



L'ART MÈME 78

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2^{ème}
QUADRIMESTRE
2019



L'on ne compte plus les expositions, colloques et unités de recherche qui, aujourd'hui, se penchent sur la question écologique portée par une crise sans précédent dans l'histoire de l'humanité, sixième extinction de masse des espèces causée par l'une d'elles, l'homme et son empreinte fossile. A l'ère désormais qualifiée d'anthropocène, voire de capitolocène lorsque, de manière plus précise, l'on envisage l'activité humaine telle que mise en forme par le mode de production capitaliste, quels sont les récits, stratégies ou modes de pensée nouvellement mobilisés par les artistes ?

Les énoncés et formulations en sont aussi multiples que variés comme le décline le dossier de cette dernière livraison de *l'art même*. Pour autant, la plupart convergent vers une conception profondément renouvelée, sinon réinventée, d'une co-habitation située avec le vivant entendu dans son acception la plus ouverte et inclusive, dans une volonté de reconfigurer l'ensemble des relations entre les êtres, en amont de toute distinction entre humains et non-humains, entre nature et culture.

Écosystème, entropocène (Bernard Stiegler), écologie sociale, bio-art, bio-ingénierie, éco-féminisme, intersectionnalité, "anesthétique" et péremption des rapports cosmétique et consumériste à l'œuvre d'art¹ ou, au contraire, réhabilitation d'une esthétique du sublime — envisagée ici dans le champ de l'architecture — sont autant de notions abordées dans ce panel de contributions.

Au-delà de ces quelques concepts et réflexions charriés par une écologie considérée au sens large comme science qui étudie les êtres vivants dans leur milieu à l'aune de leurs interactions, le régime de l'attention et du soin, du *care*, apparaît, de par sa dimension éminemment politique et émancipatrice, de plus en plus plébiscité par des chercheurs en sciences humaines et sociales, des théoriciens de l'art, mais aussi des artistes, des créateurs et des curateurs tel qu'en témoignent les expositions *Take care* (La Ferme du Buisson, Noisiel) et *Matières à penser* (La Verrière-Fondation d'entreprise Hermès à Bruxelles).

Parce que l'avenir de notre planète est sombre et précaire et qu'il nous faut radicalement abandonner un modèle dont l'inégalité est proportionnelle à son degré de nuisance et d'épuisement des hommes et de la nature, des voix s'élèvent et s'unissent, à l'échelle du quotidien et parfois dans la sphère de l'art, pour faire de l'interdépendance une condition écologique et sociale élémentaire.

Christine Jamart
Rédactrice en chef

¹ Véronique Bergen dans sa recension de l'ouvrage de Paul Valéry, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*.

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
Raya Baudinet-Lindberg
Véronique Bergen
Sylvia Botella
Sandra Caltagirone
Jean-Baptiste Carobolante
Clémentine Davin
Colette Dubois
Benoît Dusart
Agnès Foiret
Philippe Franck
Jean-Baptiste Fressoz
Anaël Lejeune
Bernard Marcelis
Marjorie Miccuci
Léa Mosconi
Magali Nachtergaele
Alexandre Pintiaux
Mélanie Rainville
Anne Reverseau
Maud Salembier
Septembre Tiberghien
Tristan Tréneau
Matilde Villeneuve

CONSEIL DE RÉDACTION

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



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

ÉDITEUR RESPONSABLE

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

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

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 :

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.

FOCUS ANTHROPOCÈNE



NATURE EXPOSÉE

“L’homme ne peut raisonnablement espérer qu’une chose: la découverte de moyens d’action sur son milieu et sur son être qui le transformeront lui-même et sa vie en dominateur de ses maux, et en créateur de jouissances et de joie...”¹ Paul Valéry, en son temps, dessinait les contours de notre présent livré aux urgences environnementales. La conscience de l’art en est affectée. Mais, pour autant, cette implication engendre-t-elle une relation d’acceptation d’un monde plongé dans la pénombre ?

¹ Paul Valéry, *Mélange, Humanités V*, Œuvres complètes, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, p.335.



Nicolas Floc'h, *Structures productives, récifs artificiels*, -23m, Tateyama, Japon, 2013, tirage pigmentaire sur papier mat Fine Art. Soutien pour une recherche artistique, CNAF.
Image Nicolas Floc'h © Adagp, Paris

En ces temps troublés de l'anthropocène, transitions, migrations, déracinements inquiètent tout un chacun. Retourner au niveau sol pour mieux atterrir est la préconisation de Bruno Latour. “Humain, humus, humanité” nous dit-il. La racine de ce triptyque est commune, c'est la terre, à nos pieds, nous rappelant à l'humilité de notre condition. Nous rappelant aussi que l'assise épistémologique de la notion d'environnement est commode mais qu'elle crée une séparation artificielle entre l'humain et la nature. L'écosystème du corps humain étant relationnel, nous sommes partie prenante de l'environnement. C'est donc davantage à la notion d'environnement prise dans sa globalité et en termes d'exposition corporelle au monde que nous rapporterons notre questionnement sur la relation entre la nature et la création artistique.

Quel est l'apport des arts plastiques aux thèmes des sciences de la nature ? En quoi l'activité artistique naturaliste, au même titre que l'action environnementale, contribue-t-elle à un bien-être humain ? Si elle œuvre assurément aux conditions de transmission de l'enchantement comme condition de l'amour du monde, rend-elle, du même coup, des connaissances accessibles ? Et bien au-delà encore, qu'est-ce que l'art apporte à l'écologie ?

Cette question se situe en amont de l'affirmation d'un art écologique, non pas pour en réfuter l'existence, mais pour explorer, dans des pratiques artistiques qui le revendiquent, les aspects qui différencient l'utilisation des faits naturels de l'écologie. En effet, ce n'est pas parce qu'elles utilisent des éléments de la nature — plante verte ou animal — que ces pratiques travaillent des questions d'écologie. Lorsque des historiens d'art, des philosophes et des sociologues ont recours à la catégorie d'art écologique dans des œuvres dont les conditions d'existence ne semblent pas cohérentes au regard des finalités, de quoi parlent-ils ?

Assurément, la création artistique qui s'inscrit dans la mouvance “nature et environnement” est diffuse, polymorphe. Elle va d'aspirations éducatives vertueuses au *charity business*, de l'éco pastoralisme bien-pensant à

l'occultisme néo romantique. Il faut pouvoir interroger le fonctionnement des œuvres et la maîtrise des relations à la nature qui s'y jouent à partir du repérage de la variété des interprétations de la notion de sciences de la nature et du lieu d'où l'artiste développe son projet personnel, qu'il soit intimiste, militant, ou autre. Reste à savoir ce que les artistes font vraiment, non pas du point de vue des attitudes et des revendications *vertes* ou *bio* mais du point de vue des faits, des actes, de leur visibilité et de leur impact.

Dans le domaine de l'art, depuis plusieurs décennies, on observe une mobilisation de l'énergie créatrice dans des mises en forme — réelles, imaginaires — qui incluent localité, temporalité, impliquent le corps, ainsi que le rôle actif du spectateur dans des actions adossées à l'évolution des concepts en écologie. S'agit-il d'un simple changement de décor qui s'appuierait sur nos besoins accrus de nature en milieu urbain où les attentes du sortir de chez soi sont du côté de l'éveil sensoriel, de l'émotion, de la spiritualité ?

Depuis la création du premier musée en plein air par Hazelius à Skansen (île de Djurgården, Stockholm), en 1891 jusqu'à la loi paysage du 8 janvier 1993, on assiste, d'une part à l'extension topographique de la notion de patrimoine et, d'autre part, à l'élargissement progressif de la notion de musée. L'ensemble du territoire est désormais défini comme patrimoine et ceci nous conduit à reconsidérer les repères que nous projetons sur le rapport de l'art à la nature. L'artialisation des espaces naturels est le fruit des pratiques de l'exposition qui nient les lieux traditionnels de l'art. Comment coexiste-t-elle avec les conceptions en matière de protection et de conservation de la nature ?

Du côté de la muséographie naturaliste, le jardin, le parc, le champ, le fond marin sont envisagés comme des lieux de l'art. C'est ainsi que **Marcel Dinahet**, **Jason Decaires Taylor**, **Nicolas Floc'h** ou **Bob Verschueren**, par exemple, explorent comment la mer fait cohabiter les fonctions animales, végétales et les fonctions humaines. On peut cependant interroger le lien entre les dispositifs

Gilles Bruni, *De la transformation en homme bloute*, lundi 23 janvier 2017, pré-marais de Saint-Lumine-de-Coutais, Résidence d'auteur L'esprit du lieu.
Courtesy Arnaud de la Cotte



de protection-conservation de la nature et les démarches artistiques de muséalisation des milieux naturels. En effet, penser le vivant végétal et animal dans l'histoire culturelle incite à les penser en terme de peuplement de l'espèce où les catégories du vivre et du mourir, du noble et du trivial, de la domination et de la discrimination renouvellent la vision du rapport de l'homme à la nature. La réflexion ouverte à la sociologie, la biologie, la philosophie s'inscrit alors dans le champ des humanités environnementales, dans un contexte d'effrangement des frontières entre politiques patrimoniales, conservation de la biodiversité et bien-être humain.

Dans la prolifération des appellations, titre ou logos sur les expositions, événements ou œuvres, qui en appellent aux débats environnementaux, qu'est-ce qui les définit et les distingue ? On peut envisager plusieurs tendances différenciées à gros traits : des visions sensibles qui évoquent la nature et s'appuient sur un imaginaire de l'environnement ; des aspects relationnels et actifs qui reconsidèrent les rapports entre l'humain et la nature à la recherche de bénéfices réciproques ; une mise en évidence de la responsabilité humaine dans les dérèglements de la nature qui traverse la création ; une dimension éthique de respect du vivant sans prévalence de l'esthétique dans des actes qui ne s'exposent pas.

Une part active de notre sensibilité se tourne vers le vivant végétal. Depuis *7000 chênes* de Beuys à Cassel en 1972, événement historique qui artialise le geste de plantation d'arbres jusqu'à *Toujours la vie invente*, de **Gilles Clément**, en 2017 à Trévarez, qui présente une expérience de réécriture du jardin avec des points de vue sociétaux, les gestes artistiques qui signalent ou rendent visible l'activité vivante d'espèces végétales et font de la nature leur atelier se multiplient. Les attentes contemporaines en direction de la plante, de l'arbre, de la forêt font naître des imaginaires qu'il convient d'interroger. Le spectacle de la végétation, propice au développement de la vie intérieure, permettant de retrouver l'art du temps, de ralentir le rythme, d'accéder

à la *slow life*, semble être une valeur partagée. Quels sont les enjeux de cette *main verte* des artistes ? Déplacent-ils l'attrait de la botanique, comme source d'inspiration ? Quels savoirs, opinions, croyances se trouvent véhiculées ? Face à l'angoisse existentielle, la notion de cycle de vie, de croissance, de robustesse, de vulnérabilité, d'exposition aux risques conduit, peut-être, à penser en isomorphisme avec le végétal. *Fictionner* l'arbre, performer la plante, composer des branches, sans toit ni mur sont-ils un facteur d'impact sur la conscience écologique du spectateur ? Qu'est-il mesurable de la dimension écologique des pratiques de végétalisation de l'art ?

On est tenté d'interroger les contenus scientifiques latents des œuvres qui se positionnent dans les frontières entre humain et non humain. Que font les artistes de nos actions de destruction et de protection livrées par les scientifiques ? Depuis des décennies, la relation art-sciences occupe un périmètre de la recherche dans des laboratoires, des événements et des publications. Les scènes de l'art, multiples, hétérogènes, peuvent être vues comme un immense champ de manœuvres où des informations scientifiques circulantes sont mises en forme. L'œuvre d'art soulève-t-elle des questions qui permettent de préciser des convergences avec des questions scientifiques ? Pouvons-nous affirmer avec certitude que son contact permet l'accès à des savoirs scientifiques ? La pratique artistique n'est-elle pas le lieu où rien n'est clair ? La manière dont l'œuvre d'art présente des contenus scientifiques demeure, à bien des égards, énigmatique. Comme les sciences et les techniques, la démarche artistique est dotée d'un moteur empirique et, en ce sens, elle est un puissant dispositif d'investigation métabolisé dans une production sensible. Pour le chercheur-penseur, les procédures de la recherche relèvent de l'organisation et de la méthode mais pour le chercheur plasticien, l'œuvre produite recèle une part irréductible à toute recherche scientifique. D'un côté, l'enchantement, de l'autre, la sédimentation ? Dans le dialogue création-sciences de la nature, l'artiste et

Gilles Clément, *D-désobéissance, L'abécédaire de Trévarez*, Regard d'artiste 2017. EPCC Chemins du patrimoine en Finistère. © Photo : Noëlie Blanc-Garin.



Art Orienté Objet, *L'effet de serre*, épécéa, métal peint, diamètre : 440 cm, Domaine de Chamarande.
© Photo : Marc Domage



Bob Verschueren, *Strates selon strates*,
Abbaye de Bon Repos, 2012 © l'artiste

le chercheur doivent-ils adhérer à l'injonction à un prétendu langage commun ?

Du dialogue entre la création artistique et les sciences de la nature naît un espace de rencontre où l'illustration scientifique et la spectacularisation de la nature prennent place. Curieux des sciences, des arts et des techniques, intéressés par l'idée d'une communication entre arts et sciences et préoccupés par la question d'une possibilité de dialogue avec l'invisible, nous en cherchons des manifestations visibles. Dans le domaine de l'art qui prend en compte des sciences de la nature, on observe la conception d'œuvres dites "complexes". Des mises en forme de l'imaginaire font rêver, des propositions sensibles surprennent, des fables dénoncent, des fictions heurtent, documentent, exemplifient des faits. Aux confins des sciences participatives, elles se constituent soit du côté des sciences environnementales soit du côté du spectacle vivant, soit encore comme des entités atypiques, transversales et pluridisciplinaires. Les artistes et les scientifiques s'intéressent aux collaborations interdisciplinaires dans des interfaces scientifique-esthète et artiste-scientiste. Ainsi, dans l'exposition *Le grand orchestre des animaux*, le bio acousticien **Bernie Krauze** dressait un constat alarmant de l'extinction de la biophonie animale en présentant des enregistrements sonores et visuels de la nature sur des écrans géants de la Fondation Cartier en 2016. Dans ces paysages sonores archivés, la variation des fréquences, des intensités, des rythmes en forme de diagrammes colorés monumentaux apportait la preuve que 50% des bruits de la nature ont disparu à la faveur de la cacophonie humaine. Dans les œuvres d'**Erik Samakh** ou d'**Art Orienté Objet**, l'art n'est pas un service de médiation de la science et la science n'est pas un service de médiation de l'art mais dans l'exercice de la monstration et de la démonstration, les frontières des lois propres à chaque domaine sont interrogées.

Dans les nouvelles pratiques de l'art, l'idée de la non-exposition et plus précisément de l'allo-exposition fait son chemin. Par quel dispositif sensible et critique des pratiques artistiques pourraient-elles contribuer à la fonction

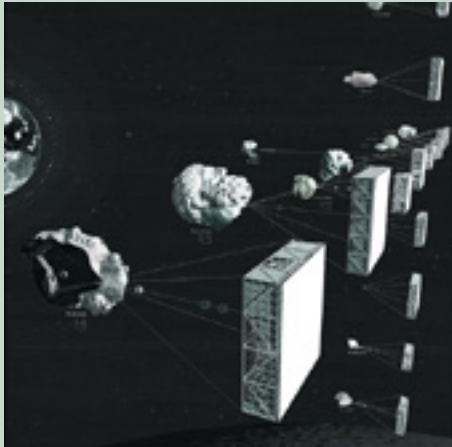
d'opérateur social et jouer le rôle d'outil de gestion naturaliste ? C'est dans le lien entre écologie environnementale et écologie sociale — environnement économique impliquant une lutte contre le capitalisme mondialisé — que des mouvements et événements artistiques locaux réalisent des actions. Proches des processus d'éducation populaire, autogérés, cherchant des modes de gouvernance démocratique hors marché, ils réunissent une pluralité d'acteurs, de citoyens et de générations. Ils mènent des actions performatives de sensibilisation aux conséquences de l'empreinte écologique sur le bien-être des populations. Inconfortable à cerner, ce mouvement arborescent pose la question de notre manière d'habiter le monde, il met en acte l'interdisciplinarité des apports qui dénoncent les dégradations sociales corrélatives aux dégradations environnementales. Cette mouvance, dans laquelle **Gilles Bruni** prend place clairement dans les sentiers battus de l'art, établit un lien entre la valorisation de l'environnement naturel et la valorisation sociale. Elle affirme un principe de résilience dans lequel chacun a un rôle à jouer : l'agriculteur s'inquiète de la diffusion de pesticides près de l'école, l'agronome sensibilise des lycéens à la rareté de l'eau, l'entrepreneur recycle ses déchets auprès d'éco-designers, l'artiste collabore avec un maraîcher, met en forme un concept et le partage dans des circuits courts. Elle revendique la mobilisation d'un appareil de production critique des questions environnementales et la recherche d'un mode de production alternatif de l'art.

Agnès Foiret-Collet

Agnès Foiret-Collet est enseignant-chercheur en arts plastiques à l'Institut ACTE de l'université Paris1 Panthéon-Sorbonne, membre de Sciences Friction, pépinière mixte de recherche de l'abbaye de Beaufort.

L'ANTHROPOCÈNE CHEZ LES ARCHITECTES D'AUJOURD'HUI

Design Earth,
Cosmorama,
2018



Nemestudio, *Fake Earths*,
2018



L'intérêt pour l'anthropocène, dans le milieu des architectes français, est récent. Il remonte tout au plus à l'année 2014 quand se tient un colloque au centre Georges Pompidou, qu'une revue consacre un numéro à ce sujet¹ et que se déroule en même temps une exposition aux Abattoirs de Toulouse: *L'Anthropocène Monument*². L'année suivante, c'est l'exposition *Ville potentielles, architecture et anthropocène*³ qui prend place à la Maison de l'architecture Ile-de-France, dans le sillage de la COP 21. C'est donc, il y a peu, que cette notion, et l'imaginaire géologique qu'elle véhicule, se diffuse chez les architectes.

Comment l'anthropocène nourrit-il la réflexion architecturale ? Quel est son effet ? Assiste-t-on à un renouvellement de la pensée architecturale ou plutôt à une réactivation de ressorts esthétiques architecturaux relativement classiques ?

Il est sans doute trop tôt pour répondre à ces questions, mais cet article s'y risque quand même en utilisant deux corpus : d'une part, les "architectures de papier" de deux agences internationales mobilisées sur ce thème et de l'autre, un ensemble de dessins réalisés par trente jeunes architectes français et belges⁴. Ces corpus sont bien sûr très limités, mais ils commencent à dessiner une tendance : la réhabilitation ou la réinvention d'une esthétique croisant géologie, technologie et effondrement, et placée sous le registre du sublime.

Les Geostories de Design Earth

En 2018, Design Earth⁵, une agence au nom en lui-même parfaitement anthropocénique, investit le Pavillon des Etats-Unis de la Biennale de Venise avec *Cosmorama* : trois "Geostories", trois fictions géographiques imaginant un monde aux paysages transformés par la loi SPACE Act 2015⁶, avec des collections d'animaux lancées dans l'espace et un cimetière du Pacifique. Les images de ces fictions sont des collages

numériques mobilisant des représentations de l'espace orbital terrestre, des stations spatiales, des animaux, des éléments archétypaux de géographie et des bâtiments, élégants, souvent iconiques et empruntés à une histoire assez large de l'architecture. L'ensemble est réalisé en noir et blanc.

Un an plus tôt, en 2017, la même agence avait présenté à la Biennale de Sarjah, le projet *Of Oil and Ice*, fiction géographique qui proposait, non sans provocation, d'utiliser la fonte des calottes glaciaires du Groenland pour répondre à la demande croissante en eau des usines de dessalement du Golfe persique. Là aussi, les images utilisées, collages numériques en noir et blanc, entrecroisent des éléments de géologie et de géographie avec des fragments d'architecture très référencée (on reconnaît à plusieurs reprises un petit frère du *Monument continu* de Superstudio — projet contre-utopiste datant de 1969). Apparaissent aussi une référence à Christo dans les drapés qui enroulent les icebergs ainsi que l'Oculus renversé du Panthéon.

Comme dans *Cosmorama*, les éléments de

nature sont grands, vastes (l'univers, la montagne et la mer plutôt que l'arbre, le ruisseau et la colline) et leur représentation (l'usage du noir et blanc, la texture du ciel, la trame sur la mer) leur confère une certaine gravité. La plupart des autres *Geostories* que développe Design Earth s'emparent de fictions similaires et leurs représentations mobilisent les mêmes éléments : des figures d'une nature incommensurable, des fragments d'architecture sublimée et référencée, différents dispositifs engageant un effroi paralysant du lecteur de l'image.

¹ Troisième numéro de la revue *Stream*, dirigé par l'architecte Philippe Chiambaretta et intitulé *Habiter l'anthropocène* (2014)
² Sous la direction du philosophe Bruno Latour, du 3 octobre 2014 au 4 janvier 2015. Des architectes et chercheurs en architecture y participent et l'événement est abondamment relayé dans le milieu de l'architecture.
³ Du 26 novembre 2015 au 5 janvier 2016
⁴ Ces dessins sont aujourd'hui conservés dans les collections du FRAC Centre Val de Loire.
⁵ Agence fondée en 2010 à Cambridge par El Hadi Jazairy et Rania Ghosn
⁶ Cette loi serait susceptible de violer le traité international de l'espace (1967), traité relatif à l'utilisation de l'espace extra-atmosphérique.
⁷ *Les pigeons reviendront*, réalisé avec Benjamin Aubry, *Balade ruinée*, réalisé avec Can Onaner (Atelier Documents)



Nemestudio, *MOLV*, 2015

Fake Earths et MoLV: les fictions contre-utopistes de Nemestudio

Nemestudio diversifie davantage les outils et les registres. Nous prendrons deux exemples. En 2015, les deux architectes développent le projet *Museum of Lost Volumes (MoLV)*, fiction qui dessine un monde zéro carbone au sein duquel les technologies vertes auraient consommé tant et plus de minéraux que ceux-ci auraient disparu. Un musée préserverait alors les derniers spécimens restants. Les collages, aussi en noir et blanc, appuient la dimension eschatologique de la fiction ; le recours à l'axonométrie et à la répétition renforce par ailleurs une mise en scène solennelle du projet. Comme dans les *Geostories* de Design Earth, des éléments de géologie, de géographie côtoient des fragments d'une architecture référencée. L'amplitude des différents éléments, que ce soit l'architecture ou les paysages, semble démesurément grande.

Avec le projet *Fake Earths*, paru en 2018, Nemestudio tente de dénoncer la prolifération des déchets et l'indifférence qui l'accompagne. La fiction se déroule dans une période *post-anthropocène* ; elle extrapole des situations réelles et met en scène un village africain surchargé de déchets, des animaux menacés dans un environnement artificiel, ou encore des plaques de déchets dans l'océan Pacifique. Les représentations mobilisées dans ce projet s'écartent de celles que nous avons observées jusqu'ici. Il ne s'agit plus de collage numérique mais des photographies de mises en scène organisées, entrecroisant images, objets et mobiliers. Le noir et blanc est confronté à des couleurs pastel qui renvoient à un registre assez doux et enfantin. On retrouve néanmoins l'articulation entre des éléments géologiques et géographiques, et des fragments d'architecture référencée. La trame carrée, chargée de l'imaginaire du *Monument Continu*, est présente de manière diffuse dans l'ensemble des photographies. Le dispositif de la mise en scène et l'utilisation de la couleur contribuent à renforcer le caractère sidérant

ment dans les deux dessins que font Gaétan Brunet et Antoine Espinasseau⁷, montrant une étendue aquatique où sont posées de fines planches sur lesquelles trois personnages se déplacent.

La figure de l'île est présente dans sept cadavres exquis. C'est le cas par exemple des architectes Martinez-Barat et Lafore qui, dans leurs deux dessins⁸, représentent des masses éclatées de formes géométriques ou organiques qui semblent perdues sur une vaste étendue. L'île, lieu de l'utopie, de la dystopie et de la solitude, représente aussi notre fragilité face aux dérèglements climatiques et à la montée des eaux qu'ils génèrent.

On identifie aussi plusieurs représentations “bucoliques” de la nature : c'est le cas du premier dessin de Clément Vuillemin *L'homme qui avait deux yeux* réalisé avec Antony Poiraudeau, c'est le cas aussi des deux dessins de Simon de Dreuille qui vient y coller des impressions de bouquets ou de couronnes de fleurs⁹.

Mais d'une manière générale, ce qui frappe c'est la faible présence de la nature végétale, commune et iconique de l'écologie. Seulement trois cadavres exquis convoquent une représentation récurrente de l'architecture écologique à savoir celle du toit nourricier (de nature, d'énergie, d'agriculture). Par exemple, Philippe Rizzotti, dans son second dessin, en fait un toit qui porte occasionnellement des arbres ; Sophie Dars et Carlo Menon tapissent l'espace urbain et les toits des grands bâtiments d'arbres.

Plusieurs dessins sont porteurs d'un discours politique. C'est le cas par exemple de celui de Julien Choppin¹⁰ (cofondateur du collectif Encore Heureux) qui représente deux ensembles d'immeubles semblables qui se font face, le premier avec une bulle dans laquelle est écrit CO2, le second lui répondant par le sigle du dollar. Son second dessin représente une route qui se dirige vers un grand panneau sur lequel est indiqué, en majuscules, *FUKUSHIMA* ; lors de la remise du dessin, il nous avait expliqué combien la catastrophe de Fukushima, pour lui, et, pensait-il, pour sa génération, faisait basculer la question écologique vers une gravité glaçante que l'optimisme du développement durable des années 1990-2000 n'avait pas cernée. Les deux dessins de Xavier Wrona¹¹ (Atelier Est-ce ainsi) contiennent un caractère politique plus affirmé : le cadavre exquis intitulé *Les*

⁸ Chercher son trou sur un territoire plat, avec Can Onaner (Documents) et *Villes franches* avec Sophie Dars et Carlo Menon

⁹ *Distribution — Redistribution*, avec Henri Bony, *Delegathing back to the biosphere*, avec Guillaume Bellanger.

⁷ *Les pigeons reviendront*, réalisé avec Benjamin Aubry, *Balade ruinée*, réalisé avec Can Onaner (Atelier Documents)

⁸ Chercher son trou sur un territoire plat, avec Can Onaner (Documents) et *Villes franches* avec Sophie Dars et Carlo Menon

⁹ *Distribution — Redistribution*, avec Henri Bony, *Delegathing back to the biosphere*, avec Guillaume Bellanger.

conditions de production du bâti dessinent pour une forte part l'architecture oppose à un dessin de bâtiment fait d'excréments réalisé par Augustin Rosenstiehl (Agence SOA) différents acronymes engageant une réflexion sur les accords internationaux sur le libre-échange.

Une esthétique de l'effondrement et de l'eschatologie est largement mobilisée dans les dessins. C'est le cas notamment du cadavre exquis *Cinéma* réalisé par Max Turnheim (agence UHO) et Léopold Lambert (directeur de la revue *The Funambulist*) qui représente, d'un côté, une page noircie par des traits courts, vifs et verticaux et, de l'autre, des personnes prisonnières derrière une ligne noire les séparant d'un vide, enveloppées dans des cercles plus ou moins parfaits. C'est aussi le cas du premier dessin de Léopold Lambert qui représente des personnages bloqués derrière de grandes tiges semblant marquer une limite. Le cadavre exquis *Sans titre* réalisé par Eric Stephany et François Chas (NP2F) représente, du côté gauche, des lignes épaisses verticales, biseautées vers l'avant et, du côté droit, un chat noir perdu dans un paysage composé d'éléments dits “de nature” et de lignes fines et obliques.

Si l'on prend en considération les trente cadavres exquis mais aussi les titres que les architectes leur ont donnés et les différentes informations qui accompagnent le dispositif, on peut observer que le propos porté par les dessins s'articule majoritairement autour de deux approches de l'anthropocène. La première est un discours politique que certains, comme Xavier Wrona, revendiquent marxiste ; la seconde est une approche eschatologique structurée par une lecture médéenne de l'anthropocène. Les deux démarches, qui parfois se superposent, sont majoritairement véhiculées par des dessins qui mobilisent des figures (l'île en est un bon exemple) et une esthétique issues du registre de l'effondrement. Même si, possiblement, les conditions du dispositif favorisent ce type d'appropriation, il n'en demeure pas moins qu'en dehors de quelques dessins (notamment ceux de Simon de Dreuille) qui tentent de mobiliser plutôt le registre esthé-

Encore Heureux et Bertrand Segers, *Fukushima – Grades Obliques*, 2015



tique du beau ou du pittoresque, la plupart sont parcourus d'une force incommensurable, paralysante et totale. Si l'on reprend la définition du sublime qui serait “un sentiment de plaisir éprouvé au contact d'un objet informe ou de tout objet impliquant une idée de totalité” et celle de la sidération qui serait “l'influence subite exercée par un astre sur le comportement d'une personne, sur sa vie, sur sa santé”, alors les signes et les lignes des dessins représentés sont pénétrés par ces registres esthétiques.

L'anthropocène : une esthétique de l'architecture terrestre

Ce constat n'est guère surprenant tant la notion d'anthropocène, telle qu'elle a été avancée par les scientifiques autour des années 2000, est elle-même traversée par cette esthétique. L'humanité, nous dit en substance cette thèse, est devenue une force analogue aux plus grandes forces de la nature : c'est seulement à l'échelle des temps géologiques que l'on peut trouver des forces agissant sur la planète avec autant de puissance que nous-mêmes.

On retrouve cette idée de puissance humaine tellurique dans la juxtaposition à la même échelle et de manière quasi surréaliste d'éléments naturels (montagnes plaines, mers) et architecturaux. Dans *Fake Earths 4*, la première et la seconde natures sont mises au même niveau, avec des jeux de mots graphiques assez évidents : montagnes-russes, montagnes de déchets, terrils, gratte-ciels et montagnes réelles. Dans *Of Oil and Ice*, le paysage est comme écrasé par les symboles architecturaux de l'hubris humaine, la tour de Babel autrefois, celle de Dubaï aujourd'hui. La mise en diorama de la vaste nature est une manière de souligner la mort de la distinction nature-artefact ou sa muséification empreinte d'une nostalgie aux teintes sépia. Dans *Cosmorama*, c'est la technique qui devient une enveloppe de la nature avec une référence appuyée à l'arche de Noé.

Au fond, ce que font ces représentations, c'est transférer l'esthétique burkienne ou kantienne de la vaste nature à l'humanité prise comme une force architecturale et géologique. Faire de l'architecture une forme de géomorphologie renvoie évidemment à des idées anciennes, au Dieu-architecte de la théologie naturelle par exemple. Mais elle renvoie surtout à une variante importante de l'esthétique du sublime remontant au XIX^e siècle : le sublime technologique. Avec l'industrialisation de l'Occident, la puissance de la seconde nature fait l'objet d'une intense célébration esthétique. Le sublime transféré à la technique jouait un rôle central dans la diffusion de la religion du progrès : les gares, les usines et les gratte-ciels en constituaient les harangues permanentes. Dès cette époque, l'idée d'un monde traversé

par la technique, d'une fusion entre première et seconde natures fait l'objet de réflexions et de louanges. On s'émerveille des ouvrages d'art matérialisant l'union majestueuse des sublimes naturel et humain : viaducs enjambant les vallées, tunnels traversant les montagnes, canaux reliant les océans, etc.

L'anthropocène s'inscrit dans une version du sublime technologique reconfigurée par la guerre froide. Il prolonge la vision spatiale de la planète produite par le système militaro-industriel américain, une vision dé-terrestrée de la Terre saisie depuis l'espace comme un système que l'on pourrait comprendre dans son entièreté, un “spaceship earth” dont on pourrait maîtriser la trajectoire grâce aux nouveaux savoirs sur le Système-terre. L'arche de Noé stellaire sur fond de terre pixelisée s'inscrit complètement dans cet imaginaire.

L'étrangereté de ces images provient du décalage temporel entre un imaginaire architectural typique de la guerre froide (le monument continu de Superstudio de 1969, les dômes de Buckminster Fuller) et sa reproduction dans le code graphique de la science du XIX^{ème} siècle (les références à Humboldt, à Cosmos, et à son invention des lignes *iso* dans *Fake Earths1*, ou encore les perspectives axonométriques comme espace de la science objective et froide).

Si l'architecture est si facilement perméable à l'esthétique du sublime portée par l'anthropocène, c'est que celui-ci est au fond déjà une idée d'architecte, d'une architecture qui serait arrivée à son point limite : la terre tout entière.

Le risque est que l'esthétique de l'anthropocène nourrisse davantage l'hubris de la géoingénierie — “fake earths” et “design earth” sonnent d'ailleurs comme des slogans ironiques — qu'un travail patient, à la fois modeste et ambitieux d'involution et d'adaptation du geste architectural. La mobilisation d'une telle esthétique mélangeant effondrement et sublime technologique permet-elle de supporter les éventuelles démarches politiques que revendiquent les architectes eux-mêmes ou bien les annihile-t-elle sous des objets écrasants, paralysants et inatteignables ?

Léa Mosconi et Jean-Baptiste Fressoz

Léa Mosconi est architecte, enseignante et chercheuse. Elle a fondé l'Atelier Bony-Mosconi avec Henri Bony en 2015, elle est maîtresse de Conférences associée à l'ENSA Paris Val de Seine et enseigne l'Histoire et la Culture architecturale à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Elle est chercheuse au laboratoire CRH. Depuis 2017, elle est vice-présidente de la Maison de l'architecture en Ile-de-France.

Jean-Baptiste Fressoz est historien, chercheur au CNRS, ses travaux portent sur l'histoire environnementale et des savoirs climatiques ainsi que sur l'anthropocène. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique* (Seuil, 2012) et le co-auteur, avec Christophe Bonneuil, de *L'Événement Anthropocène* (Seuil, 2013) qui a pour but d'interroger la crise climatique actuelle. Il codirige plusieurs séminaire à l'EHESS dont le séminaire *Anthropocène, quelles histoires ?* avec Christophe Bonneuil.

On pourra difficilement faire l'économie de la redéfinition du champ de l'art par le nouveau paradigme que représente l'écologie, sachant la réalité de la crise à laquelle elle est désormais irrévocablement liée. Abordée selon son volet scientifique, pour devenir ensuite plus clairement militante, l'écologie n'a eu de cesse, en ancrant son étude dans le vivant et les conditions de sa sauvegarde, en relation avec le milieu, les contextes, les écosystèmes humains et non humains, de dialoguer avec le champ artistique.

ART ET ÉCOLOGIE, ACTIONS ET RELATIONS

Certes, les artistes ne sont pas devenus tout à coup écologistes ou écosensibles, et une création soucieuse de l'environnement, ou dénommée art écologique, accolée à un régime de devoir et de responsabilité pourrait manquer le nœud de l'exercice critique d'un art en situation, plutôt que sans monde. Sans que cela ne soit clairement indiqué, ni revendiqué comme tel, nombre de projets artistiques dont la trajectoire se marque d'une réinvention de la modernité, n'ont pas attendu l'époque actuelle pour s'interroger, non seulement sur les modèles de développement à l'échelle planétaire, et leur impact sur l'environnement, mais plus encore sur la place occupée par l'artiste dans l'espace qu'il habite, et où il crée. De Cézanne, peignant sur le motif une Sainte-Victoire sujet du monde autant qu'objet de la peinture, au Land art, le geste créatif s'est accompagné d'une écologie de l'attention, entendue comme manière qu'ont les choses de solliciter notre regard, autant que comme phénoménologie de la perception.

Ensuite, historiquement, la reconstruction d'après-guerre, portée par une industrialisation accrue, a conjointement fait surgir des formes issues d'une conscience de la menace que pouvait représenter pour les conditions d'existence l'asservissement extrême à la machine, rendant alors problématique la poursuite d'une création confiante dans la modernité. La remise en cause du productivisme par les avant-gardes a ainsi amené les artistes à se situer avec, ou en dehors, d'une politique de la nature, et l'art s'est alors

Postindustrial Animism,
Ligue des fleurs sauvages anti-productivistes,
Marche climat, Bruxelles, 2 décembre 2018.
Image © Marcel Berlangier



trouvé devant l'immense tâche de porter un discours de responsabilité, articulé à la fragilité d'un renversement des critères esthétiques.

Joseph Beuys, pour qui le processus matériel mettait féroce­ment en jeu un rapport non seulement à l'organisme social, mais au monde compris comme vitalité cocréatrice, a été l'un des critiques majeurs de ce productivisme industriel et de ses retombées sur le marché de l'art.¹ Dès lors, l'obligation faite à l'œuvre de relever de la conscience et de la maturité a, paradoxalement, vu émerger une esthétique verte, dirigée vers les nouveaux marchés de la culture raisonnée et raisonnable du développement.²

Pour les artistes, soudain confrontés à la considération de l'espèce humaine élargie à l'avenir de la planète, le modus operandi d'un geste artistique autocentré a pu sembler obsolète ou nihiliste, sans pour autant toujours considérer que le changement de paradigme écologique soit également sous-tendu d'un changement social. Ce renouveau des politiques culturelles, au regard de leur dimension écologique, n'a pourtant pas empêché de donner lieu également à des propositions artistiques préoccupées de gestes et de positions collectives qui pensent la question "des communs" autrement. Aurait-on dès lors une nouvelle culture de l'éco-

logie versus une écologie actrice de la culture, et cela en ordre de bataille, face au défi dont relève la nouvelle ère géologique de la terre, c'est-à-dire l'anthropocène ? Si le concept est riche pour le champ artistique, c'est bien qu'en questionnant l'impact géologique de l'homme sur son milieu, la création s'est, par conséquent, penchée sur son propre mode d'action. *In situ*, ou contextualisé, l'art dans la perspective de l'anthropocène se marque d'une autre crise, celle de la représentation, dont les procédés de production et la question de ses usages se sont trouvés imprégnés d'interrogations critiques sur les conditions humaines d'existence, et sur l'interaction avec les formes de vie endogènes et exogènes avec lesquelles l'être humain est amené à vivre et à cohabiter.

