — 12h30
En écho au *Brussels Art Film Festival*, projection d'un film documentaire belge de moins de 50' choisi dans la sélection officielle
20.11.19 — 12h30
En écho à l'exposition *En piste*, projection du film *Stolen Art* de Simon Backès (Belgique — 2007 — 56')
18.12.19 — 12h30
- MAISON DE LA FRANCITÉ
18 RUE JOSEPH II, 1000 BRUXELLES
- **FENÊTRE SUR DOC**
Arthur Masson, l'homme qui écrivait des livres de Gérard Frydman (56' — 2000)
27.09.2019 — 12h30
Griséidis Réal — Carnet de bal de Vanessa Fröchen & Natacha Giler (2013 — 54')
15.11.19 — 12h30
William Cliff, poète (36' — 1997 — BE) de Gérard Preszow accompagné d'une rencontre avec le réalisateur
20.12.19 — 12h30

POINT CULTURE BRUXELLES
145 RUE ROYALE, 1000 BRUXELLES
WWW.POINTCULTURE.BE

- **DOC SUR LE POUCE**
America and Lewis Hine de Nina Rosenblum et Daniel V. Allentuck (1984 — 58')
4.10.19 — 12h30
Joséphine Baker, icône noire d'Illana Navaro (2018 — 52')
13.12.19 — 12h30
- LA VÉNERIE-ESPACE DELVAUX
3 RUE GRATÈS, 1170 BRUXELLES
WWW.LAVENERIE.BE
- **LES MARDIS DE L'ART**
Soulagés de Stéphane Berthomieu (2017 — 52')
21.10.19 — 12h30
David Hockney, les plaisirs de l'œil de Gero von Boehm (1996 — 55')
18.11.19 — 12h30
Non seulement le bleu: Luiz Salazar de Sophie Charlier (2018 — 42')
16.12.19 — 12h30

**ESPACE PHOTOGRAPHIQUE
CONTRETYPE**
4A CITÉ FONTAINAS, 1060 BRUXELLES
WWW.CONTRATYPE.ORG

- **Jacques Vilet, Le Bord Du Jour**
"Je me trouvais, sans l'avoir prévu, sur les terres natales de Caspar David Friedrich. Je retrouvais les objets et les décors que jusqu'à présent j'avais attribués à l'imaginaire de l'artiste: la torsion des branches, la forme des rochers enchevêtrés... J'ai compris que je me dotais d'une puissance imaginative sur ce lieu: je me mettais à regarder comme les peintres romantiques allemands, sans bien savoir qui ils étaient." — **Jacques Vilet**
Du 11.09.19 au 27.10.19
Vernissage le 10.09.19 de 18h à 21h
- **Joel Nepper, Hétérotopie**
"J'ai abordé la résidence chez Contretype en partant de mes souvenirs d'enfant rendant visite à mes grands-parents à Woluwé St-Lambert à la fin des années 1980. Je me souviens des meubles foncés, des grandes baies vitrées, et de ce terrain vague derrière leur appartement où je jouais, grimpais, m'inventais mille histoires." — **Joel Nepper**
Du 11.09.19 au 27.10.19
Vernissage le 10.09.19 de 18h à 21h
- **Oriane Thomasson, Ananbô**
"Tout discours use de formes spatiales concrètes pour s'incarner et devenir réellement efficace; le jardin zoologique est un dispositif spatial sur lequel je me suis penchée, photographiant durant un an plusieurs d'entre eux en France et en Belgique. La recreation d'une nature fantasmée, conforme aux attentes du spectateur, est forgée par tout un système de représentations, développé depuis les grandes découvertes; la colonisation et l'histoire naturelle ont largement contribué à la conception d'une nature échantillonnée et reconstituée dans nos musées." — **Oriane Thomasson**
Du 11.09.19 au 27.10.19
Vernissage le 10.09.19 de 18h à 21h
- **Alex GD, Obsolescence**
"Obsolescence est un travail de photographie numérique qui retrace une expérience personnelle en tant qu'opérateur de production dans une entreprise belge. Pour être performant, l'opérateur se perd dans un rôle d'homme-machine et s'adapte à un fonctionnement linéaire, simple et sans erreurs. Obsolescence est le résultat de cette expérience. Ce travail photographique tente de rendre visible des traces de l'existence de l'homme, aussi infimes soient-elles, dans une entreprise qui vise une neutralité absolue." — **Alex GD**
Du 11.09.19 au 27.10.19
Vernissage le 10.09.19 de 18h à 21h
- **Mahesh Shantaram, Résidence d'artiste**
Dans ses travaux personnels comme dans ses commandes pour la presse, Mahesh Shantaram s'attache à documenter la complexité de la société indienne. En faisant souvent preuve d'humour, il en montre à la fois les aspirations et les rouages en prenant notamment le mariage et la culture politique comme thèmes de prédilection.
Du 06.11.19 au 12.01.20
Vernissage le 05.11.19 de 18h à 21h

- **Edouard Decam, Carte blanche à Emmanuel d'Autreppe**
"Depuis la fin de ses études, il y a une quinzaine d'années, à Bordeaux (Architecture et Paysage) et à l'université de Santiago (Chili), Edouard Decam poursuit une pratique mixte de plasticien, documentariste, photographe, vidéaste, nourrie tout autant d'attention à l'espace construit, à la topographie, à l'empreinte humaine dans le paysage, qu'à l'épaisseur expérimentale du médium variable qu'il utilise, ou de l'espace d'installation inédit qu'il investit..." — **Emmanuel d'Autreppe**
Du 6.11.19 au 12.01.20
Vernissage le 5.11.19 de 18h à 21h

ISELP

31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE

- **Babel**
Lawrence Abu Hamdan, Marc Buchy, Erik Bullof, Brendan Fernandes, Rainer Ganahl, Susan Hiller, Marianne Mispelaëre, Myriam Pruvot, Meggy Rustamova, Zineb Sedira.
Il existe plusieurs milliers de langues différentes. Vecteur d'identité et de culture, chacune participe à témoigner de la diversité humaine. Cependant, face à une globalisation aux flux migratoires ininterrompus, les langues se confrontent, s'hybrident, se perdent. L'exposition *Babel* rassemble une dizaine d'œuvres récentes autour de l'oralité.
En parallèle: programme de performances (**Marc Buchy, Marianne Mispelaëre, Myriam Pruvot,...**), projections (**Erik Bullof, Manon de Boer,...**), conférences, rencontres et ateliers.
Commissariat: Catherine Henkinet & Mélanie Rainville
Du 13.09.19 au 14.12.19
Vernissage le 12.09.19 à 18h30
(Voir article rubrique *Intramuros*)
- **JAP / JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES**
BOZAR, 23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.JAP.BE

- **SÉANCES D'INFORMATIONS SUR L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE, CONFÉRENCES, FILMS, VIDÉOS, RENCONTRES AVEC DES ARTISTES...**
- **Landscape Film — Roberto Burler Marx**, un film de João Vargas Penna (Brésil — 72')
Le 15.10.19 à 20h
- **Portes closes et œuvres invisibles** par Denys Riout,
Le 2.10.19 à 20h

• **La conquête de l'espace — Les expositions de Marcel Broodthaers (1964-1976)** par Margaux Van Uytvanck.
Le 26.10.19 à 10h30

• **La culture visuelle punk en Europe** par Dorothée Duvivier, commissaire d'exposition au BPS22
Le 23.11.19 à 10h30

• **Rencontre avec Annette Messager animée par Didier Semin**, professeur d'histoire de l'art aux Beaux-Arts de Paris.
Le 26.11.19 à 20h

KOMPLLOT

13 SQUARE ALBERT 1^{er}, 1070 BRUXELLES
WWW.KMPLT.BE — CHATEAUNOUR.BE

• **Komplot à Château Nour**
L'objectif, avec l'ouverture d'un nouvel espace intérieur et extérieur, dans l'ancien salon de coiffure NOUR et jardin Albert, est de stimuler les collaborations entre Clovis XV, Komplot, Mosso, Rectangle, SUPERDEALS et d'autres associations, groupes et personnes. Sur la base d'un programme d'ateliers et résidences, se crée un réseau dans lequel développement local et participation vont de pair avec des formes expérimentales de créativité.

Commissariat: Komplot

Jusqu'au 08.09.19: exposition collective A Garden Party, Brussels Gallery Week-End curated by Komplot, Clovis XV, Mosso, SUPERDEALS, Rectangle.
29.09.19 Lieselotte Vloeberghs
15.10.19 Ludovic Beillard & Angélique Aubrit
2.11.19 Mercedes Sturm-Lie
15.11.19 Benjamin Verhoeven
29.11.19 Susannah Stark & Andrew Black

LE BOTANIQUE / CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE

• **Emmanuel Van Der Auwera, The Sky Is On Fire**
À travers des films, des vidéos-sculptures, des projets conceptuels et des installations, le travail d'Emmanuel Van der Auwera traite de la nature de la production et du filtrage des images lors de leur apparition, leur diffusion et leur consommation

Commissariat: Grégory Thirion

Du 5.09 au 3.11.19
MUSEUM

(Voir article rubrique *Intramuros*)

• **Léa Beloussovitch**
Léa Beloussovitch (Paris, 1989) vit et travaille à Bruxelles. Par les langages du dessin, du dispositif photographique, du texte, les œuvres de Léa Beloussovitch s'inscrivent dans une recherche sur notre relation aux images, qu'il appartient à chacun — spectateur, manipulateur ou créateur d'images — d'établir ou non comme expérience personnelle, mais qui fait également partie de notre histoire collective.

Commissariat: Grégory Thirion

Du 5.09 au 13.10.19
GALERIE

• **Balthasar Burkhard**
L'exposition retrace les pratiques multi-facettes du photographe suisse par étapes: de ses débuts, dans les années 1960, en tant que photographe stagiaire de Kurt Blum jusqu'à son rôle fondamental aux côtés d'Harald Szeemann en tant que chroniqueur de la scène artistique internationale, pour devenir ensuite, avec ses grand formats, un des photographes qui a permis à la photographie d'être reconnue par le monde de l'art contemporain.