Pour se prémunir de toute moralisation du champ artistique, mais aussi de la croyance en une rédemption venue du champ scientifique porteuse de l'espérance folle en la refabrication du vivant, la contribution des artistes a pu consister à se déprendre d'un retour à l'ordre naturel et à la valeur esthétique des œuvres

1 "L'écologie va plus loin, l'écologie a une portée plus grande, elle se réfère à la vitalité de l'organisme social parce que celui-ci est un être vivant [...]": Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, éd. L'Arche, 1992.

2 COAL, art et écologie, www.projetcoal.org

pour travailler en direction de formes artistiques résilientes, sans pour autant être régressives. En cela, l'art traversé par la notion d'anthropocène a trouvé son plein essor sur le terrain de la recherche artistique, dans une pollinisation des savoirs renouvelant le langage artistique et ses pratiques.

Vitalité de l'art et toxicité du monde

Qu'en est-il véritablement de la vitalité de l'art, dans un monde où les ressources élémentaires (terre, eau, espèces animales et végétales...) sont appauvries et amenées à disparaître ? On doit à **Tetsumi Kudo**, mort sans doute d'un cancer généré autant par sa carte génétique que par les colles et les solvants volatils dont il aspergeait ses sculptures, d'avoir pertinemment repéré, dès les années 70, les prémisses d'un prophétisme de la fin inspiré, bien avant Fukushima, par l'expérience de la catastrophe nucléaire de Nagasaki et d'Hiroshima.³

Sa proposition de nouvelle écologie répugnante et agressive plaçait la décomposition de notre monde comme terrain de jeu d'une nouvelle cosmologie, unissant l'homme au reste de la nature dans un même vieillissement accéléré. Briser la notion de nature comme éden pour lui préférer celle d'expérience de sa transformation en déchet et, par ce biais, figurer la perte de sa valeur, rendaient visible le pourrissement et l'épuisement de l'environnement naturel, sa beauté comme son abjection. En ce sens, le terme de capitalocène pourrait alors aisément remplacer celui d'anthropocène, et les artistes d'envisager désormais de vivre dans ses ruines. Les années d'enquête de **Mathieu Asselin** sur les sites pollués par la firme Monsanto en territoire américain⁴ ont pu, dans cet ordre d'idée, trouver à déjouer ainsi les faux récits du bien-être et du progrès propagés par des multinationales aussi puissantes que dévastatrices, et faire connaître les pollutions toxiques et leurs dommages avérés sur le corps humain et l'environnement.

L'archivage des écocides, permis par la photographie documentaire, témoigne souvent, à l'air libre et en-dehors des standards, d'une autre

industrie, celle de l'information. Photographe et vidéaste, **Florence Lazar** a rencontré, pour **125 hectares**, une agricultrice qui, en Martinique, résiste à la captation de sa terre par la monoculture bananière et préserve ainsi un terrain entier de l'épandage au Chlordécone.⁵ Ce travail vidéo, qui revisite les territoires aménagés et démembrés que sont les anciennes colonies françaises, évoque le droit d'usage de la terre et montre que son exploitation économique est aussi culturelle. Autrement dit, Florence Lazar, en questionnant l'appropriation des terres, rend visible une autre appropriation, celle de l'histoire du peuple natif de l'île. "La nature est la chose du monde la moins partagée" souligne à juste titre Philippe Descola.

Toutefois, comment penser une approche située des modes de vie, et l'historicité des hommes et de la création, quand la contamination, le parasitage, les modes viraux, œuvrent tout autant comme une énonciation d'une cartographie en réseau du monde et de l'art ? Dès lors, quelle position adopter pour les artistes lorsque les grands récits sont remplacés par un *cut up* de formes, chacune résultant d'une autre forme, qui s'intègre au geste esthétique ? Si l'art militant dans sa critique du capitalisme se résume à une écologie sociale, articulant formes de vie et appel à un modèle de sobriété et de limitation de la croissance, que dire alors de la place singulière d'**Art Orienté Objet** qui déplace les frontières de l'humain et pose l'hybridation comme modèle d'un autre projet où l'écocentrisme joue la partition de la fusion de l'homme avec l'animal ?

S'extraire de l'anthropocentrisme pour ne plus être le parasite, l'envahisseur de la planète, ou l'outil de l'écocide, serait-ce produire un monde post-humain, dévolu à des expérimentations artistiques innovantes, exemptes de binarisme entre sujet et matière, nature et humanité ?

Machine vivante et FabLab

Trouver à résoudre le conflit inhérent à la situation d'effondrement de la biodiversité et des écosystèmes inspire tout autant le Bioart et le DIY Bio qui relient chercheurs, décideurs, artistes, scientifiques par le biais d'un intérêt commun pour une bio ingénierie qui recrée du vivant à l'aide d'écosystèmes numériques.⁶

La réinvention de matériaux selon un système d'équivalence, à défaut parfois de réelles transversalités, entre le design, des formes nouvelles de cybernétique et la création artistique proprement dite, produit de nouveaux modèles de manipulation, en interrelation avec les biotopes qui favorisent la croissance du vivant plutôt que son extinction. Il semblerait pourtant voir là réintroduite une foi prométhéenne dans la technique, alors que la maîtrise de dispositifs *high-tech* ne garantit nullement le contrôle de ses usages.⁷

Si nous sommes résolument dans une époque post-naturelle où la machine n'a plus besoin de l'homme, et a fortiori l'art ne nécessite

plus les artistes— la spéculation sur la valeur des œuvres se suffisant à elle-même —, s'en tenir à la valeur d'usage comme nouveau paradigme pour la construction d'objets vivants peut-il réellement permettre à l'art contemporain de s'animer autrement que comme un corps inerte ? En vérité, la question demeure du contrôle du créateur sur l'usage qui pourrait être fait de ses artefacts organiques.

On pourrait dès lors imaginer s'en tenir à une économie de moyens à partir d'outils low tech qui interrogerait les fondements mêmes de la culture et de son système de production. L'association artistique *open source Constant*⁸, en développant d'autres modes de savoir écosystémiques et indépendants de la *data economy* — ce que Bernard Stiegler nomme le capitalisme computationnel⁹ —, a trouvé peut-être à s'émanciper de la mainmise des GAFAM pour promouvoir une nouvelle éthique de la mise en réseau à l'échelle environnementale. Système électronique bricolé, ou mise en scène démultipliée du corps, **Pascale Barret**,¹⁰ dans la trinité fluidique qu'elle opère entre corps, nature et culture des réseaux, propose une sortie des modèles propres à l'inégalité des classes, des sexes et des cultures. Par la revendication d'une démarche écoféministe, certains artistes visent ainsi un autre registre de responsabilité, capable de répondre à l'anthropocentrisme destructeur à partir d'une position intersectionnelle. De sorte que considérer la nature comme un concept normé permettrait d'envisager une nouvelle définition de l'humain non codée et inclusive, sortie de l'idée d'une humanité comprise comme une catégorie universelle et abstraite, écueil préalable auquel se heurtent ceux qui, usant de la terre comme d'une esclave, se contenteraient de s'en servir.¹¹

À l'aune de la réévaluation de l'histoire coloniale de l'Occident et des modèles patriarcaux qui en découlent, ou la précèdent, une écopolitique du soin se fait jour qui profite à la relation que les artistes entretiennent

3 Tetsumi Kudo, installations et performances : *Philosophie de l'impus-sance*, présentée lors du cycle : *Pour conjurer l'esprit des catastrophes*, 1962

4 Mathieu Asselin, *Monsanto*, une enquête photographique, Actes Sud, 2017.

5 Florence Lazar, exposition au Jeu de Paume à Paris, *Tu crois que la terre est chose morte...* 12/02 au 02/06/2019.

6 Exposition : *La Fabrique du vivant*, Centre Pompidou, troisième édition du cycle Mutation/Création, 20/02 au 15/04/2019.

7 "La vanité de ces discours sur la technique remplis de bonnes intentions : ils prétendent que le problème des dispositifs se réduit à celui de leur bon usage. Ces discours semblent oublier que si un processus de subjectivation, dans notre cas un processus de désobjectivation, correspond à chaque dispositif, il est tout à fait impossible que le sujet du dispositif l'utilise de manière correcte." Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, éditions Rivages poche, 2014.

8 Constant, association pour l'art et les médias, www.constantvzw.org

9 Bernard Stiegler, postface à *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène* de Paul Ardenne, éditions la Muette/ Le bord de l'eau, 2018.

10 Pascale Barret, *Waiting to blossom, Constallations*, Iselp, 29/03 - 08 /06/2019

11 "La satisfaction des désirs dépend de l'institutionnalisation d'un régime d'inégalité à l'échelle planétaire." Achille Mbembe, *Politique de l'Inimitié*, éd. La Découverte, 2016.

Shimabuku, *The Snow Monkeys of Texas - Do snow monkeys remember snow mountains?*, 2016. Projection, film HD, son, lettrage adhésif, 20 minutes, en boucle
© Shimabukun. Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.



avec les espèces non humaines, et à parts égales avec leur propre espèce. À partir de cette possible percolation, **Edith Dekyndt**, en scientifique amateur, a choisi de rester attentive aux micro-changements, à la précarité des éléments primordiaux que sont l'eau et la terre. Parallèlement à ses questionnements sur la survie et la fragilité de la nature en raison de l'activité humaine, elle observe les effets de ses propres manipulations sur les choses, et déploie une autre façon d'être artificiel, cherchant plutôt à accueillir les transformations qu'elle a suscitées, à l'intérieur du monde naturel, par fermentation ou prélèvement.

Dans son exposition intitulée *Pour Les Pieuvres, Les Singes et Les Hommes*¹², **Shimabuku** a, pour les êtres vivants, l'intérêt d'un compatriote. Sensible à la notion d'interdépendance entre les espèces, il expérimente des mises en scène de déplacements et de changements d'espace. Des fruits et des légumes flottants à la surface d'un aquarium, des singes des neiges expatriés au Texas, un poulpe pêché avec lequel il entreprend un tour du Japon, puis qu'il rejette à la mer, construisent ainsi un archipel de formes qui font dériver les notions mêmes de milieu et d'adaptation.

Milieu de la création

Si les liens sont rompus avec le milieu, c'est toute la structure organisée de la terre qui peut se trouver en déséquilibre. Beuys plantant 7000 chênes pour la documenta 7 en 1982, et qui ré-arborise le sol lessivé par le bitume, inaugure

Caroline Le Méhauté, *Negociation 32 Cocotrope*, tourbe de coco, techniques mixtes, diam. 110 cm, 2011 © l'artiste



Lise Duclaux, intervention *in situ*, exposition *Tempérer l'espace espacer le temps*, LLS Palais, Anvers, 2019 © Ria Pacquée

peut-être la lutte du pot de terre contre le pot de fer. Il n'en reste pas moins que, séculairement, la culture a avec la nature des relations duelles, voire conflictuelles et, partant, toute la pensée occidentale. L'art a donc dû se défaire logiquement de cette propension à voir dans la nature un milieu sauvage à domestiquer et avec lequel il a fallu rompre à tout prix dans une perspective civilisationnelle, héritée autant de Descartes que des Lumières.

Il est ainsi manifeste que ce qui est remis en jeu, dans la crise écologique, se trouve être le concept de nature dans son ensemble, une nature considérée non plus comme extérieure à l'homme, mais pensée dans son intériorité, sa matérialité et son milieu. Se fait alors jour, pour les artistes, la nécessité de ne pas figer les phénomènes naturels pour en faire uniquement du matériel de création mais, au contraire, de négocier avec des contextes et l'environnement de la création, considéré au sens large.

À ce titre, certains cinéastes plasticiens s'intéressent à la nature des matériaux par esprit de résistance au monopole du numérique, et trouvent là une forme d'holisme entre l'utilisation de caméras super 8, de films 16mm, et la possibilité de construire leurs films, en gardant le contact avec le processus chimique. **Ben Rivers** à Londres, qui mixe images d'archives et fiction pour raconter ses histoires de communautés insulaires alternatives, ou le collectif **LABO** à Bruxelles entendent ainsi créer un support de confiance engagé, à la fois esthétiquement et politiquement, qui retrouve la sensibilité de la pellicule, sa texture et sa présence matérielle.

Autre mode possible de participation au monde, faite de rencontres réciproques, les sculptures-installations de **Caroline Le Méhauté** interrogent intimement, à travers la matière fossile qu'est la tourbe d'Irlande, notre rapport à la matière, contact premier de notre rapport au monde. Cette écologie du faire, qui prend en compte cette dimension originelle en tant qu'épreuve corporelle et psychique de l'espace, rappelle l'être humain à son histoire : une traversée du temps et de l'espace, à la fois zone du dedans et espace du dehors. Et pour

les artistes, cette expérience est aussi liée à la dynamique des lieux qu'ils habitent. Au nom de quel ailleurs et de quel point d'ancrage la reconnaissance de l'espace comme milieu vivant se fait-elle pour les artistes ? Dans l'espace public¹³, dans la galerie ? Et avec quel regard oblique, nomade, et selon quels attachements territoriaux ?

Lise Duclaux qui déroule ses histoires de plantes, et combine savoir botanique et actions citoyennes, incite celui qui adopte sa bouture à entrer en relation avec *la vie des plantes* et à recréer du "milieu", rejoignant par-là la problématique amorcée par Emanuele Coccia dans *La vie des plantes* : " Les plantes, leur histoire, leur évolution prouvent que les vivants produisent le milieu dans lequel ils vivent plutôt que d'être obligés de s'y adapter."¹⁴ "Quand il n'y a pas de plante, c'est la mort" dit **Barthélémy Togo**, dont les *Homo planta* à l'encre chorégraphient des corps mutants et végétaux, prolongements insécables et indispensables de la plante.¹⁵ Barthélémy Togo qui a réinvesti le territoire camerounais et a ouvert la *Bandjoun station*, à la fois Centre d'art, résidence d'artistes, collection permanente et plantation de café cultivé par les artistes et la population locale.

L'art porté par la question écologique, en projetant les pratiques artistiques vers d'autres usages sociaux, rappelle à la création la nécessité d'une co-animation réciproque avec les choses, saisie selon la réalité de modes d'existence coextensifs des fondements mêmes de la vie, faisant que c'est l'ensemble même du monde qui fournit aux artistes la structure profonde de la représentation. Sans tomber dans une vision cosmologique hors-sol, qui profiterait à une réintroduction de l'esthétique du sublime et de la beauté dans la nature, il faudrait pouvoir imaginer que ce qui est interrogé ici est, en particulier, la nature de la réalité en tant que celle-ci est changeante et parcourue en tous sens de pensées humaines et non humaines, expression d'un mélange atmosphérique et tellurique avec le divers.

Raya Lindberg

¹² Shimabuku, exposition au Centre d'art d'Ivry sur Seine, Credac, www.credac.fr, 13/09-16/12/2018.

¹³ Eric Angenot www.postindustrialanimism.net

¹⁴ Emanuele Coccia, *La Vie des plantes*, éd. Payot & Rivages, 2016.

¹⁵ Barthelémy Togo, *Homo planta*, exposition fondation Blachère, Apt, Juin-septembre

Raya Lindberg est auteure, critique d'art (AICA), enseignante à L'ERG, directrice artistique de la plateforme de recherches et d'expérimentations artistiques espace p()tentiel.

UN ART ÉCOLOGIQUE À L'ÈRE DE L'ANTHROPOCÈNE



Khvay Samnang, *Rubber man (L'homme caoutchouc)*, 2004-205, extrait installation vidéo.

L'interrogation liminaire "que peut l'art face au désastre écologique actuel, face aux menaces que ce dernier fait peser sur la survie de l'humanité et des écosystèmes ?" se voit assortie d'une réponse sans équivoque : "rien, ou si peu". En termes d'efficience, l'art doit se rendre à l'évidence de son impuissance à changer le monde s'il n'est pas relayé, accompagné de changements structuraux globaux. Mais, en termes d'éveil de conscience, de changement des mentalités, d'impulsion d'engagements écologiques dans le chef de spectateurs devenus "spectateurs", le renouvellement des manières de faire de l'art dont témoigne l'émergence d'éco-artistes concourt à la mise en œuvre d'une riposte "verte". Les périls menaçant les écosystèmes, la vie sur terre ont induit chez certains praticiens un tournant tout à la fois épistémologique, esthétique, conceptuel et une redéfinition des formes, de la portée du langage artistique. L'entrée dans l'anthropocène (cette ère où les activités humaines exercent des actions irréversibles sur la biosphère, sur le système Terre qu'elles déséquilibrent¹) et l'urgence dictée par la débâcle environnementale (réchauffement climatique, sixième extinction massive des espèces animales, déforestation, pollution, devenir-poubelle des océans, de l'atmosphère, de la Terre, déchets plastiques, fonte des glaciers, acidification et devenir-anaérobie des mers, explosion démogra-

Dans son dernier essai, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, l'historien de l'art et commissaire d'exposition **PAUL ARDENNE** interroge des pratiques esthétiques relevant de l'art écologique. Dédié à trois "martyrs de la cause écologique" (Ken Saro-Wiwa, Vital Michalon, Rémi Fraisse), ce premier ouvrage en français sur l'art d'inspiration "naturaliste" cartographie les enjeux, les origines, l'évolution, les paramètres des créations plasticiennes s'emparant de la question de la crise environnementale.



¹ Popularisé par le chimiste Paul Crutzen (Prix Nobel de chimie en 1995), le terme d'"Anthropocène" désigne une nouvelle ère estimée avoir commencé à la fin du XVIII^{ème} siècle, succédant à l'Holocène et caractérisée par l'empreinte que laissent sur la planète les activités anthropiques. Notion controversée, certains scientifiques, s'ils reconnaissent l'influence croissante de l'homme sur l'ensemble du globe, refusent d'y voir une nouvelle ère géologique.



convoque la performance *Terre protégée* de Gina Pane, les expériences immersives d’Ana Mendieta, les œuvres de Giuseppe Penone...) n’interrogent la problématique environnementale que de biais.

Quitter l’atelier, créer in situ (Land Art), utiliser des matériaux naturels (Arte povera) ne suffit pas pour qu’on puisse parler d’art écologique stricto sensu. À ses débuts, étranger à la volonté de dépolluer, d’œuvrer à la “remédiation” de sites dégradés, le Land art témoigne d’un rapport violent, agressif aux paysages. Loin de préserver le milieu de vie, loin de respecter la nature, les créations de Robert Smithson telle *Spiral Jetty* (1970) nouent un rapport de maltraitance, de violence avec les sites naturels assaillis par les bulldozers. Il n’y a ni osmose ni rapport animiste au paysage perçu comme une réalité sacrée, mais un arraisonnement. Si les emballages de Christo sont éphémères, témoignant d’une esthétique “douce” au sens où ils n’endommagent pas les paysages, ils s’intègrent cependant dans une vision instrumentale : la distance entre le créateur et la nature sur laquelle il intervient est étrangère à toute éthique du *care*, à toute politique de fraternité, d’amitié avec l’environnement.

Dès les années 1960–1970, la bande dessinée (Gébé...), le cinéma, la culture populaire s’emparent du thème de la catastrophe écologique alors que la représentation de l’apocalypse dans les arts plastiques, accusant un net retard, est marginale jusqu’aux années 2000. Alors que “le potentiel esthétique [de l’eschatologie] est fort”, la création plasticienne peine à générer des formes pour dire la fin du monde. Le constat de cette difficulté permet de tracer une différence entre, d’une part, la capture par le spectaculaire et la fascination morbide (une jouissance souvent à l’œuvre dans les films mettant en scène l’apocalypse) et, d’autre part, les formes plasticiennes qui, refusant cette esthétisation jouissive de la fin du monde, créent, à partir de la perspective du pire, une ligne de résistance, de combat. Les films, les œuvres qui privilégient le spectaculaire, le grandiose dans l’horreur ne sont pas porteurs de dessillement, ne véhiculant pas un message inducteur d’actions.

Quand, en 1982, à la Documenta 7 de Kassel, Joseph Beuys propose l’intervention *7000 chênes*, plantant des milliers d’arbres, quand, en 2013, Sarah Trouche réalise la performance *Aral Revival* (sur une mer d’Aral changée en désert, devenue une terre stérile, asséchée, montant sur l’épave d’un bateau enlisé, l’artiste agite le drapeau du Kazakhstan), quand, vers 2010, Khvay Samnang devient “homme-caoutchouc”, dénonçant l’industrie du caoutchouc, la déforestation du Cambodge au profit de la monoculture de l’hévéa, l’on se trouve face à des œuvres écologiques et non à un simple art environnemental. On entend par “œuvre écologique” un artefact qui questionne

la crise écosystémique, qui dénonce les effets délétères des activités humaines sur la faune, la flore, la biodiversité ou qui s’oriente vers le souci du *care*, du soin à prodiguer à ce qui a été blessé, abîmé. Cessant d’être vue comme un matériau inerte, passif auquel l’artiste impose une forme, la nature est appréhendée comme une partenaire qui devient co-créatrice (Mono-ha, le mouvement japonais précurseur avec Nobuo Sekine, l’artiste Fernando Prats, les *Smoke sculptures* de Robert Morris, Giuseppe Penone, les ready-made naturels...).

Prenant ses distances à l’égard de la figure de l’auteur (pourvu d’une *auctoritas*, d’une autorité) inscrite dans le prométhéisme de la modernité, l’éco-artiste cherche à renaturaliser l’homme, à entrer dans un devenir-arbre, un devenir-animal, un devenir-terre qui l’engage dans une fusion avec l’environnement. Apparition de la problématique de Gaïa dans le champ de l’art dès les années 1980, travail sur l’hypothèse Gaïa posée par James Lovelock et Lynn Margulis, à savoir la Terre perçue comme un système d’interconnexion des écosystèmes, affirmation d’une pensée monophysiste (l’homme et le monde ne font qu’un)... : à partir de ces présupposés communs, des artistes appuient leurs créations sur le mythe d’un passé édénique, d’une vision idyllique des origines tandis que d’autres s’engagent à représenter l’anti-Eden actuel, à mettre en scène l’écocide, les marqueurs du déclin de la biodiversité, la progression désastreuse de la déforestation, de l’effondrement des populations animales (les reportages photographiques de Nick Brandt, de Daniel Beltra, d’Allan Sekula...).

Une des manières de se soustraire à la solastalgie, cette perte des repères, cette douleur éprouvée quand le lieu de réconfort est perdu, irréversiblement dégradé (paysage dévasté, contaminé, déboisement massif, avancée des terres désertiques, stériles...) prend la forme de pratiques artistiques conçues comme expressions du *care*, actes de réparation, dont la performance *7000 chênes* de Beuys représente le geste fondateur.

Quittant l’espace de l’art désintéressé tel que Kant le théorise dans la *Critique du jugement*, l’art incline vers une pratique utile, produisant des effets au service de la cause environnementale. La performance *Green Bremen* de Nicolas Uriburu en 2011, les *Seed Bombing* de Kathryn Miller (1969), la renaturation symbolique portée par la “géo-puncture” de Marko Pogacnik sont autant de propositions qui se détournent de l’affliction, du sentiment d’impuissance afin de tisser un réseau d’actions au travers duquel la pensée esthétique “panse” (Bernard Stiegler) les désastres d’une planète à l’agonie. C’est en collaborant avec des scientifiques que l’artiste Olga Kisseleva reconstitue des plantes qui ont disparu. Paul Ardenne relève la place centrale qu’occupent l’arbre, la forêt dans ces entreprises de

Olga Kisseleva, *Biopresence*, Archive of Digital Art, 2015.



Ana Mendieta, *Arbre de vie*, action réalisée à Old Man’s Creek, Iowa, 1977, © Tate Image.

réparation. L’arbre est tout à la fois un être menacé, victime d’une déforestation mortifère qui entraîne la disparition accélérée des populations animales et l’augmentation de dioxine de carbone dans l’atmosphère et le sauveur qui permet de capter le CO2. “Pour les éco-artistes en particulier, l’arbre est entre tous un être précieux pour cette raison : il est sauveur”. Derrière cette glorification de l’arbre (à la fois fragile et sauveur), Paul Ardenne pointe le climat, les motifs, le creuset qui la sous-tendent parfois, à savoir l’esprit de repentance, la culpabilité de l’homme occidental contemporain, un repentir qu’il situe avec justesse sous le signe de la conscience malheureuse théorisée par Hegel. Il s’agit alors de réparer ce que “l’*homo industrialis*, né en Europe au XIX^{ème} siècle”, “pollueur foncier, destructeur d’écosystèmes”, n’a cessé de saccager et continuer de détruire. Certaines réalisations plastiques comme *Tree of 40 Fruit* de Sam van Acken tiennent à la fois de l’esthétique et de la botanique : dans ce projet sensibilisant aux dangers de la monoculture qui assassine la biodiversité, l’artiste crée “un arbre hybride dont les fruits pourraient être de plusieurs variétés en même temps”, des prunes, des pommes, des cerises pendant sur une ou plusieurs branches.

On pointera que, dans l’inflexion de l’art vers le *care* comme dans les discours relevant de l’écologie superficielle, l’arbre est vu comme sauveur en tant qu’il sert la survie de l’humain : sa valeur est subordonnée à son utilité pour l’espèce la plus prédatrice, à savoir l’*Homo sapiens*. Par contre, l’écologie profonde initiée par Arne Naesh reconnaît l’arbre pour sa valeur en soi, dans l’affirmation d’une égalité ontologique absolue entre tous les êtres, entre tous les règnes, humain, animal, végétal, minéral, sans plus de prééminence anthropique, sans plus de hiérarchie au sommet de laquelle trône l’homme, “maître et possesseur de la nature” (Descartes).

“Au-delà de la forme plastique qu’elle adopte, toute œuvre d’art écologique porte un message d’information, message de danger bien souvent, elle stigmatise directement la légèreté mnésique, le je-m’en-foutisme mémoriel (...) Tenir compte des avertissements négatifs que distribuent tant et plus les écologues, qu’ils soient naturalistes, biologistes, climatologues, politiques ou artistes : l’éco-art “commence” par là. Il se veut à la fois averti et responsable”. Paul Ardenne rappelle combien la naturaliste Rachel Carson fut l’une des pionnières de la mobilisation environnementale, de la stigmatisation des écocideurs avec son *Silent Spring* (1962), essai dans lequel elle annonce ce qui nous frappe de plein fouet un demi-siècle plus tard : le silence de la nature, des oiseaux, l’arrivée de printemps de plus en plus silencieux, l’emploi intensif de pesticides ayant produit des conséquences létales pour le règne animal, pour la biodiversité, la santé des végétaux. Appel à une occupation humaine qui ne signe pas la dévastation des animaux, de la flore, de la Terre, le message de Rachel Carson a percolé, trouvé des traductions esthétiques auprès de nombreux praticiens des arts plastiques. Citons Nicolas Uriburu, Patricia Johanson qui s’inspire du biomorphisme (*Fair Park Lagoon* en 1981, l’aménagement d’une zone marécageuse à Dallas)...

La question spinoziste “que peut un corps ?” se translate dans le champ de l’art : “de quoi l’art est-il capable ? Quelles sont ses puissances ? Ses puissances de résistance à la mort ? Quelles sont les lignes de vie qu’il est à même de tracer et d’opposer à la pulsion d’autodestruction ?”. Saisi par l’urgence de la gravité de la débâcle

environnementale, réquisitionné par un monde qui subit les premiers signes d’une crise écologique irrattrapable, l’éco-art refuse de se plier à la résignation et se donne pour mission de se constituer, à son échelle modeste, en contre-feu. Articulé à une mise en réseau des résistances, son pari se condense dans la volonté de léguer aux générations futures une planète viable, un monde “soutenable” pour les Terriens, qu’ils soient humains, animaux, végétaux, minéraux. Sa logique étant celle du combat, elle est sous-tendue par la polarité “amis-ennemis”. Amis, les Terriens gaïaphiles, œuvrant à la réparation de la “Maison Terre” ; ennemis, les climato-négationnistes, les chantres du consumérisme, d’un rapport au monde fondé sur l’exploitation illimitée de la Terre vue comme réservoir de ressources, ennemis tous ceux qui refusent de se remettre en question, les optimistes irresponsables ou les cyniques reportant leurs espoirs sur une bioingénierie ou une géoingénierie promettant des remèdes pires que le mal ou encore les humains atteints du syndrome de l’autruche...

Bousculant, sensibilisant, éveillant le spectateur, dérangeant ses habitudes mentales, l’éco-art s’éloigne des formes plasticiennes ayant vocation à être contemplées, consommées. Son économie est celle de l’art boomerang, elle s’illustre dans l’art recycleur que Kurt Schwitters initia au début du XX^{ème} siècle avant que des artistes (Nick Laessing, Andrea Polli...) ne donnent au geste du recyclage une portée écologique.

Davantage que dessiner un nouveau courant à large spectre, aux multiples facettes, l’avènement de ce que Paul Ardenne qualifie d’anthropocènart s’accompagne d’une remise en question en profondeur de l’écriture esthétique. En effet, l’esthétique que dessinent les multiples tendances de l’éco-un art ouvre la voie d’une révolution dans les façons de faire art. Une révolution que Paul Ardenne resserre sous le terme d’anesthétique. Si l’art à venir peut être dit anesthétique, c’est au sens où dans cette “perspective nouvelle”, “l’esthétique devient une valeur périmée”. Les paramètres de l’anesthétique se déclinent comme suit : non-violence, douceur dans les réalisations, “culte du résultat concret”, “indifférence au style”. En somme, une sortie d’une certaine manière de faire œuvre et l’élaboration d’un geste anesthético-éthique qui intègre l’art dans une écosophie (Félix Guattari) inductrice de nouvelles manières d’habiter la Terre, de nouer des liens pacifiés et respectueux entre humains et non-humains. Parti pris de la Terre et de ses formes de vie, parti pris du combat afin de freiner, d’endiguer l’avancée du monde vers le pire... L’art est redéfini comme un relais éthico-social vers une prise de conscience, comme un levier d’interpellation catalysant des actions du côté de la société civile afin de faire pression sur les gouvernants. Cela implique la péremption d’un rapport cosmétique, consumériste, collectionneur aux œuvres d’art. L’anthropocènart acte alors une sortie d’un âge où le goût est synonyme de contemplation non engagée. Cette esthétique de la solidarité entre humains et non-humains, cette ligne éthique de la préservation de la nature, de la faune, de la flore, de la qualité de l’air et de l’eau ne sont appelées à se développer que sous une condition qu’énonce Paul Ardenne dans le finale de son essai : que le gong du “trop tard” n’ait pas encore retenti, qu’il nous reste le battement tenu entre “presque trop tard” et “trop tard” pour frayer un virage radical afin d’éviter une débâcle environnementale sans retour.

Véronique Bergen



PAUL ARDENNE, UN ART ÉCOLOGIQUE. CRÉATION PLASTICIENNE ET ANTHROPOCÈNE, POSTFACE DE BERNARD STIEGLER, ÉD. LA MUETTE/LE BORD DE L’EAU, 288 P., 27 EUROS.

Véronique Bergen est philosophe, romancière, poète, auteure de monographies, d’articles sur de nombreux artistes contemporains. Elle collabore à diverses revues, *Artpress*, *Le Carnet et les Instants*, *Flux News*, *Lignes*... Elle est élue à l’Académie de langue et de littérature françaises de Belgique en 2018. Dernier ouvrage paru : *Guérilla*, OnLit, 2019, écothriller sur les guerres provoquées par la débâcle écologique.

Qu'appelle-t-on panser? s'avance comme une relance, plus exactement comme un contrepoint à *Qu'appelle-t-on penser?* de Heidegger. À l'ère de l'Anthropocène, la pensée doit devenir pansement, soin, afin d'avoir une chance de provoquer une sortie du règne destructeur de la Technique. Pour Bernard Stiegler, l'Anthropocène est non seulement une ère géologique définie par l'impact (dévastateur) des activités humaines sur le système Terre mais, correspondant à une augmentation de l'entropie, il la désigne par le terme d'Entropocène.

Époque de mutations radicales des savoirs, des facultés noétiques, l'Entropocène signe une ère du désenchantement, du mal-être, le devenir invivable d'un monde frappé de plein fouet par l'augmentation de l'entropie thermodynamique (dissipation de l'énergie), de l'entropie biologique (destruction dramatique de la biodiversité, sixième extinction massive des espèces animales...), de l'entropie informationnelle (règne d'un capitalisme computationnel engendrant stupidité et ressentiment, équivalents du crétinisme dont parle Edgar Morin). Seule une pensée conçue comme un "panser" peut se dresser comme un antidote à la désorientation et au désespoir actuels et soigner, transformer la pensée technicienne en enrayant ses puissances destructrices (sa destruction des savoirs, de la pensée, de la nature, des écosystèmes, de la biodiversité).

Loin d'avoir généré une démocratisation, un partage des savoirs, loin d'avoir œuvré à l'émancipation, la révolution numérique a, en son échec, engendré un "désert noétique", un effondrement des intelligences collectives. L'utopie du savoir absolu s'est abîmée dans le non-savoir absolu. Placés sous l'emprise du marché, la connexion généralisée, le *world wide web* et sa pensée du management ont entraîné une prolétarianisation généralisée, une "uberisation" des savoirs, des compétences, un formatage des consciences coulées dans l'uniformisation. Le "choc de l'innovation permanente" a accéléré la désorientation des êtres et induit, par la "dénoétisation", par la perte des savoirs, un effondrement suicidaire, une pulsion de destruction, de mort. La *mathesis universalis* de Descartes a pavé la voie du triomphe de ce que Heidegger nomme la pensée calculante, le *Gestell* (l'arraisonement illimité de la Terre). Le *Gestell* est l'autre nom de l'Anthropocène. Bernard Siegler pose comme corrélat à l'Anthropocène l'avènement de l'ère post-vérité (discrédit de la différence entre fait et droit), un avènement qui remonte aux deux guerres du Golfe, lesquelles furent les déclencheurs de la régression, de la nouvelle barbarie actuelle.

Afin de surmonter l'Anthropocène/l'Entropocène, le philosophe en appelle à ce qu'il nomme néguantropie, à savoir un saut, une bifurcation. Si l'Anthropocène doit être surmonté, c'est parce qu'il s'affiche comme le triomphe de

LA PENSÉE COMME PANSE

ce que Nietzsche avait diagnostiqué comme nihilisme : ses paramètres en sont le ressentiment, la disruption (rupture, fracture), la folie ordinaire¹. La relecture qu'opère Stiegler des œuvres de Nietzsche, de la figure de Zarathoustra pose l'avènement du surhomme comme pansement, comme issue, un surhomme qui, au plus loin de l'homme maître et possesseur de la nature, tourne le dos à la Volonté de Puissance et se bat contre le devenir inhumain de l'homme. Pour dessiner une bifurcation dans l'ère malade de l'Anthropocène, pour opérer un saut hors de la désintégration planétaire (une désintégration dont les Salvini, Orban, Trump, Bolsonaro sont un des symptômes), le surhumain s'offre comme un pari pour ce que Nietzsche appelait la "grande santé".

Convoquant Heidegger qui a dessiné les contours de l'Anthropocène sous le terme de *Gestell*, Deleuze qui a théorisé la société de contrôle des années avant l'irruption du *world wide web*, ou encore Guattari qui, dans *Les Trois Écologies* (1989), pronostique que "l'implosion barbare n'est nullement exclue" et pointe la dangerosité de l'homme d'affaires Trump, Stiegler prend à bras le corps la question "Que faire ?" dans une ère qui s'enfonce dans une immense régression, dans une époque où la biosphère est devenue technosphère. Avec la description de la Cacanie (une société de masse uniformisée, d'hommes sans qualités), Robert Musil a également anticipé le nihilisme computationnel. Si, face à ce qu'il conceptualise comme disruption, folie collective, la pensée s'avère démunie, impuissante, il n'est pas encore trop tard de faire de la pensée un panser, un souci (le souci, *Sorge* de Heidegger). C'est d'avoir oublié de se penser comme soin, comme pansement que la pensée s'est trouvée démunie pour affronter le *pharmakon* (poison et remède) de la Technique.

Dans sa postface à l'essai de Paul Ardenne, *Un art écologique, création plasticienne et Anthropocène*, posant la question "Que peut l'art à l'ère de l'Entropocène et de la post-vérité ?", se plaçant dans le sillage de Nietzsche, Bernard Stiegler répond en soulignant que, dans la sortie du nihilisme, en raison de son nouage à la question de la vérité, l'art occupe un rôle central.

Véronique Bergen

**BERNARD STIEGLER,
QU'APPELLE-T-ON
PANSE ?
1. L'IMMENSE
RÉGRESSION,
ÉD. LES LIENS QUI LIBÈRENT, 384 P.,
24,50€**



¹ Cf. Bernard Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou ?*, Éd. Les Liens qui libèrent, 2016.

L'exposition *Take Care* à La Ferme du Buisson scelle la rencontre entre une réflexion approfondie autour du soin que la directrice du centre d'art, Julie Pellegrin, mène depuis quelques années — dernièrement avec les artistes Myriam Lefkowitz et Béatrice Balcou — et un cycle d'expositions, développé par la curatrice canadienne Christine Shaw, qui associe à son projet des institutions, des collectifs, des groupes d'entraide mutuelle, des "travailleurs du care", des artistes, des artistes militants écologiques, des artistes non binaires et féministes.



Un vieil homme fume, sur son lit d'hôpital, dehors. De sa bouche édentée, il aspire une bouffée. Ses orbites sont creusées, son corps amaigri approche sensiblement de la mort. Une autre personne — sa fille ? Une infirmière ? Une "présence proche", aimerions-nous la qualifier avec Fernand Deligny — le regarde avec tendresse. Ce regard, dénué de tout jugement, c'est celui qu'endosse la caméra de **Steven Eastwood** dans *The Interval and the Instant*. Le film prend à la gorge tant il montre, et en gros plans s'il le faut, ce qu'on n'ose habituellement regarder, l'approche de la mort. Tourné pendant plus d'un an dans l'unité de soins palliatifs de Mountbatten sur l'île de Wight en Angleterre, il souligne la prise en charge professionnelle de la souffrance, tout en s'attardant sur les gestes de soutien multiples qui se déploient autour des malades dans et en dehors de l'institution. Un triptyque distribue les images dans l'espace de projection, renforçant le caractère dialogique, inhérent au montage de chaque film : d'un écran à l'autre, l'œil d'un hibou veille sur le sommeil d'un vieil homme, un requiem de Brahms chanté par

une chorale de quartier se noue à la respiration d'un malade, l'analyse microscopique de cellules endommagées accompagne son dernier souffle.

Nos sociétés occidentales ont progressivement occulté la maladie. Malhabiles qu'elles sont à faire de la place aux corps non performants, d'autant plus quand ils sont souffrants, préférant reléguer la tâche à des institutions spécialisées (qui d'ailleurs peuvent tout autant être des lieux pétris d'humanité que de violence, quand leurs conditions de travail sont dégradées). Si Eastwood s'applique à montrer préférablement la bienveillance qui y circule, il révèle aussi que le personnel employé dans l'institution médicale est exclusivement féminin. Ce faisant, il corrobore un des propos phares de l'exposition : partout, le travail du *care* est pris majoritairement en charge par des femmes. Un état de fait reposant sur le préjugé d'une certaine "nature" supposée de la femme dont ont découlé des attributions de métiers. Or, la politologue et féministe Joan Tronto et la militante des droits civils Berenice Fisher qualifiaient le *care* dès 1990 de manière très large "une activité caractéristique de l'es-

AUXILIAIRES DE VIE, CABANES ET MÉLANGES IMPURS

Steven Eastwood,
The Interval and the Instant,
2018, Ferme du Buisson, courtesy de l'artiste.
Photo © Émile Ouroumov

pèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre 'monde' de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde inclut nos corps, nos individualités (*selves*) et notre environnement, que nous cherchons à tisser ensemble dans un maillage complexe qui soutient la vie."¹

La tendance à féminiser le *care* relève d'une idéologie patriarcale qui a intérêt à creuser les inégalités entre les hommes et les femmes, longuement combattue par les féministes, Joan Tronto en tête. Cela participe d'une conception tout aussi biaisée, celle du travail en général, qui véhicule l'existence d'une « vocation » inhérente à chaque individu, d'un talent préexistant qu'il faudrait exploiter. "Certains seraient doués — "appelés" — pour certaines tâches, d'autres non. Sélectionnons les bons (les bonnes) et tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes."²

Il suffit d'adopter une approche intersectionnelle (ce qui permet d'envisager les phénomènes de domination et de discrimination à l'aune des catégories associées de classe, genre et race), pour que surgissent avec force les déclassements subis par la plupart les femmes migrantes, déplacées économiques, qui se retrouvent, peu important la nature et la qualité de leur formation d'origine, à pratiquer des métiers du *care*.

Dans le film de **Stephanie Comilang**, se déploie, éclatée sur trois écrans, l'exploitation que subissent de jeunes Philippines employées à Hong Kong en qualité de domestiques. Le

¹ Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Petite bibliothèque Payot, Editions Payot & Rivages, 2009, p. 37.



titre, aux accents plus qu’ironiques, *Come to me Paradise*, renvoie au voyage qu’elles effectuent entre deux environnements opposés : des généreux paysages bombés et verdoyants de leur pays d’origine aux grattes ciels alignés sous les vapeurs grises de Hong Kong. Dotées d’Android, elles doublent leur réalité quotidienne par des *selfies* envoyés en continu à leurs proches, restés sur l’autre rive. Ou plutôt, c’est une machine (l’œil de la caméra d’où semble aussi émaner la voix *off* du film) qui s’en charge, “épiant leur signal” afin de transmettre des nouvelles à leur famille. Ici, tout se passe comme si l’image était à la fois ce qui dépossède et ce qui maintient le lien, permet de tenir debout malgré les conditions de vie déplorables. “Mon Dieu il faut tout accepter” témoigne l’une d’elles au sujet de la pression que lui met son employeur, avant de poursuivre “c’est tellement dur d’être une domestique, il faut s’occuper de tout sauf de soi”.

Comme le démontre avec brio le livre de Clément Carbonnier et Nathalie Morel, *Le retour des domestiques*, “le regain d’intérêt pour l’emploi domestique est une des caractéristiques d’une stratégie économique, bien précise ces trois dernières décennies, de polarisation sociale entre les emplois les plus et les moins qualifiés, via notamment une politique de soutien de service à la personne, entraînant un “précarariat féminin subventionné”³. Si les auteurs se concentrent plus spécifiquement sur la situation française, leur argumentation rayonne au-delà, — preuve, si besoin en est, le film de Comilang. Outre la surreprésentation de femmes d’origine étrangère parmi les employées de maison, ils dénoncent leur protection très limitée due au fait de travailler chez des privés (leurs activités échappant ainsi aux réglementations en vigueur), leurs contraintes physiques lourdes, leurs conditions de travail difficiles à cause des relations de subordination

auxquelles elles sont acculées et des agressions auxquelles elles sont exposées.

Pallier cette précarisation passe par une politisation du *care* qui doit rompre avec la vision béatifiante, paternaliste et naïve qui émane d’un “monde de privilégiés, où”, comme le dit si bien Joan Tronto, “ceux qui ont l’air d’être autonomes ne sont en réalité que les plus puissants d’entre nous, ceux qui bénéficient le plus du *care* des autres, du silence du *care* des autres.”⁴ La complexité du travail du *care* n’apparaît en effet que quand il n’est pas fait ou mal fait. Il est urgent d’en rendre visibles les tenants et aboutissants et de réouvrir sa responsabilité à l’ensemble de la société.

L’artiste **Kwentong Bayan Collective** met en valeur, dans un grand dessin dessiné à même le mur de La Ferme du Buisson, l’histoire des auxiliaires de vie (*Caregivers*) autochtones et racialisées au Canada élaborée avec des travailleuses à partir, notamment, de leur histoire personnelle vécue dans le cadre du “Caregiver Programme” promu par le gouvernement fédé-

Sheena Hoszko, *Périmètre de la prison de la Santé avec clôture de sécurité en plastique orange (797,35 mètres) et murs bleus de pénitencier*, 2019, Ferme du Buisson, courtesy de l’artiste. Photo © Émile Ouroumov



ral canadien. Y apparait l’organisation de l’immigration de certaines populations (anglaises, finlandaises, irlandaises, guadeloupéennes, jamaïquaines) en vue de servir la bourgeoisie canadienne. S’y dessine aussi l’évolution au fil des siècles des permis de résidence accordés en contrepartie de leurs loyaux services. L’œuvre, représentative et didactique, est tout autant un outil militant, d’aide à la reconnaissance du rôle essentiel joué par ces “aidantes” sur le plan économique, politique et social au Canada. Le duo d’artistes n’en est pas à sa première action militante. Elles ont notamment organisé des ateliers d’autodéfense à destination des auxiliaires de vie à domicile et mènent différentes actions collectives d’émancipation de ces femmes immigrées et opprimées. L’autodéfense “politise les corps sans médiation, sans délégation, sans représentation”,⁵ rappelle Elsa Dorlin.

À l’étage, l’installation composite orchestrée par **Raju Rage** donne à voir et à lire autour d’une grande table des schémas, des retranscriptions de conversations, un manifeste “self-care” de Kyla Harris, un clip vidéo de la danseuse de voguing Ari de B., des textes de la féministe noire Alexis Pauline Gumbs ou encore de Paul B. Preciado. Via cette installation discursive et conviviale, l’artiste appelle le public à poursuivre les termes du débat et à trouver des outils pour s’équiper contre le système patriarcal, le suprématisme blanc et l’exploitation capitaliste.

La critique d’une pensée cloisonnée est au centre de l’exposition, la sculpture *in situ* de l’artiste et militante anti prison **Sheena Hoszko** s’agrippe aux colonnes intérieures du bâtiment, qu’elle emballe d’une bâche de sécurité selon une longueur explicitée par son titre : *Périmètre de la prison de la santé avec clôture de sécurité en plastique orange (797,35 mètres) et murs bleus de pénitencier*. Un document distribué à ses côtés met l’accent, chiffres à l’appui, sur la majorité des populations minorisées (pauvres, racisées, migrantes, souffrant de troubles mentaux) détenues au Canada et sur l’augmentation de 70% de détenus noirs. Le texte manifeste reproche en miroir à la France son absence de collecte de données fondées sur la race, l’ethnie ou la religion qui empêche la traçabilité d’un racisme systémique. La situation des prisons en France, sur laquelle un certain nombre de chercheurs ont sonné l’alarme, dont la professeure en justice criminelle Gwenola Ricordeau ou le théoricien de la littérature Yves Citton, demeure désastreuse : surpopulation, insalubrité, 7 détenus sur 10 atteints d’une maladie mentale...). Pour y répondre, la société préfère en général renforcer les moyens alloués à son système carcéral plutôt

² Op.cit. p 14.

³ Clément Carbonnier, Nathalie Morel, *Le retour des domestiques, La république des idées*, Seuil, p. 105.

⁴ Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu’est-ce que le care ? Soutien des autres, sensibilité, responsabilité*, Petite bibliothèque Payot, Editions Payot & Rivages, 2009, p. 19.

⁵ Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, p.59.

que de résoudre les causes de la détention.

Par l’expérience sensible que les œuvres de l’exposition nous offrent, s’éclairent des liens entre crise écologique et colonialisme. “Tout sol n’est pas ce qui sépare un vivant de l’autre ou une espèce de l’autre, mais ce qui oblige chacun à se mélanger avec l’autre”⁶, dit Emanuele Coccia. Nous sommes tous du compost, rappellerait Donna Haraway. Humus, nous retournerons. La militance de **Laakkuluk Williamson Bathory** en faveur de l’égalité des sexes dans les espaces artistiques pour décoloniser les espaces muséaux et soutenir les voix politiques autochtones prend différentes formes. L’une d’elles est une vidéo, *Timiga nunalu, sikulu (My body, The Land, and the Ice*, qui ouvre sur une nature efflorescente. La caméra glisse au sol, au plus près des matières végétales, des branches, des mousses, de la glace, du granit, dont on découvre, émerveillé, les nuances de couleur. Une bête poilue semble l’habiter, mi femme-mi animale, nue, tatouée. L’artiste, en l’occurrence, qui performe la danse du masque groenlandaise, un culte Inuk (des origines de l’artiste et poète) qui tend à rapprocher les opposés, via les deux sexes représentés sur le visage, via des couleurs chargées symboliquement : le rouge pour le pouvoir de la vie et de l’amour, le noir pour les conditions de vie extrême dans l’arctique, la magie et l’inconnu, le blanc pour les ancêtres. Dans le tempo enivrant du chant traditionnel, quasi mystique, les formes, matières et genres entrent en communion.

Les œuvres de l’exposition trouveraient aisément à dialoguer avec le court ouvrage, récemment publié, de Marielle Macé, *Nos cabanes*,

Hazel Meyer, *Muscle Panic*, 2015-19, Ferme du Buisson, courtesy of the artist. Photo © Émile Ouroumov



Laakkuluk Williamson Bathory, *Timiga nunalu, sikulu (My body, the land and the ice)*, 2016, Ferme du Buisson, courtesy de l’artiste. Photo © Émile Ouroumov

tant elles semblent appartenir à une même communauté de pensée, qui émerge et s’agrége ces dernières années, associant artistes, chercheurs et militants autour d’un désir de faire société autrement. Les uns s’inspirent des autres, sciemment ou non, et construisent par ramifications successives des “cabanes”, d’actions, de mots et d’idées, comme autant de nouveaux refuges, d’alternatives aux politiques dominantes actuelles.

À travers sa plume enthousiaste et affutée, l’écrivaine énonce la nécessité d’inventer de nouvelles formes de vie, plurielles et bienveillantes, de lutter pour des places qu’il s’agit moins d’aménager que de ménager. Des appuis théoriques, littéraires et militants étayent son propos. Coté habitat non hégémonique, il y a les cabanes zadistes inventées et expérimentées à Notre-Dame-des-Landes, les activités du collectif d’architectes et d’urbanistes PEROU qui agit dans les campements des plus démunis, le tiers-paysage de Gilles Clément, ses richesses, ses lieux en marge de l’aménagement urbain et son éloge de la pratique du jardinage qui privilégie en tout le vivant, ou encore les techniques d’auto-construction du scénographe Patrick Bouchain.

Le monde du travail en prend un coup dans l’aile dans la langue drôle et acerbe de l’écrivaine Noémi Lefebvre qui en démantèle toute l’absurdité ou encore dans la critique de l’endettement énoncée par le sociologue Luc Boltanski. Avec Anna Tsing, on envisage la possibilité que de nouveaux mondes prolifèrent dans les ruines du capitalisme. Avec le Comité invisible, l’on comprend la nécessité de l’anonymat, allié d’une écriture, de mots et d’actions anticapitalistes. Avec l’artiste Kader Attia, l’on reconnaît la valeur symbolique de réparation des œuvres d’art revisitant l’histoire coloniale. Avec les anthropologues Tim Ingold, Viveiros de Castro ou Bruno Latour, on prend la mesure de l’importance du tournant ontologique de l’anthropologie qui reconnaît “le statut sujet à des vivants non-humains, à des

TAKE CARE

AVEC: STEPHANIE COMILANG, STEVEN EASTWOOD, JENEEN FREI NJOOTLI, SHEENA HOSZKO, KWENTONG BAYAN COLLECTIVE, HAZEL MEYER, CAIT MCKINNEY, RAJU RAGE, LAAKKULUK WILLIAMSON BATHORY
SOUS COMMISSARIAT DE CHRISTINE SHAW, BLACKWOOD GALLERY TORONTO
CENTRE D’ART CONTEMPORAIN DE LA FERME DU BUISSON
 ALLÉE DE LA FERME
 F-77186 NOISIEL
 WWW.LAFERMEDUBUISSON.COM
JUSQU’AU 21.07.19

non-vivants aussi, en les dotant d’une intériorité, d’une capacité à signifier, d’une agentivité”⁷. Encore, l’on admire, autant que Marielle Macé, la brillante manière qu’a Vincianne Despret d’aborder le règne animal.

Nos cabanes et l’exposition *Take Care* nous invitent à aiguïser notre sens critique et à inventer des lieux de cohabitation pour dire “quelque chose de ce monde de violence en tous genres, de vulnérabilités, de confiscations, de destructions des sols, et pourtant aussi d’espérances, de bravades et d’imaginations pratiques.”⁸

La contamination des pratiques écologiques, anticoloniales et féministes les un.e.s par les autres génèrent des nouvelles coopérations vivables, dans lesquelles l’art joue un rôle primordial. Artistes, chercheur.euse.s, militant.e.s, inventent des mondes composites et inachevés, impurs, faits non point de rapport de pouvoir et de domination mais d’imbrications constantes entre espèces, techniques, vivants, objets, morts, à l’intérieur de chacune de ces catégories et en dehors. Ils.elles nouent des alliances et imaginent de possibles lieux où se mouvoir, là où il s’agit moins de prendre soin des autres, comme dirait Josep Rafanell i Orra, que de prendre soin des relations qui nous font coexister”⁹.

Mathilde Villeneuve

⁶ Emanuele Coccia, “Gaïa ou l’anti-Léviathan”, in *Critique, Vivre dans un monde abîmé*, janv. fév. 2019, Paris, p. 42.

⁷ Marielle Macé, *Nos cabanes*, Editions Verdier, Paris, p. 96.

⁸ Op.cit. p. 51.

⁹ Josep Rafanell i Orra, *Fragmenter le mode. Contribution à la commune en cours*, Paris, Divergences, 2018, p. 91.

Mathilde Villeneuve a co-dirigé avec Dora Garcia et Alexandra Baudelot, de 2013 à 2018 Les Laboratoires d’Aubervilliers. De 2006 à 2012, elle a coordonné les projets extérieurs de l’École Nationale Supérieure d’arts Paris-Cergy et programmé son espace d’exposition parisien, *La Vitrine*. Elle travaille également en tant que commissaire d’exposition et critique d’art indépendant. En collaboration avec Virginie Bobin elle a coédité *Re-publications*, aux éditions Archive Books (Berlin) en 2012 qui analyse les pratiques artistiques consistant en la remise en circulation d’informations historiques confisquées. Avec Claire Moulène, elle a édité en 2008 un livre de résidence des Ateliers des Arques (Edition B42). Elle tient un blog d’écritures de textes et de chroniques en littérature, danse et cinéma : www.mathildevilleneuve.wordpress.com

Sous un intitulé inspiré de Bruno Latour¹ dont la traduction française joue librement mais significativement sur le double sens de son objet – “matières que l’on doit panser” autant que “matières pour panser” –, *Matters of concern/Matières à panser*, troisième cycle curatorial conçu pour la Verrière-Fondation d’entreprise Hermès à Bruxelles, nous invite à repenser les modes d’usage et de production selon le régime de l’attention et du soin. Rencontre avec son commissaire, GUILLAUME DÉSANGES.

MATIÈRES À PANSER

L’art même : Dans *Matières à panser*, vous revendiquez la poursuite de ce que vous nommez un “curating du désordre esthétique”. Pourriez-vous développer ce propos ?

Guillaume Désanges : J’entends ce terme dans son sens littéral, un “dés-ordre”, soit ce qui s’oppose à un ordre existant. En tant que commissaire, je m’inscris malgré moi à l’intérieur d’une histoire de l’art et des formes, mais dans une volonté de la contester telle qu’elle a été écrite et d’en proposer d’autres récits. Des histoires au pluriel et avec un petit h, à l’encontre de la grande Histoire en capitales. C’est pourquoi, dès le début, j’ai mélangé des formes artistiques issues de registres fort différents. Par exemple, montrer du réalisme socialiste à côté d’un art contemporain politique sur des rapports troubles entre fiction et documentaire², ou présenter les archives d’Act-Up Paris dans une exposition sur les signes élémentaires³. *L’Esprit français. Contre-cultures* à la Maison Rouge à Paris en 2017 exposait des formes et des mouvements esthétiques (cinéma, rock, bande dessinée, journalisme, télévision, graffiti) ayant influencé plusieurs générations sans qu’ils ne soient pour autant représentés dans des musées, ni même dans le milieu de l’art contemporain. C’est cela que j’appelle le désordre : contester à la fois dans le champ de l’art contemporain et en dehors de celui-ci des ordres qui existent et déterminent les regards. Aujourd’hui, *Matières à panser* l’affirme comme un principe de travail, et un sujet : comment les rapports que certains praticiens ont à la matière peuvent-ils se rapprocher, s’accorder, alors qu’ils font partie de champs différents : art, artisanat, thérapie ou militantisme. Cette question d’une continuité de pratiques m’intéresse en ce qu’elle associe sans hiérarchie des personnes différentes mais qui partagent des mêmes attentions, un même engagement dans les relations qu’elles peuvent avoir avec les matériaux.

Igshaan Adams, *Ouma*, 2016, corde de nylon tressée, ficelle, perles, tissu et ointres, env. 250 × 110 × 35 cm. Courtesy de l’artiste et de blank projects

AM : Une exposition conçue comme un écosystème, selon votre expression ?

GD : Un écosystème en ce qu’il permet la coexistence de pratiques qui ont des intentions et des formes assez proches mais qui restent séparées par des ordres culturels. Raymonde Arcier ne fait pas de différence entre son art et son engagement militant. Sa pratique se situe à la jointure entre l’art et l’ethnographie. Car ce qui m’intéresse, ce n’est pas de remettre un ordre différent, c’est de proposer une véritable indifférence par rapport à cette question : dans quel ordre nominal cet objet s’inscrit-il ? Pour moi, cela relève d’un véritable engagement curatorial qui consiste à dire au public : “la question n’est pas de réparer des déséquilibres entre des représentations mais de poser une indifférence au statut de l’objet pour autant qu’il soit intéressant et en lien avec le propos de l’exposition.”

AM : Sur la vingtaine de créateurs conviés, artistes, artisans, guérisseurs, etc , tous ont des parcours extrêmement singuliers et, malgré des registres hétérogènes, tous partagent des pré-occupations communes.

GD : C’est précisément là que réside le parti pris de l’exposition : dans une certaine forme



d’attention, de *care* incarné et matérialisé, qui est très contemporaine. Bien qu’il y ait assez peu de jeunes artistes dans cette exposition, elle répond à une jeune génération qui me l’a inspirée. Ici, je trace une généalogie fictive, dans le temps et dans l’espace. N’y a-t-il pas des liens à faire entre un Camille Blatrix avec la tradition pluri-séculaire du compagnonnage dans leur travail extrême de la matière ou entre Igshaan Adams et La Fabric’Art Thérapie, liée aux sœurs de la perpétuelle indulgence, militant.es de la cause homosexuelle qui, avec des patchworks, font des rituels de célébration en l’honneur de disparus du sida ? Il y a certes des différences mais, il y a aussi des relations clandestines que je souhaite éclairer. Globalement, à l’occasion peut-être de l’urgence écologique, une génération d’artistes commence à se méfier des hiérarchies et de la domination supposée de formes ou d’une économie sur une autre.

¹ “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”, Bruno Latour, *Critical Inquiry*, n°30, The University of Chicago, 2004

² *The Watchmen, the Liars, the Dreamers/ Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs*, Concrete Erudition 3/ Erudition concrète 3, Le Plateau, Frac Ile-de-France, 2010

³ *Planet of Signs / La Planète des signes*, Concrete Erudition 1 / Erudition concrète 1, Le Plateau, Frac Ile-de-France, 2009

AM : L’urgence écologique mais aussi la transformation du monde actuel, de plus en plus inégalitaire, ont suscité des stratégies de résistance et des opportunités que saisit une jeune génération pour repenser des notions qu’elle estime éculées, comme les binarités de genre ou la hiérarchie parmi les règnes du vivant. Autant d’enjeux cruciaux qui nous font reconsidérer et reconnecter des champs que l’on avait tenus malencontreusement à distance.

GD : Absolument. Le moment écologique est tellement important qu’il place dans une sorte d’alignement vertueux des planètes une série d’enjeux cruciaux qui relèvent de questionnements sociaux, politiques, féministes, écologiques, économiques. Tous sont en effet liés les uns aux autres en ce que tous viennent contester une certaine manière de penser le progrès sur le mode de la domination (de l’homme sur la nature, de l’humain sur le non-humain, de l’homme sur la femme, des riches sur les pauvres, de l’industrie sur l’artisanat, etc). Ce cycle est parti d’une réflexion écologique non comme une fin en soi, mais comme une énergie positive de penser.

AM : À rebours d’une certaine esthétique de sublimation de la catastrophe.

GD : Oui. J’avais envie de travailler sur d’autres pratiques, détourner le regard plutôt que d’être sidéré par le vide. Car il y a un paradoxe intéressant bien que problématique : si l’on est artiste et qu’on vient à traiter la question écologique, la première chose serait de ne plus produire.

AM : Un art dit écologique ne serait-il pas ainsi un art de curation environnementale ? Un art contextuel qui ne produirait plus d’objets en tant que tels ?

GD : Réaliser une installation monumentale pour dire que la planète va mal est un paradoxe. Mais puisque j’aime l’art, je continue de penser qu’il faut produire, sans cynisme et sans vanité. A la question que “peut l’art ?”, Gilles Clément répond : “l’art est premier”. Les artistes présentés ici ne sont ni catastrophistes, ni démissionnaires mais sont dans une croyance à l’objet culturel transitif, intermédiaire, chargé d’affects mais aussi de vertus thérapeutiques.

Meret Oppenheim, *Handschuh*, 1985, édition. Courtesy de la galerie Levy, Hambourg. © ProLitters



AM : C’est ce que vous entendez signifier lorsque de “L’artiste en ethnographe” d’Hal Foster dans Le retour du réel sorti en 1996, vous dites qu’un glissement s’est désormais opéré dans la matière ?

GD : Oui. Ces questions matérielles sont, à mon sens, les héritières d’un intérêt de l’art contemporain pour la question ethnographique, intérêt qui s’est d’abord manifesté de manière théorique et livresque (le “research-based art”) avant de s’incarner dans la matière. Une jeune génération, héritière de l’educational/ethnographical turn, a littéralement pris en main ce type de questionnement qu’elle ne désigne plus mais applique. Il s’agit, à mon sens, moins d’une rupture que d’un passage de relais. Cette génération, moins discursive, renoue volontiers avec l’émotionnel et les affects, ce qui est en phase avec le renversement des hiérarchies où la raison primait sur l’émotion. Tout cela n’est pas sans lien avec la question du *care* qui explose aujourd’hui dans les relations sociales et professionnelles, proposant des renversements de paradigmes et de perspectives qui contestent tout type de domination.

AM : C’est un peu Le maître ignorant de Rancière...

GD : Oui, il y a une égalité des intelligences, mais aussi des vulnérabilités. Penser que le médecin est aussi vulnérable que le patient parce qu’il ne parvient pas à soigner. Ces questions sont liées à l’écologie, à l’éco-féminisme, en passant par l’ethnographie, et à des pensées bien connues en Belgique comme celles d’Isabelle Stengers ou de Vinciane Despret. Remettre en cause le modèle occidental de domination du médecin sur le malade, du politique sur le sujet, de l’humain sur l’environnement et l’animal, du vivant sur le non vivant est une révolution copernicienne. Il n’y a pas de domination naturelle, sinon inventée et culturelle.

La crise écologique implique que chacun peut et doit rebattre ses regards, ses manières de faire dans son métier. En tant que curateur, cette exposition à la Verrière est en écho avec des modifications dans ma relation vis-à-vis du monde, et du monde de l’art en particulier. Par exemple, je m’intéresse à développer une sorte de curating en “circuit court”. Soit, lorsqu’on a besoin de traiter un sujet, ne pas être obligé de jouer la mondialisation en allant chercher au bout du monde des choses qui existent localement. La question des pratiques est un autre aspect fondamental du cycle. Gilles Clément n’est pas officiellement un artiste, mais il l’est quand même. Peu importe, il a cette pratique constante de dessins et d’aquarelles. Qu’est-ce un artiste ? Qui définit ce qu’est un artiste ? Le marché et l’institution ? Aujourd’hui, des musées commencent à accueillir autre chose que ce qui a été estampillé ‘art’, acceptable et reconnaissable auparavant. C’est là où le *care*, où l’attention à des pratiques autres, est plus profond qu’on ne pourrait le croire. Qu’est-ce une collection ? Que

doit-on montrer aujourd’hui ? J’ai toujours pensé qu’il fallait décroisonner l’art, mais aujourd’hui je crois qu’il faut repenser la question des pratiques hors même des prérogatives plutôt passives de l’art.

Les musées, par exemple, sont touchés ontologiquement par ces enjeux pratiques et moraux. La question de la restitution des œuvres n’est pas seulement intéressante du fait que le patrimoine africain soit à 90% en dehors de l’Afrique, volé, spolié ou acheté à bas prix. C’est aussi comment elle vient contester l’inconscient occidental et sa manie de collectionner et d’exhiber. Des objets qui ont une valeur d’usage (comme certains dans l’exposition de la Verrière) se retrouvent dans un double positionnement. Ils peuvent être exposés mais aussi utilisés. Le rapport de Sarr-Savoy sur les restitutions du patrimoine culturel africain, commandé par Emmanuel Macron en 2017, préconise d’assortir le cas échéant la restitution aux musées d’un droit pour des communautés de libérer momentanément les objets pour exercer leur valeur d’usage. Cette vision sape les fondements mêmes de la relation figée que l’on a à la collection comme instrument de pouvoir ou d’acharnement quasi thérapeutique de restauration et de valorisation.

Ce cycle est donc la prise en compte de manière dévoyée, détournée, de tous ces questionnements contemporains à l’occasion de l’urgence écologique. Il vient signer une nouvelle étape de réflexions et d’actions curatoriales sous le régime de l’attention particulière à des pratiques parfois invisibles dans le champ de l’art. C’est, je crois, le plus bel hommage à rendre à l’art contemporain : célébrer sa capacité à se confronter à toutes les formes, toutes les idées et toutes les énergies du monde.

Propos recueillis par Christine Jamart

MATTERS OF CONCERN/ MATIÈRES À PANSER
SOUS COMMISSARIAT DE GUILLAUME DÉSANGES
AVEC : IGSHAAN ADAMS, RAYMONDE ARCIER, CAMILLE BLATRIX, JEAN-BAPTISTE CALISTRU, GILLES CLÉMENT, ODONCHIMEG DAVAADORJ, SHOSHANAH DUBINER, LA FABRIC’ART THÉRAPIE, JOS DE GRUYTER & HARALD THYS, ANNA HALPRIN, KAREN KAMENETZKY, CORITA KENT, MARIA LAET, JEAN-LUC MOULÈNE, MUSÉE DU COMPAGNONNAGE DE LA VILLE DE TOURS, MAMADOU MICHEL N’DIAYE, MERET OPPENHEIM, GINA PANE, VIOLETA PARRA, ARTAVAZD PELECHIAN, ALINE RIBIÈRE, LOIS WEINBERGER
JUSQU’AU 6.07.19

CAMILLE BLATRIX
DU 5.09 AU 30.11.19

VERRIÈRE-FONDATION D’ENTREPRISE HERMÈS
50 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.FONDATIONENTREPRISEHERMES.ORG

C'est un choix pour le moins atypique, voire audacieux, qu'a effectué cette année la Fédération Wallonie-Bruxelles en sélectionnant un duo d'artistes bruxellois néerlandophones – JOS DE GRUYTER et HARALD THYS – pour la représenter à la 58^{ème} édition de la Biennale internationale d'art de Venise. Entretien à propos de *Mondo Cane* avec Jos de Gruyter à La Loge¹, sous l'œil attentif d'Anne-Claire Schmitz, directrice des lieux et commissaire de l'exposition soucieuse, sinon de maîtriser la communication, du moins d'accoucher la parole rare, et donc précieuse, mais toujours authentique de l'artiste.

L'art même : *La proposition que vous avez pensée pour Venise recèle pléthore de problématiques qui agitent notre époque. Mais le thème le plus frontal est celui du repli identitaire. Or, depuis sa création, la Biennale est organisée sur le mode de la représentation nationale. Avez-vous dès son entame, conçu le projet en tension avec ce système de représentation ?*

Jos de Gruyter: Il est vrai que tout est parti des petits drapeaux. Nous sommes très attirés par la figure des pavillons qui sont un mode de représentation désuet, dépassé.

Anne-Claire Shmitz: Et en même temps pas du tout. La représentation nationale, bien que datée, est tellement archétypale qu'elle rend les catégories extrêmement visibles, ce qui permet de générer une critique. Or, le travail qu'Harald et Jos présentent à Venise, s'il parle d'un repli sur soi des régions, s'intéresse aussi aux catégories, et en ce sens, les nations forment des stéréotypes intéressants à questionner. Et bien qu'on peut y voir différents niveaux de lecture, la réponse d'Harald et Jos au contexte est très claire : ils ont fait une proposition envisageant la figure humaine à l'aune d'une certaine tradition des expositions internationales. Ces *world's fairs* qui ont souvent exposé la figure humaine, et de manière pas toujours très glorieuse, sont des épisodes de l'histoire au cours desquels l'altérité fut présentée comme exotique, dans un exercice de style confinant parfois au racisme. Ici, la figure humaine est représentée de manière à rappeler cette pratique mais l'intention est résolument autre.

AM: *S'agissant de l'altérité, il y a dans ce pavillon, les marginaux, maintenus dans des cages et puis, en son centre, la société traditionnelle, idéalisée des artisans,...*

JDG: Oui, l'Europe idéale et les pauvres : un mélange *fifty-fifty* des bons et des mauvais. C'est la société qui est devenue comme ça. C'était l'idée de base.

ACS: Il est vrai qu'il y a cette observation contenue dans la proposition d'Harald et Jos qui veut que la tradition régionale, le folklore soient à

EXTRAMUROS



Jos de Gruyter & Harald Thys, Mondo Cane (studio view), 2019. Courtesy and copyright of the artists. Photo © Lola Pertsowsky

présent comme surélevés, comme s'il y avait la peur d'une perte identitaire du fait d'une menace. Ces traditions sont devenues une valeur refuge utilisée par des politiques, — et pas uniquement d'extrême droite — pour servir à la propagation de certains récits.

AM: *Entre la muséification de l'Europe, et le caractère figé de votre proposition, il y a un parallèle évident. Et cependant, bien que l'idée de l'artisanat soit fortement convoquée, vous faites appel à des capteurs et des ordinateurs pour actionner les automates. Cela n'entre-t-il pas en contradiction avec le propos ou est-ce la poursuite d'une dialectique de dénonciation du “faux-authentique” qui advient à présent ?*

JDG: J'aime toutes ces techniques. C'est incroyable ce qu'on peut faire avec. On a bien essayé de modeler des têtes comme des vrais sculpteurs, mais on n'y arrive pas. Tandis qu'avec un ordinateur et un bon assistant,... (*rires*)

ACS: Dans l'ensemble de la proposition, il y a ces deux aspects. Il y a à la fois des poupées actionnées par le biais d'une automatisation purement mécanique qui fait plutôt référence à une technique ancienne, mais aussi, il est vrai, un recours à des technologies nettement plus contemporaines. Pour réaliser les membres des poupées, Jos et Harald ont utilisé des imprimantes 3D. Il y a à la fois une forme de régression induite par l'usage de l'automatation et la répétition qu'elle développe, et en même temps, c'est très actuel. Ce qui les a également intéressé, c'est cet équilibre entre des techniques

JDG: C'est une chose qu'on a découverte il y a des années. Nos parents parlaient beaucoup de la guerre. Chez Harald c'était plutôt du côté des Allemands et chez moi plutôt de l'autre,... On en a nourri une forme de fascination. On regarde beaucoup de films sur le sujet. On a aussi beaucoup visité le camp de Breendonk². Mais cela représente une tension aussi.

AM: *Cette attitude ne relève-t-elle pas de l'exorcisme ?*

JDG: Effectivement, l'installation *Emperor Ro*, par exemple, qui date de 1993 était une fiction au travers de laquelle nous avons en quelque sorte rejoué le nazisme.

ACS: C'est un peu le même principe qu'avec les poupées. L'homme a commencé à créer des automates à partir du moment où il s'est intéressé à l'altérité. Et la poupée permet d'observer une étrangeté qui est tout à la fois soi, et quelque chose d'autre. Le travail de Jos et Harald s'inscrit dans cette façon de regarder la société et les traumatismes qui la nourrissent.

AM: *Vous évoquez dans une autre pièce, Les Trois Je-Sais-Tout, la figure d'un grand ordonnateur à laquelle vous prétendez être soumis en tant qu'artistes. Serait-ce le demiurge dont nous sommes les marionnettes ?*

JDG: Les victimes aussi. C'est presque une religion. Mais pour nous c'est facile de prétendre que c'est eux qui ont décidé et pas nous (*rires*).

ACS: C'est sûr que toutes les figures du pavillon, sont aussi dans un état de soumission. On sent quelles ont été victimes de quelque chose de complètement personnel, mais également de l'ordre du groupe. Il y a une situation de trauma. S'il s'agit bien d'un spectacle, il ne se veut pas pour autant sensationnel ou choquant. C'est le spectacle lui-même qui est choqué, blême, mutique, silencieux,...

JDG: Pour le moment, je rédige les notices descriptives de chacun des personnages pour le guide du visiteur. Ça donne une épaisseur supplémentaire à cette dimension des personnages. Ce sont tous des victimes.

AM: *L'évocation du guide du visiteur renvoie à la médiation qui, selon vous, ne devrait plus être la figure imposée d'une vulgarisation de bon aloi.*

ACS: Dans le travail d'Harald et Jos, la communication est tellement claire, son langage tellement articulé et consistant que la transmission en devient de facto très directe. Il n'y aura jamais, en marge de leurs expositions, de communiqué de presse utilisant un langage répondant aux modalités de la médiation. C'est pourquoi, le guide du visiteur conçu pour Venise emprunte exactement le même langage que le reste de la proposition.

AM: *C'est donc une extension du travail en tant que tel...*

ACS: Oui, mais ce n'est pas pour ça qu'elle n'est pas généreuse. L'art a parfois généré un malentendu en la matière. On a l'impression qu'il faut créer un autre langage pour toucher le public alors que cela pourrait tout simplement être celui du travail. Chez Harald et Jos, c'est toujours le cas. Les histoires des personnages sont décrites de la même manière qu'elles existent dans leurs têtes. Il n'y a pas une source cachée.