Commissariat: Grégory Thirion

Du 28.11 au 2.02.20
MUSEUM

• **Stephan De Broyer**
Se plonger au cœur d'une forêt primaire au Brésil, l'œil ouvert et curieux, sans autre but, tel était le postulat de base des premières expéditions photographiques de Stephan De Broyer. Après de nombreux allers-retours entre les deux continents, le photographe perçoit un intérêt nouveau dans ses images et ses rencontres. Faunes et flores endémiques soulèvent alors chez lui différentes questions et lui rappellent l'ignorance qui est la sienne. Ces nouvelles perspectives le renvoient vers d'autres horizons, moins oniriques, embrassant les enjeux écologiques liés à l'exploitation de l'or vert et ses nombreux dérivés.

Commissariat: Grégory Thirion

Du 28.11 au 5.01.2020
GALERIE



Caroline Lemaire,
Série *Naufrage*,
Photographie, 2015 Courtesy & © Lemaire

MAISON DES ARTS ACTUELS DES CHARTREUX / MAAC

26-28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
WWW.MAAC.BE

• **Portes Ouvertes Studios d'artistes 2019**

Avec **Justine Bougerol, Clara Thomine, le Collectif Labo, Bruno Hellenbosch, Antonin Gerson et Thomas Gillon**
Installation vidéographique *Rabat 1954* d'Antone Israël
À l'origine de ce projet, l'envie de faire un remake à l'identique de films de vacances amateurs des années 60, 70 et 80 glanés au hasard des trouvailles de l'artiste au marché aux puces de Bruxelles. Le film que l'artiste a trouvé parmi tant d'autres et qui a retenu son attention est un film tourné à Rabat en 1964 par un industriel belge en voyage d'affaires au Maroc. L'installation vidéo qui en résulte est une confrontation entre ce film et sa réplique. Les deux projections synchronisées viennent pointer les 54 ans qui les séparent, ce qui a changé et ce qui reste immuable.

Commissariat: Nancy Suárez

Le 14.09.19 de 11h à 18h

Et de 18h à 21h: Performances de Claudia Nunes, Live d'Elektronisch Volume,...

• **Caroline Lemaire, Entre la chair et les os**

En mettant en scène son propre corps à travers divers mediums, la photographie, la performance, la captation vidéographique et sonore, l'artiste mène une réflexion sur la question du genre et de l'identité sexuée.

Commissariat: Nancy Suárez & Nathalie Cohen

Du 26.09.19 au 26.10.19

Du jeudi au samedi de 14h à 18h

Vernissage le 26.09.19

• **Antonin Gerson Lauréat Bourse COCOF-MAAC 2019**

Les propriétés physiques du son et leurs représentations sont au cœur du travail d'Antonin Gerson à travers la vidéo, la photo, l'écriture et la sérigraphie mais aussi la performance, l'installation et le son. Durant sa résidence, ses recherches se sont concentrées autour du "bruit blanc", un son dont les fréquences occupent tout le spectre sonore. Il a, à cette occasion, également questionné les représentations scientifiques des sons en trois dimensions et le son comme arme offensive.

Commissariat: Louise Bernatowicz & Nancy Suárez

Du 22.11.19 au 21.12.19

Vernissage le 21.11.19

MAISON DES ARTS

147 CHAUSSEE DE HAECHE 147, 1030 BRUXELLES
WWW.LAMAIISONDESARTS.BE

• **Who are you?**

"La collection communale de Schaerbeek fut initiée à la fin du XIX^{ème} siècle [...]. La Maison des Arts a confié la mission de poser un regard inédit sur ce patrimoine à l'artiste et fondatrice de la biennale d'Enghien, Myriam Louvest. Les œuvres patrimoniales voisinent avec des œuvres contemporaines empruntées pour l'occasion ou parfois réalisées spécifiquement. La place de l'individu dans un groupe, l'image de l'enfance, l'intériorité sont autant de sujets abordés grâce à la mise en relation des différentes œuvres dans un dialogue subtil entre les époques
Avec: **Godefroid Devreese, Georges Ficheret, Charles Goethals, Fritz Hickmann, Josse Impens, Adèle Kindt, Jef Lambeaux, Edouard Meyer, Herman Richir, Charles de Riemaecker, Henri de Toulouse-Lautrec.**

Et: **Michel Auder, Hans op de Beek, Evelyne de Behr, David Bestué, Dirk Braekman, Tom Callemin, Juan Canizares, David Claerbout, Maria Degrève, Maen Florin, Bernard Gigonon, Pierre Gerard, Stephan Goldrajch, Sophie Kuijken, Pierre Liebaert, Maxence Mathieu, Bernard Plossu, Giancarlo Roméo.**

Commissariat: Myriam Louvest

Du 14.09 au 1.12.19

Vernissage le 13.09.19

MIMA THE MILLENNIUM ICONOCLAST MUSEUM OF ART

39/41 QUAI DU HAINAUT, 1080 BRUXELLES
WWW.MIMAMUSEUM.EU

• **Obsessions**

Obsessions propose un voyage dans les mondes d'artistes animés par des manies originales. La mise en scène présente chacun de ces univers intimes dans sa propre petite nef afin d'y recréer une ambiance intense. Le visiteur a le plaisir de les découvrir en se faufilant dans le labyrinthe construit pour l'exposition par le collectif "Superstructure".

Direction artistique: Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt
Curateurs: Anne-Françoise Rouche et Bertrand Léonard

Du 27.09.19 au 05.01.20

E2 / STERPUT

122 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
WWW.GALERIE-E2.ORG

• **Piet Du Congo, Exposition**

Piet du Congo est un faux désordonné. Atypique et généreux, il revisite, digère, colle et déstructure des décennies d'une pop culture arrangée à sa sauce. Des images 8 bits aux icônes religieuses, des affiches de propagande aux figures classiques, l'artiste tatoueur belge installe, dessine, peint, encrène les peaux et les toiles de ses mash-up.

Commissariat: Émilie Ouvrard

Du 12.09 au 26.10.19

Vernissage le 12.09.19

Workshops les 14.09 et 12.10.19

• **Anne Van Der Linden, Exposition**

Anne Van der Linden est née en 1959 en Angleterre. Elle travaille et vit actuellement à Saint-Denis, en banlieue parisienne. Sa démarche artistique, les éditeurs qui la publient, et les revues dans lesquelles paraissent ses œuvres la rattachent aux courants du pop art et de l'art singulier.

Commissariat: Émilie Ouvrard

Du 14.11 au 21.12.19

Vernissage le 14.11.19

Projection et concert le 16.11.19

Workshop le 14.12.19

PLAGIARAMA

GALERIE RIVOLI, C24,
690 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1050 BRUXELLES
WWW.PLAGIARAMA.COM

• **Sofia Caesar & Mohammed Alani, Embodied Language**

Sofia Caesar & Mohammed Alani articulent leur pratique à travers le langage et le corps. Éprouvant les systèmes de contrôle qui structurent notre société, tels que le langage, Sofia Caesar nous montre comment le corps peut en jouer et s'en échapper. Mohammed Alani place le corps comme implicite à l'œuvre, en fait le portrait en creux, comme mesure de toute chose. Le langage est désigné comme comprenant le non-verbal, l'impossible à formuler.

Commissariat: Yuna Mathieu-Chovet

Du 5.09.19 au 12.10.19

Ouvert du jeudi au samedi de 14h à 17h

Vernissage le 05.09.19 de 17h à 21h

• **Helen Anna Flanagan & Sybille Deligne, *Flowing Dynamics***

Helen Anna Flanagan & Sybille Deligne portent un intérêt tout particulier aux réalités insaisissables et aux forces invisibles qui sont à l'œuvre dans la nature, les activités humaines ou les matériaux. Leur intérêt pour les dynamiques de comportements physiques, chimiques, sociaux et politiques s'incarnent dans leur pratique par une approche expérimentale proche de la démarche scientifique. Elles mettent ainsi en évidence les processus et structures organiques de la vie matérielle et humaine.

Commissariat: Yuna Mathieu-Chovet

Du 10.11.19 au 14.12.19

Ouvert du jeudi au samedi de 14h à 17h
Vernissage le 10.11.19 de 15h à 19h

WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

354 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

• **Gabriel Kuri, *Sorted, Resorted***

Gabriel Kuri crée des sculptures qui incarnent la question de valeur. Son exposition au WIELS comprendra plus de 70 œuvres, y compris de nouvelles pièces produites pour l'occasion, révélant à la fois la diversité de l'approche formelle de Kuri et la cohérence de ses thèmes sous-jacents.

Commissariat: Zoë Gray

Du 06.09.19 au 05.01.20

Vernissage le 05.09.19

(Voir article rubrique *Intramuros*)

• **Open Skies**

De nos jours, l'exigence de transparence a une portée très large pour des questions de contrôle, de profit ou de sécurité. [...] Dans son manifeste *The Transparency Society*, le philosophe Byung-Chul Han formule une proposition à contre-courant, en faveur du mystère, de la nuance, comme formes de résistance. L'exposition au WIELS se penche sur la façon dont ces artistes cherchent à se défaire des déclarations d'intention réductrices.

Avec: **Luiza Crosman, Helen Dowling, Toon Fibbe, Naïmé Perrette, Leander Schönweger, Emmanuel Van der Auwera, Jelena Vanoverbeek.**

Commissariat: Devrim Bayar, Caroline Dumalin & Zoë Gray

Du 28.09.19 au 5.01.20

Vernissage le 26.09.19



Helen Anna Flanagan,
Gestures of Collapse,
video still 2019

68 SEPTANTE
WWW.6870.BE

• **Atelier Court-Bouillon [des courts métrages aux petits oignons]**

CLUB 55 / 55 RUE DE VEEWEYDE, 1070 BRUXELLES
Atelier participatif de visionnage de films courts, ouvert à tous. Chaque mardi, les participants choisissent collectivement les œuvres qu'ils souhaitent visionner parmi la collection foisonnante de *La Vidéotheque Nomade*. Une initiative de l'asbl 68 septante en partenariat avec le Club 55, un projet de l'équipe asbl.