AM: *Il y a deux autres extensions qui font partie intégrante du projet, le site internet et le livre. Comment concevez-vous l'articulation des trois volets ?*

ACS: Ils participent tous trois du principe de compilation. Le pavillon recèle une galerie de personnages ayant un vécu qui s'entrecroise avec des pratiques culturelles. Cette sélection de figures fait vraiment œuvre de compilation en créant une communauté improbable, mais obligée de coexister dans un même espace. Cette vingtaine d'habitants très stéréotypés, marginaux ou non, disent quelque chose sur notre monde et ses pratiques culturelles. L'espace du livre, lui, est une compilation d'articles illustrés portant tout à la fois sur des faits, des histoires, des personnes, des lieux ou des objets. Tous ces textes ont été produits par une forme de force collective invisible puisqu'ils proviennent de Wikipédia. Ce mode de production rejoint d'ailleurs cet intérêt pour l'externalisation. Cette masse d'articles a été illustrée par Harald et Jos qui ont, de manière obsessionnelle, presque autistique, réalisé des centaines de dessins pour ce faire. Et puis, il y a l'espace sur internet, le site qui compte déjà presque 400 vidéos sélectionnées par Harald et Jos, et qui va encore se développer pendant l'exposition. C'est aussi une compilation mais plus spécifiquement liée à des pratiques touristiques, culturelles, idéologiques. Un mélange de choses très banales, triviales, qui sont classifiées par nation. En résulte une sorte de mosaïque un peu étrange. Dans *Mondo cane*³ le pseudo-documentaire, c'est le principe de compilation, qui crée une vision truquée de la réalité et qui amène un propos pseudo-anthropologique, voire raciste, ou en tout cas qui regarde l'étranger comme quelque chose de vraiment extérieur. Le montage y est expressément utilisé pour choquer. Chez Harald et Jos, l'effet de compilation joue dans le sens inverse.

AM: *Pour en revenir à la question de la représentation nationale, l'appel de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour le pavillon allait cette année dans le sens d'un dépassement du communautaire. Une proposition généreuse à contre-courant de tout ce qu'on peut voir dangereusement monter en Europe. Quel est votre sentiment à ce propos ?*

MONDO CANE
EXPOSITION DU PAVILLON BELGE
DE LA 58^{ÈME} BIENNALE
INTERNATIONALE
D'ART DE VENISE
DU 11.05 AU 24.11.19
GIARDINI, VENISE
EXPOSITION
BOZAR, BRUXELLES
FÉVRIER – MAI 2020

MONDOCANE.NET
BELGIANPAVILION.BE

ACS: Tous les participants ont répondu — stratégiquement ou pas — à cette envie déclarée de représentation des synergies entre les communautés et donc on savait que la chose était possible. Mais, même si le contexte d'ouverture était annoncé, on a été étonnés que ce soit nous. On se disait, si on est sélectionnés, c'est un signe très fort parce que c'est le pavillon belge, et qu'on est une équipe représentative de la réalité belge d'aujourd'hui. Je suis fière qu'on puisse représenter les choses de manière — je ne sais pas si c'est en l'occurrence le bon terme mais pour le coup, il s'impose — fédérée.

Propos recueillis par Ivo Ghizzardi

1 Espace dédié à l'art contemporain, l'architecture et la théorie, qui a entamé ses activités en 2012 à Bruxelles. Son objectif est de développer une programmation de qualité à travers des projets précis et critiques, qui font sens au sein des enjeux culturels actuels. Architectes, artistes, commissaires d'expositions et acteurs culturels sont invités à y articuler des propositions qui explorent les aspects spécifiques de leur pratique.

2 Le fort de Breendonk, situé dans la localité homonyme, dans la commune de Willebroek, à une vingtaine de kilomètres au sud d'Anvers, a servi de camp de concentration (*Auffanglager*) durant la Seconde Guerre mondiale. Avec le camp de rassemblement de Malines, ils sont les deux seuls camps de concentration implantés par les nazis en Belgique. Préservé après le conflit, le site est aujourd'hui un important lieu de mémoire. Source : Wikipédia.

3 Mondo cane (*Monde de chien*, également un juron en italien) est un film documentaire italien sorti en 1962 et réalisé par Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi. Le film consiste en une série de petits documents sur différentes pratiques culturelles à travers le monde dans le but de choquer ou de surprendre l'audience principalement occidentale. Situé entre fiction et documentaire par son alternance de scènes réelles, tronquées et même truquées, le film "exploite le voyeurisme" des spectateurs occidentaux et peut être considéré comme un ancêtre du snuff movie, voire de la téléréalité. . Source : Wikipédia

MONDO CANE
Mercatorfonds/Fonds Mercator, Bernard Steyaert, Zuidstraat 2, 1000 Bruxelles, **éditeur**: Anne-Claire Schmitz, **Concept**: Jos de Gruyter & Harald Thys, **Textes**: Wikipedia, **Introduction**: Anne-Claire Schmitz, **Illustrations**: Jos de Gruyter, **Colorisation**: Harald Thys, **Design**: Boy Vereecken, assisté de Antoine Begon, **Coordination éditoriale**: Marianne Thys, **Coordination de production**: Wivine de Traux, Mercatorfonds, **Copy-editing, relectures et traductions**: Emiliano Battista, Roberta Deodato, Ines Dickman, Claude Fagne, Lucas Faugère, Antoinette Jattiot, Marianne Thys, **Impression et reliure**: Die Keure, Bruges, **Langues**: Allemand, Anglais, Français, Italien, Néerlandais, **Distributeurs**: Belgique, Pays-Bas et Luxembourg, Exhibitions International, Internationaal, Yale University Press, New Haven et Londres ISBN YALE 978-0-300-24774-9, ISBN 978-94-6230-003-3 D/2019/703/9, 224 pages

BENOÎT PLATÉUS
ONE INCH OFF
BONNER KUNSTVEREIN
HOCHSTADENRING 22
D-53119 BONN
WWW.BONNER-KUNSTVEREIN.DE
DU 20.06 AU 11.08.19

UN ART, RAFFINÉ

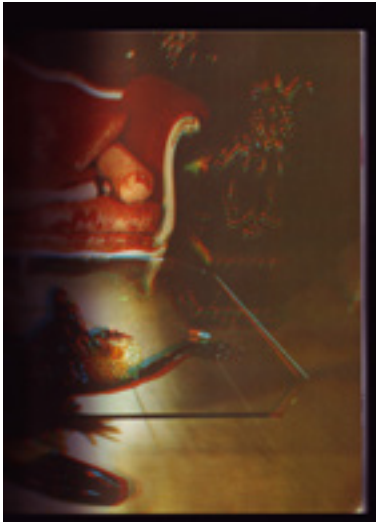


Benoît Platéus, vue de l'exposition
One Inch Off au WIELS,
2019. Photo © Kristien Daem

Première rétrospective de BENOÎT PLATÉUS (°1972, Liège; vit et travaille à Bruxelles), l'exposition inaugurée le 1^{er} février au Wiels¹ à Bruxelles sous le commissariat de Devrim Bayar, sera reprise au Kunstverein de Bonn du 20 juin au 11 août 2019. L'occasion de prendre la mesure de l'ampleur et de la qualité d'une œuvre picturale précise et ouverte, où raffinement esthétique et chimique se combinent.

du travail du rêve et du hasard —, viennent hanter notre regard sur ses *Appareils psychiques* de 2006 (acrylique et gouache sur papier) où les mots inscrits sont caviardés et éparpillés par des procédés d'incises, de découpes et de prélèvements, qui les étendent à la totalité de la surface rectangulaire du support. Il en va de même face aux plus récents tableaux, réalisés aux pastels à l'huile, de la série *Telephone Poles* (2017). De prime abord abstraits, ils dévoilent peu à peu, dès lors qu'on s'en approche, leur provenance : des indices visuels de texture de bois et d'agrafes renvoient à des procédés de dessin par frottage de supports (à l'instar de Max Ernst) — en l'occurrence, de surfaces de poteaux en bois qui supportent des câbles téléphoniques, sur lesquels sont traditionnellement présentes, aux USA, des affichettes d'annonces de services, de ventes de garages ou de recherche d'animaux et d'objets perdus —, ces dessins ayant été ensuite transférés sur transparents pour être projetés, agrandis, sur toile où ils sont l'objet de reprises. À l'instar du Britannique Nigel Henderson (1917–1985), qui dans les années 1950 opérait des prélèvements photographiques puis des transferts et collages de graffiti et autres événements texturels de surfaces murales, ces procédés mis en œuvre par Benoît Platéus produisent des déplacements et traductions subtils du vernaculaire vers les “beaux-arts”.

En effet, ces tableaux peuvent être considérés comme très raffinés, tant au sens esthétique (ils sont délicats, élégants et cultivés) que chimique (le raffinage d'une matière la rend plus fine en la débarrassant de ses impuretés). La chimie, comme la raffinerie, sont d'ailleurs récurrentes dans son travail, particulièrement dans ses sculptures qui incluent depuis 2010, dans des bidons auparavant destinés à contenir des produits chimiques nécessaires au développement de la photographie argentique, des mélanges de pigments et de résine liquide (uréthane). Disposés au sol, ces bidons révèlent leurs précipités chromatiques au pied de tableaux composés de collages d'affiches publicitaires et d'œuvres inabouties de l'artiste (*Backpage*, 2012) qui, porteurs de dimensions abstraites autant que figuratives, peuvent renvoyer à la “peinture sans peinture” des affichistes nouveaux réalistes². De même, ces sculptures



Benoît Platéus, *Stereo IV*,
2008, C-print, 188 x 135 cm

chromatiques où l'image est absente mais allégoriquement potentielle (si l'on sait les références aux produits chimiques liés à la photographie argentique, nommés dans les titres des sculptures — *Kodak Flexicolor*, 2015, *Fuji Hunt*, 2015 et 2016) résonnent avec les premières photographies de la fin des années 1990 de Benoît Platéus dans lesquelles reflets, voiles, projections, taches et surexpositions lumineuses étendent l'impact chromatique des motifs (par exemple de chaises en plastique rouge), comme avec les plus récentes impressions en Digital C-Print ou en Pigment Print Wall Paper des années 2000-2010 (*Stereo V*, 2008, *Snoqualmie (Yellow)*, 2012, *Dry Duck*, 2013).

L'héritage états-unien se lit dans d'autres ensembles d'œuvres, telles celles réalisées en 2008 à partir de planches de bandes dessinées (*UAD 3*, ou *Spectrum III*), où l'usage de photocopies et de transferts de planches décadrées et déformées conduit les motifs aux frontières de l'abstraction et du grotesque, notamment par l'extension chromatique au-delà des cases et les effets de dégradation volontaire des images. Le souvenir de Warhol et de la Factory, de ses procédés mécaniques de reproduction, de reproduction de reproduction, de reproduction de reproduction de reproduction, etc... et de dégradation consécutive des images originales hante ces œuvres de Benoît Platéus, à l'instar de Christopher Wool et de ses contemporains Wade Guyton, Kelley Walker ou Seth Price³. Mais encore une fois, la plupart des œuvres de Platéus se distinguent par un raffinement dans leur facture et leur tenue, y compris dans ses très récentes impressions Xerox combinées à de la peinture à l'huile sur panneau de bois (*Azad* et *Selçuk*, 2016, *Herminia*, 2018) quand ses contemporains états-uniens insistent plus sur la dégradation, voire l'effondrement des images par exténuation des processus mécaniques de reproduction et d'impression. Il en va de même dans les “fantômes” d'affiches de films populaires que Platéus retourne et rend illisibles par l'ajout de couleurs (*Cousins*, 2015, *L'étincelle*, 2016, *Les pirates du Mississippi*, 2016), qui renvoient aux affiches retournées aux couleurs fondues dans la colle de François Dufrêne (1930–1982) et à certaines planches caviardées ou arrachées de bandes dessinées et d'illustrés de Thomas⁴.

À ce titre, il serait intéressant qu'une confrontation ait lieu un jour entre “scènes” ou situations européennes et états-uniennes quant aux traductions picturales des effets de la reproductibilité technique et de ses mutations à travers les différentes nouvelles technologies apparues depuis l'après Seconde Guerre mondiale (photographiques comme filmiques, sérigraphiques, numériques). Face à la puissance insistante et l'efficacité commerciale des images Pop, l'option de la dégradation et du *fading* (que l'on peut traduire aussi bien par évanouissement, atténuation, estompage, affaiblissement que détérioration) peut traduire une position partagée, entre fascination et distanciation critique pour ces images, où se combinent des opérations destructrices de l'unicité des signes commerciaux par épuisement, exténuation, caviardage, retournement, enfouissement, voilements, déstabilisations d'échelles, déformations, retraits, décollages et montages (la liste d'opérations est infinie et non exclusive).

Ces problématiques ne sont pas dénuées d'enjeux esthétiques autant que politiques. Néanmoins, les enjeux politiques apparaissent en retrait dans l'œuvre et la démarche de Benoît Platéus, comme en témoignent les textes de Devrim Bayar, Jill Gasparina et Virginie Devillez, publiés dans le catalogue, qui font à juste titre la part belle aux questions du hasard et de l'intuition poétiques, des fantômes de l'image et du cinéma, du travail du rêve (notamment dans le film *W.o.w.*, 2015), de l'obsolescence des techniques et de la mélancolie. Sourdement, la question d'une politique du regard se dégage cependant du catalogue qui, dans son agencement subtil de reproductions d'œuvres (détachées des ensembles dont elles font, chacune, partie) et de vues d'expositions, suscite une gymnastique mentale de traduction des échos et écarts dialectiques entre chaque groupe d'œuvres. Ce catalogue est une réussite en tant qu'exposition lui aussi, lui-même, de ce qui est au travail dans le travail de Benoît Platéus, d'une façon différente et complémentaire de l'exposition au Wiels où les ensembles d'œuvres sont préservés dans leur intégrité malgré les dialogues orchestrés par moments, dans de mêmes espaces physiques. À ce titre, cette édition remplit pleinement et remarquablement le rôle d'exposition de ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre d'un.e artiste, soit ce que l'on aimerait rencontrer et avoir dans tout catalogue.

Tristan Trémeau



³ Voir le catalogue de l'exposition *The Painting Factory: Abstraction after Warhol*, sous le commissariat de Jeffrey Deitch, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2012.

⁴ Thomas (Jean-Michel Lourdelle, dit, 1941–2000) fut de son vivant un artiste volontairement en retrait des visibilitées. Voir notre texte “Artiste pour artistes”, dans le catalogue de l'exposition *Thomas*. Les années 50/60, Galerie Michael Hasenclever, Munich, 2010. www.hasencleverart.com/PDF/Download_Thomas_2010.pdf



BENOÎT PLATÉUS.
ONE INCH OFF
TEXTES DE DEVRIM BAYAR, JILL GASPARINA ET VIRGINIE DEVILLEZ.
AVANT-PROPOS DE DIRK SNAUWAERT ET MICHELLE COTTON
ANGLAIS + CAHIERS DE TRADUCTION FRANÇAIS ET NÉERLANDAIS
GRAPHISME DE BOY VEREECKEN
AVEC L'ASSISTANCE D'ANTOINE BÉGON.
PUBLIÉ PAR KOENIG BOOKS LTD

¹ Du 2.02 au 28.04.19

² Voir le catalogue de l'exposition *La peinture après l'abstraction 1955-1975*, sous le commissariat d'Alain Cueff, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999, où les affiches décollées, lacérées et collées sur toile de Raymond Hains et Jacques Villeglé traduisaient une nouvelle situation de la peinture abstraite, “ready made”, nourrie par le regard photographique urbain et la culture vernaculaire, en confrontation avec les tableaux de Martin Barré, Jean Degottex et Simon Hantai qui par leurs procédés de transferts, de bombage ou d'empreintes traduisaient d'autres processus de distanciation/division/déplacement du geste pictural.

“From Yvonne, I learned how to watch carefully, how to concentrate. [...]

From Trisha, I learned fluidity and speed.”

Babette Mangolte, *My history (the intractable & afterword to my history the intractable, 1998*¹.

EXPOSER LA CINEASTE BABETTE MANGOLTE,

OU COMMENT LÉGITIMER UNE RÉTROSPECTIVE MUSÉALE.

Vue de l'exposition *Spaces to SEE - Babette Mangolte, Trisha Brown, Water Motor*
© 1978 BM. Photo © Aurélien Mole

La chef opératrice de Marcel Hanoun (*L'Hiver*, 1969 ; *L'Automne*, 1972) et de Chantal Akerman (*La Chambre*, 1972 ; *Hotel Monterey*, 1972 ; *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, et de *News from Home*, 1976) qui fut, dans ces mêmes années, la directrice de la photographie de *Lives of Performers* (1972), premier film d'Yvonne Rainer, et qui réalisa ses premiers moyens métrages en 16 mm, à New York, *What Maisie Knew*, en 1975, et *The Camera: Je or La Camera: I*, en 1977, fut alors sollicitée par une offre muséale, les galeries et centres d'art contemporain particulièrement demandeurs, dans une période redécouvrant les artistes de la Judson Memorial Church et du Judson Dance Theater ainsi que toute la scène new-yorkaise de la danse et du théâtre des années 1970 autour du groupe The Grand Union, et qui, de façon centrale, posaient la question de l'archive de la performance. Par ses photographies en noir et blanc, faites entre 1972 et 1979, documentant, par intérêt autant visuel que cinématographique, et désir de capter, cadrer, enregistrer le mouvement des corps, les danseurs et les chorégraphies de Trisha Brown, d'Yvonne Rainer, de Simone Forti, de Lucinda Childs ou de Steve Paxton, Mangolte est devenue pour le monde de l'art l'une des témoins privilégiées de ce moment charnière de la danse contemporaine, sa mémoire visuelle. Certaines de ses photographies — il suffit de penser à celles des danseurs et danseuses de Trisha Brown dans *Roof Piece*, prises par Babette Mangolte depuis les toits et terrasses de New York en juin et juillet 1973, du 420 West Broadway au 36 White

Lorsqu'elle fut invitée, en mars 2014, au Centre Pompidou, dans le cadre de la programmation **Oublier la danse du Nouveau Festival**², à témoigner de son travail filmique et documentaire avec la danseuse et chorégraphe américaine Trisha Brown, **BABETTE MANGOLTE** (°1941 Montmorot, vit et travaille à New York) rappelait avec insistance **quelles furent les difficultés, à partir des années 2000, pour une cinéaste expérimentale de montrer ses films. La domination télévisuelle, une économie du cinéma, de la production à la diffusion en salles, avaient standardisé ses formats et ses lieux de projection, oubliant la pellicule, et déplaçant l'“expérimentation” vers la technique digitale et la spectacularisation de l'image.**



Street, ou toujours de Brown et la même année, *Woman Walking Down a Ladder* — alimentant désormais de façon iconique des expositions consacrées, notamment, à Yvonne Rainer (*Yvonne Rainer: Dance Works*, Raven Row, Londres, 2014) ou à une relecture commune des minimalismes autour des mêmes protagonistes et d'artistes comme Carl Andre, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Vito Acconci, Joan Jonas ou Richard Serra, mettant en avant ce qui fut des politiques du geste et du mouvement, de la ligne et de l'improvisation (*A different way to move — Minimalismes, New York, 1960-1980*, Carré d'art — Musée d'art contemporain de Nîmes, 2017) ; ce qui fut, pour Babette Mangolte, une politique du voir dans la “tradition” du cinéma moderne des années 1960-1970 et de la caméra subjective, la Nouvelle Vague, celle du cinéma muet d'avant-garde russe des années 1920 avec le Dziga Vertov de *L'Homme à la caméra* (1929), et des recherches pionnières d'un Muybridge dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. De façon symptomatique, autant la récente exposition personnelle de la cinéaste à la Kunsthalle de Vienne (*Babette Mangolte — I=EYE*, 2016)

que cette rétrospective *Spaces to SEE* que lui consacre, dans la quasi-totalité de ses espaces, depuis le 1^{er} mars le Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne — château de Rochechouart, s'ouvrent par les films consacrés à Trisha Brown. À Vienne, le curateur Luca Lo Pinto amorçait le déroulement de l'exposition par le film *Roof Piece on the High Line* (2011), réactivant la chorégraphie de 1973 ; à Rochechouart, le commissaire d'exposition et directeur du musée Sébastien Faucon fait le choix d'une salle introductive centrée sur la danse, avec la projection du plus connu, *Water Motor* (1978), solo de Trisha Brown au Public Theater de New York le 22 mai 1978, Babette Mangolte filmant et cadrant la danseuse en un plan fixe de 2 minutes 72 secondes, dans le temps du cinéma de 24 images par seconde, puis repassant la même séquence dans un ralenti de 48 images par seconde, donnant à voir le mouvement dans son présent et sa rapidité de déplacement, d'exécution, puis la décomposition de chacun des gestes dans une nouvelle temporalité doublée d'une autre distance visuelle induisant ou provoquant une concentration particulière du regard, une “autre manière de voir”.

Les temps internes et les montages spatiaux de l'installation

Dans un texte de 2014, *Installation and Spectatorship*, Babette Mangolte décrit ce qu'elle considère comme sa première installation, datée de 1978 et dont le titre — *How to look...* — remettait déjà en jeu, pour le spectateur, cette “autre manière de voir” dans un espace, à l'intérieur et en dehors de l'image, de son architecture interne et composite. En termes cinématographiques, c'est aussi et toujours prendre acte d'un hors-champ, de ce qui n'est pas dans l'image, mais en distrait ou perturbe la vision : “In my first interactive installation in 1978, I gave the public the choice to manipulate prints, while restricting the distance at which they could see larger prints that were displayed on a wall. The simultaneous invitation to and restriction of a public defined this installation, which was titled *How to look...* The work was presented with a “how to play with...” flyer that they could take with them, stating those rules and variations. One rule, for example, was not to look at the work, but instead turn away from it, go to the window and look at the empty streets of Long Island City.”³

Dans la longue galerie aux murs impeccablement blancs du musée de Rochechouart, qui prolonge la salle introductive et y répond, l'artiste cinéaste articule ainsi une installation murale composée de deux séries photographiques, dans laquelle le spectateur se trouve pris dans un double mouvement et une double temporalité, voire pour lui-même conduit à une déambulation à multiples variables et échelles de regards. D'un côté, un ensemble photographique jamais encore exposé — *Building Cluster* (1976-1978) — d'architectures modernistes d'immeubles du quartier de New York où Babette Mangolte s'est installée à partir de 1970, et dont certains n'existent plus. Chacune des photographies en noir et blanc est un montage de deux images inversées et s'inscrit dans la ligne géométrique formaliste. Ces photographies aujourd'hui montées sous la forme de la série tendent à inscrire également Babette Mangolte dans une histoire de la photographie contemporaine américaine autant que comme témoin du Downtown New York des années 1970⁴. Notre regard d'aujourd'hui se déplace encore. Mais la question ici revient : comment regarder ? Comment regarder par cette multiplicité d'angles de perspectives et de lignes ? Images dynamiques dans leur fixité même qui “se composent” à une seconde série photographique, placée sur le mur d'en face, découpée par moments de danse et d’ensembles organisés par chorégraphes et leurs vocabulaires gestuels” : Simone Forti (*Marks Jumps*, 1976 ; *Dancespace*, 1983), Yvonne Rainer (*Three Satie Spoons*, 1961/1973), Trisha Brown (*Accumulation*, 1972 ; *Group Primary Accumulation*, 1973, à la galerie Sonnabend ; *Group Primary Accumulation*, 1973, dans Central Park), Grand Union (*Concert à Greene Street*, 1972), Lucinda Childs (*BAM*

Solo, 1977 ; *Reclining rondo*, 1975 ; *Katema*, 1978), Steve Paxton (*Contact Improvisation avec Lisa Nelson*, 1978)... Où la question qui intéresse la photographe est moins de “filmer” la danse dans la totalité de sa durée, que de placer l'œil de la caméra à égalité de l'œil du ou de la chorégraphe. C'est capter la précision et le déroulé du mouvement, sa spontanéité et son présent dans l'image. Chaque image est du temps en mouvement, et les corps des danseurs sont pris dans l'instant de leur déploiement.

Le principe d'installation chez Babette Mangolte se veut interactif et réclame une participation personnelle du spectateur, à la fois dans sa capacité à organiser son propre regard, à manipuler les images, et à déplacer son corps dans l'espace, à produire des gestes qui le ramènent à cette question de la vision : “In selecting my images for *Looking and Touching* in 2006, I considered that a possible spectator could “play the part” of the photographer who had to make a choice between various images, decide on the print size and think about the viewing order.”⁵ Cette expérience, Mangolte la propose à Rochechouart dans l'une des salles des collections permanentes, avec l'installation *Collision* (2008), dispersant sur une simple table, à la totale disposition du visiteur, des copies de ses photographies cartographiant son histoire de la danse contemporaine (*Touching with Collage II*), faisant écho à l'installation minimaliste de la grande galerie, et incitant à de nouveaux montages, ou pas, entre les images photographiques et celles animées des deux films concomittants projetés dans le même espace (*Striving* et *Straining*).

Il y a, chez Babette Mangolte, une conception de l'installation et de l'exposition muséales, sans doute proche de l'idée du montage, mais surtout comme un rapport architecturé de spatialisation et de vision entre intérieur et extérieur. “To incite participation I often create an architecture that permits a second look. The spectator has to go around the installation before reaching the next work. Or I position work near the exit (which is also the entrance) so my work is seen twice, on arrival and when you exit. Beside that I also employ differences in size : a large screen with projected images and small prints on the wall, or vice-versa.”⁶ L'installation *L'Éloge du vert*, produite pour la première fois en 2013 pour l'espace VOX à Montréal et entièrement repensée pour Rochechouart, par sa structure centrale angulaire et semi-close sur les murs extérieurs de laquelle sont projetés des films de paysages, oblige ainsi le spectateur à différentes positions de vision, dans un espace restreint et une concentration de temps. *L'Éloge du vert* est un projet né durant l'été 2006, Mangolte initiant alors un travail photographique sur la couleur verte dans le paysage et sa progressive disparition sous les effets des changements climatiques. C'est ainsi plus d'une centaine de photographies prises en Californie, au Portugal, en

Grande-Bretagne, en France... qui se déploient sur les murs d'une salle uniquement éclairée par la lumière des films projetés, déclinant également des paysages de jour ou de nuit. L'installation chez Mangolte travaille donc ses échelles de format, le fixe et le mouvement. L'image est toujours une décomposition dans son passage du temps. Mais cette décomposition est ce qui permet de voir.

Il y a dans cette exposition d'autres films projetés sous forme d'installation ou en regard les uns des autres, notamment le très beau *Edward Krasinski's Studio* (2012) où la caméra de Babette Mangolte enregistre une journée passée dans l'atelier de l'artiste conceptuel polonais mort en 2004. Temps immobile d'une caméra dans un lieu clos et animé par cette ligne bleue qui fut la signature formelle de Krasinski. Cadrage de ce temps, de cet espace et de sa lumière variante. Peut-être que la signature de la cinéaste Babette Mangolte dans cette rétrospective muséale — qui en accepte les contraintes — est la vidéo d'une vingtaine de minutes, presque invisible dans la salle des Chasses de Rochechouart, projetée sur les effacements de couleurs d'une fresque du XVI^{ème} siècle, intitulée *Reframing as a Way to See* (2016) : des tableaux de Vermeer, Bruegel l'Ancien, Matisse, Gauguin s'arrêtent sous notre regard, au plus près d'un détail cadré de la peinture. “Une autre manière de voir” est toujours une question de cadre et de cadrage du réel... C'est sans doute la difficulté d'une telle entreprise muséale : la dispersion du regard et la mise en danger de l'image fixe ou animée par des hors-champs muséaux ambivalents.

Marjorie Micucci

BABETTE MANGOLTE, SPACES TO SEE
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LA HAUTE-VIENNE
— CHÂTEAU DE ROCHECHOUART
PLACE DU CHÂTEAU
F-87600 ROCHECHOUART
WWW.MUSEE-ROCHECHOUART.COM
JUSQU'AU 16.06.19

¹ Babette Mangolte, *Selected Writings— 1998-2015*, Berlin, Sternberg Press, 2017, p. 39 et p. 42.

² “Trisha Brown”, rencontre avec Babette Mangolte, présentée par Valérie Da Costa, Vidéodanse, *Oublier la danse*, Centre Pompidou, le 9 mars 2014.

³ Babette Mangolte, op. cit., p. 337.

⁴ En 2010, les photographies de *Roof Piece* de Babette Mangolte faisaient partie de l'exposition collective *Mixed Use, Manhattan : Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, présentée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sous le commissariat de Lynne Cooke et Donald Crimp. Cette série “reconstituée” des *Building Cluster* peut s'y rapporter formellement aux côtés de certaines œuvres de Dan Graham, Danny Lyon, Thomas Struth, Gordon Matta-Clark, ou de Cindy Sherman.

⁵ Babette Mangolte, op. cit. p. 337.

⁶ Babette Mangolte, op. cit. p. 339.

En février dernier, le **PRIX MÉDIATINE**, tremplin couru par les jeunes plasticiens résidant en Belgique et largement reconnu par les professionnels du secteur, a, pour sa 36^{ème} édition, exposé le travail de treize artistes sélectionnés sur dossier, parmi lesquels six ont été récompensés par les membres du jury pour la qualité de leurs propositions. Une sélection qui révèle, en dépit des outils et discours engagés, des démarches s'apparentant dans leur exploration des pratiques et réalisations humaines, portées par une volonté commune d'en révéler certaines spécificités au moyen de stratégies de création discursives.

Barbara Geraci, *La Résurgence du geste*, 2018 – détail. Dessin, photographie, vidéo
Collection de la Province du Hainaut / Collection de l'artiste
Vue de l'exposition collective *Nuances d'acier*, Musée lanchelevici, La Louvière, 2018
© zvdh



Un coup de projecteur sur ce soutien institutionnel engagé en faveur de l'art émergent sera donné cet été au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, par le biais d'une exposition faisant état de la diversité et de la vivacité de la scène artistique belge, et à laquelle participeront, entre autres, Barbara Geraci, Irina Favero-Longo et Camille Dufour, trois artistes primées cette année et dont *l'art même* a recueillis les propos.

BARBARA GERACI

(Uccle, °1982 — Prix Médiatine)

AM : *Ton œuvre présentée à La Médiatine, La Résurgence du geste, diffère de tes réalisations antérieures par sa très forte inscription dans le réel, touchant par là même à une histoire et à une mémoire collectives ancrées dans le monde du travail.*

BG : Oui, c'est très juste. Quand Adèle Santocono¹, l'une des curatrices de l'exposition *Nuances d'acier*, m'a invitée ainsi que plusieurs autres artistes à créer autour de l'usine NLMK située à La Louvière, je l'ai vivement remerciée parce que ce projet rencontrait une envie profonde que j'avais de travailler sur une histoire qui m'était plus personnelle mais en en parlant à travers d'autres. Depuis longtemps, je voulais faire

un projet sur mes grands-pères, et en particulier mon grand-père maternel qui a travaillé toute sa vie à la mine. Ce projet m'a touchée dans la mesure où il m'a permis de parler de mon histoire familiale tout en la connectant à une histoire générale, profondément liée au passé industriel de la région hennuyère.

AM : *Centrale dans ta démarche, la notion d'altérité est ici transposée des danseurs–interprètes aux ouvriers–acteurs. Comment as-tu abordé ce travail avec des gens non initiés ?*

BG : Il est vrai que j'ai toujours eu ce désir de susciter des rencontres, d'ouvrir le travail à une tierce personne et, d'un autre côté, de la mettre en scène. Mes échanges avec les pensionnés de l'usine n'ont pas été si différents de ceux que j'entretiens habituellement avec les danseuses ; ils puisent dans le vécu autant que dans la sensibilité et la gestualité propres à tout individu. Je travaille avec les danseuses à partir de mots que j'associe à des mouvements et leur alloue un espace qui va forcément conditionner leurs improvisations. Parfois, je donne aussi des indications sur la partie du corps qui doit se mouvoir, sur les rapports de vitesse et moments de suspension. De la même manière, j'ai demandé

aux anciens travailleurs de refaire les gestes qu'ils ont exécutés toute leur vie, face à la caméra, et noté ceux que je trouvais intéressants. Je les ai ensuite fait répéter plusieurs fois certains enchaînements, sans en modifier l'ordre ni la forme. La focalisation sur leurs mains est une manière de permettre, quelque part, une "plongée" dans ces mouvements. Mais il est vrai que le fait de susciter cette collaboration avec les ouvriers m'a autrement nourrie car il y avait en plus tout ce partage de contenus, de vécus. C'est une expérience que je souhaite aujourd'hui poursuivre et cultiver davantage.

AM : *L'image fixe en résonance avec l'image mobile constitue le fondement de ta réflexion plastique et scénographique. En quoi les corps que tu filmes et les "images" que tu fabriques te permettent de créer du récit ?*

BG : Quand je suis occupée à créer je ne pense pas à la notion de récit, de continuité ; celui-ci arrive dans un second temps, principalement pendant les exercices d'accrochage. J'aime tra-

¹ Adèle Santocono, responsable du Secteur des Arts plastiques de la Province de Hainaut, et Valérie Formery, conservatrice au Musée lanchelevici, étaient commissaires de l'exposition *Boël, une usine dans la ville. Nuances d'acier*, qui s'est tenue au Musée lanchelevici, à La Louvière, du 02.06 au 11.11.2018.

vailler à partir d'une série de fragments — documents, lieux, personnes — avec l'intention de révéler la mesure cachée des choses. Les liens se font naturellement, à mesure que le travail progresse, en créant des rapprochements et en essayant de voir comment toutes ces "traces" travaillées concomitamment mais indépendamment les unes des autres peuvent dialoguer ensemble. Pour moi cela n'aurait pas de sens de ne montrer qu'un seul médium car je ne me vois pas m'exprimer uniquement au travers de la photographie, de la vidéo ou du dessin. L'identité même de ma pratique relève de cette convergence de langages, et j'ai le sentiment que c'est justement tous ces éléments qui, en s'emboîtant, font sens par rapport à ma manière de m'exprimer et à ce que je désire transmettre.

IRINA FAVERO-LONGO

(Paris (FR), °1991 — Prix COCOF)

AM : *Les vidéos projetées, Sharing Utopy (2016), Cuisiner l'écran (2017) et Lift (2018), abordent, chacune à leur manière, le point de vue aérien. Comment composes-tu avec les contraintes tant spatiales que matérielles qu'impose l'exercice de cette activité ?*

IF-L : En effet, les trois vidéos que j'ai choisi de présenter interrogent la perte de repères dans l'espace ainsi que le trouble dans l'appréhension des proportions et volumes. J'ai commencé à travailler sur les points de vue aériens en filmant, du dessus, des espaces situés en ville. Le fait que les images enregistrées soient fortement contextualisées, c'est-à-dire dépendantes des infrastructures, de l'architecture et du mobilier urbain présents, me plaisait. Par la suite, j'ai commencé à construire mes propres dispositifs. Le fait de filmer suspendue à une structure, sans avoir recours à une machine téléguidée, m'a permis d'expérimenter la contradiction ressentie entre la vue d'un paysage aérien qui annihile le corps et la prise de vue en surélévation, relativement inconfortable, qui nécessite un plein enga-

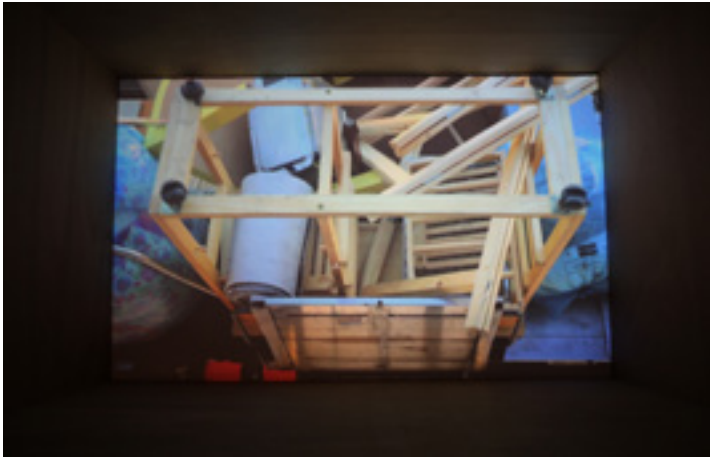
gement du corps tout en procurant une forte sensation de pesanteur. Je travaille actuellement sur l'élaboration de volumes en bois qui soient à la fois intéressants en tant que sculptures et supports pour poser ma caméra, mais également comme dispositifs de monstration. S'inscrivant au sein même du processus de création, ces installations sont désormais pensées pendant la conception et non plus seulement par après.

AM : *Tu conçois donc tout à la fois tes objets et maquettes, tes environnements, tes dispositifs de mise en scène et de diffusion.*

IF-L : Oui mais je ne le fais pas systématiquement, cela dépend du projet et de l'espace d'exposition. Pour *Lift*, le dispositif de monstration fait partie intégrante de la pièce : l'installation et la vidéo, les deux en même temps. La structure présentée à La Médiatine est plus imposante que celle réalisée précédemment qui consistait en une boîte sur pieds destinée à reposer contre la vitre de la galerie bruxelloise Bom Dia Bonjour car l'œuvre n'y était accessible que depuis la rue. Cette fois-ci la boîte a été envisagée comme un volume stable autour duquel le public serait amené à circuler. Je me suis donc inspirée de formes de construction que j'avais envie de mettre en avant et, au final, j'ai réalisé une structure qui me convient bien.