10, 17 et 24.09.19

1^{er}, 8, 15 et 22.10.19

5, 12, 19 et 26.11.19

3 et 10.12.19

De 17h à 19h

• **Court-Bouillon — Best Off #6**

POINTCULTURE BRUXELLES / 145 RUE ROYALE / 1000 BRUXELLES

Le Best Off: une programmation de courts métrages, issus de la collection de *La Vidéotheque Nomade* élaborée par les participants à l'atelier, en présence de certain.e.s auteurs.

17.12.19 à 18h

• **Apéro vidéo — La Vidéotheque Nomade à la carte**

Plus de 350 objets filmiques singuliers à découvrir en libre consultation dans une ambiance chaleureuse et conviviale.

Apéro vidéo #9

BABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE / 1030 SCHAERBEEK

11.10.19 de 17h à 21h

Apéro vidéo #10 — spécial documentaire (dans le cadre du Mois du Doc)

BABELMET / 40 RUE RICHARD VANDEVELDE / 1030 SCHAERBEEK

22.11.19 de 17h à 21h

HAINAUT

BPS22 / MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT

22 BOULEVARD SOLVAY, 6000 CHARLEROI
WWW.BPS22.BE

• **Teresa Margolles**

Le BPS22 organise la première exposition personnelle, en Belgique, de Teresa Margolles. Originaire du nord-ouest du Mexique (Culiacán – Etat de Sinaloa), elle est aujourd'hui considérée comme l'une des artistes mexicaines les plus marquantes de sa génération. L'ensemble du travail de Teresa Margolles s'est construit en réaction à la violence qui ravage son pays et témoigne de la réalité sociale liée au narcotrafic et aux morts violentes qui, la plupart du temps, en découlent. Pour son exposition à Charleroi, elle a tenu à produire de nouvelles pièces directement en lien avec la ville, son histoire passée et actuelle. Aux côtés de ces réalisations, des œuvres significatives de l'artiste seront également présentées afin de rendre compte de l'étendue de son travail.

Commissariat: Nancy Casilleles

Du 28.09.19 au 5.01.20

• **Marc Buchy, *Tenir à l'œil***
INTERVENTION DANS LE MUSÉE

Pour son exposition au BPS22, Marc Buchy déploie un ensemble de gestes et de protocoles explorant la mécanisation de l'acte de regarder dans une société où les nouvelles technologies tentent de modifier tant les regards que les comportements de chacun. Dans le cadre de *Watch This Space #10* — programme dédié à la création émergente coordonné par 50° nord réseau transfrontalier d'art contemporain.

Commissariat: Dorotheë Duvivier

Du 28.09.19 au 5.01.20

(Voir article rubrique *Intramuros*)

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

10 RUE DES AMOURS, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

• **Kiki Smith, *Entre Chien Et Loup. In The Twilight***

Le titre de l'exposition de Kiki Smith évoque cette heure particulière du passage du jour à la nuit, ce moment où le chien est placé à la garde du bercaïl et où le loup profite de l'obscurité pour sortir du bois! Toute l'œuvre de Kiki Smith oscille entre lumière et obscurité, glisse de la quiétude d'une nature apprivoisée à une animalité indomptable et entre dans le monde de la nuit, cet instant particulier où plaisir et peur se rejoignent. Car l'heure bleue, autre métaphore de cet intervalle incertain entre le jour et la nuit, est aussi réputée la meilleure pour sentir le parfum des fleurs, tout comme pour écouter le chant des oiseaux: dans bon nombre de ses œuvres plus récentes, Kiki Smith tente de capter et de traduire cette symphonie éphémère, allégorie d'un monde où règneraient pour un bref instant la concorde et la sérénité.

Commissariat: Catherine de Braekeleer & Marie van Bosterhau

Du 4.10.19 au 23.02.20

Vernissage le 4.10.19 à 19h

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

SITE DU GRAND HORNU
82 RUE SAINT-LOUISE, 7031 HORNU
WWW.MAC-S.BE

• **Les Abeilles de l'Invisible, Exposition collective**

Réunissant une dizaine d'artistes contemporains issus d'horizons différents, cette exposition a pour thème la transformation du visible en invisible par la pensée intuitive ou mystique. Extrait d'une lettre où le poète Rainer Maria Rilke comparait son travail à celui des abeilles, le titre de l'exposition renvoie à cette image frappante de l'atelier comme "ruche", comme espace hermétique et intime de création. Avec: **Thierry De Cordier, Ricardo Brey, Jean-Marie Bytebier, Fabrice Samyn, Sarkis, Daniel Turner, Maurice Blaussyld, José María Sicilia...**

Commissariat: Denis Gielen

Du 29.09.19 au 12.01.20

CID / CENTRE D'INNOVATION ET DE DESIGN

SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINT-LOUISE, 7301 HORNU
WWW.CID-GRAND-HORNU.BE

• **Design on Air**

Aucune vie sur terre n'est possible sans air. L'air est — pour l'instant — gratuit et appartient à tous. Mais dans l'anthropocène, il devient de plus en plus menacé et nécessite une protection. Que font les designers à ce sujet? Comment manipulent-ils l'air? Que signifie l'air pour eux? Cette exposition se penche sur le thème de l'air à partir de différents angles. De la purification de l'air à la poésie aérienne. Des objets concrets aux scénarios spéculatifs. Parce que tout comme l'air est un mélange de gaz, le design est mixte, multiple, plutôt insaisissable et... vital.

Commissariat: Chris Meplon

Du 23.06.19 au 13.10.19

• **Nature Morte / Nature Vivante**

Dans cette exposition, des designers, des architectes et des artistes témoignent de recherches intenses, concrètes ou expérimentales, qui questionnent la relation entre l'homme et la nature en convoquant indifféremment l'écologie, la science, la conscience morale et la création artistique.

Commissariat: Veerle Wenes, assistée par Françoise Foulon et Ralph Collier

Du 24.11.19 au 8.03.20

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

11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEPHOTO.BE

• **Photographie, Arme de classe.**

Cette exposition entend proposer un nouvel éclairage sur la photographie sociale et documentaire émergente en France et en Belgique au début des années 1930. La présentation s'articule autour d'axes thématiques (l'antimilitarisme, la lutte contre les colonies) et de séries formelles, où se côtoient les plus grands noms de la photographie moderne (**Willy Ronis, Eli Lotar, Nora Dumas, Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull, Gisèle Freund, Lisette Model, Willy Kessels**, etc.).

Commissariat: Damarice Amao, Assistante de conservation, Cabinet de la photographie, Musée National d'Art Moderne, Paris

Du 28.09.19 au 19.01.20

• **Sandrine Lopez, Arkhè**
Arkhè présente en une vingtaine de photographies, le résultat d'errances nocturnes, de traques, de rencontres obsédantes, palpantes, angoissantes et fascinantes devant aboutir à une image, à un portrait avec comme point commun la nuit.

Commissariat: Sandrine Lopez & Xavier Canonne
Du 28.09.19 au 19.01.20

• **Philippe Graton, La ZAD**
De 2014 à 2019, Philippe Graton a parcouru la ZAD de Notre-Dame-des-Landes de l'intérieur, photographiant au moyen-format argentique cet univers et la vie quotidienne de cette société. Cet engagement dans la durée nous donne aujourd'hui une œuvre photographique exceptionnelle, une restitution unique et historique de cette expérience marginale dont l'intérêt n'a jamais été aussi actuel.

Commissariat: Philippe Graton & Xavier Canonne
Du 28.09.19 au 19.01.20

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI

WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

• **Kenny Adrien Schellemans, Suares**

MUSEE DE FOLKLORE ET DES IMAGINAIRES, TOURNAI
32-36 RÉDUIT DES SIONS, 7500 TOURNAI

"Sorti de terre après un long sommeil, un objet revêt un voile mystérieux, sombre et quelquefois inquiétant. Qu'il soit textile, métal, bois ou papier, il conserve en lui une trace de beauté qu'il avait avant de sombrer dans l'oubli. Ainsi, même un simple tesson peut drainer une histoire incroyable. J'aime créer des objets en partant d'un détail, que je multiplie, agrandis, déforme. Ce détail s'efface alors pour intégrer une accumulation qui prend vie à son tour." — **Kenny Adrien Schellemans**

Commissariat: Jacky Legge
Du 4.10.19 au 27.12.19

• **Dolorès Gossye, Poissons**
ÉGLISE SAINT-JACQUES, RUE DU PALAIS SAINT-JACQUES, 7500 TOURNAI

Les explorations plastiques de Dolorès Gossye nous relient à la nuit des temps. Elle considère que l'apparition du vêtement, il y a environ 800.000 ans est liée à l'instinct de protection de nos ancêtres. Le vêtement était une peau de bête; pour l'homme contemporain, le vêtement est toujours une seconde peau.

Commissariat: Jacky Legge
Du 4.10.19 au 27.10.19

• **Jean-Claude Saudoyez, Salut l'artiste, n°4**

HÔTEL DE VILLE DE TOURNAI 52 RUE SAINT-MARTIN, 7500 TOURNAI

"Le mixte des images d'hommes, d'animaux et de végétaux ont nourri l'expression imagée des mythes depuis le début des civilisations. À la suite d'une longue pérégrination artistique, le constat de la richesse du vocabulaire formel et les infinies possibilités de fusion des espèces se sont avérés propices à l'évolution de mes recherches sculpturales. La fusion aléatoire des divers fragments corporels m'autorise d'imaginer d'autres mondes, de fantasmer d'autres vivants possibles, à la recherche de ce que je me permets de nommer de douces étrangetés." — **Jean-Claude Saudoyez**

Commissariat: Jacky Legge
Du 4.10.19 au 13.12.19
NOM DU LIEU

• **Michel Gransard, Sur l'Escaut, Photos argentiques**

MAISON DE LA LAÏCITÉ, 13 RUE DES CLAIRISSES, 7500 TOURNAI

Ils traversent Tournai souvent sans s'arrêter. Certains ne savent pas où ils sont. Le travail, les loisirs, le sport, la balade les conduisent sur l'Escaut qui les porte lentement vers une destination qui nous est inconnue. Ils passent sous nos pieds, sous nos ponts. Ils passent sous le pont Notre-Dame sans penser aussi que pistons et poulies s'unissent pour leur faire passage. La photo a arrêté un instant de leur parcours souvent à leur insu. Ils ne savent pas qui les voit. Nous ne connaissons pas l'endroit où ils sont maintenant.

Commissariat: Jacky Legge
Du 4.10.19 au 27.10.19

• **Romina Remmo, Y croire encore!**

ÉGLISE SAINT-PIAT, TOURNAI, 2 RUE SAINT-PIAT, 7500 TOURNAI

C'est une traversée artistico-poétique-humaine où des ponts de dentelle, d'or et de lumière vous invitent à une rencontre entre soi et l'autre...

Commissariat: Jacky Legge
Du 4.10.19 au 27.10.19



LIÈGE

CENTRE CULTUREL DE LIÈGE / LES CHIROUX

8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
WWW.CHIROUX.BE

• **Florine Thiebaud, Breaking Point**
GALERIE SATELLITE 20 RUE DU MOUTON BLANC — 4000 LIÈGE

Sur les îles grecques, la photographe rencontre des réfugiés qu'elle retrouve quelques mois plus tard à Athènes. Sait-on à quel point un dossier en attente de traitement peut marquer le temps et les corps? La jeune photographe rend palpable l'interminable pause, le passage du temps inévitable et intransigeant. L'espoir survit tant bien que mal, même si la déception grandit avec l'ennui.

Commissariat: Gilles Dewalque / Anne-Françoise Lesuisse avec l'artiste

Du 11.09.19 au 17.11.19

Tous les jours de midi à minuit
Vernissage le 11.09.19 à 18h

• **Jaune, Regards sur un mouvement contestataire contemporain**

Le mouvement des gilets jaunes a éclairé une fracture dans la société et engendré un nombre vertigineux de commentaires et d'images. L'exposition *Jaune — Regards sur un mouvement contestataire contemporain*, présentée au Centre culturel Les Chiroux dans le cadre du TempoColor 2019, tente de rassembler les images qui circulent et ont circulé, provenant de sources variées et notamment d'artistes, afin de peindre un tableau de tout ce qu'on a vu et revu et moins vu. *Jaune* propose aussi une sélection de sites, de blogs et de publications, afin de tenter de mettre en perspective le rôle des médias dans une démocratie. Elle entend notamment partager l'accès à des sources alternatives pour se dégager des "autoroutes" médiatiques et accéder à d'autres points de vue.

Commissariat: Anne-Françoise Lesuisse avec Cathy Alvarez

Du 13.09.19 au 16.10.19

Du mercredi au samedi de 14h à 18h

• **Collections, Collectif Cuistax**

Nommé d'après ce typique véhicule sur lequel on pédale en groupe et qui sillonne la côte belge, le collectif d'illustrateurs établi à Bruxelles publie un fanzine, imprime et autoédite des

images selon des procédés graphiques singuliers. L'exposition rassemble tel un cabinet de curiosités un ensemble de productions bi- et tridimensionnelles, autant de végétaux, minéraux, pierres précieuses, invertébrés, récipients et objets roulants à découvrir!

Avec: **Fanny Dreyer, Sarah Cheveau, Chloé Perarnau, Anne Brugni, Loïc Gaume, Lysiane Ambrosino, Cécile Barraud de Lagerie et Adrien Herda.**

Commissariat: Gilles Dewalque avec les artistes
Du 26.10.19 au 25.01.20

Du mercredi au samedi de 14h à 18h
Vernissage le 25.10.19 à 18h

• **Alexis Gicart, Hinterland**

GALERIE SATELLITE 20 RUE DU MOUTON BLANC — 4000 LIÈGE

Ces images, prises en périphérie bruxelloise, montrent des lieux marginaux, des zones de transition morcelées, des structures abandonnées. Il s'y déploie une écriture photographique de l'errance, entre proximité et distance, présence et absence, naturel et artificiel.

Commissariat: Gilles Dewalque / Anne-Françoise Lesuisse avec l'artiste

Du 20.11.19 au 2.02.20

Tous les jours de midi à minuit
Vernissage le 20.11.19 à 18h

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN

4 PLACE DE GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
WWW.CENTRELCULTURELMARCHIN.BE

• **Sylvie Canonne**

Peintures et gravures.

Commissariat: Pierre Mossoux

Du 3.11.19 au 24.11.19

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN / LA CHATAIGNERAIE

19 CHAUSSEE DE RAMIOL, 4400 FLÉMALLE
WWW.CWAC.BE

• **Découverte ou redécouverte autour de la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture**

Cette exposition, invite à redécouvrir les œuvres de Guy Vandeloise et Juliette Rousseff, mais également celles d'artistes de la scène artistique liégeoise passée et contemporaine. Une présentation éclectique dont le fil conducteur est la qualité des œuvres présentées.

Commissariat: Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture

Du 14.09.19 au 3.11.19

Vernissage le 13.09 à 18h30

• **Le temps des commissaires**

Cette exposition collective de plasticiens liégeois constitue le point d'orgue de la saison 2019. Elle est l'illustration de l'ouvrage *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au pays de Liège de 1980 à 2000*, suite de *Libres échanges. Une histoire des avant-gardes à Liège de 1939 à 1980*, sous la direction de Marc Renwart (Editions Yellow Now).

Commissariat: Marc Renwart, Marie-Hélène Joiret & Justine Mathonet

Du 16.11 au 13.12.19

Du 7 au 19.01.20

Vernissage le 15.11.19 à 18h30

IKOB / MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

12B ROTENBERG, 4700 EUPEN
WWW.IKOB.BE

• **4/10 – Un inventaire critique de la collection de l'IKOB**

L'exposition *4/10 – Un inventaire critique des collections de l'IKOB* entend rendre hommage aux artistes féminines de nos collections et encourager leur contribution à la singularité du monde de l'art belge et plus particulièrement de l'Est de la Belgique en leur accordant plus de visibilité. Autrement dit: les hommes au dépôt, les femmes au musée.

Avec: **Marie-France Bonmariage, Ellen Brusselmans, Jeanne-Claude, Johanna Deiglmayr-Buchholz, Delphine Deguislage, Lili Dujourie, Margret Eicher, Karin Frank, Casaluce Geiger, Denise Gilles, Laurence Gonry, Maria Hasemeier-Eulenbruch, Vera Hilger, Irmel Kamp, Stefanie Klingemann, Marie-Claire Krell, Sophie Langohr, Andrea Lehnert, Barbara Leisgen, Esther Liégeois, Lilith Love, Sylvie Macias Diaz, Nora Mertes, Beatrice Minda, Karin Missy Paule, Tanja Mosblech, Yvonne Mostard, Sali Muller, Chloé Op de Beeck, Timea Anita Oravec, Tinka Pittoors, Andrea Radermacher-Mennicken, Jana Rusch, Bärbel Schulte Kellinghaus, Alice Smeets, Merlin Spie, Catharina van Eetvelde, Marlies Vermeulen (Dear Hunter), Sophie Whettnall, Denyse Willem.**

Commissariat: Miriam Elebe & Frank-Thorsten Moll
Jusqu'au 29.09.19

• **IKOB – Prix d'Art pour l'art féministe**

Pour la première fois en 26 ans d'existence l'IKOB lance le Prix d'Art IKOB pour l'art féministe. Sont conviés à participer à ce prix des artistes — femmes et hommes — dont le travail contribue

à la diffusion des idées et idéaux féministe. L'exposition présentera les œuvres des trois lauréats qui ont été créées spécialement pour l'exposition. Commissariat: Frank-Thorsten Moll
Du 23.10.19 au 19.01.20

LES BRASSEURS

26-28 RUE DU PONT, 4000 LIÈGE
 WWW.LESBRASSEURS.ORG

- **Chloé Schuiten & Clément Thiry, Sanatorium industriel**
 VITRINE JEUNE ARTISTE
 En duo depuis 2015, Clément Thiry et Chloé Schuiten s'attachent à repenser nos modes de vie afin d'en proposer de nouvelles formes. Pour cela, ils mènent des capsules d'expériences dans des contextes spatiotemporels variés. Le duo questionne le productivisme, la gestion de l'énergie et le rapport au temps, à la nourriture, au travail et au sommeil. Cette expérience de vie les conduit alors à expérimenter le jeûne, nourris uniquement d'errances et de nomadisme.

Commissariat: Les Brasseurs, Fructose, ESÀ
 l'École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais / Dunkerque-Tourcoing

Du 14.09.19 au 19.10.19

- **Maëlle Dufour, Entre intérêts**
 Préparée lors d'une résidence à la MAAC et augmentée d'une pièce à l'ISELP, cette exposition porte une réflexion sur les frontières physiques, mentales et imaginaires qui régissent les êtres et les rapports humains.

Commissariat: Les Brasseurs art contemporain, l'ISELP, la MAAC (dans le cadre de Watch This Space 10, réseau transfrontalier 50° Nord)

Du 18.09.19 au 19.10.19

Vernissage le 14.09.19

(Voir article rubrique *Intramuros*)

- **Jonathan De Winter**
 Troisième exposition monographique du Cycle 8
 Commissariat: Les Brasseurs
Du 13.11.19 au 21.12.19
Vernissage le 9.11.19

LES DRAPRIERS

68 RUE HORS CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
 WWW.LESDRAPRIERS.BE

- **Daniel Henry, Au79, Textures patrimoniales**
 Daniel Henry, créateur textile belge de renommée internationale, est actuellement très inspiré par l'élément

Or [Au79]. Pour cette exposition, il propose une recherche inédite fortement inspirée par le patrimoine roumain vivant et sacré. Ses pièces dialoguent avec des textiles brodés, tissés, feutrés à l'iconographie spécifique ainsi qu'avec des éléments de costumes populaires provenant des collections du Musée du Paysan roumain de Bucarest et de collections privées.