AM : *Quelle place accordes-tu au performeur / spectateur au sein de tes environnements fictionnels et sensoriels ?*

IF-L : Généralement, j'aime dévoiler, par de petites clefs de compréhension, les procédés impliqués dans la réalisation de mes vidéos afin de réduire la frontière entre spectateur et œuvre d'art. Pour *Cuisiner l'écran*, où je filme chronologiquement la préparation d'un sandwich, j'ai tout écrit à l'avance, les mouvements et leurs enchaînements. En tant qu'unique performeur c'est mon corps qui met en mouvement les éléments et active les structures de l'environnement



Irina Favero-Longo, *Lift*, 2018. Vidéo et construction, Prix Médiatine '19, Centre culturel Wolubilis, Bruxelles, 2019

construit spécialement et dans l'unique but de fabriquer une image. Ma démarche ne se basant aucunement sur des principes liés à une quelconque recherche d'efficacité, c'est le décalage entre action et intention qui crée ici la confusion entre fonction et inutilité. Pour mes autres projets, je donne des indications et contraintes qui vont guider, induire l'improvisation des performeurs. Par exemple, pour *Sharing Utopy* — cartographie subjective et fragmentaire d'une scène apéritive filmée sur le toit d'un immeuble à Lisbonne —, j'ai construit des maquettes d'architectures utopiques que les "invités" devaient porter sur leur tête. Ce qui m'intéressait c'était de voir comment les performeurs apprivoisaient leurs nouveaux couvre-chefs et négociaient avec ces structures contraignantes. La vidéo s'est ainsi construite avec eux, d'après leurs mouvements et dialogues.

Quant à *Lift*, j'ai seulement filmé, sur le vif, un bout de réalité. Cette installation vidéo marque également le moment où j'ai décidé d'impliquer le corps du spectateur dans la réception de l'image, par la construction d'un dispositif qui permet de redonner du volume à une image aplatie intentionnellement.

CAMILLE DUFOUR

(Mons, °1991 — Prix Fédération

Wallonie-Bruxelles)

AM : *Pour la réalisation de ton installation performance بلع زدياص (2017), tu as élaboré un récit mémoriel sur la nation syrienne en partant d'un savoir-faire artisanal, le savon d'Alep. Quels liens fais-tu entre ta pratique de la xylographie et la figure ouvrière convoquée ici ?*

CD : Pour moi, la gravure semble aller à l'encontre des techniques actuelles, dans le sens où son exécution impose un certain retour à la lenteur et un fort engagement corporel. En outre, elle me permet de questionner la place qu'occupent le corps et l'image dans la répétition. Ce projet est très contextuel puisqu'il a été pensé en fonction du premier lieu où il a été exposé, une ancienne savonnerie à Anderlecht. Dans cette reconstitution fictive où je m'identifie à une employée d'usine, je dois inlassablement produire, de la même manière qu'un ouvrier à son poste de travail. Partant de cinq compositions gravées et encrées, volontairement chaotiques, qui représentent les destructions liées à la guerre, je me suis servie du pain de savon comme outil de presse pour imprimer manuellement mes gravures. Le processus est très laborieux, que ce soit dans la matrice où je passe des centaines d'heures à creuser le bois pour exécuter les très nombreux détails, que dans l'impression en série jusqu'à épuisement de l'encre qui requiert une grande implication physique. Ainsi, telle une lavandière, j'ai œuvré à l'effacement progressif de mes plaques pour arriver jusqu'au vide, au blanc originel du papier, dans une esthétique de défoisonnement et, métaphoriquement, de purification.



Camille Dufour, بلج دزباصي،
2017. Image extraite de la vidéo de l'installation performance,
jury de Master 2 à La Cambre
Réalisation, image, montage © Rafael Klepfisch

AM: À la lecture de tes séries précédentes, il ressort un intérêt certain porté à l'histoire comme vecteur de création.

CD: Effectivement, mes premières gravures sont nées d'un sujet qui m'était très personnel et, à mesure que les projets avancement, j'élargis mon champ d'exploration. Je travaille actuellement à l'élaboration d'une apocalypse moderne pour la Bruthaus Gallery, qui se clôturera par trois jours de production publique à l'usine Claessens Canvas à Waregem. Étant donné qu'il s'agit ici d'une entreprise de fabrication de toiles, mes gravures traiteront à la fois de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'humanité, et dans ma performance, je ferai notamment référence aux lavandières de nuit, forcées à laver leurs péchés pour l'éternité.

AM: Ton installation à La Médiatine présentait l'une des cinq gravures réalisées, en contrepoint d'un alignement chronologique des impressions résultant de ta performance. Comment envisages-tu l'acte performatif en complément de ta pratique ?

CD: L'alliance gravure, performance et installation m'intéresse car elle propose une espèce d'englobement de l'espace qui immerge le spectateur au sein du dispositif. Refaire ces gestes publiquement, dans l'espace même de l'usine, m'offre un autre rapport car cela permet une identification directe avec le monde ouvrier par la reproduction d'un travail dit à la chaîne. Par cette double pratique je pense aujourd'hui avoir trouvé une démarche plus entière, dont la portée symbolique déploie l'acte de résistance présent dans les gravures.

Partageant des intentions similaires, les trois autres lauréats ne limitent pas leur recherche à un processus idéal, dans le sens où tous puisent leurs ressources dans le terreau fertile de l'ex-

périence — technologique, historique et paysagère —, chacun travaillant à la mise en lumière des notions de réminiscence ou encore de persistance dans la mémoire individuelle et collective au travers de l'examen de traces résiduelles.

Ainsi, **Emilien Simon** (Dinant, °1990 — Prix Ville de Bruxelles) conçoit-il ses narrations visuelles en portant une attention équivalente aux procédés de production, d'émission et de réception, considérant l'expérience immersive comme une donnée au moins aussi essentielle que son processus d'élaboration conceptuel et technique. Se référant au concept d'Intermédia théorisé par l'artiste américain cofondateur du mouvement *Fluxus* Dick Higgins, ses installations sensorielles résultent de l'interaction d'éléments hétérogènes qui tendent à dépasser les limites originelles des technologies et médiums convoqués, pour parvenir à la mise en œuvre d'un dispositif destiné à être investi. *Drying*, né du désir de "recréer le défilement d'une pellicule à l'échelle du corps qui apparaît en même temps qu'elle disparaît", explore les multiples facettes qu'offre le phénomène de luminescence dans le but de prolonger un état relevant d'ordinaire de l'instantané.

Dans sa série intitulée *Mémoriaux*, **Edith Bories** (Toulouse (FR), °1984 — Prix SOFAM) poursuit, quant à elle, ses recherches sur la mémoire et l'architecture, en s'intéressant plus particulièrement au devoir de mémoire institutionnel via l'étude d'un gigantesque ensemble de vestiges architecturaux communément nommés *Spomeniks*. Érigés sous le régime de Tito en République Fédérale Socialiste de Yougoslavie, ces monuments commémorent autant les actes de résistance que d'oppression qui ont marqué le pays et sa population au cours de la Seconde Guerre Mondiale. De ces imposantes reliques du passé, disséminées sur l'ensemble du territoire et

dont le style n'est pas sans rappeler celui du brutalisme, l'artiste a choisi de ne conserver ici que l'apparence pour livrer son propre récit mémoriel. Extraites de leur contexte d'origine puis transposées en un catalogue de formes sculpturales, subtilement exécutées au moyen de poudre de pastels apposée au pinceau, ces architectures perdent en densité et en historicité au profit d'une intensification de leur caractère intemporel.

Composée de cinq dessins — dont un réalisé in situ —, associés à une sculpture, l'installation de **Remy Hans** (Mons, °1994 — Prix Macors) habite l'espace de La Médiatine autant qu'elle l'interpelle. Imprégné des constructions industrielles qui inscrivent durablement le paysage du Borinage dans une époque aujourd'hui révolue, le plasticien détourne avec ingéniosité les matériaux usuels que sont le marbre, la brique et l'acier, en proposant des alternatives fictionnelles qui réinterrogent leurs usages et filiations. Partant du postulat que l'environnement est sujet à la libre interprétation des hommes qui y vivent et le façonnent sans cesse, l'artiste a travaillé à la représentation d'une certaine allégorie de l'histoire des techniques architecturales qui, immanquablement, invite le visiteur à réfléchir sur les multiples antagonismes opérés, depuis la naissance des civilisations, dans le domaine bâti. Gageons que l'exposition *Prix Médiatine. Manifeste pour une création visuelle actuelle*, curatée par le Centre culturel Wolubilis, saura exprimer toute la teneur de la jeune création plasticienne en Fédération Wallonie-Bruxelles en réunissant, pour l'occasion, seize artistes primés au cours de ces huit dernières années.

Clémentine Davin

PRIX MÉDIATINE. MANIFESTE POUR UNE CRÉATION VISUELLE ACTUELLE
AVEC LA PARTICIPATION DE **YOUNES BABA-ALI** (MAROC, °1986 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2014), **PRISCILLA BECCARRI** (BELGIQUE, °1986 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2015), **LÉA BELOUSSOVITCH** (FRANCE, °1989 / PRIX COCOF 2017), **RAFFAELLA CRISPINO** (ITALIE, °1979 / PRIX MÉDIATINE 2013), **JULIE DEUTSCH** (FRANCE, 1991 / PRIX COCOF 2018), **CAMILLE DUFOUR** (BELGIQUE, °1991 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2019), **IRINA FAVERO-LONGO** (FRANCE, °1991 / PRIX COCOF 2019), **JÓÃO FREITAS** (PORTUGAL, °1989 / PRIX MÉDIATINE 2018), **BARBARA GERACI** (BELGIQUE, °1982 / PRIX MÉDIATINE 2019), **ARNOLD GROJEAN** (BELGIQUE, °1988 / PRIX MÉDIATINE 2017), **OLIVIA HERNÁIZ** (BELGIQUE, °1985 / PRIX COCOF 2016), **KATHERINE LONGLY** (BELGIQUE, °1980 / PRIX COCOF 2012), **GÉRARD MEURANT** (BELGIQUE, °1983 / PRIX MÉDIATINE 2014), **EMMANUEL VAN DER AUWERA** (BELGIQUE, °1982 / PRIX MÉDIATINE 2012) ET **VOID** (ARNAUD EECKHOUT, BELGIQUE, °1987 ET MAURO VITTURINI, ITALIE, °1985 / PRIX MÉDIATINE 2015)

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES
127-129, RUE SAINT-MARTIN
F-75004 PARIS
WWW.CWB.FR
DU 15.06 AU 01.09.19

“Il y a 30 ans, L'escaut inaugurerait une démarche à la croisée des arts et de l'architecture. [...] Depuis, des projets, des expositions, des performances, des installations, des constructions, des réalisations,... Des espoirs, des déceptions aussi. 30 ans, c'est plus qu'une génération. L'occasion de se retourner, de se demander “quel sens tout cela?”. Mais aussi “quel avenir?”, “quel héritage?”, “à qui?”, “pour quoi?” Et au milieu de tout cela, un bureau d'architectes qui poussent, crachent, chient leurs combats permanents et tentent de transformer quelques morceaux de cette terre en un monde habitable...” Rencontre avec **Olivier Bastin**, fondateur du lieu ancré à Molenbeek, et **Tara d'Arquian**, chorégraphe qui l'y a rejoint.

1 Extrait d'un courriel d'Olivier Bastin à l'attention des artistes invités à participer aux célébrations des 30 ans de L'escaut, envoyé le 24 février 2019.

L'art même: À l'origine de la fondation de *L'escaut*, il y a, comme tu le rappelles dans ton texte Olivier, beaucoup de rêves, d'idéaux et d'énergie portés par l'élan de la jeunesse. Qu'en est-il aujourd'hui de l'héritage utopiste qui a animé ce lieu et donné naissance à autant de projets aussi passionnés que passionnants ?

Olivier Bastin: On peut situer cette célébration des 30 ans dans un questionnement sur l'avenir de L'escaut, en lien avec un ensemble d'étapes qui se sont succédées depuis sa création en 1989. C'est un processus continu, qui s'est fait par touches successives, liées aux circonstances et au croisement avec d'autres disciplines, c'est-à-dire la pratique théâtrale et les arts plastiques ; en tant qu'architecte et scénographe, je me suis toujours senti proche des artistes. À l'époque, je m'étais rapproché de Jean-Pierre Denefve, de la galerie Koma à Mons, qui défendait le travail d'**Edith Dekyndt** (°1960). Il y avait également des artistes que je connaissais à Tournai, comme **Jean-Claude Saudoyez** (°1944) et **Marc Feulien** (1944–2005). Le bâtiment étant beaucoup trop grand pour un bureau d'architectes, s'est rapidement posé la question de savoir comment le faire vivre. Avec les artistes et Jean-Pierre, nous avons rapidement imaginé y monter des expositions. Cela a duré jusqu'en 1995, dans un dispositif de programmation lié à la galerie Koma et à ce que cette collaboration permettait en termes de développement, de réseaux, et de moyens de productions qui, pour l'époque, était relativement conséquents.

AM: Tout cela semble s'être fait de manière très organique, sans préméditation ni stratégie d'insertion dans le milieu professionnel de l'art. **OB:** Oui. À ce moment-là, j'étais simplement architecte-accueillant. Jean-Pierre avait quelques connexions institutionnelles, mais sinon ce sont

les artistes et leurs réseaux qui ont rendu les choses possibles. Pendant ce temps-là, je développais des projets architecturaux comme le restaurant le Yen à Ixelles avec Edith Dekyndt, Jean-Claude Saudoyez et Marc Feulien. À la même période, je faisais le foyer du Théâtre National à Bruxelles. Ce sont les deux projets qui ont lancé L'escaut comme bureau d'architecture et qui ont permis de mettre le pied à l'étrier de l'équipement culturel.

AM: Cette porosité entre ta pratique architecturale et les interventions artistiques au sein de *L'escaut*, mais également en dehors, fait la singularité du projet. Qu'est-il ressorti de ces premières années d'expérimentation ?

OB: Faire tourner quatre à cinq expositions par an demandait énormément d'énergie, pour nous comme pour les artistes. Un jour, **Francis Aljys** (°1959) m'a dit : “ C'est bien de nous laisser tout cet espace, mais on peut s'y perdre!”. D'autre part, nous n'avions jamais rien vendu et financièrement les artistes ne s'y retrouvaient pas. Déjà à l'époque, c'était l'architecture qui faisait vivre le lieu, mais j'avais également du mal à payer les factures. J'ai commencé à donner cours et, dès lors, je n'ai plus eu la disponibilité d'esprit pour m'occuper des expositions. Nous avons arrêté la programmation avec Jean-Pierre et nous nous sommes dit au revoir.

AM: Tout au long de ces années, vous avez servi

IN SITU

UN FLEUVE AU LONG COURS

L'escaut espaces,
Photo © François Lichtlé



à la fois de plateforme de lancement et de laboratoire pour beaucoup d'artistes.

OB: L'escaut avait cette capacité d'accueil. On a continué à accueillir les projets d'Edith Dekyndt, qui n'étaient pas simplement des expositions, mais des moments de partage avec le public. Elle était présente les jeudi, vendredi et samedi pour recevoir les gens ; elle faisait à manger, des petits gâteaux, des choses simples. Nous étions en 1994-95, je n'avais pas encore lu Nicolas Bourriaud. C'était une sorte de proto-esthétique relationnelle. Edith, intuitivement, se sentait de cette mouvance.

AM: Ces relations de partage semblent avoir nourri durablement les projets architecturaux de *L'escaut*, jusqu'à en faire quelque part sa marque de fabrique.

OB: Oui, je me souviens notamment du projet d'aménagement pour le Musée de la photographie à Charleroi pour lequel j'ai sollicité les trois mêmes artistes que pour le Yen, plus Francis Aljys. Ce dernier nous a aidé à résoudre la problématique du parcours au 1^{er} étage, en ajoutant un petit cabanon en plancher de bois adossé à la chapelle, qui servait de sas et permettait de passer d'un espace à l'autre sans même s'en rendre compte. De l'extérieur, on le voit bien, c'est une petite boîte en zinc. Pour dire combien les artistes peuvent nous aider à résoudre des situations impossibles parfois !

AM: *Comment avez-vous opéré le basculement entre les arts plastiques et les arts du spectacle ?*

OB: En 2001, nous avons commencé à isoler la toiture, à repeindre les murs et à installer du chauffage aux étages. Tout à coup, il est devenu possible d'accueillir les arts vivants. Cela a été un tournant. Je n'avais plus l'énergie d'animer seul le lieu, donc il a fallu trouver quelqu'un, une structure pour le faire. C'est le CIFAS (Centre de formation des arts du spectacle) qui est venu s'installer ici et qui s'occupait de la programmation, à raison de quatre à six stages par an avec des grands maîtres. Là, c'était magnifique, car tout le bâtiment était dynamisé par ces personnalités grandioses, d'envergure internationale. Il y a eu Robert Pacchetti, puis Raoul Ruiz qui a filmé chaque recoin de l'espace, jusqu'au sous-sol. Cela a duré cinq ou six ans. Puis, il y a eu une certaine forme de lassitude, due notamment à de multiples effractions et des vols de matériel informatique. J'en parle, parce que le lieu a toujours vécu au rythme de ce qui se passait dans le quartier. Il y a eu la première guerre du Golfe et je crois que la deuxième est arrivée quand le CIFAS était encore là. C'est toute cette relation de douleur et de tristesse que nous pouvions ressentir à travers la communauté maghrébine et surtout musulmane, avec des positions radicales et parfois, au contraire, plus nuancées. C'est une chose qui s'est évidemment reproduite récemment avec les attentats. S'il y a eu des incursions ici à l'époque, c'est parce que le quartier était sous pression, en raison d'un commerce de drogue qui venait de l'étranger. Cela s'est arrêté quand des gamins sont passés par la mosquée pour entrer ici. Là, j'ai dû interpeler les gens de la mosquée et cela a fait un tollé. Tout le monde savait qui faisait quoi dans le quartier. Il y a eu un phénomène de communauté qui a fait savoir aux parents des enfants responsables que cela suffisait.

Suite au départ du CIFAS, il y a eu un collectif de théâtre, le VRAC, qui est arrivé en 2007-2008. C'est à cette époque que nous avons commencé à nous poser des questions sur les modalités de gestion de L'escaut et notamment sur les prises de décisions au sein de l'équipe. J'avais toujours inclus les membres dans les processus de décisions, mais jusque-là, il n'y avait pas de règle particulière. En 2009, après plusieurs années de réflexion, nous avons formé une coopérative. Nous avions un espoir gigantesque par rapport à cette nouvelle configuration. Nous étions alors une quinzaine de membres. Nous avons mis en place des protocoles de travail : le pow-wow du mercredi, une grille de lecture des projets, etc Mais, à plusieurs moments, l'utopie de la coopérative s'est confrontée à la réalité. A peine formée sur la lancée de plusieurs gros projets internationaux, notamment le pavillon de la Belgique à Saragosa, la coopérative a connu une baisse soudaine d'activités. On a dû se séparer de trois personnes et cela a été très douloureux. Parallèlement à cela, en 2009, est paru un appel



Enrico Gaido, vue de l'exposition *INXCA*, 2017, l'Escaut, Bruxelles. Photo © François Lichtlé

à candidature pour le poste de bouwmeester.² Cela représentait pour moi l'aboutissement d'un ensemble d'actions que j'avais menées conjointement avec ma génération d'architectes pour arriver à définir ce rôle clé au sein de la communauté urbaine de Bruxelles. J'ai eu le poste et j'ai assumé cette fonction durant un mandat de cinq ans, jusqu'en 2014.

AM: *Quel impact cette prise de fonction a-t-elle eu sur la dynamique de L'escaut, parallèlement à l'arrivée de ce collectif de théâtre et de ce changement de statut ?*

OB: Durant ces années, nous avons vécu une période très productive en matière d'architecture, grâce à quatre ou cinq concours que nous avions remportés fin 2009. Il y a eu beaucoup d'actions et de dynamiques initiées par le VRAC, une belle programmation. Mais après trois ans, ils étaient épuisés. Ils n'avaient pas d'autres revenus financiers et il régnait une certaine confusion quant à leur rôle dans le lieu. Après des débuts enthousiastes, la cohabitation s'est avérée difficile. Je crois que c'est important de le dire, parce que parfois les grandes utopies peuvent se planter sur des détails. Alors que je n'avais pas encore terminé mon mandat de bouwmeester, des problèmes de rapport au pouvoir se sont manifestés. Un an et demi environ après la fin de mon mandat, la coopérative a littéralement explosé.

AM: *Que retirez-vous, à l'échelle individuelle et collective, de cette expérience ?*

OB: Cela a été un échec, très difficile à supporter pendant un an et demi, mais cela a ouvert des portes pour l'avenir. Depuis que

Tara d'Arquian³ rejoint l'équipe fin 2017, ce qu'on vit est extraordinaire. Il y a une cohésion et une cohérence entre les différentes programmations. Avant, l'équipe faisait mine par principe d'être intéressée par ces croisements interdisciplinaires, mais dans les faits, l'alchimie n'opérait pas. Maintenant il y a cette notion de saveur, de curiosité et de plaisir, surtout. En quoi cela influence les architectes, c'est difficile à dire, mais c'est certain que cela a un impact positif.

Tara d'Arquian: J'ai initié les "Break Fresh", des petits déjeuners avec les membres de l'équipe pour savoir ce qu'ils pensaient du projet culturel global. Quelqu'un m'a dit l'autre jour, en parlant des cohabitations au sein du bâtiment : "c'est important, car cela permet de rester connecté à l'humain, alors qu'on est toute la journée derrière un ordinateur, à essayer de résoudre des problèmes techniques abstraits." Je ne suis pas architecte, mais je crois que c'est important de se rappeler que ce qu'on construit est un habitat pour l'homme, qui est un utilisateur et un activateur de l'architecture et non pas un esclave des technologies.

OB: L'une des choses qui a été évoquée en réunion et qui a contribué à faire périlcliter le modèle précédent de la coopérative, c'est le rapport à l'autorité et à la question de l'auteur. Je ne peux pas en vouloir à l'équipe précédente et je pense que c'est bien que certains soient partis et aient créé leur propre agence. J'ai vécu plusieurs fois des histoires assez violentes de passation impossible au cours de ces trente ans. Mais la chose est très différente avec Tara maintenant, car c'est un tout autre regard.

AM: *La complémentarité des approches créatives permet probablement de mettre à distance ces problèmes d'ego ou, du moins, de ne pas les investir de la même manière.*

T.d'A.: Oui, il y a sans doute une forme de sérendipité dans tout cela. J'ai vécu dix ans en Angleterre où j'ai fait mes études et mes débuts en tant que chorégraphe. J'ai beaucoup souffert d'une position difficile en tant qu'artiste, due à un contexte global, et me suis alors posé la question de ce que je désirais pour l'avenir. Je souhaitais vivre de ma pratique et avais l'intuition que c'était possible en Belgique. Dans ce moment de crise, il y a eu un croisement avec L'escaut, qui vivait également une période houleuse.

Dans le passé, nos chemins s'étaient déjà croisés avec Olivier, puisqu'il a vécu dans la maison dans laquelle j'ai grandi. J'ai toujours gardé des liens avec L'escaut et énormément de reconnaissance, car cela faisait quatre ans que j'y effectuais des résidences de création pour mon propre travail. Mon premier projet professionnel a d'ailleurs été créé ici même, à l'été 2013. *In Situ* a lancé ma carrière de chorégraphe à Londres. En 2017, je suis donc revenue à L'escaut, qui est mon ancre, mon port d'attache, en disant à Olivier que j'avais du temps à consacrer au projet L'escaut. Nous nous sommes alliés dans ce moment de doute, de tâtonnements. Je n'ai pas essayé d'être en rupture, mais plutôt dans le prolongement de ce qui avait été fait jusqu'ici et de développer, à partir de la compréhension que j'en avais en tant qu'artiste, au fil des résidences, ce dont le projet avait besoin pour s'épanouir.

AM: *Ta double position en tant qu'artiste et facilitatrice de ce lieu t'amène à être en empathie et à anticiper certains besoins qu'ont les créateurs, en termes d'équipement, d'encadrement ou au contraire de solitude, puisque tu connais les logiques et les méthodologies propres aux arts de la scène.*

T.d'A.: Absolument. Et sans avoir présumé de cela, ce phénomène de résonance m'a énormément nourrie. Je voulais vivre de ma pratique, mais celle-ci ne peut exister seule. Le fait de côtoyer des pratiques artistiques en tout genre au quotidien est une richesse incroyable et pas uniquement en tant que chorégraphe. J'ai grandi dans une famille d'architectes et, sans appartenir à cette discipline, j'ai suffisamment de connaissance pour pouvoir l'appréhender tout en conservant une distance.

² "Le bouwmeester et son équipe ont pour mission de veiller à la qualité de l'espace, en matière d'architecture, mais également en ce qui concerne l'urbanisme et l'espace public sur le territoire de la Région Bruxelles-Capitale. Il s'agit de pousser plus en avant l'ambition à Bruxelles en matière de développement urbain. Le bouwmeester occupe une position indépendante." Cette définition est tirée du site internet : <http://bma.brussels/fr/accueil/>

³ chorégraphe belge, diplômée de Trinity Laban, Conservatoire de musique et de danse à Londres, ndlr

AM: *Cette position, semblable à celle d'une médiatrice, est peut-être le chaînon qui manquait à L'escaut. Par le passé, quelques personnes se sont également essayées à jouer ce rôle de "go between" entre l'équipe et les artistes, mais sans beaucoup de succès, si je ne m'abuse ?*

OB: En effet, nous avons engagé à certains moments des personnes pour s'assurer de la communication de L'escaut avec le monde extérieur et pour promouvoir une certaine identité, mais cela n'a pas duré car nous avions de la difficulté à leur donner des directions claires. La différence avec Tara, c'est qu'elle n'est pas une chargée de communication. Je crois que nous sommes encore aujourd'hui tellement attachés au projet artistique que jamais nous ne ferons quelque concession que ce soit pour aller vers un peu plus d'institutionnalisation et gagner en visibilité.

T.d'A: Cela pose de belles questions par rapport à l'évènement des trente ans justement. Il y a le danger de la célébration, au sens d'une institution établie.

OB: Tout de suite s'est imposée à nous cette question des affinités électives avec trois artistes en particulier, qui sont Edith Dekyndt, Denis Pondruel et Francis Alÿs, que nous n'avions pourtant plus vus depuis longtemps. Mais justement, il y avait l'idée de les réinviter pour activer les traces du passé par celles du futur, non pas de manière nostalgique, mais plutôt prospective. Que laisse-t-on au fond en héritage à nos enfants, à la planète, nous en tant qu'architectes et eux en tant qu'artistes, chacun à son échelle ? Va-t-on continuer à construire et à produire indéfiniment ?

AM: *Comment allez-vous déployer ces questions dans le temps ? Quelles formes prendront ces collaborations ?*

OB: Cela nous semble important d'intégrer les artistes de la programmation actuelle, qui ont répondu à l'appel à candidature de l'année dernière, mais aussi ceux de l'année prochaine, et de les inviter à se pencher sur les interventions d'Edith, Denis et Francis et à y réagir. Forcément, cela va donner quelque chose d'inédit ! L'idée n'est pas de créer l'évènement, au contraire, mais de provoquer des récurrences, des temps de rencontres, car nous ne voulons pas être victimes d'un succès éphémère. Nous pensons également que le croisement des disciplines peut être un bon antidote pour éviter l'entre soi.

T.d'A: Même si les artistes programmés ne l'ont pas été dans l'optique des trente ans, ils font maintenant partie de l'histoire L'escaut de L'escaut et il y aura sans doute des points d'accroche. C'est en pratiquant au quotidien le dialogue avec les artistes, qu'on voit émerger ces possibles ponts entre les pratiques. La base d'une communauté qui fonctionne est la confiance ; ainsi, en impliquant les gens du quartier grâce à une politique de portes

ouvertes instaurée depuis longtemps, nous comptons faire de cette célébration une vraie fête de quartier.

Propos recueillis par Septembre Tiberghien

PROGRAMMATION ANNIVERSAIRE DE L'ESCAUT

DU 10.10 AU 26.12.19

AVEC, TOUS LES JEUDIS SOIRS, INTERVENTIONS D'ARTISTES, DE PUBLICS, D'HABITANTS, DE JEUNES OU AUTRES.

WE D'OUVERTURE

DU 10 AU 13.10.19

ŒUVRES DE FRANCIS ALÿS, EDITH DEKYNDT ET DENIS PONDRUEL INSTALLÉES SUR LES 3 NIVEAUX. PERFORMANCE DE LA CHORÉGRAPHE TARA D'ARQUIAN INTERVENTIONS D'ARTISTES DE LA SAISON 18-19 ET D'ARTISTES AYANT RÉPONDU À L'APPEL À RÉSIDENCES LANCÉ PAR L'ESCAUT.

Quand je pense à L'escaut, au lieu, il me vient des images de gestes répétés inlassablement.

Des gestes simples, qui engagent le corps, comme une danse.

Sous les pentes du toit, au chaud ou bien au rez-de-chaussée plus froid et humide, des gestes qui portent et soutiennent.

Une chaîne solidaire, qui unit les hommes et les femmes.

Ici, il n'y a pas de maillons faibles.

La répétition est une manière d'apprendre et de se mettre à l'épreuve.

Elle peut être mécanique (désincarnée) ou cosmique (rituelle), physique ou cérébrale, mais elle ne cesse jamais de convoquer le temps, la vie et la mort.

À l'intérieur de ce cycle, L'escaut n'a cessé d'être un lieu d'expériences et d'expérimentation, à l'abri du monde de l'art en quelque sorte. Sa fonction première, celui d'être une agence d'architecture, lui aura épargné les vicissitudes que connaissent les centres d'art, musées et autres institutions culturelles.

Cela va bien sûr de pair avec une économie minimale, pour ne pas dire minimaliste. Mais la convivialité et l'hospitalité n'ont jamais fait défaut à L'escaut.

S.T.

DEBORAH BOWMANN



Deborah Bowmann, vue de l'exposition *Les fausses dents du prince*, © Deborah Bowmann

L'art même: *Pouvez-vous nous présenter Deborah Bowmann ?*

Amaury Daurel: Il s'agit d'un projet débuté en 2014 par Victor Delestre et moi-même à Amsterdam. L'enjeu était pour nous de définir un nouveau système pour faire de l'art ensemble, qui est aussi une manière de repenser à la fois ce qu'est un artiste et ce qu'est un espace. Deborah Bowmann est donc un projet hybride qui est autant une identité artistique fictive et autonome qu'un espace d'exposition réel, une plateforme pour nous-mêmes et pour d'autres artistes. C'est un projet généreux, large et ouvert : nous voulions exposer ce que l'on nomme artiste et lieu d'exposition.

Victor Delestre: J'ajouterais que cette identité se présente aussi comme une parodie de la figure de l'artiste en tant qu'entrepreneur. Deborah Bowmann est parodiquement construit.e comme une entreprise et l'artiste y devient une sorte d'entrepreneur *free-lance*. Le projet se calque sur un modèle "*business*" avec ses multiples champs d'activité, comme une matrice multifonctionnelle qui propose différents services. Mais c'est également une matrice qui est ouverte à la collaboration avec d'autres artistes, élément qui est l'un des principes premiers du projet.

AD: C'est étrangement de plus en plus dur de résumer ce qu'est Deborah Bowmann, car c'est un projet assez ouvert qui pose beaucoup de questions sur différentes sujets. Aujourd'hui, ces interrogations se déplacent et ne sont plus exactement celles qui étaient présentes à l'origine. Par exemple, l'une de nos intentions primordiales était de créer un espace, pour nous-mêmes et pour d'autres, qui soit considéré comme une véritable œuvre d'art. Nous voulions exploiter intelligemment et jouer plastiquement avec toutes les facettes de ce qu'est un lieu d'exposition. Ce qui est certes encore le cas, mais qui s'est complexifié, qui a changé.

AM: *Si ce projet a évolué, qu'est-il devenu aujourd'hui, à Bruxelles ?*

AD: Il est toujours proche de ses interrogations de départ, mais certains points qui nous intéressaient au début sont maintenant dépassés ou modifiés. Par exemple, le motif de Deborah Bowmann en tant que producteur d'une économie de service tend à s'abstractiser. Bien sûr nous continuons d'envisager nos œuvres sous un rapport de tension entre support et supporté, mais celles-ci s'éloignent doucement de la question de la collaboration. Nous avons maintenant

Créé en 2014 dans le squat Post-Forma à Amsterdam, DEBORAH BOWMANN est un espace hybride et une identité d'artiste fictive qui s'est installé.e à Bruxelles depuis août 2016. Après trois saisons d'événements artistiques variés, mais aussi après une sélection parmi les finalistes du Prix Ricard en 2017, l'art même revient sur les éléments clefs de ce projet avec ses deux fondateurs: Amaury Daurel et Victor Delestre.

envie de jouer avec ce scénario afin de le faire évoluer vers quelque chose de différent pour que l'œuvre soit plus autonome. Comme tout travail artistique, nous n'avons pas envie de répéter toujours les mêmes choses. La trajectoire du discours nous semble plus importante que le discours lui-même ; cela se retrouve autant dans les objets que nous produisons que dans notre programmation. Nous pensons nos expositions année par année afin de véritablement réfléchir à l'évolution du "scénario".

AM: *Le lieu Deborah Bowmann est-il donc indissociable des expositions que vous pouvez faire ailleurs en tant qu'artistes ?*

AD: À la base le lieu et l'identité artistique étaient indissociables, mais ceci fait partie des éléments qui évoluent. Par exemple, nous ne pouvions, au départ, envisager les expositions dans notre espace sans que nous y participions plastiquement. C'est de moins en moins le cas et nous trouvons intéressant que Deborah Bowmann existe selon ces deux facettes. Le lieu est un énorme aspect de ce qu'est Deborah Bowmann, mais un projet ne se réduit pas uniquement à un discours théorique. Lorsque le projet est né, Deborah Bowmann était avant tout un lieu, mais ça devient, aujourd'hui, avant-tout un.e artiste.

VD: Le lieu est en effet important. Nous trouvons ça bien d'être à la fois curateur et artiste, mais nous avons commencé sur un modèle institutionnalisé, le format de la galerie, qui peut bien sûr être voué à changer. C'est en ça que le projet est intéressant : nous avons mis le format d'exposition collaborative, institutionnelle, à l'épreuve pendant cinq ans, pour aujourd'hui le remettre en cause car il s'agit avant tout d'un projet artistique global.

AM: *Pouvons-nous revenir sur cette question de la parodie de l'artiste en tant qu'entrepreneur que vous mettez en scène ?*

AD: Il faut faire attention avec le mot parodie car, en effet, c'est un terme qui est proche de ce que l'on fait mais, selon moi, Deborah Bowmann est une forme mimétique qui déconstruit, reconstruit et crée une poésie avec beaucoup de codes contemporains, dont celui de l'auto-entrepreneur. Je sais que nous parlons parfois de "parodie sérieuse", mais pour moi il s'agit plus d'un jeu, d'une poésie, qui peut effectivement prendre un aspect comique. La notion de parodie n'a pas été pensée au sein des arts plastiques, c'est un mot que l'on va chercher parce qu'il s'agit d'une figure de style assez proche. C'est un outil théorique, mais ce n'est pas forcément adéquat avec ce que l'on fait.

En ce qui concerne l'autoentrepreneur, cette figure arrive car, au début du projet, on se regarde, nous deux, en train de lancer un espace et l'on se dit que nos premiers sujets de travail concernent tout ce qui tourne autour de ce que l'on est en train d'entreprendre : l'espace, sa gestion, l'"artiste *free-lance*", le travail collaboratif, etc. Toutes ces choses-là vont devenir nos sujets de travail, autour desquels on brode toujours aujourd'hui. Ce n'est pas vraiment que ces sujets nous intéressent plus que ça, mais c'est qu'ils sont arrivés d'une certaine manière, comme en miroir à ce que l'on était en train de réaliser. Est-ce que monter un espace ne peut pas devenir une œuvre d'art ?

VD: J'aimerais préciser que la parodie n'est pas forcément drôle. C'est un terme qui vient du théâtre et qui, en grec ancien, voulait signifier "à côté" (*pará*) "du chant" (*ôidé*). Être à côté d'une chose, la reprendre en la déformant. Je pense que c'est intéressant car Deborah Bowmann a un rapport au théâtre, au performatif, au scénario, à la mise en scène. En termes de signes évidents, ça a commencé par le fait de revêtir un costume trois-pièces mais aussi par la création de notre site internet. Nous disions plus tôt que nous avons questionné, dès le début, l'idée qu'à notre époque un artiste doit se prendre en main comme un entrepreneur. Nous jouions à l'artiste habillé en costard qui se lève tôt, qui boit son

café, qui gère ses affaires, etc. Cette idée de parodie, dans son rapport originel, me semble intéressante. Même si nous ne sommes pas des performeurs, nous proposons un "format" artistique qui est autant une activité curatoriale qu'une activité d'atelier et de création d'œuvres. Il s'agit d'une pratique complète par laquelle l'on réfléchit sur l'attitude, la représentation et l'agir de l'artiste. Cette réflexion me semble être liée au théâtre et doit soulever une question : est-ce que ces gens, en tant qu'artistes, sont vraiment des curateurs et des artistes ? Sont-ils vraiment sérieux lorsqu'ils font ça ?

AD: C'est vrai qu'au sein d'une histoire de l'art dans laquelle l'artiste est toujours pris comme une figure sérieuse de l'auto-réussite, nous avons eu envie d'ajouter des éléments potaches par une pratique peut-être plus généreuse, en accord avec ce que l'on aime voir lorsque nous visitons des expositions.

AM: *Dans ce cas, est-ce que l'espace Deborah Bowmann est la parodie d'une galerie ?*

AD: Chaque exposition joue avec l'idée d'un contexte de monstration différent qui n'est pas celui classique que l'on attend d'une galerie. Parfois, notre espace prend l'apparence d'une boutique ou d'un espace marchand littéral, voire d'autre chose. C'est un lieu assez organique. Par exemple, nous avons toujours de la moquette au sol et de la musique diffusée. L'espace qui est "mimé" est en ce sens hybride : ce n'est pas seulement la parodie d'une galerie d'art mais c'est un lieu qui fluctue de la galerie à l'espace commercial au sens large. Nous voulons qu'on se questionne sur l'identité du lieu, et l'on constate que c'est souvent le cas ! Les gens passent, et n'arrivent pas à déterminer où ils sont entrés.

AM: *Quand vous avez ouvert le lieu, c'était important qu'il ait une vitrine. Pourquoi ?*

VD: C'était une facette importante pour que l'espace ressemble à une galerie ou à un commerce. Cette indistinction était déterminante pour nous : nous voulions faire de la galerie un espace marchand pas si différent d'une boutique de chaussures. Comme un petit théâtre, une boîte dans laquelle des objets sont à

vendre ; comme une sorte d'extension de notre projet de sculptures lié à la question de la représentation.

AD: Effectivement, nos premières intuitions sculpturales étaient très liées au rapport entre sculpture et *set design*, au rapport entre sculpture et le présentoir en général. Créer Deborah Bowmann, c'était donc créer un contexte idéal pour d'autres et pour nous-mêmes, idéal pour montrer notre travail, d'où l'importance de la vitrine.

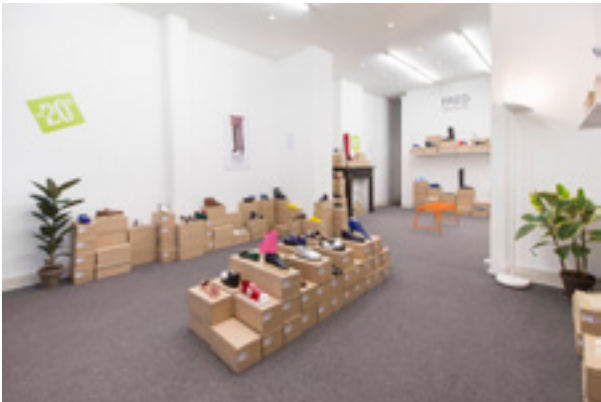
AM: *Est-ce que, à la suite d'un Joseph Beuys qui envisageait sa pratique artistique comme une "sculpture sociale", l'on pourrait employer un terme similaire à propos de Deborah Bowmann ? Ou parler d'une "sculpture marchande" ?*

VD: À la base du projet, il s'agissait de trouver un nouveau moyen de générer une économie pour nous et pour d'autres. Ce qui est en partie toujours le cas aujourd'hui alors que nous sommes devenus une ASBL : nous voulons rendre possible l'exposition d'autres artistes. C'est l'extension de l'idée de sculpture sociale. Ce qui coule de source dans la fondation du projet, c'était l'idée de jouer avec les rapports économiques qu'il y a aujourd'hui.

AD: On peut dire cela de Beuys car c'est un trait essentiel de sa pratique, mais chez nous, c'est un caractère un peu plus commun, partagé par d'autres. Certains vont envisager notre projet comme tournant uniquement autour de ces questions de l'économie de l'artiste, mais pour moi le rapport collaboratif est tout aussi important. Je ne pense pas qu'on pourrait résumer notre pratique à une formule.

VD: En fait, Deborah Bowmann, c'est surtout une "sculpture totale" : il s'agit d'un projet qui questionne des aspects économiques, mais aussi sociaux et communautaires. Il faut aussi comprendre que nos questions sont avant tout esthétiques. Il s'agit d'un projet qui essaye de se saisir de différents aspects de notre époque et de la pratique artistique d'aujourd'hui pour les porter à la réflexion.

Propos recueillis par Jean-Baptiste Carobolante



Vue de l'exposition *Fred Chaussure*, © Deborah Bowmann

**CERISE SUR LA DÉCO
PAR DEBORAH BOWMANN**
JUSQU'AU 10.05.19
SCREEN TEST
JORGE DIEZMA ET ANTONIO DE LA ROSA
SOUS COMMISSARIAT DE MARIO CANAL
DEBORAH BOWMANN
24 AVENUE JEAN VOLDERS
1060 BRUXELLES
WWW.DEBORAHBOWMANN.COM
DU 24.05 AU 6.07.19

DEBORAH BOWMANN
RÉSIDENTE ET EXPOSITION PERSONNELLE
PARADISE
6 RUE SANLECQUE
F-44000 NANTES
WWW.GALERIE-PARADISE.FR
JUIN 2019

Hotel Solaire est la première exposition muséale d’envergure en Belgique du photographe français SÉBASTIEN REUZÉ (°1970; vit et travaille à Bruxelles). Les pièces maîtresses en sont des images de couleur jaune vif, déjà montrées en 2017 à la galerie Catherine Bastide sous le titre *Rising Sunset*, qui, disposées en série, imposent une forte présence aux visiteurs. Quatre grands tirages représentent le même soleil, mais ils ont fait l’objet de manipulations différentes. Ce jeu de répétitions et de variations, qui démontre implacablement le caractère artificiel de l’image photographique, est au cœur de cet *Hotel Solaire*, installation plutôt qu’exposition de photographies, qui occupe un espace imposant du Musée de la photographie d’Anvers.

Sébastien Reuzé,
My Life In The Bush Of Ghosts
© l’artiste



On a l’impression de voir le soleil onze fois, mais, dès lors qu’on se rapproche, l’on se rend compte qu’il n’y a parfois pas de soleil, mais un halo ou des effets de lumière, notamment dans de surprenantes vues de routes embouteillées. La lumière du soleil, la plus naturelle qui soit, donne lieu à des images qui semblent artificielles : c’est là une vision paradoxale de la photographie, qualifiée d’“écriture de la lumière” depuis le XIX^{ème} siècle.

Dans cet espace jaune, on trouve aussi quelques palmiers de la Côte d’Azur, comme en clin d’œil aux traditionnelles photos de couchers de soleil de l’imagerie touristique, à laquelle la couleur a tant apporté ! Face aux images de Sébastien Reuzé, on pense d’ailleurs beaucoup aux paradoxes de la photographie couleur qui se voudrait naturelle, voire naturaliste, tout en étant profondément artificielle, à cette longue histoire dont Nathalie Boulouch a montré combien elle était marquée par une “ambiguïté entre sa puissance de réalisme et sa capacité à passer au-delà, en créant un effet de simulacre¹”. Adjacent à l’espace dédié au jaune, mais situé comme en retrait, dans une sorte de niche, un espace très différent propose un mur que l’on dirait fait de bouts d’affiches lacérées à la Jacques Villeglé. En s’approchant, on remarque qu’il s’agit d’un

collage — d’un épinglage plutôt — de bouts de papier photo, vestiges de tirages où ne se devine aucun motif, des morceaux de pures couleurs. Cette pièce rend visible la matérialité des tirages, l’épaisseur du papier blanc qui ressemble par endroits à du plâtre et la couche de couleur qui fait penser à un épais vernis ou à du plastique. En l’absence de texte explicatif dans l’exposition comme dans la publication qui lui est liée (*Colorblind Sands*, Art Paper Editions, 2018), ce mur lacéré éclaire l’ensemble de la démarche de Sébastien Reuzé qui utilise le tirage comme de la peinture, dans une perspective que l’on dirait presque pictorialiste.

Deux tirages sous verre encadrent ce grand mur : l’un, où le magenta domine nettement, représente des cerfs dans une rivière, l’autre donne à voir une plante à épines peintes de différentes couleurs, seul objet multicolore de la salle avec le mur lacéré. On se demande quelles ont été les manipulations, à quel niveau du procédé photographique les couleurs ont été ajoutées, mais finalement la technique importe peu ici, comme importe peu le fait que le photographe soit daltonien, un élément pourtant potentiellement clé...

Hotel Solaire se poursuit dans un deuxième espace plus intime, où figurent cinq grandes pho-

ILLUSIONS CHROMATIQUES

SÉBASTIEN REUZÉ
HOTEL SOLAIRE
SOUS COMMISSARIAT DE REIN DESLÉ
FOMU - FOTOMUSEUM ANTWERPEN
WAALSEKAAI 47
2000 ANVERS
WWW.FOMU.BE
JUSQU’AU 9.06.19

tographies de désert rouges, que la commissaire Rein Deslé présente, dans un texte introductif distribué sous forme de feuille volante, comme un hommage aux maîtres américains Carleton Watkins et William Henry Jackson. Ces images comportent de nombreuses traces de manipulations liquides, des marques de brûlure et des signes de pliages horizontaux.

Face à ces paysages imposants, d’autres photographies, bleues cette fois — la couleur primaire qui manquait — montrent des tirages collés sur du tissu. Dans cet ensemble bleu, le soleil n’est présent qu’indirectement, de biais : on le devine hors cadre à plusieurs reprises. Une étrange photographie dans le coin de la salle montre par exemple des vêtements d’astronautes exposés dans des vitrines de bois d’un autre âge à la lumière rasante du soir.

Il s’agit sans doute du même désert américain dans les images magenta et les images bleues, mais l’ambiance est différente : le soleil de midi est devenu quasi crépusculaire, manière de souligner le pouvoir de la couleur et le pouvoir du photographe, maître de la fabrique de l’image.

Dans ce même espace, comme isolées, ou comme une ouverture en fin d’exposition, deux tirages montrant une villa en ruine dans un désert montagneux et un militaire en pied semblent presque surexposés. Les couleurs primaires ont disparu : les tons sont gris et marrons, mais la lumière ne semble pas plus naturelle pour autant.

Avant de partir, si l’on revient attentivement sur les images, l’on s’aperçoit qu’un des derniers tirages gris reprend en fait l’une des images bleues, située presque en face. Mais la répétition ne saute pas aux yeux : c’est que la silhouette humaine, la figuration, n’est manifestement pas le sujet de ces deux images. Pour Sébastien Reuzé, qui vient pourtant de la *Street Photography*, la photographie apparaît comme un art abstrait, art de la couleur et de la lumière.

Hotel Solaire fait partie des expositions qui appellent un regard plus attentif qu’à l’habitude. Elle impose aussi de réfléchir à notre vision de la photographie, à son histoire, mais surtout à ses illusions, aux différences essentielles entre un sujet et une image, entre un cliché et un tirage.

Anne Reverseau

¹ Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu*, p. 182, Éditions Textuel, coll. "L’écriture photographique", Paris, 2011

À mi-chemin entre l’exposition et l’installation, *Verticales du désordre* rassemble les œuvres les plus récentes d’AGNÈS GEOFFRAY (°1973; vit et travaille à Paris et Bruxelles) dans une fascinante mise en espace. Son dispositif, juxtaposant photographies, projections de diapositives, vidéo et composantes sculpturales à de longues bandes de ruban adhésif collées aux murs pour y fixer de petites photographies d’une autre époque, construit une logique poétique fidèle à la pratique de l’artiste.

Agnès Geoffray,
composante de la série “L’esquive”,
2018. © l’artiste



Le corps tient, se maintient, se retient.¹

Une femme, le dos parfaitement droit, se tient debout. Au centre de la composition photographique, l’axe vertical de son profil gauche croise le madrier de bois qu’elle maintient sur un axe quasi horizontal en le serrant entre son bras et sa taille : la croix est la première forme tracée dans les salles d’exposition (“Des équilibres”). Croisements, rencontres, additions et fardeaux à porter sont conceptuellement convoqués. À droite, trois bandes de ruban adhésif verticales et parallèles fixent une photographie au mur. Sur celle-ci, une femme semblant s’élancer vers le sol de tout son corps, depuis son ventre et sa poitrine, adopte une posture à l’antipode du premier sujet. Cet ensemble révèle simultanément une forte impression de stabilité et de légèreté. La réflexion, le calcul et le contrôle sont perceptibles malgré la présence saugrenue de la deuxième figure semblant voler ou tomber. L’ambiguïté de cette posture constitue une mise en abyme de la démarche de l’artiste. Qu’est-ce qui affecte ce deuxième sujet? L’apesanteur ou la gravité? S’agit-il d’un envol ou d’une chute? Cette hésitation fondamentale rappelle notamment les injonctions contradictoires lisibles sur les paires de gants des années 1950 faisant partie de la série “Les élégantes” : “feel, fall”, “fall, believe”, “honore, résiste”. Les mots s’associent finement aux gants usagés, attributs intimes ayant un jour fait office de seconde peau, pour sonder le jugement, l’éthique ou le sens moral. Ces accessoires constituent de paradoxales pièces à conviction, aux sens littéral et figuré.

Le corps annonce, renonce.

La main représente un motif récurrent dans le contexte de l’exposition, mais son statut est équivoque. Tantôt elle exerce une forme de contrôle en indiquant une direction à suivre — dans l’espace ou dans l’interprétation —, tantôt elle se soumet à une emprise. La fonction d’enveloppement ou d’enfermement des mains par les gants qui ponctuent les salles en représente un exemple subtil, mais probant. Trois composantes de la série “Les impassibles”, qui soulignent ostensiblement des gestes faussement ludiques, se distinguent : la main est mesurée, la main mesure, la main tient un instrument de mesure. L’insistante présence de la main comme motif iconographique n’a rien de sensuel dans ce cas-ci; la rigidité et la neutralité de ses divers portraits résistent au potentiel tactile. Sujet d’étude et d’analyse, la main est mesurée dans une perspective quasiment ethnographique. La mesure n’est d’ailleurs pas réservée à celle-ci. Loin d’être anodine, la répétition de lignes droites ponctuant les salles, par l’intermédiaire d’une posture debout, de rubans adhésifs ou textiles, d’une canne française ou la présentation linéaire d’un ensemble de photographies évoque une unité de mesure originale et métaphorique développée par l’artiste. Grâce aux motifs de la main ou de la droite devenus étalons², la confrontation avec les œuvres d’Agnès Geoffray interroge notre relation à notre propre corps, à l’autre et à l’espace.

Le corps danse, se condense.

Le corps vit, subit, survit.

Fixes ou en mouvement, les images de corps humains, bien centrées dans les compositions, se caractérisent par un traitement noir et blanc et un stoïcisme qui les rabat sur un plan neutre. Les aspérités sont lissées au profit d’un effet typologique, d’une déclinaison de mouvements, de postures, de gestes. Réfugiés dans un ascétisme palpable, les personnages fournissent néanmoins un effort sous la contrainte physique. En témoigne une composante de la série “Des équilibres” où deux circassiennes sont superposées sur un axe vertical, tête contre tête, l’une en équilibre sur l’autre. Ou l’ensemble de treize photographies de la série “Suite”, où un corps déconstruit les mouvements menant à une posture de contorsion. La vidéo *Battling with the Wind*, qui s’apparente à une chorégraphie comme *L’esquive* et *Choregraphy I*, repousse les limites de la pression imposée au corps. Le danseur Jérôme Andrieux est remarquable dans sa performance qui consiste à reproduire différents symptômes physiques post-traumatiques — choc d’obus — que certains soldats ont développés suite à la Première Guerre mondiale. Ses mouvements désarticulés pointent toute la violence engendrée par l’événement et, de manière exceptionnelle, semblent relier un corps à une forme de subjectivité vécue.

Le désordre invoqué par le titre de l’exposition se trouve du côté des faits sociaux et politiques complexes qui ont inspiré les œuvres. Au cœur du chaos, ces dernières se présentent comme de belles lignes droites, verticales ou non, autant de colonnes vertébrales qui résistent et invitent à résister à l’asservissement des contraintes. L’écart entre l’art et le réel demeure prégnant, mais l’identification d’une poésie au sein de dures réalités représente un tour de force qu’Agnès Geoffray sait renouveler.

Mélanie Rainville

Artiste ultra primée, soutenue par le British Council, vivant à Anvers, et représentante du pavillon français à la prochaine Biennale de Venise, LAURE PROUVOST (°1978) montre que le charisme n’est pas tout, et que la démiurgie opère nonobstant des dehors fragiles. Car comment comprendre qu’une artiste, que rien ne définit sinon la propension au nonsense au-delà de la signification, devienne, en l’espace de quelques années, l’une des plus adulées et prometteuses? Le Mukha d’Anvers choisit de la consacrer en lui offrant une vaste tribune qui donne libre cours à un univers non étanche déployé dialectiquement.

Laure Prouvost, *The fountain*, 2019, Courtesy of the artist, and Galerie Nathalie Obadia (Paris and Brussels), carlier I gebauer (Berlin) and Lisson Gallery (London and New York). Exhibition architecture by Diogo Passarinho Studio. Photo © M HKA.

À partir de son goût pour le classement lexicologique — que l’on retrouve dans la conception du catalogue, une œuvre en soi conçue sous forme d’abécédaire — Laure Prouvost propose une exposition architecturée, faite d’ouvertures en panoptique, de portes aux linteaux abaissés, de panneaux percés, de moniteurs vidéo retournés, d’impostes donnant sur un fatras d’objets en déshérence, posés sur socle, ou plantés là, d’espaces où l’envers et l’endroit se confondent.

En somme, en révisant l’orientation même du parcours d’exposition, Laure Prouvost dérègle conjointement l’ordre du langage.

La littéralité de la muséographie est ainsi déconstruite au profit d’un au-delà des lignes et des plans, dans une miscellanée de matériaux organiques et d’artefacts renaturalisés, à l’aune d’une réalité, devenue aussi bien post-conceptuelle que post-industrielle. Sont ainsi juxtaposés : chaussures usées, fruits, légumes, denrées alimentaires engluées dans le plâtre, papiers d’emballage, téléphones mobiles démantibulés et recouverts au vernis, auxquels font face, ou que suivent de près, des vidéos qui rendent compte de *samplings* sonores et visuels.

La signalétique, chargée de guider le spectateur dans ce dédale, réclame regard et attention soutenus : “Dont’forget this image” ; “Look in there” ; “You have to look behind”.

Une requête d’attention que scandent aussi nombre de vidéos où un index, quelquefois une main, désigne : dessins, coussins, rideaux, et parfois le spectateur lui-même, invité à prendre part à la lisibilité du projet sans omettre de se servir de tous ses sens, y compris du toucher.

They are waiting for you, la performance présentée récemment au Kaaitheather à Bruxelles dans le cadre du festival Performatik poussait, à ce titre, le processus à sa limite, jusqu’à faire de

LAURE PROUVOST
AM-BIG-YOU-US LEGSICON
SOUS COMMISSARIAT DE NAV HAQ
M HKA
32 LEUVENSTRAAT
2000 ANVERS
WWW.MUHKA.BE/FR
JUSQU’AU 19.05.19

**DEEP SEE BLUE SURROUNDING YOU/
VOIS CE BLEU PROFOND TE FONDRE**
SOUS COMMISSARIAT DE MARTHA KIRSZENBAUM
PAVILLON FRANÇAIS
BIENNALE DE VENISE
DU 8.05 AU 24.11.19



UN ART LEXICOLOGIQUE

l’artiste une sorte d’hypnothérapeute s’adressant en voix *off* à l’oreille du spectateur. D’une voix douce et relaxante, Laure Prouvost demandait à chacun de prendre place, et de prêter attention à ce qui allait se dérouler. Cette insistance sur la présence semble bel et bien un appel à résister à “l’âge de l’accès” tel que décrit par Jérémy Rifkin. Alors que le sujet contemporain, occupé à s’individualiser au gré de l’offre exponentielle d’expériences culturelles, se prive chaque fois d’avantage de sa vitalité attentive, et a fortiori de sa position dans l’histoire, Laure Prouvost en appelle sans cesse à rester concerné et concentré sur l’événement.

Car, pour l’artiste, tout doit pouvoir s’incarner, même des objets inanimés. Les cartels conceptuels noir sur blanc, blanc sur noir, les sous-titres, les notices explicatives, les intertitres et chapitrages des vidéos posent un recentrage sur le texte qui, tout en convoquant une freudienne psychopathologie de la vie quotidienne faite de lectures à double sens, de méprises et de souvenirs-écrans, s’adresse au spectateur,

devenu le lecteur complice de la porosité équivoque entre sujet et objet, vérité et mensonge.

L’anglais, langue d’adoption de Prouvost, apparait pour ce qu’il est alors : un substrat étrange et étranger, permettant de faire parler rebuts, souvenirs, déchets, reliques, liquide et flaques, collections d’objets selon un devenir végétal, animal ou humain. Et la figure du paradoxe “comme destitution de la profondeur, étalement des événements à la surface, déploiement du langage le long de cette limite” est le tour de clé nécessaire à l’entrée dans l’apparente pureté lisse des images : “This glass contains water from a place no one’s ever been.” dit le message au-dessus du verre d’eau.

Le “What does this means ?” inscrit sur l’affiche représentant un flamand rose, allusion à la communauté linguistique du projet d’exposition, est une question sarcastique tant le sens est à la fois évident si l’on se réfère à l’image, et problématique si l’on considère qu’une image ne “veut” rien dire, et donc qu’elle peut très bien redistribuer la signification.



Laure Prouvost, installation view *AM-BIG-YOU-US LEGSICON*, 2019. Exhibition architecture by Diogo Passarinho Studio. Photo © M HKA

À cet égard, l’influence des élucubrations logiques et incongrues du conteur mathématicien Lewis Carroll infuse jusque dans les théières de céramique de Grandma, et le tunnel creusé vers l’Afrique par Grandad, les extravagants grands-parents du roman familial de Laure Prouvost.

L’œuf anthropomorphe Humpty Dumpty ne disait-il pas déjà “Lorsque *moi*, j’emploie un mot [...] il signifie exactement ce qu’il me plaît qu’il signifie... ni plus ni moins”. “La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu’ils veulent dire”. “La question, riposta Humpty Dumpty, est de savoir qui sera le maître... un point, c’est tout.”

S’il n’est pas certain que Laure Prouvost se réapproprie entièrement ce mot d’ordre, en revanche, il se pourrait qu’une tapisserie, *This Means tableau*, puisse servir de pièce maîtresse au déchiffrement de sa saga énigmatique. La chèvre y est associée au mot “you”, “mother” à un verre, “your father” à une clé à mollette, un œuf brisé à “you are late” etc. Libre à chacun d’en déduire ce qu’il souhaite.

Ces associations d’images et de mots ou de segments de phrase, aussi bizarres soient-elles, aspirent à un éparpillement de la signification, comme à son retardement. Premièrement, en raison de l’opération mentale de traduction nécessaire pour un spectateur francophone, ensuite parce qu’en isolant les mots imprimés sur la tapisserie, ceux-ci perdent alors en consistance.

La tapisserie décore d’ailleurs un salon cosy plongé dans la pénombre, où le spectateur est amené à s’asseoir, et à écouter, afin de sortir du registre de l’intelligible pour entrer dans une douce léthargie. Pour que les liens entre l’objet et sa signification deviennent inopérants, il semblerait que Laure Prouvost soit à la recherche d’un lieu précognitif, tel que le figure le concept grec de *Chôra* : ce lieu, qui préside l’origine du cosmos, est le réceptacle qui précède l’ordre du monde chez Platon et, est la matrice préalable à la constitution de toute représentation. Cet espace indéfini et chaotique qui est aussi celui de la construction du sujet avant le décou-

page signifié signifiant, la plasticienne en réitère les présupposés, elle qui écrit nommément dans une de ses vidéos : “Tu n’as plus besoin de langage, tu ne te souviens plus comment ça s’appelle. Tu es maintenant fleur, tout devient un.”

Elle qui écrit nommément dans une de ses vidéos : “Tu n’as plus besoin de langage, tu ne te souviens plus comment ça s’appelle. Tu es maintenant fleur, tout devient un.”

Dès lors, œufs, framboises, beurre, sachets de thé, théière, bois morts, fleurs séchées, poulpe, fontaine et verre d’eau fomentent un environnement organisé telle une maison qui serait ouverte aussi bien sur le jardin, sur la mer, que sur les profondeurs de la terre, sachant que rien ne limite, mais que tout empiète joyeusement. Le sensualisme synesthésique des vidéos de Laure Prouvost, dans leur étonnante plasticité faite de reprises et d’échappées référentielles, développe une sorte de maniérisme de la matière, où s’entremêlent le proche et le lointain, la nourriture avalée, la caresse et la pollinisation d’une fleur par une abeille.

“En général, il y a dans mon travail beaucoup de matériaux qui veulent être plus qu’ils ne sont. Des odeurs, des touchers, même des images, qui sont loin du média lui-même, simplement composé de pixels et de sons. Ce que je souhaite générer dans mon travail, c’est éveiller l’imaginaire”, explique-t-elle.

Laure Prouvost, installation view *AM-BIG-YOU-US LEGSICON*, 2019. Exhibition architecture by Diogo Passarinho Studio. Photo © M HKA



“La matière est l’inconscient de la forme”, écrivait Gaston Bachelard, dans *L’eau et les rêves*. Ouvrir et découvrir le monde, les interstices du temps et de l’espace, par tous les pores, et autant avec les pieds que les mains, ordonnent un ballet de sensations, où la présence alors récurrente d’un poulpe trouve sa place. Viscosité gluante et glacée dont le cerveau est contenu dans les tentacules, le céphalopode intelligent fascine Laure Prouvost. Non seulement parce qu’il est l’expression d’un étalement d’organes mouvants, parfait mélange du pouvoir sensoriel et cérébral, mais encore, parce qu’il consacre le caractère définitivement non absolu de la forme, ni solide ni liquide, et cependant au mitan des deux : ambigu. Victor Hugo prenait une plume d’oiseau pour dessiner à l’encre ses marines fantastiques. Laure Prouvost use de l’encre sépia du poulpe, et tient la bestiole comme un pinceau, rendant possible un toucher et un geste, qui prolonge la main de l’artiste dans le corps d’une créature sous-marine. Cette hybridation de l’être humain et de l’animal, est également au cœur du projet de Venise : *Deep See Blue Surrounding You / Vois ce bleu profond te fondre*, dont la pièce centrale est un film immersif projeté dans “le ventre d’un poulpe”, une installation sculpturale qui enserrera le Pavillon. Laure Prouvost qui dit encore : “La pieuvre parle des extrémités, elle casse les frontières. Elle permettra de pénétrer dans tous les antres du Pavillon français”. Le montage métonymique des expositions de Laure Prouvost, où le verre dit l’eau, la pomme de terre germée le temps qui passe, le poulpe le corps féminin, la main le tentacule, le sein la femme, est redevable au dadaïsme plus qu’au surréalisme pour la critique de la culture qui tente d’une part de détruire toute prétention esthétique, et de l’autre de rendre l’expression artistique irrécupérable par le recours au grotesque et au collage entre éléments hétérogènes. Voir à ce propos son *Schwitters in Britain* qui a remporté le Turner prize, mais plus encore, pour l’exposition anversoise, ladite *Fountain* enfantine et féminine, mêlant seins dodus et pattes de poulpe, enroulées autour d’ustensiles du quotidien.

Ce faisant, cette installation aquatique rappelle au passage la fontaine dégoulinante aux seins roses gigantesques de l’exposition du Palais de Tokyo à Paris. Cette célébration du corps féminin pourrait faire polémique, tant elle flirte avec la caricature. Or si cette pièce désacralise humoristiquement le corps féminin, elle joue en même temps une partition plus historique par le clin d’œil à *Fountain* de Duchamp, un autre Dada. La réappropriation de ce cadre de référence, la métamorphose d’une pissotière en œuvre d’art, pourrait alors précisément pour Laure Prouvost trouver à reféminiser une histoire de l’art, où les femmes ont pu manquer cruellement.

Raya Baudinet-Lindberg

- 1 Jeremy Rifkin, *L’âge de l’accès*, éd. La Découverte, 2005.
- 2 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éditions de Minuit, 1969.
- 3 Lewis Carroll, *De l’autre côté du miroir*, GF-Flammarion, 1979.

Même si le concept est usé jusqu'à la corde, surtout dans le champ des pratiques artistiques, il est difficile d'aborder le travail de THOMAS BERNARDET (°1975, Fréjus: vit et travaille à Bruxelles) sans penser au rhizome (Deleuze/ Guattari) et à ses propriétés: connexion et hétérogénéité, absence de hiérarchie entre les éléments ou d'articulation prédéfinie. Il est dès lors difficile, ou totalement artificiel, de dégager les enjeux de ce travail sous une forme trop unifiée. On peut par contre écrire que l'artiste est un glaneur susceptible de récolter, investir et connecter un répertoire de formes et d'idées des plus hétérogènes, chacune ayant virtuellement la possibilité d'être retravaillée selon le contexte de monstration.



Thomas Bernardet, *Document de travail, fleurs métal et vinyl*, 2018-2019
© l'artiste



Thomas Bernardet, *Liste rouge, maquette numérique*, 2018-2019
© l'artiste

Dès lors, les “limites” de chaque pièce sont assez indéfinies. *Francis Ford Picabia* (2006) tient d'un logo, d'un nom, d'une marque et d'un mode de production. Certes, on peut y voir une œuvre à tiroir, mais la logique est plus connexionniste qu'inclusive. L'œuvre sera floquée sur t-shirt, placée sous cadre, collée et pensée selon la double perspective de l'ommage et de la dérision. Son aspect associe des modalités de production a priori incompatibles: la disparition du geste artisanal incitée par le fordisme et la réalisation, assez brouillonne, de sa typographie. De *Jésus Christ Rastaquouère* au *Model T*, de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art à l'impossibilité de la fixer de façon définitive, *Francis Ford Picabia*, à l'image de toute la production de l'artiste, fonctionne avec des “et”. Autre exemple, les photographies réalisées par Thomas Bernardet ne sont pas dans leur cadre mais au-dessus, disposées à même le verre, tandis que leur système d'accrochage (par aimant) en fait aussi des sculptures. Outre ces additions, l'objet peut évoluer, les éléments le constituant être déplacés.

Dans le cadre de l'exposition collective *There all is order and beauty* (partenariat entre l'espace photographique Contretype et Argos), on peut voir trois œuvres faisant lien entre les modalités de perception induites par l'image fixe et l'image en mouvement. Chaque film est un long plan séquence d'une scène qui semble inanimée. Le petit format et l'encadrement de l'écran placé sous verre et passe-partout induisent une lecture qui est celle de la photographie.

¹ “collectées” est un terme qu'il préfère à “prises”, ce qui, au vu de la démarche, est assez cohérent.

² Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, éditions de Minuit, 1980.

THOMAS BERNARDET
THERE ALL IS ORDER AND BEAUTY
ARGOS
13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUSSELS
WWW.ARGOSARTS.ORG
DU 19.05 AU 14.07.19

DOCUMENTS DE TRAVAIL
GREYLIGHT PROJECT
11 RUE BRIALMONT
1210 BRUXELLES
WWW.GREYLIGHTPROJECTS.ORG
JUSQU'AU 19.05.19

C'est en détournant le regard puis en revenant vers le cadre qu'on se rend compte que les choses ont changé: le soir est tombé sur les bâches, l'ombre de l'arbre s'est déplacée. Ici encore, l'œuvre n'a de sens que dans sa logique associative qui, en pointillé, engage le spectateur dans une partie de cache-cache offrant à ces saynètes le regard évanescent et l'esprit méditatif qui convient bien à leur légèreté.

L'exposition chez Greylight Project rassemble beaucoup plus de pièces. Son titre, *documents de travail*, est d'abord celui d'un vaste corpus d'images photographiques collectées par l'artiste¹. On peut voir dans cette qualification un programme qui convient finalement à l'œuvre entière, tant celle-ci, comme écrit plus haut, peut associer, détourner, lier en deux mots se développer, à partir de tout élément (présent et à venir!) la constituant. *Images vidéo et manuelles*, pour reprendre la terminologie de l'artiste, occupent une place centrale sous la forme, évidente ici, d'installations *in situ*. *Liste rouge* (2019) est une série d'estampes réalisées à partir de vieux rouleaux de papier écorné dont la couleur semble, avec le temps, avoir gagné en profondeur. Ces feuilles sont maculées de phrases et de mots tout droit sortis des carnets et agendas de l'artiste. Ces *to do list*, chronologiquement raturées, sont reproduites en adhésif vinyle. On se sait si c'est la rage, mais le graphisme témoigne d'une certaine fièvre — celle-là même qui conduit à ne plus dissocier l'urgent et l'important — symptomatique d'un travail quotidien vécu en apnée. C'est drôle parce que l'esthétique renvoie aux *Idées Noires* de Franquin, effrayant parce qu'il est visuellement impossible de passer à côté de ces rappels à l'ordre qui, en tant qu'images et reliques, évoquent autant le travail que la mort, sans que jamais ne s'y glisse la possibilité d'un présent.

L'exposition fait aussi la part belle à l'installation vidéo. On peut y voir une palette (celle du transport industriel) fixée au mur, suggérant un châssis (celui de la peinture). Y est projeté le scan d'une rondelle d'acier (l'artiste les collectionne) et, un peu plus loin, la signature — discrète et authentique — d'Olivier Mosset. Mais il ne s'agit pas pour autant, ou pas seulement, d'une mise en abîme de l'histoire de l'art sous son versant capitaliste: cela relativise bien plutôt, de façon symétrique et caustique, les positions culturelles et sociales des éléments combinés. Dans une autre vidéo, Thomas Bernardet filme le Wiels: trois plans séquences — un par plateau² — réalisés en steadicam. Cette technique de prise de vue participe à la fluidité d'un regard qui s'articule, de façon assez virtuose, aux œuvres de Rita Mc Bride et à l'architecture d'Adrien Blomme, sans que jamais l'un des termes ne prenne le pas sur l'autre.

L'œuvre de Thomas Bernardet relève d'un plurivers connexionniste et peut bourgeonner en tous points. C'est accueillant et drôle, postmoderne sans être cynique, tragique de 1000 façons, et, pour faire beaucoup trop court, toujours beau! **Benoît Dusart**

La galerie les Drapiers à Liège accueillera en mai prochain une exposition personnelle de PIERRE GERARD (°1966; vit et travaille à Liège). Elle sera l'occasion de découvrir des objets et des peintures produits à divers moments de la carrière de l'artiste, longue déjà de plus de vingt années.

Plus connues sont ses pièces que l'on pourrait dire sculpturales, soit des petites architectures qui n'excèdent pas quelques dizaines de centimètres en leurs trois dimensions. Composées de corps naturels récoltés çà et là (bois, végétaux, pierre, etc.) auxquels s'ajoutent des éléments en carton, plâtre, cuir etc., ces structures prennent le plus souvent place dans un réceptacle fait de bois, de verre ou de plastique. Elles s'offrent telles des petites boîtes de curiosité dans lesquelles s'agencent, selon une savante économie, des objets aux formes singulières dont l'identité reste souvent incertaine. Les opérations de transformation et de fragmentation que l'artiste fait subir aux choses récoltées interdisent en effet le plus souvent que le spectateur puisse déterminer la nature de ce qu'il a sous les yeux, en dépit pourtant du sentiment de familiarité qu'il éprouve à leur vue. Distracts de leur contexte d'origine pour être remobilisés au voisinage d'autres, les éléments voient leur sens et les sensations qu'ils libèrent modifiés. L'expérience à laquelle conduisent ces œuvres est celle d'une défamiliarisation vis-à-vis du monde quotidien qui nous est momentanément donné à voir sous un jour tel qu'on ne l'y reconnaît plus.

À cet égard, le travail de Pierre Gerard n'est pas sans rappeler certaines des stratégies déployées naguère par les artistes surréalistes, capables de rendre inquiétant ou merveilleux le quotidien le plus banal. Il en est une singulièrement dont l'évocation semble ici pertinente: les artistes surréalistes étaient fascinés par ces instants de vacillement de la conscience durant lesquels la réalité est perçue non pour elle-même mais bien comme sa *représentation*, soit ces moments où la chose vue se tient, incertaine, entre l'animé et l'inanimé, entre le réel et l'artificiel, etc., et dont le rêve et le seuil du réveil offraient à leurs yeux les moments privilégiés de l'expérience. D'où la curiosité passionnée des surréalistes pour les phénomènes de mimétisme dans la nature, les mannequins ou les scènes de théâtre.

Le rapprochement avec le travail de Pierre Gerard n'est, pensons-nous, pas abusif, qui exploite abondamment les propriétés automorphes des matériaux naturels aussi bien que la “mise en boîte”¹ qui instaure une petite scène de théâtre à l'intérieur de laquelle le monde se trouve inhabituellement transformé et mis à une étrange distance. C'est le cas par exemple d'*équipement bois (contre-pied)* (2008–2019), pièce précieuse faite d'un cadre de bois composé de fragments

DES CHOSES GLISSEES HORS DU MONDE



PIERRE GERARD
EMPRUNTÉ À LA TRANSPARENCE D'UNE FORÊT SANS ROSE
LES DRAPRIERS
68 RUE HORS CHÂTEAU
4000 LIÈGE
WWW.LESDRAPRIERS.BE
DU 11.05 AU 22.06.19

Pierre Gerard, *équipement bois (contre-pied)* (2008-2019).
Bois divers, cuir et toile blanche cousus, plaque de zinc, soulier peint, vis, 33,5 x 19,3 x 24,6 cm.
© l'artiste

assemblés, à l'intérieur duquel se donnent à contempler les tournolements d'un morceau de cuir échappé d'une chaussure désormais hors d'usage et animée d'une vie propre.