Commissariat: Denise Biernaux

Du 12.10.19 au 14.12.19

Dans le cadre d'*Europalia Arts Festival Romania*

RAVI RÉSIDENCES ATELIERS VIVEGNIS INTERNATIONAL

36 PLACE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
 WWW.RAVI-LIEGE.EU

- **Portes ouvertes des ateliers RAVI**
 Travaux de Maëlle Dufour (Belgique), Caroline Boileau et Stephan Gillot (Canada/Belgique), Guido Yannitto (Argentine) et Vincent Chevillon (France)
Du 20.09.19 au 22.09.19
Vernissage le 20.09.19 à 18h
Ateliers ouverts samedi 21.09 et dimanche 22.09.19
- **Travaux de Martha Volkova et Slava Shevelenko (Russie/ Pays-Bas), Capucine Lageat et Antoine Perroteau (France), Boris Pramatorov (Bulgarie), en collaboration avec Camera-etc, et AIIR.**
Du 13.12.19 au 15.12.19.19
Vernissage le 13.12.19 à 18h
Ateliers ouverts samedi 14.09 et dimanche 15.09

SPACE COLLECTION

116 EN FERONSTRÉE, 4000 LIÈGE
 WWW.SPACE-COLLECTION.ORG

- **Benjamin Monti, Réorganisation du travail**
 Iconophage, collecteur d'images de tous genres, recycleur d'un corpus iconographique qu'il hybride, Benjamin Monti est né en 1983 à Liège. Il réalise son premier fanzine BD en 1997, rejoint le collectif BD "Mycose" en 2000 et participe depuis lors à de nombreux fanzines et graphzines. À partir de 2009, son travail de plasticien est représenté par la galerie Nadja Vienne et est notamment présenté à la Fiac, Art Brussels, ARCO, Art on Paper, Drawing Room, Le Lieu unique et le Mac's. Son travail plastique lie étroitement les mots et les images. La plupart de ses sérigraphies sont éditées ou imprimées par La Belle Époque.
Du 6.09.19 au 4.10.19

- **Ronald Dagonnier**
Du 11.10.19 au 9.11.19

- **Thierry Grootaers & Mikail Koçak, Safe space / Espace sûr**
 Parallèle et dialogue entre les recherches des deux plasticiens
Du 29.11.19 au 21.12.19

LUXEMBOURG

CACLB / CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE

RUE DE MONTAUBAN, 6743 BUZENOL
 WWW.CACLB.BE

- **Dany Danino, Evelyne de Behr, Ida Ferrand, Hélène Petite**
 Sérigraphiés, les dessins bleus de Dany Danino, suscités par et pour le lieu, provoquent chez le visiteur curieux de s'aventurer dans leur tourbillon baroque un réveil de présences souter- raines. Les formes qu'elle grave en noir et gris sur ses papiers apparemment vieillis, Ida Ferrand les emprunte à la réalité, celle d'un site industriel devenu friche, dont, à chaque visite, elle s'imprègne de corps et d'esprit. Posté avec patience face au paysage projeté par Hélène Petite, le spectateur s'apercevra peut-être que la photo n'en est pas une, et que le fixe n'est qu'un leurre. Ces choses infimes qui sans cesse nous traversent, que notre conscience confie aussitôt à l'oubli mais qui nous imprègnent, Evelyne de Behr nous les rend sensibles par son travail sur les formes, les couleurs, les matières de ce que d'ordinaire nous délaissions.
 Commissariat: CACLB
Du 7.09.19 au 20.10.19
Du vendredi au dimanche de 14h30 à 18h

NAMUR

GALERIE DÉTOUR

166 AVENUE JEAN MATERNE, 5100 NAMUR
 WWW.GALERIEDETOUR.BE

- **Jean-Michel François**
 "Prolongeant délibérément le propos établi lors de son exposition à la Galerie Faider (nov.18), l'artiste balise cette fois son parcours d'une série de peintures récentes marquant la cohésion entre le choix des moyens utilisés (aquarelle ou peinture) dans la lecture de l'œuvre." — **Véronique Bergen**
 Commissariat: Galerie Détour
Du 4.09.19 au 5.10.19

- **Léa Mayer, Images Mirages**
 "Installée à Bruxelles, Léa Mayer est dessinatrice. Son travail est une recherche sur les notions de perception, de compréhension et d'imagination: ce que l'on voit, ce que l'on croit, ce que l'on veut bien croire. Le point de départ repose sur de minutieuses études de terrain, structurées par les échanges, le dessin, l'écriture. Elle étudie les processus de la perception visuelle, sémiotique et esthétique; elle examine le monde interprété, le monde remémoré, le monde raconté. Une pratique pro- téiforme, conceptuelle avec comme moyens sous-jacents le jeu, la curiosité, l'humour." — **Benoît Warzée**
 Commissariat: Galerie Détour
Du 16.10.19 au 16.11.19

- **Anne-Sophie Costenoble & Nía Diedla, Alba**
 Alba, *nom féminin*
 1. Première lueur du soleil levant qui commence à blanchir l'horizon; moment de cette lueur.
 2. Littéraire: Commencement.
 Il n'y a pas d'heure et pourtant il fait blanc. Entre les arbres, entre leurs mains, entre silences. Il fait blanc et à peine le regard distingue un bruit âpre. Eternuement, serpent, battement. Ce sont des histoires à elles, qui font une. Elles ont mis ces images sur la table, une par une. C'était déjà l'aube. C'est ainsi qu'Anne-Sophie Costenoble et Nía Diedla construisent pour la première fois une narration, avec les photographies de l'une, et de l'autre.
 Commissariat: Galerie Détour
Du 27.11.19 au 28.11.19

LE DELTA (ANCIENNEMENT MAISON DE LA CULTURE DE LA PROVINCE DE NAMUR)

14 AVENUE GOLENVAUX, 5000 NAMUR
 WWW.LEDELTA.BE

- **Evelyne Axell, Méthodes Pop**
 Une grande exposition d'Evelyne Axell (Namur, 1935- Zwijnaerde 1972) ouvre la saison artistique du Delta. Cette manifestation d'envergure réunit tableaux, dessins préparatoires, collages et documents qui témoignent des méthodes de travail de l'artiste et permettent d'explorer ses procédés particuliers dont ses expérimentations avec le Plexiglas ou le Clartex, ainsi que son recours à de nombreux autoportraits photographiques. La découverte exceptionnelle de 17 premières œuvres inédites offre en effet l'occasion d'explorer les prémices de son travail plastique. L'exposition

donne également l'opportunité de découvrir son *Musée archéologique du XX^{ème} siècle*. Département: Âge du Plastique.

Commissariat: Isabelle de Longrée

Du 21.09.19 au 26.01.20

Inauguration du nouveau lieu le 21.09.19

- **This is my body – My body is your body – My body is the body of the world**
 Cette exposition présente des œuvres qui, depuis la fin des années 1960 à aujourd'hui, réfléchissent au corps en mutation, libéré des hiérarchies de genre et des normes sexuelles. L'exposition entend également suggérer combien cette question du corps et de sa reconquête à l'aune de la problématique des genres impliquent une réflexion sur le langage et des nouvelles formes d'écriture. Les travaux sélectionnés rendent compte des évolutions sociétales et politiques et de la façon dont celles-ci ouvrent vers un champ poétique où le corps et les mots, en l'absence d'une détermination fixe, évoluent vers une image désincarnée, instable.
 Artistes: Tomaso Binga, Irma Blank, Pauline Boudry, Renate Lorenz, Simone Forti, Felix González-Torres, Karl Holmqvist, Derek Jarman, Ketty La Rocca, Hanne Lippard, Mélanie Matranga, Rory Pilgrim, Michele Rizzo, Ernesto de Sousa.
 Commissariat: Liou Vidal
Du 22.11.19 au 19.04.20

LIEUX-COMMUNS

WWW.LIEUX-COMMUNS.ORG
 WWW.INCHAMPION.COM

- **Biennale d'art contemporain In Champion**
 La Biennale d'art contemporain In Champion associe arts visuels et littérature. Quarante artistes (Charley Case, Ronny Delrue, Pascale Marthine Tayou, Maureen Bachaus...) investissent divers lieux patrimoniaux de Champion. Deux fresques permanentes seront également réalisées par Julie Digard & Ludovic Mennesson. La thématique de cette deuxième édition est *Je me souviens*.
 Commissariat: Guy Malevez
Du 11.10.19 au 27.10.19

ARP2*

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

- **Blanche Aubrac, *terre promise***

Photographies de Vincent Bengold, textes de Alain Bouldoires
80 p., 45 photographies en quadrichromie. 23 x 27 cm.
ISBN: 978-2-930115-65-8. 28€

On ne rencontre pas l'Aubrac par hasard. Les routes que nous empruntons habituellement ne nous mènent pas jusqu'ici. Il faut faire un détour. Ce paysage n'est pas un décor, une composition, une fiction. Il est un sentiment soudé par le réel, une chose vue et vécue, un lien indéfectible entre soi et l'environnement. Il ne peut laisser indifférent celui qui l'accueille en lui, sollicitant à coup sûr sa rêverie. L'Aubrac se déploie dans un dépouillement lunaire balayé par les vents, sublimé par le regard. Au cœur des régions volcaniques du Massif Central, ce vaste espace étendu sur trois départements (Aveyron, Cantal et Lozère) et deux régions (Au-vergne-Rhône-Alpes et Occitanie) ne se laisse pas enfermer par nos bizarreries administratives. Il forme une espèce de bout-du-monde dénudé et suspendu, une haute terre à la chevelure rebelle qui appelle au renoncement. Lorsqu'on s'élève vers le calme lointain de ces montagnes, au bout du chemin, l'altitude se mue en élévation spirituelle. La terre, renforcée par le ciel, offre une sensation à la fois d'espace infini et de retour sur soi, comme si l'ampleur déployée devant soi provoquait irrésistiblement l'isolement, le ressourcement.

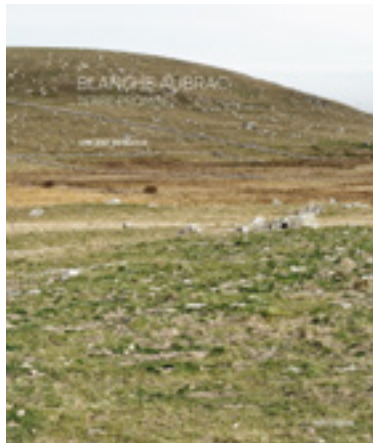
CASE PUBLISHING

WWW.CASE-PUBLISHING.JP

- **Anne-Sophie Guillet, *Inner Self***

80 p., 33 photographies couleur. 30,7 x 20,5 cm.
Français et anglais. Diffusion: www.tipi-bookshop.be.
ISBN: 978-4908526268. 45€

De 2013 à 2018, Anne-Sophie Guillet a construit cet ensemble d'une trentaine de photographies de jeunes personnes d'apparence androgyne. Le plus souvent rencontrées au hasard de ses déplacements quotidiens, elles ont retenu son attention pour la manière dont chacune semble échapper au modèle binaire et normatif homme-femme. "Que l'effet soit esthétiquement accentué ou qu'un traitement hormonal soit en cours, toutes sèment du "trouble dans le genre". Frontaux, leurs portraits paraissent drapés d'un silence lourd [...]". — **Marie Chénéel**



Vincent Bengold,
Blanche Aubrac, Terre promise,
Ed. ARP2

ÉDITIONS MACULA

42 RUE SEDAINE, 75011 PARIS
WWW.EDITIONSMACULA.COM

- **Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille***

504 p., 107 illustrations noir & blanc. 24 x 16 cm.
Collection *Vues*. ISBN: 978-2-86589-112-2. 32€

Ce livre est un traité d'esthétique paradoxale. Une esthétique que Georges Didi-Huberman développe à partir de l'analyse minutieuse — textes et images mêlés et confrontés — de *Documents*, la revue d'art que Georges Bataille, avec ses compagnons Michel Leiris, Carl Einstein, Marcel Griaule, et quelques autres, a dirigée en 1929 et 1930. Dans cette revue, Bataille a fait preuve d'une stupéfiante radicalité dans la tentative de dépasser, de "décomposer" comme il disait, les fondements mêmes de l'esthétique classique. Et il le fit autant dans la production théorique de quelques notions explosives que dans la manipulation pratique, concrète, des images qu'il convoquait et montait les unes avec les autres pour mieux éprouver leur efficacité.

Ce livre tente de dégager une leçon de méthode pour l'histoire de l'art et pour l'esthétique d'aujourd'hui: la conjonction d'une pensée transgressive et d'une pensée déjà structurale, la conjonction des avant-gardes artistiques (peinture, sculpture, cinéma, photographie) et des sciences humaines (archéologie, histoire, ethnologie, psychanalyse). Tout cela fait de *Documents* un véritable moment clef dans notre pensée moderne de l'image: un moment de gai savoir visuel dont nous devons, aujourd'hui plus que jamais, méditer la généreuse leçon.

Dans cette réédition l'auteur revient, dans une longue postface, sur le débat théorique suscité

par la notion d'"informe", ainsi que sur les problèmes posés et les possibilités offertes par ce qu'on nomme encore la "critique d'art".

- **Philippe-Alain Michaud, *Âmes primitives Figures de film, de peluche et de papier***

208 p., 20 illustrations couleur. 55 illustrations noir & blanc. 24 x 16 cm. ISBN: 978-2-86589-107-8. 26€

C'est donc un livre de cinéma? Pas exactement, ou pas seulement, même s'il s'agit beaucoup d'images animées ou d'animation. Il y est aussi question de dessin et de jouets, de transe, de rêve, de spectres, d'union et de désunion de l'âme et du corps. Un livre d'histoire de l'art alors, ou d'anthropologie, ou de philosophie? Pas plus, même si j'emprunte à tous ces discours pour raconter une histoire, qui est au fond l'histoire de toutes les histoires: celle de la transformation du corps en figure et de son entrée dans la représentation dont j'essaie de retrouver les traces disparates dans l'univers de Krazy Kat ou de Little Nemo, dans le cinéma burlesque ou scientifique, dans les danses de possession en Italie du sud ou dans les mythologies indiennes. Et pourquoi *Âmes primitives*? Les âmes primitives, ce sont les âmes séparées, comme le sont les figures. Car pour qu'une figure apparaisse, il faut qu'un corps disparaisse et la figurabilité en tant que telle est un récit de séparation. C'est pour cela que la question de la représentation a partie liée au deuil et que le deuil, à l'inverse, nous renvoie toujours à l'énigme de la représentation.

ÉDITIONS TANDEM*

42 PLACES D'HYMÉE, 6280 GERPINNES

- **Yves Peyré, *Henri Michaux, Dans la feur d'une complicité***

168 p. 20,5 x 11,5 cm. Collection *Alentours*.
ISBN: 978-2-87349-136-9. 20€

"Un jour d'apparence anodine, je trouvai, à Lyon où j'habitais alors, un paquet dans ma boîte... [...] À l'intérieur, je découvrais une lettre chaleureuse que Michaux m'adressait. Ce mot si vif, si lui..." — **Yves Peyré**

- **Danièle Gillemont, *Conversation avec Claudine Péters-Ropsy***

72 p., 12 illustrations en couleur. 18 x 11,5 cm.
ISBN: 978-2-87349-138-3. 14€

"Tu n'as donc pas d'atomes crochus avec un art ancré dans les problèmes de société? Si, je comprends très bien les artistes qui choisissent ce registre et je les apprécie à condition que leur travail soit porté par un souffle poétique." — **Danièle Gillemont**

- **Roger Pierre Turine, *Conversation avec Ernest Pignon Ernest***

64 p., 8 illustrations en couleur. 18 x 11,5 cm.
ISBN: 978-2-87349-135-2. 14€

"Ernest Pignon Ernest est un artiste mais, dans le micmac de l'art contemporain, dont il est un fleuron, il ne ressemble à aucun autre de ses présumés semblables..." — **Roger Pierre Turine**

ÉDITIONS YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CRISNÉE
WWW.YELLOWNOW.BE

- **Jacques Kermabon, *Madame de... de Max Ophuls***

112 p., 100 illustrations en noir & blanc: 17 x 12 cm.
Collection *Côté films #39*. ISBN: 9782873404512. 12,50€

Pour le troisième film français de son ultime période, Max Ophuls s'empare d'un court roman de Louise de Vilmorin, l'innerve de son univers, en épanouit les possibles, en fait rayonner les motifs dans le mouvement incessant d'un jeu d'échos, de répétitions et d'écartés. La mince intrigue, articulée autour d'une paire de boucles d'oreilles en diamant, devient, par les entrelacs d'une caméra particulièrement fluide, une tragédie teintée d'ironie et une sourde méditation sur le désir, la vanité des existences, le vertige du temps. Au cœur de *Madame de...*, face à Charles Boyer et Vittorio De Sica, Danièle Darrieux, dans le rôle d'une femme futile prise au piège d'une passion amoureuse à laquelle rien ne l'avait préparée, déploie, avec une sensibilité inégalée, une vaste palette d'émotions.

- **Nathalie Amand, *Parêtre***

120 p., illustrations noir & blanc. 21 x 16,5 cm.
Collection *Côté photo / Angles vifs*.
ISBN: 9782873404543. 20€

La photographie entretient un rapport complexe et subtil avec la réalité: elle la reproduit de manière fidèle mais ne l'est pas puisqu'elle est soumise au regard subjectif du photographe. Celle que pratique Nathalie Amand emprunte tout autant aux mises en scène et aux poses obscènes des tout-débuts de la photographie pornographique — dès les origines, ces daguerréotypes scandaleux circulaient sous le manteau — et à la construction de soi sous le régime des apparences, qui donnera ses



Jacques Kermabon,
Madame de... de Max Ophuls
Ed. Yellow Now

quartiers, nobles et vains, à la photographie de studio Second Empire. Claire ou noire, toujours en retard sur la vérité des choses, toujours en avance d'un temps sur leur vanité, la chambre des secrets au carré affûte à votre insu ses ensorcelantes danses du voile...

• **Damien Caumiant, Construire un feu**

144 p., illustrations noir & blanc et couleur. 21 x 16,5 cm. Collection *Côté photo / Angles vifs*. ISBN : 9782873404550. 20€

Les images proposées ici sont chaque fois une grosse poignée, choisie dans une petite poignée de voyages, quelques-uns de ceux que Damien Caumiant a effectués ces dernières années. Sélection non définitive, non exhaustive et peu organisée, elle entend jeter des bases, déceler quelques fils conducteurs et donner le ton d'une approche: attentive au paysage et à la découverte, patiente, carrée et argentique, non timorée dans le cas frontal du portrait, poétique ou contemplative quand il s'agit de paysage, veillant toujours au détail significatif et méfiant à l'égard du pittoresque. Un certain classicisme. Peu de tapage. Beaucoup de sensibilité.

• **Jacques Aumont, L'attrait de l'illusion**

112 p., 100 illustrations. 17 x 12 cm. Collection *Côté cinéma / Motifs*. ISBN : 9782873404482. 12€

Le cinéma a été inventé à la fin du siècle d'Alexandre Dumas, de Balzac et de Jules Verne; très vite, il fut prêt à prendre la relève de toutes les formes de littérature, de l'invention de mondes possibles à l'histoire des choses advenues, en passant par l'exploration du monde réel et celle des sentiments humains. C'est ce qu'un lieu commun de l'histoire du cinéma a résumé par le partage entre une voie Lumière, réaliste et terre-à-terre, et une voie Méliès, imaginative et fantaisiste. C'est oublier que le cinéma a été aussi, à sa naissance, l'exact contemporain de l'homme invisible et de l'inconscient freudien, et qu'il allait être bientôt celui de la relativité et du surréalisme. Armé d'entrée de jeu pour la capture automate des apparences et pour la fabrication de mondes merveilleux, le cinématographe se découvrit de plus en plus attiré par cet équivoque mais séduisant moyen terme entre réalité et fantaisie: l'illusion.