Sous ses dehors discrets et humbles, le travail de Pierre Gerard trouve à s'inscrire au fil d'autres traditions encore. L'artiste a récemment produit une série de peintures monochromes de moyen format. Sur d'épaisses feuilles de carton aux encoignures arrondies apparaissent d'élégants aplats, même ment arrondis, exécutés à la peinture à l'huile, additionnée de cire d'abeille, appliquée en plusieurs couches qui leur confèrent une texture veloutée. Loin pourtant de répondre à la forme de leur support (ainsi qu'il en alla longtemps pour les tenants d'une pureté picturale débarrassée de toute nécessité extrinsèque à leur art), le galbe souple des aplats répond moins à quelque contrainte interne à l'art de peindre qu'aux profils de lattes d'architectes qui ont en réalité servi à leur dessin. Des années auparavant, Gerard s'était déjà servi d'objets du quotidien dont il détournait partie des bords pour réaliser des compositions abstraites. Aux confins donc d'une abstraction la plus rigoureuse en apparence, ré-émerge la figure de Marcel Duchamp supposée avoir liquidé (entre autres choses) la subjectivité du créateur et l'exigence de plaisir esthétique par la réquisition de l'objet tout fait. Loin donc de devoir tenir ces deux traditions pour incompatibles, force est de voir dans le travail de Pierre Gerard l'un des lieux de leur possible réconciliation, où la réquisition d'éléments naturels et d'objets tout faits le dispute à leur sélection esthétique et leur agencement plastique sur un mode intuitif.

Pour conclure, si toutes ces références apparaissent impertinentes, il semble pourtant séduisant de postuler la conscience — et donc la réflexivité — de leur mobilisation par l'artiste. C'est ce que semble confirmer une autre série de peintures. Réalisées à l'huile sur carton, elles figurent des images “volées” elles aussi. Traitées dans des seules tonalités de gris, elles sont campées en un style réaliste affecté d'un effet de “flouté” dans lequel se devine un travail de réflexion sur les images, leur matière, leurs modes de circulation ou leurs modalités de vision. Que le flou soit le résultat de la transcription picturale de photographies prises par l'artiste de son écran de télévision, ou qu'il renvoie aux récents traitements numériques des images, il signale la volonté d'examiner et d'enregistrer les effets que ces modes populaires ou actuels de circulation et de traitement des images exercent sur un médium traditionnel comme celui de la peinture, aussi bien, sans doute, que la volonté de tester la validité préservée de cette dernière face à ces nouvelles conditions d'existence. De même, l'emprunt d'images à la culture visuelle envisagée dans une acception large (de l'histoire de l'art au cinéma en passant par Internet) indique la conviction que l'image n'existe jamais seule, mais prise toujours à l'intérieur d'une constellation visuelle infinie dans laquelle elle ne cesse de puiser et se confronter pour pouvoir émerger.

Anaël Lejeune

¹ À laquelle pas même ses peintures ne dérogent.

Dans les locaux du KUNSTENFESTIVALDESARTS à Bruxelles, entretien au long cours avec l'un des nouveaux co-directeurs du festival, Daniel Blanga Gubbay. Quelques réponses qui en disent long sur le temps que nous partageons au KFDA qui n'a de cesse d'ouvrir des conversations... nos conversations.



Kader Attia, *The Body's Legacies*,
© Kader Attia

L'art même: De quoi la nouvelle direction tricéphale (Sophie Alexandre, Daniel Blanga Gubbay et Dries Douibi) du festival est-elle le nom ?

Daniel Blanga Gubbay: Est-il possible d'envisager la direction générale d'un festival moins comme une position que comme un projet ? Cette question est très importante au regard de la complexité de Bruxelles et des nouveaux défis lancés au festival. Le choix d'une direction tricéphale peut sembler complexe. Mais cette complexité s'apparente moins à une difficulté qu'à une richesse. Nous avons, Dries Douibi et moi, deux parcours de dramaturges complémentaires. Le parcours de Dries est très imprégné de la scène bruxelloise et néerlandophone : danse, théâtre, etc. Tandis que le mien a un pied dans la scène belge francophone, l'autre dans l'international et l'hybridation. Sophie Alexandre mobilise, quant à elle, une expertise précieuse en termes de politiques culturelles et de la ville, de partenariats et de dialogue interculturel. Le festival est moins une addition de projets artistiques qu'un projet commun. Nous revendiquons tous les trois l'entièreté de la programmation.

AM: "Il y a le théâtre dans la ville. Et la ville est dans le monde. Et les murs sont faits de peau", disait Marianne Van Kerkhoven. Il y a donc la petite dramaturgie. Et la grande dramaturgie.

DBG: Je suis très sensible à la pensée de Marianne Van Kerkhoven que nous avons reprise dans l'ouvrage *The Time we share* qui célébrait le 20ème anniversaire du festival. Je distinguerais trois dramaturgies. La première est ce qu'on pourrait appeler *la dramaturgie du projet artistique*. Le Kunstenfestivaldesarts est un festival de création. Qu'est-ce que cela signifie soutenir la création artistique ? À l'instar d'un apport financier et technique, il est pour nous essentiel d'accompagner chaque projet en suivant le processus artistique, en donnant des *feedbacks* aux artistes. La seconde est *la dramaturgie du festival*. Il s'agit moins ici d'imposer un thème que de faire surgir des questions ouvertes dans les interstices. Les artistes sont des chercheurs. Ils font rejaillir des questionnements communs sur le temps présent. Et notre mission est de les y aider. Et d'accompagner au mieux les spectateurs sans jamais instrumentaliser l'œuvre au nom d'un discours. De ce point

CECI N'EST PAS UN FESTIVAL!

KUNSTENFESTIVALDESARTS

RECYCLART (NOUVELLE ADRESSE)
13-15 RUE DE MANCHESTER
1080 BRUXELLES
WWW.KFDA.BE
DU 10.05 AU 1.06.19

de vue, l'on voit émerger cette année une question politico-esthétique intéressante : comment ouvrons-nous une conversation ? C'est le cas de *Conversations without words* de Lotte van den Berg. On parle beaucoup de *chambres d'écho* dans lesquelles les individus sont peu (ou pas) exposés à des opinions différentes des leurs. Dès lors, quelles sont les possibilités de rencontrer l'autre ? Est-ce que le langage suffit pour ouvrir une conversation avec une personne qui ne partage ni votre façon de parler, ni vos idées ou vos codes ? La troisième, de loin la plus politique, est *la dramaturgie de la ville*. Quel est le rôle du festival à Bruxelles ? Pourquoi ? Pour qui ? Avec qui ? Cela excède les contenus, artistique et dramaturgique, de l'édition. Et renvoie à la vision fondatrice de Frie Leysen et Guido Minne : inciter les opérateurs et acteurs culturels bruxellois à travailler ensemble. En dépit des mutations, l'image du festival comme lieu de rencontre est encore très puissante.

AM: N'y a-t-il pas une quatrième dramaturgie : la dramaturgie du monde ?

DBG: Notre vie est inextricablement liée au monde : nous sommes interconnectés. Il faut par conséquent que la *dramaturgie du festival* et la *dramaturgie de la ville* s'inscrivent dans le monde. Comment peut-on dépasser la dichotomie entre le local et le global ? Comment des questions globales résonnent-elles dans la spécificité de Bruxelles ? Nous inscrivons la dimension internationale dans le tissu local en faisant collaborer des institutions et des associations locales avec des artistes internationaux, en mettant en relation des artistes bruxellois avec des initiatives internationales.

AM: Le festival cherche-t-il de nouveaux "modèles" ?

DBG: Oui. Comment le réseau du festival peut-il constituer une opportunité pour les artistes de développer des projets irréalisables ailleurs ? Qu'est-ce que le festival et Bruxelles peuvent offrir spécifiquement ? Les artistes veulent de plus en plus recréer des projets au niveau local. C'est pourquoi, nous présentons le projet *Yo escribo. Vos dibujá* de Federico León qui est très ancré dans Bruxelles. Les liens créés y sont moins le fruit du hasard que celui d'une communauté humaine reliée. Aujourd'hui, de plus en plus d'artistes considèrent que la transmission de leur pratique artistique est une forme artistique. Autrement dit que les workshops se situent moins à la périphérie qu'au cœur de la création. D'où l'ouverture de la *Free School* au cœur de la programmation et dans le centre du festival. Les dix workshops proposés sont gratuits. Mais la gratuité ne suffit pas pour faire venir les publics. Nous collaborons donc avec des associations pour les rendre plus accessibles, y compris aux personnes en situation de handicap. Comme c'est le cas pour *Núcleo Dance Class* de Lia Rodrigues. Par exemple, pour *The Poet School* de Sembene Ousmane où il s'agit de réécrire l'histoire de l'Afrique Centrale et du Rwanda à partir d'archives alternatives, nous collaborons avec des associations qui travaillent sur la nécessité d'une réflexion dé-coloniale et la réécriture de l'histoire de la Belgique, aujourd'hui.

AM: Faut-il voir dans le fait de revendiquer la transmission d'une pratique artistique comme une forme artistique, une réaction contre l'instrumentalisation de l'art à des fins d'animation de territoire ?

DBG: Le rôle de la création artistique est de questionner et non de répondre. Il faut revendiquer le fait que la transmission d'une pratique artistique soit un vrai geste artistique qu'on ne peut pas instrumentaliser. Et que ses modalités soient les mêmes que celles d'une forme artistique. Il y a bien là création et non animation de territoire. Aujourd'hui, la pratique artistique se transforme. On parle moins de projet artistique que de pratique artistique. Et la division entre la théorie et la pratique artistique est de moins



Geumhyung Jeong, *Rehab Training*,
© Mingu Jeong



Nacera Belaza, *Le Cercle*,
© Antonin Pons Braley

en moins intéressante car toute forme de transmission d'une pratique artistique est une forme de réflexion. Le fait d'ouvrir la *Free School*, c'est affirmer qu'elle est un véritable lieu de production des savoirs grâce à la transmission de pratiques artistiques.

AM: Il y a le capital symbolique des arts, de la culture. Quelles sont les formes d'engagement et les pouvoirs d'agir du festival ?

DBG: Désigner la *Rue Manchester* à Molenbeek comme le centre du festival, c'est un acte symbolique : en pointant un centre, on pointe une périphérie. Nous revendiquons ici la centralité d'un quartier qui est considéré comme la périphérie. Cette initiative permet de repenser notre perception géographique : Recyclart n'est qu'à dix minutes à pied du Kaaistudio's. Et d'interroger la fonction du centre du festival en termes écologique et durable, en dépassant une logique *pop-up*. Nous soutenons en effet une activité existante. Et nous engageons des dépenses de manière concertée et pérenne. Cette façon d'habiter le monde reconnaît que nous sommes de plus en plus interdépendants. Le festival ne pourrait pas exister seul. Quel impact peut-il avoir au-delà du temps qui lui est imparti ? La meilleure manière de collaborer avec Recyclart, c'est d'affirmer que nous ne sommes pas séparés. Nous habitons un territoire. Il est possible d'avoir une vision en étant attentif à ce qui existe. C'est sans aucun doute la manière la plus démocratique d'être au monde.

AM: Comment le festival peut-il ouvrir des espaces de négociation constitutifs de la démocratie ?

DBG: Le festival, c'est un réseau de partenaires rassemblés autour de la création contemporaine, aujourd'hui à Bruxelles. Mais qui la définit ? Quelles sont les disciplines en jeu ? Travailler avec divers partenaires réinterroge notre perception de la création à Bruxelles. Bon nombre de projets artistiques ouvrent cette année des espaces de négociation. Par exemple, *Close Encounters* d'Anna Rispoli l'illustre bien. La performance prend la forme d'une série de conversations d'adolescents sur les liens entre autorité, intimité

et amour à la Monnaie. C'était important pour Anna Rispoli de l'inscrire dans un lieu inattendu. C'est une manière de reconnecter la Monnaie avec son passé — l'on pouvait s'y cacher pour avoir une conversation amoureuse. Et de légitimer la démarche créative des adolescents. Pareil pour *Le Cercle* de Nacera Belaza présenté au centre communautaire De Kriekelaar. D'un commun accord, nous avons décidé de fixer certaines représentations à 11heures afin d'en faciliter l'accès aux femmes et personnes âgées de Schaerbeek. Et d'autres en soirée, à un horaire qui permet de partager l'*iftar*¹. De même pour le projet *#nofilter* (ex *Projet Chicago*) qui a décidé d'effectuer sa projection publique autour d'un *iftar* à De Kriekelaar. Cette année les dates du festival coïncident avec celles du Ramadan. Le festival doit bousculer ses habitudes.

AM: Le festival est toujours une formidable réserve d'images et de gestes de son temps. Et à venir.

DBG: Le festival investit des lieux dédiés. Mais il jouit aussi de la liberté incroyable d'investir des lieux non domestiqués. Les artistes peuvent y ouvrir des espaces de création non formatés, et renouer avec le vivant. On a là un véritable terreau pour la création hybride et un langage, autre. Les artistes peuvent partir de la forme sans se soucier du format. En termes de programmation, *I watch you do* de Basir Mahmood joue sur un large spectre de l'exposition à la vidéo en passant par la lecture au Cinéma Galeries. Basir Mahmood décrit le déclin de Lollywood — l'industrie cinématographique pakistanaise — à Lahore, laissant échapper une réflexion forte sur les conditions sociales au Pakistan. Trajal Harrell, quant à lui, déplie le solo de danse *Dancer of the Year* et l'installation/performance *Dancer of the Year shop* ; une boutique dans laquelle l'artiste vend ses objets personnels. Ici, il faut voir le geste de Tatsumi Hijikata qui demandait à ses danseurs de travailler dans des *night clubs* pour gagner de l'argent. Et une réflexion plus large sur la valorisation de l'art qui rappelle la performance *Bliz-aard Ball Sale* (1983) de Davis Hammons. Dans *Rehab Training*, Geumhyung Jeong dessine les relations de pouvoir avec une poupée gonflable masculine au Wiels. Cette performance repose sur l'expérience qui, à mesure qu'elle se déplie dans le geste, se gonfle d'une puissance politique étonnante. Enfin, le film essai *The Body's Legacies* de Kader Attia — dans le cadre d'EXTRA 2019 —, pose la question de l'inscription de la violence de l'héritage colonial et de la stratification raciale dans les corps. On comprend mieux après avoir vu le film combien il est temps d'avoir enfin une conversation, non confisquée.

Entretien réalisé par Sylvia Botella

¹ L'*iftar* (en arabe : إفطار), également *ftour* ou *ftor* dans les dialectes maghrébins) est le repas qui est pris chaque soir par les musulmans au coucher du soleil pendant le jeûne du mois de ramadan. Source : Wikipedia



Charlotte vander Borgh
& Carlotta Bailly-Borg, dessin,
encre et crayon sur papier, 2019
© les artistes

HORS -CADRE

"L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. [...] Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images. C'est cette richesse d'être imaginé que nous voudrions explorer".

Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*

Invité par Island à concevoir un projet d'exposition avec de jeunes artistes dans une optique de transmission, MICHEL FRANÇOIS a choisi de réunir CARLOTTA BAILLY-BORG et CHARLOTTE VANDER BORGHT qui, hormis leur étonnante homophonie patronymique, appréhendent leur pratique d'une façon sensiblement identique. Plutôt qu'une simple juxtaposition d'œuvres sélectionnées en atelier, cette proposition tricéphale prendra réellement corps dans l'espace d'Island. Le transformant radicalement, l'aménageant en CHAMBRES, qui agiront comme autant de caisses de résonance...

Diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, **Carlotta Bailly-Borg** (°1984 ; vit et travaille à Bruxelles) développe une pratique picturale qui n'a de cesse de s'affranchir du cadre, du châssis, de la toile. Ainsi ses petits personnages archaïques évoluent-ils sur différents médiums, tout aussi antiques, de la peinture sous verre (qui intègre le collage et l'insert) au bas-relief en terre cuite, en passant par des pots en céramique. Formée en sculpture à l'ENSAV-La Cambre, **Charlotte vander Borgh** (°1988, Bruxelles) conçoit des objets tridimensionnels hybrides qui ne renient ni la planéité du mur, ni la richesse texturée de la matière colorée. Lors d'un récent séjour à New York (où elle va d'ailleurs s'installer), elle a fabriqué des répliques des fameux sièges du subway. Ses sculptures-sièges présentent toutes les caractéristiques des modèles originels (même forme moulée, mesures identiques, même allure standardisée), si ce n'est que ses simulacres sont des pièces originales et uniques, façonnées manuellement en Jesmonite (une résine acrylique), avec des champs colorés qui ne sont pas sans évoquer la peinture *color-field* d'un Clyfford Still. En plus

de partager une belle amitié et un espace d'atelier, les deux artistes s'accordent surtout sur leur façon de travailler, expérimentale et empirique, principalement centrée sur le matériau, intégrant et favorisant la part d'aléatoire engendrée par ce dernier, en des œuvres composites qui se jouent à brouiller les pistes.

À l'heure de l'écriture de ces lignes, rien n'est encore arrêté pour leur proposition commune chez Island, si ce n'est la velléité d'exploiter le lieu comme matériau principal et d'en modifier la perception d'une façon radicale. Comment ? En réactivant la fonction domestique initiale de ce trois pièces en enfilade typique, que la peinture blanche uniformisatrice ne parvient pas à totalement gommer. En parasitant la neutralité du sacro-saint white cube par l'intrusion de l'affect et de l'intimité. En transformant cet espace en CHAMBRES, qui agiront comme des caisses de résonance psychiques et oniriques car, comme l'écrit encore Bachelard, "tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonantes"¹. Disséminés du sol au plafond, différents artefacts constitueront autant d'incarnations de l'occupant absent. Ici, des

**CARLOTTA BAILLY-BORG
& CHARLOTTE VANDER BORGHT
CHAMBRES**
SOUS COMMISSARIAT DE MICHEL FRANÇOIS
ISLAND
69 RUE GÉNÉRAL LEMAN
1040 BRUXELLES
WWW.ISLANDISLAND.BE
DU 18.05 AU 29.06.19

WWW.CHARLOTTEVANDERBORGHT.COM
WWW.CARLOTTABAILLYBORG.COM

sièges vacants, dans l'attente d'un corps manquant. Là, des pots raplati, décorés de personnages tout rabougris, semblables à des masques sans visage. Des objets et des motifs répétitifs, égrenés comme des leitmotivs, qui fourniront des indices sur la personnalité trouble du mystérieux habitant et sur son état psychologique, manifestement obsessif. Comme la spirale hypnotique de *Vertigo* ou le pattern chevronné de l'emblématique Red Room de *Twin Peaks*. Comme le motif de cannage disproportionné que Carlotta Bailly-Borg et Charlotte vander Borgh envisagent pour le revêtement de sol d'Island, ménageant sous les pieds des visiteurs des trous noirs géants et vertigineux passablement perturbants. Toutes les formes et les matières seront contaminées par la présence de quelqu'un qui n'est pas là. Toute l'atmosphère sera imprégnée du vécu, du temps passé, de la réalité d'un être qui n'existe pas. Aussi la clé qui permettra d'accéder à ces CHAMBRES se trouvera-t-elle hors-champ. À l'instar des films d'Hitchcock ou de Lynch, où l'essentiel se joue souvent derrière une porte ou un rideau, le plus fondamental se tramera hors-cadre, dans une autre dimension, échappant à la vision mais saisissant notre imagination.

Sandra Caltagirone

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961, 215 pp. Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. p. 33.

Le MAC's présente actuellement *L'archive des ombres*, une très belle exposition de l'artiste néerlandaise FIONA TAN (°1966, Indonésie ; vit et travaille à Amsterdam), qui clôture une résidence de deux ans en ses murs. L'intérêt pour les archives nourrit l'œuvre de cette artiste depuis ses débuts¹. Fascinée par sa découverte du Mundaneum², elle a su percevoir les analogies existant entre le projet d'Otlet et le modèle mnésique de Giordano Bruno. Mémoire, cercle et utopie forment la colonne vertébrale de toute l'exposition.

**FIONA TAN
L'ARCHIVE DES OMBRES**

MAC'S, MUSÉE DES ARTS
CONTEMPORAINS
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 1.09.19

La caractéristique principale de l'*ars memoriae* est d'élaborer une technique de mémorisation qui utilise des "lieux" — une architecture — et des "images" — mentales ou physiques. Il tire ses origines de l'Antiquité gréco-romaine, a connu son apogée à l'âge de la scolastique et se prolonge bien au-delà jusqu'à devenir au XVI^{ème} siècle un système magique et/ou occulte. À cette époque, le modèle circulaire devient dominant. Le célèbre "Théâtre de Mémoire" de Giulio Camillo³ inspirera le livre de Giordano Bruno *De umbris idearum* (1582). Dans cet ouvrage, le philosophe et théologien développe un système de mémoire permettant de mémoriser la totalité du savoir — "les étoiles, incluant les mondes animal, végétal et minéral, et embrassant, avec la roue des inventeurs, tous les arts et toutes les sciences"⁴ écrit Frances Yates. L'art de mémoire est avant tout un art de la vue et des images. Yates s'est donc appuyée sur les schémas et le texte de Bruno pour dessiner une "roue de la mémoire" constituée de six cercles concentriques que l'on retrouve, recopiée par Fiona Tan, dans l'exposition. Si pour Bruno, mémoriser le cercle revenait à mémoriser l'univers, pour Otlet, la récolte du savoir universel équivalait à atteindre à la paix universelle. La conjonction entre les deux utopistes est évidente et, parmi les schémas d'Otlet que l'artiste a pu consulter et emprunter pour l'exposition, les formes concentriques abondent.

Les premières salles de l'exposition sont occupées par deux installations vidéo qui s'attachent à l'idée de collection. Le film *Depot* (2015) a été tourné dans les réserves des collections d'ichtyologie du Museum für Naturkunde de Berlin et du Naturalis Biodiversity Center de Leiden. Tandis qu'une voix off égrène un très beau texte autour du souvenir, la caméra se glisse entre les boccas dûment étiquetés où sont

conservés divers animaux marins. Pour la deuxième installation, *Inventory*, l'artiste s'attache à la maison-musée de Sir John Soane à Londres. Six projections de tailles différentes, chacune correspondant à une caméra précise, sont présentées simultanément sur un mur. La texture des images varie de l'hyper netteté au granuleux. Qu'il s'agisse des objets filmés — des antiquités : rosaces, bustes, reliefs de colonnes — ou de la disposition des projections, on pense aux pages de *Mnemosyne*, l'atlas d'Aby Warburg⁵ : un fond noir sur lequel des images de taille et de statut différents sont disposées. Les deux installations "racontent", sinon les cabinets de curiosité, à tout le moins les collections singulières, elles convoquent aussi ce que Patricia Falguières appelle "un monde d'après la catastrophe"⁶.

Plongée dans une semi obscurité, la salle Pont, abrite *L'archive des ombres*, l'installation réalisée dans le cadre de la résidence de Fiona Tan au Grand Hornu. Même si l'on connaît cet espace, on croit le découvrir tant son occupation par l'artiste est parfaite. Sur toute sa longueur, des vitrines contenant les archives personnelles d'Otlet sont alignées. Sur les deux murs latéraux, d'autres archives sont épinglées — des sins et diagrammes d'un côté, cartes postales de l'autre. Dans le fond, comme un horizon pour les vitrines, *Archive*, le film conçu et dessiné sur ordinateur par Tan, est projeté. Il présente une réalisation virtuelle du Palais utopique dont rêvait Otlet. Comme le précise l'artiste, "Otlet essayait de collectionner le monde dans son intégralité, sa motivation était donc différente de celle d'un collectionneur. [...] Il collectionnait, mais ne regardait pas."⁷ Ainsi, la perspective de toutes ces recherches et de tous ces rêves est une boucle infinie dans un lieu déserté. Des fichiers sont disposés en étoile et surmontés d'une verrière qui distribue un réseau d'ombres sur l'ensemble. Au

Fiona Tan, *Inventory*,
2012. Installation HD, vue de l'exposition,
Frith Street Gallery, Londres



bout de chaque rangée, se trouve une table jonchée de livres abandonnés par les chercheurs qui y travaillaient. Il y a de la mélancolie là-dedans en même temps qu'un champ infini de découvertes.

Une dernière installation monumentale occupe la salle carrée. Des centaines de cordes aux matières différentes — cela va de la ficelle au hauban — sont suspendues à trois structures circulaires, rappelant les schémas de Bruno et d'Otlet. Son titre, *Circular Ruins*, nous ramène au récit d'origine de l'*ars memoriae* : lorsque Simonide de Ceos a pu restituer à chaque famille le corps de son défunt en se souvenant de la place qu'il occupait dans la salle à manger avant qu'elle ne s'écroule.

Il est rare qu'une exposition de cette envergure allie à ce point l'intelligence du propos avec la justesse des formes. Elle s'accompagne d'un remarquable catalogue en deux volumes comprenant des textes de l'artiste, de Sophie Berbebi, de Patricia Falguières et de Denis Gielen. Le second volume est une œuvre à part entière, entièrement consacrée à la reproduction de pages d'archive d'Otlet classées en six catégories par Fiona Tan.

Colette Dubois

¹ Une de ses premières œuvres, *Face Forward*, (1999), est entièrement réalisée à partir de films muets ethnographiques.
² Situé à Mons, le Mundaneum, fondé par Paul Otlet et Henri La Fontaine, avait pour but de rassembler au sein d'un seul lieu toutes les connaissances du monde sous toutes ses formes. Otlet voulait aussi bâtir une "Cité Mondiale" —Centre International de la Connaissance pour la Paix —et, dans ce but, il avait travaillé avec de nombreux architectes (Victor Bourgeois, Stanislas Jasinski et Le Corbusier e.a.).
³ À ce propos, voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
⁴ Ibid., p. 247.
⁵ *Mnemosyne* est le nom que Camillo donnait à son théâtre de mémoire, c'est aussi celui qu'Aby Warburg va donner à son Atlas, un autre projet utopique : celui de faire une "histoire de l'art sans texte".
⁶ Patricia Falguières, "L'archive de la mémoire" dans *Fion Tan. L'archive des ombres/Shadow Archive*, Musée des Arts Contemporains au Grand Hornu, 2019, p. 81.
⁷ "À la recherche des ruines futures", Entretien avec Fiona Tan par Ellen Mara De Wachter, Ibid., p. 130-131

STRETCH,

L'EXPÉRIENCE CROISÉE DU TEMPS ÉTIRÉ



Isabella Soupарт, *STRETCH*,
Photo © Danny Willems

STRETCH
DANCE PERFORMANCE
& SOUND INSTALLATION
MAD (FASHION & DESIGN
PLATFORM BRUSSELS)
10 PLACE DU NOUVEAU MARCHÉ
AUX GRAINS
1000 BRUXELLES
WWW.MAD.BRUSSELS
JUSQU'AU 24.05.19
SHOW STRETCH
LES 3, 10, 17 ET 24.05.19
DE 18H À 00H
EXPOSITION ET WORK IN PROGRESS

1 Les premières du projet *STRETCH* ont en effet lieu au MAD Brussels Fashion and Design Platform les vendredis 3, 10, 17 et 24 mai 2019.

2 Danse urbaine française née au début des années 2000 ainsi que genre de musique électro, inspirés par les soirées éponymes de techno hardcore et la danse jumpstyle.

de danse, c'est le Krump né dans un ghetto de Los Angeles et pratiqué par des jeunes Afro-Américains qui dansent avec une grande vélocité comme des clowns en furie. De fil en aiguille, le Krumping est devenu un sport de compétition avec des "battles" au cours desquelles des équipes s'affrontent. David LaChapelle a réalisé, en 2005, un documentaire — *Rize* — sur ce phénomène parfois dénigré par les milieux hip-hop dont il est pourtant proche, dans lequel il fait le parallèle avec les danses primitives et la transe que Jean Rouch avait filmée en Afrique cinquante ans plus tôt. Ces mouvements pop sont les témoins de la réalité que doivent supporter ces générations. Il s'en dégage aussi quelque chose de très vivant, une sorte de fraîcheur, un enjeu qui a été trop longtemps pensé et qui est là rejoué par des jeunes qui tentent de se libérer du poids de l'histoire. C'est avant tout un phénomène physique, plus qu'intellectuel.

Isabella Soupарт: Dans mon travail, je pars toujours du réel. Dans la street dance, on retrouve toujours la notion de vitesse. Il y a quelques années, à l'invitation de la Ferme du Buisson, dans la foulée de la tournée de K.O.D. - *Kiss of Death* produit par le Kunstenfestivaldesarts, j'ai dirigé un workshop avec des jeunes danseurs de banlieue en région parisienne. Je ne leur ai pas imposé ma propre gestuelle mais leur ai proposé de partir de leur danse dont le Hip-Hop et la Tecktonik². Je leur ai demandé de ralentir. Ils ont été obligés d'analyser leurs propres mouvements et de les étirer. Après une dizaine de jours, ils ont produit une chorégraphie "méditative" tout en gardant l'essence de leur danse et leur énergie initiale. Ce workshop m'a bouleversée et beaucoup inspirée pour ce projet. Dans cette pop culture sociétale, tout m'intéresse: les vêtements, la danse, les codes de langage, la manière de se mouvoir, la musique, les mouvements d'ensemble comme la "rave party" qui est une forme de transe danse contemporaine... C'est une écriture très riche qui s'inscrit dans le réel. Dans le projet *STRETCH* qui se déroule sur 6 heures, le visiteur/spectateur fait sa propre expérience du temps et du mouvement; il choisit de se déplacer où il veut et à son propre rythme. Le fait de voir un danseur évoluer peut convoquer chez le spectateur l'envie d'entrer dans le mouvement, de respirer différemment et de concevoir la marche comme une forme de danse. Le fait de voir un danseur évoluer convoque chez le spectateur l'envie d'entrer dans le mouvement, de respirer à l'unisson, de faire sauter les frontières entre les différents langages corporels.

AM: Comment cette approche décroisonnée et intégrative se traduit-elle dans les choix scénographiques et plastiques?

JS: En ce qui me concerne, j'intègre des éléments de la pop culture dans la continuité de mon travail. Avec Isabella, les choses peuvent changer jusqu'à la dernière minute. Quand elle m'a approché pour ce projet, elle ne voulait pas de



Jonathan Sullam, *STRETCH*, Microphone installation,
© l'artiste

sculpture mais des objets qui résonnent avec les corps, l'architecture et le son et acquièrent une existence plastique au-delà de leur utilitarisme. De plus en plus, dans ses productions, Isabella laisse visible le dispositif technique du plateau: les câbles, les racks de lumière, les enceintes, les micros,... Elle conçoit les corps et le mouvement, les objets, le son, la lumière et l'espace comme des textures plastiques. J'ai pris cela en considération dans ma conception visuelle. Quant à la dimension sonore, elle s'est imposée ici car c'est la forme qui, pour moi, donne une véritable expérience du temps. *Stretch*, cela veut dire tirer, zoomer, ouvrir des interstices, se glisser à l'intérieur de soi-même. On en est intimement témoin, tout en pouvant choisir entre plusieurs options, avec les danseurs/performers (issus de différents backgrounds et pays — Singapour, Congo, France, Pays-Bas, Maroc, Israël,...) qui sont habités d'un mouvement intérieur. Avec Isabella, rien n'est jamais fermé. Pour un sculpteur, c'est un challenge car il met en avant son œuvre tandis que le danseur se met lui-même au premier plan. Je dois m'immiscer dans un monde pour tirer la forme — radicale — la plus juste. Parfois c'est frustrant, car cela ne fonctionne pas. C'est dur mais soulageant car cette flexibilité/légèreté a aussi une incidence sur mon travail personnel qui est devenu plus physique et moins mentalisé. C'est le processus qui a pris le pas. D'autre part, je suis tombé récemment sur des archives des plus intéressantes du travail visuel (cinéma, photographie,...) d'Isabella. Une partie du projet *STRETCH* consiste à reprendre, en collaboration avec le photographe Danny Willems avec qui elle travaille depuis quelques années, une série de documents afin d'exposer un travail inédit à ce jour.

AM: Comment le spectateur est-il sollicité et en quoi cette relation diffère-t-elle d'une pièce qui ne serait que chorégraphique ou plastique/installative?

IS: J'ai beaucoup créé en direct sur le plateau. Je travaille en pleine lumière du jour et quand je me retrouve dans une boîte noire scénique, il y a un tel changement que cela modifie totalement ma perception. Je me suis interrogée sur la mise en espace d'une pièce qui a été créée en studio, la journée, dans une "vérité" non masquée et qui, une fois transférée sur le plateau, devient comme sans défaut. *STRETCH* permet au visiteur de faire partie d'une expérience de vie, de s'insérer dans ce processus pendant plusieurs heures et de revenir, s'il le désire, un autre jour dans un autre état. En tant que chorégraphe et artiste visuelle, j'invite le spectateur à cette expérience d'écoute et d'attention qui est aussi un corps-à-corps. **JS:** En ce qui me concerne, je dois d'abord élaborer une narrativité, une évolution dans le placement des éléments dans l'espace. Parfois, l'objet est en attente d'être activé par le danseur mais j'essaie qu'il puisse se tenir seul, aussi insignifiant et évident soit-il.

AM: Vous évoquez le rôle de la musique dans cette création comme une sorte de matrice qui s'imbrique avec la danse par un jeu de répétitions, variations, conjugaisons... et une écriture chorégraphique "qui mobilise des mouvements stockés dans une sorte de mémoire kinesthésique" avec le désir de "transférer ce vocabulaire aux musiciens et de travailler dans une symbiose maximale".

IS: J'ai travaillé à partir de la rave party et de la transe où un son peut durer une heure. La danse est contrôlée par de petits mouvements

qui partent du plexus. La construction intègre la circulation et se fait de minute en minute suivant un processus à la fois aléatoire et mathématique (avec un timing précis d'intervention). Le spectateur doit pouvoir percevoir quelque chose de sensible sans trop s'attacher à la structure. Il peut alors participer à une sorte de méditation chorégraphique et sonore. Cela pose aussi la question de la représentation. C'est la manière dont le performer arrive qui définit là où il danse. On ne perçoit ni début ni fin. Je travaille beaucoup avec les danseurs entre marche et mouvement pour mettre en évidence une continuité.

AM: Vous avez choisi de collaborer avec les musiciens Rubén Orio (percussionniste qui joue dans l'ensemble Ictus), Shaya Feldman (contrebassiste israélien), Victoria+Jean (groupe rock belgo-suédois) et la sound designeuse belge Christine Verschorren. Quels sont les apports de ces artistes du son aux esthétiques très différentes dans la composition et la construction de *STRETCH*?

JS: Afin de ne pas recréer une boîte noire et d'aller dans le sens de l'interactivité que nous voulons donner aux différentes pièces, il faut aller chercher les sons. Les enceintes descendent jusqu'aux oreilles des spectateurs qui peuvent se déplacer entre différentes zones sonores avec aussi des temps de silence. Christine Verschorren traite le son numériquement pour le stretch. On peut ainsi rallonger l'onde mais c'est surtout dans les interstices que l'étirement se produit. Nous ne voulons pas limiter le dispositif à une seule source d'écoute. Il y en a une quinzaine. Là encore, le spectateur peut faire des choix et n'est pas obligé de suivre le corps dansant ou sonore. Concernant le duo Victoria+Jean qui joue dans une salle différente de l'espace des danseurs — chaque projet constitutif de *STRETCH* ayant son autonomie, il fallait trouver un groupe capable de casser un rythme, de ralentir et de déconstruire la figure de la rock star.

IS: Le phénomène de synchronicité m'intéresse: comment de nouvelles perspectives émergent quand des éléments différents se rencontrent? Dans *STRETCH*, nous créons des chocs de rencontre (qui commencent par celle de nos deux langages, de nos plasticités, chacun rentrant dans celle de l'autre et se modifiant de manière alchimique ou en suivant des partis pris) aléatoire mais aussi mathématique, en essayant de voir ce que ces occurrences simultanées d'éléments hétérogènes peuvent produire. Aucun des éléments sonores n'est activé simultanément et pas nécessairement les mêmes jours. Il y a aussi des temps de silence et de douceur avec un son à peine perceptible, donc propice à une forme de méditation chorégraphique. Ces 6 heures de performance constituent une grande composition hybride qui intègre des constructions aléatoires mais aussi des confrontations créatives.

Propos recueillis par Philippe Franck

Le Botanique et Argos exposent conjointement le travail de PETER DOWNSBROUGH (°1940, New Brunswick; vit et travaille à Bruxelles). Double exposition qui, sans faire acte rétrospectif, permet d’explorer bien des aspects de l’œuvre. Des films digitaux à la photographie, des “collages” aux sculptures, la carte ainsi dépliée permet de faire lien entre ces différents médiums, d’investiguer un travail dont les multiples directions en appellent systématiquement à l’engagement.

Il va sans dire que les récents aménagements apportés à la grande salle d’exposition du Botanique (encore pompeusement appelée “Museum”) changent pour ainsi dire complètement la perception de cet espace et des œuvres qui y sont exposées. On regrette de ne pas avoir pu apprécier, notamment, le travail de Bernard Villers dans ces conditions. L’effort sur l’éclairage et la remise en peinture du lieu permettent enfin de voir ce qui auparavant se devinait. Sachant qu’il n’y a pas de détail chez Peter Downsbrough et que ses pièces font véritablement corps avec l’espace, on peut se réjouir de trouver là un écrin à la mesure de l’enjeu.