• **Clélia et Eric Zernik, L'attrait des fantômes**

112 p., 100 illustrations. 17 x 12 cm. Collection *Côté cinéma / Motifs*. ISBN : 9782873404499. 12€

Dès l'origine le cinéma nous parle des fantômes. Il y a bien sûr le cinéma de genre: on aime se faire peur dans les salles obscures. Mais au-delà des films dits de fantômes, c'est toute la production cinématographique qui entretient avec les spectres une relation de profonde intimité. Être sans substance, sans densité, sans épaisseur, bref sans matière, le fantôme n'est pas, il apparaît, ou mieux il n'est qu'apparition. Or l'art cinématographique est, lui aussi, pure apparition. C'est vrai de l'image fixe (la peinture ou la photographie), mais lorsque l'image s'anime imprimant le mouvement à ce qui n'a que l'apparence et la



Olivier Deprez et Annabelle Dupret, *Acteurs d'un film gravé. Docteur A. Infirmier O* Ed. IMAGE

forme de la vie et du réel, c'est toute l'énigme du mort-vivant qui nous saute aux yeux. On a cru qu'après Descartes, après le siècle des Lumières, la Raison avait définitivement triomphé des créatures de la nuit. Mais on les a vus ressurgir, là où on les attendait le moins, avec les techniques de reproduction qui rappellent les morts à la vie, avec la transmission à distance qui détache de l'être réel son double spectral.

• **Fanny Viollet, Une histoire de femme et de fil, Alain de Wasseige (dir.), Sandrine Ayrole, Bruno Decharme, Fabienne Dumont, Gilbert Lascault, Philippe Lejeune, Magali Nachtergaele, Michelle Perrot.**

180 p., 300 illustrations couleur. 22,5 x 23,5 cm. Collection *Côté arts*. ISBN : 9782873404536. 30€

Cet ouvrage dresse un panorama de l'œuvre d'une plasticienne qui, en tant que femme, a décidé d'abandonner la toile et le pinceau au profit du fil et de l'aiguille. La première partie de l'ouvrage est consacrée aux regards et réflexions d'historiens, de critiques et d'écrivains sur le travail de l'artiste. La seconde se présente sous forme d'abcédinaire couvrant un large éventail de techniques textiles mises au service de la réutilisation de matériaux aujourd'hui rejetés ou progressivement abandonnés: cartes routières, emballages alimentaires, mouchoirs et vêtements usagés, napperons de pâtisseries, sacs poubelles, cartes, tickets de métro, etc. Outre cette démarche à base de récupération, l'artiste a consacré une part essentielle de sa création à son matériau de base: le fil.

IMAGE

146 RUE DE LA VICTOIRE, 1060 BRUXELLES
WWW.LIBRAIRIE-LAME.COM/EDITEUR/IMAGES/

• **Olivier Deprez et Annabelle Dupret, Acteurs d'un film gravé. Docteur A. Infirmier O**

32 p., 20 illustrations noir & blanc. 20 x 11 cm. ISBN : 978-2-9602112-0-7. 9€

"Adolpho Avril et Olivier Deprez ont travaillé sur un récit commun, *Après la Mort, Après la Vie*. Alors que les gravures sur bois pour le livre s'amoncelaient, ils ont réalisé ce que qu'ils faisaient, ce n'était pas seulement un livre (publié par le FRMK et La "S" Grand Atelier en 2014), mais qu'ils étaient en fait les premiers acteurs d'un film."

• **Alex Barbier et Jean-Charles Andrieu de Levis, Poétique d'une introspection visuelle. À propos d'Alex Barbier**

56 p., 24 illustrations couleur. 20 x 15 cm. ISBN : 978-2-9602112-2-1. 12€

Parmi les créatures fantastiques qui peuplent les fictions d'Alex Barbier, le loup-garou revient sans cesse, figure obsédante d'un univers chaotique et parcellaire. Il trouve sa plus belle incarnation dans *Lettres au maire de V*. Une narration labyrinthique s'y déploie. Par cette complexité énonciative, Alex Barbier voile la portée introspective de son projet tout en disséminant des indices au lecteur

• **Olivier Deprez et Aarnoud Rommens, WREK, the algorithm! About the work of Olivier Deprez**

44 p., 24 illustrations noir & blanc. 20 x 15 cm. ISBN : 978-2-9602112-1-4. 10€

Nous sommes de retour à la case départ, pour ainsi dire. La répétition des carrés noirs

est le gag brillant de WREK. Sluggo est notre nouveau Malevitch. En peignant une toile pour créer un nouveau carré noir, Sluggo rend hommage à l'enseignant. Il est temps que nous apprenions à regarder et à lire à nouveau, tout comme Malevitch l'a enseigné à ses étudiants.

LA PIERRE D'ALUN*

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

• **Pol Pierart, Miroir = Mire Âge**

64 p., 27 photos. 11 x 14 cm. Collection *La Petite Pierre* et coédition Yellow Now. La Pierre d'Alun ISBN : 978-2-87429-110-4 / Yellow Now ISBN : 9782873404567. 15€.

"Trente ans en effet qu'il fixe par la photographie, sans jamais se renier, un petit théâtre cent fois monté et démonté, comme les tréteaux des baladins portés autrefois de ville en ville. Tout son monde est là, qui tient en ces objets exhumés du fond des tiroirs, oubliés, râpés, mutilés parfois, agrémentés de mots qu'il dispose à leurs côtés. Images simples et efficaces qui disent sa force et sa fragilité, ses colères et ses illusions; images puissantes à la mesure de sa déception, images tendres parfois au reflet de ses espoirs, petites images aux grandes ambitions, qu'un format de carte postale sert tellement mieux que de flatteurs agrandissements; justes images en aphorismes photographiques qui sont, plus que celles d'un moraliste, les sentences d'un philosophe qui, à la fin de l'envoi, parvient toujours à nous toucher. Admirable Pierart, qui affronte ce monde avec si peu de moyens, obstiné comme la marée, tête comme le ressac, à tarauder en solitaire les falaises d'un monde — le nôtre — où règnent l'injustice, le mensonge, le profit, la misère, un monde où la crapule ne songe plus même à se cacher tant elle s'offre en exemple." — Xavier Canonne

• **Pensées pour soi, textes de Salah Stétié, dessins de Philippe Favier**

120 p., 36 illustrations. 16,5 x 22,5 cm. Collection *La Petite Pierre*. ISBN : 978-2-87429-104-3. 25 € l'exemplaire de lecture / 150€ l'exemplaire de tête sous étui avec un tirage pigmentaire, numéroté, signé et rehaussé d'un dessin original par Philippe Favier.

Ce livre nous livre une série d'aphorismes sur l'ironie la vie et de la mort. "Pensées pour soi Et pour qui d'autre que soi penser? Lumière est toujours échelle. Accroche, en passant, une étoile à sa journée. Aimerais-je me rentrer seul au coin d'un bois? Il m'arrive de me poser la question. "Leur dieu ne m'a pas créé à leur image", dit Picasso, qui ajoute: "Je l'accuse, ce dieu, de manquer d'imagination." Y-a-t'il un apprentissage de la mort? L'heure venue, il ne servira à rien. User parfois banalement de son esprit pour lui permettre de se poser, se reposer. Ce qui nous quitte ne nous quitte jamais entièrement. Nous marchons à son ombre".

MANUELLA EDITIONS34 RUE DE LANCROY, 75010 PARIS
WWW.MANUELLA-EDITIONS.FR

- **Forward, Eugénie Paultre rencontre Hans Ulrich Obrist**

112 p. 12 x 19 cm. Couverture brochée.
ISBN : 978-2-490505-05-0. 10€. Préface de Etel Adnan, avec 5 dessins au trait noir d'Etel Adnan

Hans Ulrich Obrist qui a interviewé avec foi les grands artistes, écrivains, architectes, poètes... de notre temps, se prête à son tour, dans un renversement des rôles, aux questions d'Eugénie Paultre. Au fil de ces cinq entretiens, il raconte la relation de l'enfant, de l'adolescent, du voyageur qu'il n'a cessé d'être, avec l'art et le monde. Toujours tenu par l'urgence, celle qui traverse tout particulièrement notre époque, il témoigne, à sa manière, de la nécessité de l'art, envers et contre tout, comme principe d'espérance.

MFC-MICHÈLE DIDIER66 RUE NOTRE-DAME DE NAZARETH, 75003 PARIS
WWW.MICHELEDIDIER.COM

- **Gustav Metzger, Daily Express, 15 unes de journaux du 23/10/1962 au 08/11/1962**

30 p., 66,4 x 47,5 cm chacune. Édition limitée à 50 exemplaires numérotés. 170€

En 1962 à Londres, Daniel Spoerri et Robert Filliou organisent *The Festival of Misfits* : une exposition consacrée à neuf artistes proches de Fluxus. La proposition de Gustav Metzger : exposer quotidiennement l'édition du *Daily Express* du jour. Cette proposition fut refusée par les organisateurs. *Daily Express* est donc le dévoilement d'une œuvre conçue mais jamais réalisée par l'artiste.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES2 RUE DE LA LIBERTÉ, 93526 SAINT-DENIS, FRANCE
WWW.PUV-EDITIONS.FR

- **Céline Lubac, Marcel Lubac et Bonnet Éric Bonnet, Archives rêvées, mémoires de peintres**

280 p. 16 x 22cm. Collection Esthétique hors cadre.
ISBN : 978-2-37924-016-4. 21€

Qu'est-ce qu'une archive rêvée ? Comment la mémoire et l'archive convoquent-elles le passé, le présent et le futur dans la peinture contemporaine ? Œuvres d'artistes et textes de chercheurs dialoguent autour de ce paradoxe de l'archive et de la fiction. Ce livre fait l'archive d'une exposition et d'un colloque qui, en 2016, ont réuni vingt-six artistes et quatorze chercheurs, développant la réflexion sur les relations entre pratiques picturales contemporaines, actes mémoriels et traces. L'attention aux événements très quotidiens, à ce qui se passe entre un artiste et son lieu, à son cheminement, aux ébauches exposées, à tous les rituels mis en place dans l'atelier, à l'écriture de la mémoire, est ici centrale. La réflexion sur les temporalités de l'acte pictural, sur les jeux de l'imitation et de l'appropriation du passé, nous font entrer dans les fictions et les souvenirs qui accompagnent et motivent la création.

Marie Rosen
Ed. Rossicontemporary

Comment un artiste construit-il une archive ? Quels types de traces conserve-t-il de la réalité, et de son expérience vécue ? Quel regard pose-t-il sur les archives, et à quels documents et matériaux a-t-il recours ?

Artistes : **Dominique Angel, François Bouillon, Pierre Buraglio, Jean-Loup Cornilleau, Gérard Duchêne, Gilgian Gelzer, Jean-Olivier Hucleux, Cyril Jarton, François Jeune, Jean Lancri, Alexandre Léger, Joël Kermarrec, Odile Maarek, Jean-François Maurige, Éric Monbel, Bernard Moninot, Patrick Nardin, Anne Rochette, Patrick Saytour, Alain Sicard, Elmar Trenkwalder, Nadia Vadouri-Gauthier, Paul Van Der Eerden, Sarah Venturi, Anthony Vérot, Claude Viallat.**

P.O.L. ÉDITEUR33 RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 75006 PARIS
WWW.POL-ÉDITEUR.COM

- **Théo Casciani, Rétine**

288 p., ISBN : 978-2-8180-4743-9. 19,90€

C'est le roman d'un regard, le roman d'un jeune homme qui appréhende sa propre histoire à travers l'énigme des images qui s'impriment sur sa rétine. Entre Paris, Kyoto et Berlin, c'est aussi l'histoire d'une rupture amoureuse. Pas un mot, pas un dialogue. Tout se joue dans les regards. À travers des skypes silencieux entre les deux amants. Le narrateur passe des préparatifs d'une exposition de l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster (DGF) au Japon, à laquelle il participe, jusqu'à la quête de son amour, Hitomi, dans un Berlin plongé dans une ambiance insurrectionnelle, à l'occasion des festivités des 30 ans de la chute du Mur. Il apprend à se démettre de corps et de territoires dont il n'a que l'image pour faire l'expérience de son propre regard, et accepter la fin de son histoire

d'amour. Tout semble mystérieusement rater ou échouer. Dans une atmosphère burlesque et magique, apparaissent le reflet inquiétant de deux avions dans les parois vitrées d'une tour, un chat teint en rouge, Kyoto la nuit plongé dans le noir après une secousse sismique, un nuage de safran échappé d'un camion renversé sur l'autoroute... Les perceptions se dérèglent. Les visions du narrateur créent leur propre langage jusqu'aux larmes silencieuses de la séparation, versées à la toute fin de cette histoire.

ROSSICONTEMPORARYRIVOLI #17, 690 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE

- **Marie Rosen, textes de Sofie Crabbé, Benoît Dusart, Claude Lorent, Catherine Mayeur, Roger-Pierre Turine, Christine Vuegen**

266 p., 170 illustrations en couleur. 24 x 28 cm, 50€

L'ouvrage retrace le parcours de l'artiste bruxelloise depuis ses débuts en 2007 jusqu'à aujourd'hui. Six essais critiques analysent les différents aspects de l'œuvre picturale de Marie Rosen. Sélectionné par l'artiste lui-même, le matériel iconographique qui illustre la publication est le résultat d'une importante campagne d'inventorisation du travail de Marie Rosen

SUSPENDED SPACES5 RUE MORET, 75011 PARIS
WWW.SUSPENDEDSPACES.NET

- **Suspended spaces #4, Le partage des oublis**

494 p., illustrations en couleur. 27 x 21 cm.
Bilingue portugais & français.
ISBN : 978-989-8902-45-0-42, 42€

Suspended spaces est le projet d'un collectif qui travaille depuis 2007, à partir de territoires en suspens pour des raisons de conflits politiques, économiques, historiques. Le livre, le 4^{ème} de la collection, se situe comme les autres à mi-chemin entre un essai, un catalogue d'exposition, un journal de recherche en art. Il se concentre plus particulièrement sur des connexions entre des histoires et des territoires : la France, le Brésil, le Portugal et les ex-colonies portugaises en Afrique. Un partage des oublis.

Cinq expositions réalisées au Brésil (MAC Niterói), en France à Saint-Ouen (Mains d'œuvres) et Albi (Centre d'art Le LAIT), au Portugal à Lisbonne (Palácio Pombal) et à Coimbra (Círculo de Artes Plásticas) sont présentées en synergie avec les questionnements théoriques des chercheurs concernant les modernités et leurs héritages.

Auteur.es : **Vasco Araújo, Stefanie Baumann, Paola Berenstein Jacques, Romain Bertrand, Juliette Bouveresse, Analu Cunha, Marcel Dinahet, Ângela Ferreira, Luciana Fina, Maïder Fortuné, Valérie Jouve, Jan Kopp, Jacinto Lageira, Daniel Lê, Dilton Lopes de Almeida Júnior, Jackie Ruth Meyer, Marie-**

José Mondzain, André Parente, Françoise Parfait, Lúcia Ramos Monteiro, Delfim Sardo, Raquel Schefer, Susana de Sousa Dias, Ana Tostões, Éric Valette, Luiz Guilherme Vergara, Christophe Viart, Luciano Vinhos.

LUCILLE CALMELWWW.FACEBOOK.COM/WHEN-IM-GOOD-IM-VERY-GOOD-BUT-WHEN-IM-BAD-IM-BETTER-266578120042187/
VIMEO.COM/LUCILLECALMEL

- **Antoine Pickels & Lucille Calmel, Lucille Calmel when i'm bad i'm better**

186 p., illustrations en couleur. 21 x 29,7 cm.
ISBN : 978-2-8052-0473-9. 25€

Un livre consacré à la performeuse et artiste du Net contenant de nombreuses images du travail performantiel ou pour écrans de l'artiste, mixé visuellement et mis en page par Kidnap Your Designer avec une interview-fleuve, un abécédaire des obsessions de Lucille Calmel vu par Jacques André, et des approches critiques de Franck Bauchard, Hortense Gauthier, Laure Limongi, Antoine Pickels, et Hugues Warin.

- * **Opérateurs et éditeurs soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles**

PRIX & APPELS

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

facebook.com/artsplastiquescontemporains
contact : pascale.viscardy@cfwb.be

L'ART MÊME

Quadrimestriel

#79

Septembre – Décembre 2019

Gratuit

5600 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Administration Générale

de la Culture

Service Général

de la Création Artistique

Direction des Arts Plastiques

Contemporains

44, Boulevard Léopold II

B-1080 Bruxelles

T +32 (0)2 413 26 85

T +32 (0)2 413 24 18

www.lartmeme.cfwb.be



Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X

ÉDITIONS

- 56** FurkArt ephémère
Et la montagne chantera pour nous
- 57** Trompe-la-mort de Lionel Ruffel
- 58** Low Intensity Conflicts de Franck Leibovici
- 60** L'Artiste-chercheur.
Un rêve américain au prisme de Donald
Judd de Sandra Delacourt
- 62** Nirfa dolorosa de Georges Didi-Huberman
Mémoire des gestes de lamentation

AGENDA ETC

64-71

IN SITU

- 29** 101% / Evelyne de Behr & Léa Mayer
L'Arche de l'alliance
- INTRAMUROS**
- 30** Gabriel Kuri
Sorted, resorted
- 32** Contour Biennale 9
Coltan as cotton
- 35** Sean Crossley
Recreational painting
- 36** Sarah & Charles
In the hands of puppets
- 38** Stijn Van Dorpe
Penser l'été
- 39** Amélie Bouvier
Femmes de l'ombre
- 40** Luc Tuymans
Emmanuel Van der Auwera
Make the archives of America great
again
- 42** Babel
L'imaginaire des langues
- 44** Intersections #1
Le Faussaire et l'Aveugle
- 45** Jeanpascal Février
Different trains
- 46** Yves Zurstrassen
Free
- 48** Maëlle Dufour / Marc Buchy /
Laetitia Bica
Watch This Space
- 52** Défragmentation
- 53** Incarnations
L'Afrique vue d'Afrique
- 54** Stephan Balleux
Vanitas vanitatum, et omnia vanitas

FOCUS BIENNALE DE VENISE 2019

- 3** May You Live in Interesting Times
- 5** Tout ce qui est solide fond dans l'air
- 6** Toute chose se meut,
Rien n'est stable
- 10** Contourner, déborder, renverser
Et avancer à reculons
- 13** David Horvitz
435 points et quelques détours
- 14** Joi Bittle
& Dominique Gonzalez-Foerster
Cosmorama
- 16** Pavillon lituanien
Sun & sea (Marina)
- 17** Pavillon belge
"Un monde de chien!"
- 18** Luc Tuymans
La Présence des ombres
- 20** Pavillon ghanéen
Freedom can't wait

EXTRAMUROS

- 21** Biennale de Lubumbashi
Généalogies futures, récits depuis
l'Équateur
- 22** Rencontre d'Aries
Le Puits sans fond du visible
- 24** Eric Van Hove
Bravehearts
- 25** Sofia Caesar
Workation
- 26** Triennale GiGANTISME
Fantasme et fantasmagorie
- 28** Félix Luque Sánchez
Junkyard