Si, à l’heure d’écrire ces lignes, la sélection peut encore un peu changer — vu le lourd travail effectué en amont par l’artiste, cela serait étonnant —, l’on retrouvera avec certitude la quasi-totalité de son vocabulaire formel : photographies, *Wall Pieces*, *Room Pieces*, et, pour la première fois, dans l’espace Galerie, l’usage de la peinture. L’ensemble s’articule autour de *AND/ HERE, AS, OR, SET – four corner pieces*, 2013, un ensemble formant virtuellement un cube dont les arrêtes verticales accueillent, soudées aux tubes métalliques, les mots qui en sont à la fois le titre et — pour les spectateurs — le programme. Il a de soi que cette pièce, assez emblématique de l’œuvre de Downsbrough, ne s’active véritablement qu’à la condition de la traverser et d’en faire le tour, de multiplier les points de vue qu’elle offre sur elle-même et sur l’architecture. Semblant au départ participer d’une forme de tautologie — la sculpture ne représente que ce qu’elle est — rien ne se répète pour autant, dans la mesure où l’une des arrêtes est en décalage par rapport aux autres. Ce léger *twist*, que l’on retrouve dans bien d’autres travaux, permet d’envisager l’ordonnement comme désuni, à tout le moins divergent des formes consacrées par l’histoire de l’art et la géométrie. Cet écart permet de désamorcer la mise à distance induite par l’objet-sculpture au profit d’un lieu à occuper et parcourir. Restructuré par les lignes métalliques, et par ce biais, infiniment remaniable, l’environnement n’est pas ici de l’ordre du hors-champ, mais bien, tout comme le spectateur, au cœur même du dispositif. Plus qu’une distraction perceptuelle, les travaux de Peter Downsbrough relèvent surtout d’enjeux critiques. On a peut-être tort de dissocier le minimalisme des sculptures et la dimension politique que



Peter Downsbrough, *And To*, digital file, b&w, 2018 © l’artiste

l’on perçoit plus généralement dans ses films. Les sculptures et interventions graphiques, en ce qu’elles participent d’une déconstruction des modalités d’objectivation du monde, sont à ce titre émancipatrices. Elles induisent un exercice de décentration permanent, la reconquête d’un espace et, à travers lui, la dé-hiérarchisation de chaque élément le composant au profit d’une appréhension exclusivement relationnelle. Cette dimension, fût-elle réduite à l’échelle d’une surface d’exposition, n’en est pas moins constitutive d’une intention débordant largement ce cadre et qui, comme les propositions de Lawrence Weiner, peut se réactiver, en corps ou en pensée, en d’autres contextes.

La sélection présentée chez Argos est constituée de dix films réalisés entre 2003 et 2015. Projetés en continu dans la black box, ceux-ci appartiennent à la série *Digital films*, initiée au début des années 2000. La vision de l’ensemble ne dépassant pas plus d’une heure, l’on conseille vivement de prendre le temps de le regarder d’une traite, en totale immersion. Ces films fourmillent d’un nombre incalculable d’informations et de directions. Si l’on peut les appréhender de façon contemplative, c’est à la condition de se familiariser avec leur syntaxe :

Peter Downsbrough, *The [As*, digital file, b&w, 2015 © l’artiste



OVERLAP/S

PETER DOWNSBROUGH
DIGITAL FILMS
ARGOS CENTER ART & MEDIA
13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUXELLES
WWW.ARGOARTS.ORG
DU 6 AU 30.06.19

OVERLAP/S
BOTANIQUE
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE
DU 6.06 AU 11.08.19

plans fixes entrecoupés de travelings, rythme lent, incrustation de mots, usage parcimonieux de la couleur et du son. Les espaces filmés sont urbains, saturés des éléments qui en composent le maillage : pylônes et caténaires, réseaux routiers, garde-corps, bardages et zones industrielles... Espaces des plus communs qui, par leur familiarité même, induisent une posture de recherche. On repère alors les fausses symétries, les multiples et discrètes invitations apportées par les mots, la dialectique entre les extérieurs et les intérieurs ou l’importance des sons... Aussi modestes soient-ils, ces éléments restructurent de façon très ouverte notre rapport à l’image, à l’espace et au mouvement. Là encore, par-delà sa rigueur formelle, l’œuvre a pour horizon d’attente l’appropriation de son public, absent à l’image mais, pour reprendre un terme cher à l’artiste, l’occupant.

Benoît Dusart

PETER DOWNSBROUGH
HENCE / HERE ... / OR
HENCE 64 P. 13 × 19,5 CM. *HERE* 8 PANNEAUX, 16 × 24 CM > 24 × 128 CM (LEPORELLO). *OR* 48 P. 12 × 18,5 CM. *HENCE* 9782954197432. *OR* 9782954197449. 60€ (2 LIVRES + LEPORELLO), 35€ (1 LIVRE AU CHOIX + LEPORELLO)
WWW.AVARIE-PUBLISHING.COM

Pieter Vermeersch, vue d’exposition, Musée M Leuven, 2019
Photo © Miles Fischer

Chaque exposition de PIETER VERMEERSCH (°1973, Courtrai; vit et travaille entre Bruxelles et Turin) est l’occasion d’une expérience sensible aussi riche que précise. Celle qui s’est ouverte en mars dernier au Musée M à Louvain le confirme de même qu’elle atteste de l’importance de cette œuvre dans la création contemporaine.



Cela fait dix ans que nous suivons l’évolution de la peinture de Pieter Vermeersch, d’expositions en visites d’atelier, frappés par sa capacité à générer, pour chaque ensemble de tableaux, chaque intervention picturale, spatiale et architecturale, chaque exposition, des expériences sensibles savamment organisées et orchestrées, fondées sur une approche pointue de la couleur, de ses dégradés, de sa relation aux supports et à la lumière des espaces investis, faisant vibrer tant l’espace intérieur des œuvres que l’espace alentour, saisissant visiteurs et visiteuses non seulement sur un plan visuel mais aussi tactile, en tout cas haptique. Était ainsi marquant en 2016, lors d’une exposition à la galerie Perrotin à Paris, l’effet de brume visuelle que produisaient l’ensemble de ses tableaux à leurs lisières, comme si ces derniers généraient un effet fumigène, dans la continuité de ceux présentés à ProjecteSD à Barcelone en 2013. Cet effet est de nouveau frappant à Louvain, provenant de certains tableaux de grand format, toujours basés sur des instantanés photographiques mais convertis, métabolisés en œuvres abstraites où la couleur joue le rôle principal. De même est remarquable la relation haptique, quasi cutanée, qu’impliquent ses peintures murales, lesquelles produisent de

prime abord un sentiment de dématérialisation du support — compensée par les “défauts” de celui-ci qui demeurent visibles (plinthes, reprises et repentirs du plâtre mural) —, avant de susciter une approche optique des qualités tactiles des murs quand on s’en approche — tout à coup on se surprend à penser que les murs ont la chair de poule.

Une dimension clairement phénoménologique habite cette pratique, sa motivation, dans l’exploration des possibles picturaux et dans son adresse aux visiteurs et visiteuses. Pour peu que l’on y soit disposé.e, l’on peut vibrer de concert, avec les œuvres et avec l’espace, ou du moins percevoir que du corps entier il est question dans l’adresse et la perception. Pour y aider, ou pour le suggérer, Pieter Vermeersch a conçu des murs qui divisent les espaces, masquent en partie, suggèrent et dévoilent des espaces sensibles. Des feuilles de miroir montées sur cadres incorporent également le regardeur, tout en reflétant et augmentant l’espace chromatique et sensible, dans la continuité du dispositif qu’il avait créé au MUKHA à Anvers en 2006 et antérieurement du “work in progress” de peintures monochromes sur les vitres d’un magasin de Gand en 2000, tout en pensant, nécessairement, à Dan Graham.

UNE EXPÉRIENCE VIBRANTE

PIETER VERMEERSCH
M MUSEUM LEUVEN
LEOPOLD VANDERKELENSTRAAT 28
3000 LOUVAIN
WWW.MLEUVEN.BE
JUSQU’AU 11.08.19

GALERIE GRETA MEERT
13 RUE DU CANAL
1000 BRUXELLES
WWW.GALERIEGRETAMEERT.COM
JUSQU’AU 6.07.19

Une des particularités de l’œuvre de Pieter Vermeersch est en effet de s’inscrire aussi dans une continuité des pratiques d’exposition minimalistes et postminimalistes, par l’effet de séries (dès la première salle de l’exposition de Louvain, avec les huit petits tableaux de 1999 et les cinq petites photographies ponctuées d’essais picturaux de couleurs), par ses dimensions murales et spatiales, par la création de dispositifs architecturaux, par sa sensibilité aux espaces d’exposition — en créant au musée des dialogues dialectiques entre les fenêtres ouvertes sur la ville et les plans abstraits dans lesquels les références extérieures s’effacent au profit de l’expression strictement picturale —, par ses dimensions didactiques aussi. Qualités, notamment, de médiation et d’inclusion, par les œuvres et la scénographie, des visiteurs et visiteuses, allumant potentiellement en eux le désir d’y voir mieux, c’est-à-dire d’engager la totalité de leur corps sensible. Le didactique peut aussi, par moments, réduire le regard et l’expérience à une démonstration. Comme lorsque l’association récente entre marbre et peinture s’expose en deux éléments distincts, assemblés, ou quand il y a quelque redondance dans la proximité entre un tableau avec fragment cassé de marbre et une peinture murale raclée, dégradée.

Au total, cette exposition est une réussite. Elle appelle à s’y installer, à y vivre une expérience sensible exceptionnelle, à y vibrer de tous ses sens, y compris auditif, puisqu’on y a la surprise découvrir et d’y écouter au casque une production musicale noise de Spasm (*Sonderweg*, 2005), trio dont fit partie Pieter Vermeersch.

Tristan Trémeau

SOPHIE WHETTNALL est une artiste silencieuse, ses mots sont rares. C’est assez inhabituel aujourd’hui d’avouer la préséance de l’intuition esthétique au détriment de la pensée et du concept omnipotent. Elle a conçu son exposition comme un paysage à parcourir, autant visuel que mental. Si l’on s’en réfère à ce que l’on connaît, en surface, de son travail, on pense à des montagnes, des volcans, des ciels, des nuées lumineuses.

LA JEUNE FILLE ET LA MORT

Sophie Whettnall - Etel Adnan, Vue-dexposition © Philippe De Gobert



**SOPHIE WHETTNALL – ETEL ADNAN
LA BANQUISE, LA FORÊT ET LES ÉTOILES**
SOUS COMMISSARIAT DE CARINE FOL
CENTRALE
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE.BRUSSELS
JUSQU’AU 4.08.19

SOPHIE WHETTNALL (AT) WORK
PUBLICATION D’UNE MONOGRAPHIE CONSACRÉE
À SOPHIE WHETTNALL PAR LE FONDS MERCATOR
TEXTES ET ENTRETIENS : MARINA ABRAMOVIC,
EMILIANO BATTISTA, CARINE FOL, SCOTT SAMUELSON
& SOPHIE WHETTNALL
ANGLAIS, 208 P., 30 X 22 CM, 2019

Elégantes, elles fascinent l’artiste par leur force tranquille mais renvoient aussi aux images d’Epi-nal d’une Afrique fantasmée tout en questionnant la place des femmes, l’impact de la colonisation et son influence sur l’art moderne.

La marche féminine est à l’honneur dans une autre vidéo, *Over the Sea*, qu’on découvre dans une alcôve. Les jambes de l’artiste, bas nylons perchés sur des escarpins, sont filmées de dos et cadrées serré, alors qu’elles empruntent en les sculptant en poinçons les interstices d’un chemin escarpé. Une autre manière de parler des femmes et de la nature, bien loin des marches intellectuelles d’un Rousseau ou d’un Nietzsche. La nature nourricière et violente, la force paradoxale d’Eros et Thanatos, tendre et cruelle à la fois, comme la femme qui porte l’eau et les vivres, ses enfants à ses côtés, et la femme fatale à la fois hyper sexuée et fragile, en équilibre sur des talons aiguilles dans les rochers qui peuvent à tout moment la faire vaciller et la blesser, alors qu’elle suit la courbure de la mer mais la redessine aussi par les trouées discrètes qu’elle laisse derrière elle. La maman et la putain.

Le mouvement par vagues ou ondes revient scander délicatement les murs de l’espace dans la deuxième salle, où elle a tracé des lignes jaunes à même le mur, comme une onde de pollens échappée de fleurs disparues. Des pétales O’Keeffe ; les lèvres d’un sexe géant de soufre, béant et démultiplié. Les strates verticales d’une terre mise sens dessus-dessous, les racines ou les branches d’un arbre immense, cosmique, ou les cordes arrachées d’un violon partitionnant la paroi. Des crêtes dunaires esquissées aussi, qui se répètent, s’intensifient, se sédimentent, pour venir s’effacer et mourir doucement, dans un silence abrupt.

Le passage de la première à la seconde salle se fait sans transition, si ce n’est celle de l’opposition, chronique chez Whettnall. D’un geste architectural radical, l’artiste a découpé sur la paroi entre les deux espaces un polyèdre, blanc ou noir, selon le sens de la visite. La forme se démultiplie dans l’espace dénudé où planent des châssis faits de bambous sur lesquels sont ten-



Sophie Whettnall - Etel Adnan, Vue-dexposition © Philippe De Gobert

us des parois argentées transpercées d’orifices qui disséminent la lumière et donnent l’impression au visiteur de déambuler sous un ciel étoilé en plein jour. Ils concourent à créer un espace de réflexion au sens figuré et littéral du terme. De l’autre côté du miroir, entre référence intellectuelle qui voit le dépassement de la peinture de Fontana dont on explorerait (enfin) le revers, et bricolage de cerfs-volants par des mains enfantines mais expertes dans une contrée asiatique. Le Japon n’est jamais loin chez Sophie Whettnall. Les peintures d’Etel Adnan subtilement éclairées sous les ombres des polyèdres rappellent d’ailleurs les montagnes en aplat des plus célèbres estampistes.

Les nuages aux lignes droites articulent l’espace à l’intérieur d’un système en transformation perpétuelle puisque la lumière artificielle respire, s’amplifiant ou s’amenuisant.

L’univers de la magie baroque n’est pas loin non plus, dans le déploiement du pli ou d’un ciel infini en trompe-l’œil. Les premiers nuages “fabriqués” étaient ceux des décors de théâtre et permettaient les apparitions sacrées, mystiques ou au contraire “masquaient l’irreprésentable infini”¹. Les milles et une nuits. Ça brille, ça explose, ça surgit. Dans un calme absolu, mais sous tension permanente. Ce sont aussi les facettes d’un cristal éclaté, entre inaltérabilité et fragilité. Les ombres des polyèdres dilatent sur le sol et les murs l’espace contenu dans les formes, elles font coïncider matériel et immatériel. Et nous rappellent Boutadès, qui dessine l’ombre de son bien-aimé sur la roche pour en pérenniser l’image. Sculpter la lumière, peindre la couleur de l’ombre, la dilater.

Ou la boxer.

Dans la vidéo *Shadow Boxing*, on voit l’artiste stoïque face à un boxeur professionnel prendre des coups qui l’effleurent, et se détacher de son propre être dans ce corps-à-corps qui frotte le silence de sa respiration. Peut-être tente-elle de cicatriser des blessures qui ne laissent pas de traces visibles ? L’image de l’ombre est une constante dans son travail de même qu’une certaine façon de considérer la nature et ses propriétés méditatives, quitte à prendre un bon uppercut quand sa beauté nous retourne l’estomac. L’artiste nous prend par la peau du cou pour nous ramener inlassablement dans la caverne de Platon, face à nos propres chimères.

La vidéo *Bling bling*, c’est une pluie d’étoiles sur la mer. C’est beau à couper le souffle ce soleil, ça étincelle, ça grise et ça fascine, mais les éclats de ce rire lumineux et insolent peuvent brûler la rétine, faire fondre la cire des ailes d’Icare suspendues dans la pièce d’à côté. En face se tient L’Hydre. La vidéo *Brainstorming* nous montre en effet l’artiste de dos, crinière fougueuse à peine domptée par un ralenti. Des cheveux, non. C’est une réunion au sommet de serpents, une pieuvre voluptueuse d’Hokusai, des racines aquatiques, des vagues onduleuses d’écume qui tendent vers le ciel dans une temporalité dilatée. Archétype de la femme fatale et de l’angoisse de castration, encore, le mythe de Méduse aussi, rapport intime au monstrueux et à l’existence de sociétés matriarcales préhistoriques. On se demande ce que cette voyageuse face à une mer de lumière a derrière la tête. C’est fou comme le travail de Sophie Whettnall convoque la profondeur de la mythologie tout en la faisant basculer dans une contemporanéité assumée et concise, haïkus désinvoltes et drôles. La pensée de Jaccottet coïncide bien avec le travail intuitif de Sophie et l’idée de silence bruyant, douloureux, de réflexion en rhizomes — au sens propre et figuré du terme —, contenue dans *Brainstorming* : “Quand s’interrompt le bourdonnement des pensées, le chant s’élève”. Selon Jaccottet, dès lors que “l’on admet ou l’on réfute [...], nous voilà sortis du monde qu’on croit le seul réel, engagés dans le labyrinthe cérébral d’où l’on ne ressort jamais que mutilé”².

Plus loin, une banquise jonche le sol, découpée dans une mousse dense nappée ensuite d’une matière qui lui donne un aspect doux et laiteux, accentué par une lumière qui décante les angles. Ce sont aussi des nuages, des informes en devenir. La mer de glace de Friedrich actualisée, image sublime du souvenir traumatisé de son frère mort englouti dans un fleuve gelé. Même si Whettnall se défie de tout romantisme, il y a dans son travail, la Grèce souabe et poétique, le panthéisme d’un Friedrich, la magie d’un *Songe d’une nuit d’été* et la pensée écologiste si tristement d’actualité d’un Thoreau. C’est mélancolique comme une ruine romantique et beau, ce paradis en perdition de pastels roses et blancs. Des blocs de crème glacée, des marshmallows,

de la poudre couleur ciel d’hiver, où l’or vire au rose en fin de journées froides. Il y a quelque chose de l’ordre de la synesthésie dans cette association sensuelle du visuel, du toucher et du goût. De la musique aussi. Dans la forêt, on joue un nocturne. De la lumière qui tinte à la lisière des yeux, un murmure doré du rire pétillant des nymphes excitées dans les sous-bois. Les motifs piquetés dans le bois, typiques de sa facture, suggèrent aussi le pelage d’un fauve. La bête est toujours tapie dans l’ombre. À pas silencieux, elle nous lape du regard et est prête à surgir pour nous arracher à notre émoi béat.

Elle est derrière la bête, dans le triptyque vidéo en noir et blanc présenté dans la dernière salle. Il nous confronte à des regards magnifiques et perçants — encore —, cadrés de très près dans certains plans. *Transmission Line* est une œuvre d’une sincérité désarmante. Une trinité au féminin. Trois générations nous observent : la mère, regard reptilien, l’artiste, regard félin, et sa propre fille, chaton naïf. Un arbre encore, généalogique cette fois. L’esthétique se souvient d’une scène longue et puissante du film d’Henri-Georges Clouzot, *L’enfer*, mise en abîme sisyphéenne d’un tournage cauchemardesque avec Romy Schneider, ange sublime, d’une beauté hypnotique mais vénéneuse. La bande sonore est ici dissociée en voix off. La mère de l’artiste égrène des aveux émouvants et cinglants : “[...] je n’arrivais pas à sortir un seul mot. Nuit et jour, je pensais : je ne peux pas, je ne peux pas. [...] Les moments sublimes, sont rares. Malheureusement le passé on ne peut pas le changer. [...] Je suis égoïste. [...] Je ressens, mais tout à coup je ne ressens pas.” L’image se répète sur les écrans et désincarne totalement les visages, de même que le scintillement métallique les déforme monstrueusement. La lumière est à nouveau celle des étoiles, que nous voyons après des centaines d’années, alors qu’elles sont mortes, tout comme ces révélations, sorties d’un passé endormi qui brille toujours.

Rimbaud écrivait, dans ses *Illuminations* : “Aux heures d’amertume je m’imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence”. Sophie Whettnall n’assoie pas la beauté sur ses genoux pour l’injurier. Elle la pousse au-devant d’une scène pour l’aveugler, en un interrogatoire muet mais éloquent.

Maud Salembier

¹ Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, Paris, 1972
² Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes (1947-1962)*, Gallimard, Paris, 1998

“Ah... l’amour!”, telle est l’alléchante thématique programmatique choisie par l’Orangerie de Bastogne. Cet élargissement de son habituel rendez-vous de février à l’ensemble de l’année — auquel s’adjoint le complément *Peintures et dessins* — sert désormais de prétexte à l’espace d’art contemporain pour susciter un discours amoureux entre deux pratiques, par la présentation de duos d’artistes. Intitulée *Jardins des Contes*, l’exposition de printemps appréhende le jardin, thème ancestral de l’histoire de l’art s’il en est. Ainsi CHARLES-HENRY SOMMELETTE et EMMANUEL TÊTE nous content-ils fleurette...

“Le jardin, c’est la plus petite parcelle du monde et puis c’est la totalité du monde. Le jardin, c’est, depuis le fond de l’Antiquité, une sorte d’hétérotopie heureuse et universalisante”.

Michel Foucault



Emmanuel Tête, *Le Phénix*, 28 x 35 cm, crayon sur papier.
© l’artiste

Qu’est-ce qu’un jardin ? Un terrain plus ou moins vaste et généralement clos, planté de végétaux, dédié à la promenade ou au repos. Une parcelle naturelle devenue culturelle, puisque remaniée par l’homme. Pour toutes les civilisations : une représentation du monde en réduction, un espace sacré, un microcosme. Pour Michel Foucault : une hétérotopie, soit un “lieu autre”, un “contre-espace”, réel et concret, mais qui se situe en dehors de tous les autres. Et qui héberge l’imaginaire. Comme les théâtres, les tapis persans ou les cimetières... Dans les dessins d’Emmanuel Tête (°1973, Lyon ; vit et travaille à Bruxelles), le jardin est le théâtre de



Charles-Henry Sommelette, *Sans titre*, huile sur bois 14 x 20 cm, 2018
© l’artiste

PARCELLES DU MONDE

savantes mises en scène où des figures archétypales se livrent à des actions qui leur semblent primordiales. Des repas, des scènes de chasse, des batailles... Autant de prétextes pour raconter des histoires, des récits, des épopées. Pour “dessiner”, néologisme forgé par l’artiste pour fusionner ses deux inclinations : dessiner et narrer. Pour convoquer l’histoire de la peinture aussi, a fortiori celle des Trecento et Quattrocento à laquelle il voue une insatiable passion. De fait, l’empreinte de Giotto ou de Paolo Uccello est bien prégnante dans les mondes parallèles surgis du chef démiurgique d’Emmanuel Tête, sortes de *Second Life* atemporels, générés au crayon sur papier, avec moult détails, dans lesquels l’imaginaire peut se projeter et voyager. Où tout semble réel et familier, mais où rien ne l’est. Tout y est savamment fabriqué, mais quelque chose d’incontrôlé s’y manifeste. Un mystère insondable, un secret caché. Peut-être se niche-t-il dans cette étrange fixité, ce temps cristallisé, au moment précis où la progression narrative est à son climax, la tension dramatique à son apogée ? C’est que les hétérotopies d’Emmanuel Tête sont aussi des hétérochronies où le passage se pare d’éternité.

Une étrangeté quelque peu inquiétante émanait des œuvres précédentes de Charles-Henry Sommelette (°1984, Barvaux-sur-Ourthe) qui, depuis plusieurs années, s’adonne exclusivement au genre paysager. Dans son travail, le jardin n’est pas un cadre : il est le principal sujet. Public ou privé, choisi dans son environnement familier, traité sans pathos, en close-ups serrés. Si le jardin est un “contre-espace”, l’artiste le conçoit davantage comme un “entre-deux”, un hiatus entre le *locus* et la *domus*. Extérieur mais cloisonné, naturel mais contrôlé. Dans les premiers petits paysages à l’huile sur toile, la fac-

ture était aussi lisse que la nature était aseptisée. Pelouses rases et haies bien taillées suscitaient un sentiment d’anxiété corroboré par l’absence totale d’êtres animés. Et la palette verdoyante ne rachetait pas l’atmosphère confinée de ces espaces clos et dépeuplés. L’empreinte de l’homme y était pourtant omniprésente, dans la nature domestiquée comme dans les vestiges matériels abandonnés. Cette dimension angoissante se révèle très différente dans les grands fusains sur papier où, dans la profondeur des noirs et l’impétuosité des traits, la végétation se fait plus dense et menaçante. Lassé de l’huile sur toile qui le menait à trop de préciosité, Charles-Henry Sommelette a délaissé la peinture pendant quelques années. Il y revient désormais en des œuvres revivifiées. Le retour à la couleur s’est d’abord opéré en des pastels sur papier autorisant une spontanéité gestuelle analogue à celle de ses fusains. Il en dévoilera à l’Orangerie, ainsi que de petites peintures sur bois. Sur ce support brut (à peine préparé et parfois réservé), la facture est aussi vibrante que la végétation est frémissante, renouant avec sa nature authentique, dans une sorte de magie métonymique.

Sandra Caltagirone

EMMANUEL TÊTE & CHARLES-HENRY SOMMELETTE
JARDINS DES CONTES
L'ORANGERIE, ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
RUE PORTE HAUTE 30 (PARC ÉLISABETH)
6600 BASTOGNE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE
JUSQU'AU 2.06.19

WWW.CHARLESHENRYSOMMELETTE.COM
WWW.EMMANUELTE.EU

EMMANUEL TÊTE EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE
ROSSICONTEMPORARY
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE

DE L'ART CONTEMPORAIN À LA BANQUE NATIONALE DE BELGIQUE

La Banque Nationale de Belgique dévoile une partie de ses collections d’art contemporain à l’occasion d’une exposition collective menée avec la Deutsche Bundesbank. Il s’agit d’une véritable politique d’ouverture et de transparence, inédite jusqu’ici, et destinée à s’amplifier dans l’avenir sous des formats encore à déterminer. Comme le souligne Yves Randaxhe, responsable de la collection, “Pour une institution d’intérêt général comme la nôtre, on ne peut pas se permettre d’acquérir des œuvres et ne rien rendre à la collectivité”.

Le contexte d’une entreprise et d’une époque

Ce n’est qu’en 1972 que la Banque Nationale de Belgique (BNB) a commencé à collectionner, essentiellement pour embellir les lieux de travail du personnel, d’ailleurs à la demande de celui-ci. Ces premiers achats sont surtout constitués de gravures et de lithographies, les multiples étant particulièrement en vogue à cette époque. Par ses acquisitions la Banque Nationale manifeste ainsi son soutien à la création artistique en Belgique, tout en offrant à ses collaborateurs un cadre de travail plus agréable que des bureaux sans âme ou des couloirs sans fin. Composer une collection ne se limite cependant pas à égayer les murs d’une entreprise, encore faut-il qu’elle ait un sens par rapport aux activités et aux objectifs d’excellence de celle-ci. Rapidement la Banque s’est entourée d’experts afin de structurer cette collection, d’en définir les axes, de la développer, et ce en toute indépendance. C’est ainsi que des personnalités du monde de l’art, parmi lesquelles Robert Rousseau, Karel Geirlandt, Jan Hoet, Catherine de Zegher et actuellement Carine Fol, directrice de La Centrale à Bruxelles, ont endossé ce rôle de conseillers externes spécialisés. Leur mandat de trois ans peut être renouvelé.

Une collection nationale

Consacrée exclusivement aux artistes belges vivants, ou à ceux qui résident en Belgique, la politique d’acquisition de la Banque se veut avant tout prospective. Elle recouvre les grands courants de la création en Belgique depuis maintenant près de cinquante ans, à l’exception, pour l’instant du moins, de

la vidéo et des nouveaux médias. À côté d’œuvres désormais historiques comme celles du mouvement COBRA, l’abstraction géométrique (Jo Delahaut, Dan Van Severen) est bien présente, de même que la génération suivante incarnée, entre autres, par Guillaume Bijl, Jacques Charlier, Leo Copers, Jacques Lizène), sans oublier les hyperréalistes belges Marcel Mayer et Roger Wittevrongel, toute une époque... Une part importante est faite aux photographes ou aux artistes qui utilisent ce médium, tel qu’il s’est affirmé dans les années 1990, avec des noms comme Dirk Braeckman, Gilbert Fastenaekens, Felten-Massingier, Marie-Jo Lafontaine, Marie-Françoise Plissart ou Marin Kasimir présent avec un bel ensemble de huit pièces, *Normalisations* (2000). La peinture est loin d’être négligée puisqu’on y trouve des œuvres de Michaël Borremans, Raoul De Keyser, Bert De Beul, Michel Frère, Michaël Matthys, Walter Swennen, Philippe Vandenberg ou Marthe Wéry.

Si la plupart des œuvres acquises sont préexistantes, certaines d’entre elles ont été commandées spécifiquement pour les bâtiments du siège de la BNB à Bruxelles. Les lieux de passage constituent des localisations recherchées pour celles-ci, comme les halls d’ascenseurs. Un de ceux-ci abrite ainsi la seule œuvre intégrée de Jacques-Louis Nyst, mais il en existe aussi de Willy De Sauteur, Michel Mineur ou Vaast Colson. Fred Eerdekens a conçu une installation pour la salle de repos du personnel, Pieter Vermeersch une tapisserie pour la bibliothèque scientifique, alors qu’une œuvre majeure d’Édith Dekyndt, *Untitled* (2014) vient poétiquement séparer deux espaces,

ceux de la Banque et ceux de sa bibliothèque scientifique, en étant incluse dans leur mur mitoyen ; réalisée en bandes de papier dorées sur tranche, elle marie évocation du savoir et de la richesse, deux des ADN revendiqués par cette banque centrale.

Une exposition en dialogue belgo-allemand

Après de longues années de discrétion, la BNB a décidé de “sortir de sa réserve” en montrant une partie de son fonds sous la forme d’une exposition en dialogue avec celle de sa consœur, la Deutsche Bundesbank de Francfort. Les deux collections recouvrent à peu près la même période — de la deuxième moitié du XX^{ème} au début du XXI^{ème} siècle — et procèdent d’une même philosophie : être attentives à l’art vivant tel qu’il se pratique dans leur pays respectif. Le but est de bâtir des collections originales en toute indépendance et, tant que faire se peut, sans la moindre considération marchande. Mêlant artistes allemands et belges, l’exposition s’articule en six thèmes où se répondent les œuvres : “Art&Viewer”, “1980’s Back to figuration”, “Ideas of Nature”, “Cityscape”, “History & Society”, “Autonomous Form”. En écho aux artistes belges cités plus haut, on pourra découvrir des travaux de Georg Baselitz, Isa Genzken, Franz Gertsch, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Gerhard Merz, A.R. Penck, Sigmar Polke, et bien d’autres. Elle se tient dans une des deux magnifiques ailes de la grande salle des guichets du bâtiment moderniste de la BNB, baignée d’une remarquable lumière zénithale.

Bernard Marcelis



Koen Theys, *Grote Tunnel*, 1992, 260 x 260 cm, Silverprint collage sur papier.
Photo © photographe de la Banque Nationale de Belgique © Banque Nationale de Belgique

BUILDING A DIALOGUE. TWO CORPORATE COLLECTIONS OF CONTEMPORARY ART
BANQUE NATIONALE DE BELGIQUE
3 BOULEVARD DE BERLAIMONT
1000 BRUXELLES
DU 17.05 AU 15.09.19
SYMPOSIUM SUR LES COLLECTIONS D'ENTREPRISES.
“YES, WE COLLECT. INSIGHT ON CORPORATE COLLECTIONS OF CONTEMPORARY ART TODAY”,
DANS LES LOCAUX DE LA BNB,
LE JEUDI 6.06
Y PRENDRONT LA PAROLE DES REPRÉSENTANTS DES COLLECTIONS DES BANQUES BNB, DEUTSCHE BUNDESBANK, ING, BANQUE EUROPÉENNE D'INVESTISSEMENT ET DES ENTREPRISES RENAULT, PICTET ET MACORS (HAMOIS).
INFO: WWW.NBB-EXPO.BE

Le statut de l’artiste est un terme couramment utilisé dans le secteur culturel belge. Pourtant, il est souvent incompris ou son contour est à tout le moins mal perçu. Que signifie le statut de l’artiste? Quel est l’avantage pour un artiste de bénéficier du statut de l’artiste? Quelles autres règles ne doivent pas être confondues avec lui?

LE STATUT DE L’ARTISTE

LE STATUT D’ARTISTE EN BELGIQUE ET EN EUROPE

CROYANCE POPULAIRE & STATUTS FACE À L’EMPLOI

Nous connaissons tous un artiste qui exerce son art depuis de nombreuses années et se plaignant de ne jamais avoir obtenu son statut d’artiste.

Comment est-ce possible? En réalité, de nombreuses personnes pensent que le statut de l’artiste constitue une alternative aux trois statuts traditionnels d’un travailleur face à l’emploi: salarié, indépendant ou statutaire (fonctionnaire). Ou pire, ils pensent que le statut de l’artiste est un mode de reconnaissance officielle de leurs activités créatives. Dans les deux cas, il n’en est rien.

D’une part, le statut de l’artiste ne constitue pas une reconnaissance officielle. En Belgique, il n’existe aucun règlement qui viserait à reconnaître officiellement la qualité d’artiste à un citoyen. Une personne est artiste parce qu’elle exerce une activité jugée comme artistique, et ce indépendamment d’un quelconque mécanisme qui viserait à accéder à la profession. En d’autres termes, aucune démarche ou aucune reconnaissance n’est nécessaire pour se présenter au grand public avec la casquette de l’artiste.

D’autre part, le statut d’artiste n’est pas une alternative aux trois statuts traditionnels face à l’emploi. Afin d’exercer ses activités artistiques, l’auteur doit choisir entre trois statuts, à savoir le salarié (par référence au salaire perçu) dans le cadre d’un contrat de travail, l’indépendant et, de manière plus accessoire, le fonctionnaire.

En réalité, ce qui est appelé le statut d’artiste correspond à une règle applicable uniquement au statut salarié, dans l’hypothèse où l’artiste perçoit des allocations de chômage. L’octroi du statut lui permet d’éviter la dégressivité des allocations, par opposition aux autres travailleurs.

LES MODES DE RÉMUNÉRATION D’UN ARTISTE EN BELGIQUE

Avant d’entrer dans les détails du statut de l’artiste, il convient de rappeler les pistes qui s’offrent aux auteurs pour obtenir un revenu dans le cadre de leurs activités créatives.

Nous avons déjà évoqué le salaire qui est propre aux contrats de travail¹, une des caractéristiques de ce cas étant le lien de subordination entre le travailleur et l’employeur. Bien entendu, un artiste peut être engagé dans le cadre de cette législation. Font également partie de cette catégorie les artistes qui passent par l’intermédiaire d’un bureau social pour artistes, à savoir une structure qui jouera le rôle d’employeur entre l’artiste et le bénéficiaire de la prestation artistique. Nous avons également déjà évoqué l’hypothèse de l’artiste indépendant à l’opposé du salarié.

Entre ces deux extrêmes, il existe quelques règles spécifiques permettant aux artistes de percevoir des revenus dans un cadre strict.

² Loi du 27 juin 1969 révisant l’arrêté-loi du 28 décembre 1944 concernant la sécurité sociale des travailleurs.

³ Ce mécanisme est fixé à l’article 17 sexies de l’arrêté royal du 28 novembre 1969 pris en exécution de la loi du 27 juin 1969 révisant l’arrêté-loi du 28 décembre 1944 concernant la sécurité sociale des travailleurs.

⁴ Ce régime est fixé à l’article 130 de l’arrêté royal du 25 novembre 1991 portant réglementation du chômage.

⁵ Ce régime est fixé à l’article 116 de l’arrêté royal du 25 novembre 1991 portant réglementation du chômage.

⁶ Onem, janvier 2019, Quelle est l’incidence d’une activité artistique sur votre chômage complet? - Feuille info T53, téléchargeable sur le site www.onem.be.

Le premier cas à évoquer est celui de l’article 1bis, par référence à l’article de la loi qui fixe cette règle particulière². De manière plus générale, cet article est intéressant car il donne une définition des activités de nature artistique, à savoir:

“la création et/ou l’exécution ou l’interprétation d’œuvres artistiques dans les secteurs de l’audiovisuel et des arts plastiques, de la musique, de la littérature, du spectacle, du théâtre et de la chorégraphie”.

Ledit article 1bis est applicable aux personnes qui, ne pouvant être liées par un contrat de travail parce qu’un ou plusieurs des éléments essentiels à l’existence dudit contrat au sens de la loi du 3 juillet 1978 relative aux contrats de travail sont inexistants, fournissent des prestations ou produisent des œuvres de nature artistique, contre paiement d’une rémunération pour le compte d’un donneur d’ordre, personne physique ou morale.

Dans la pratique, cet article a toute son importance. Il existe de nombreux cas où l’artiste preste une activité artistique — par exemple la commande d’une toile — sans pour autant pouvoir signer un contrat de travail. Et pour cause!

Dans notre exemple, l’artiste ne sera par essence soumis à aucun lien de subordination lorsqu’il créera la toile: il s’organise comme il le veut et la réalisation de la commande implique par essence une liberté créative complète. Or s’il n’existe pas un tel lien de subordination, l’artiste devrait opter pour le statut d’indépendant, ce que ne souhaitent pas de nombreux créateurs.

Partant de ce constat, l’article 1bis a pour but de confirmer que ledit travailleur artistique sera assimilé à un travailleur sous contrat de travail, et surtout pourra bénéficier des mêmes avantages sociaux. Cette option aura donc une incidence sur le statut de l’artiste ci-après puisqu’elle sera valorisable en tant que travail artistique salarié.

Concrètement, l’artiste prestant sur base de l’article 1bis percevra un cachet (un montant forfaitaire pour sa prestation) mais ce revenu sera taxé et verra prélever les mêmes cotisations que pour les salariés.

Le deuxième cas à évoquer porte sur le régime dit du “RPI”, par référence au “régime des petites indemnités”³. Ce régime permet aux artistes de recevoir des sommes d’argent limitées sans qu’il n’y ait de prélèvement fiscal ou social. Les conditions sont strictes:

- Il doit s’agir de prestations artistiques et/ou de production d’œuvres artistiques au sens de l’article 1bis évoqué ci-avant;
- Les paiements ne doivent pas dépasser plus 2.578,51 EUR par année civile et 128,93 EUR par jour/par donneur d’ordre (montants 2019);
- L’artiste ne peut prester plus de 30 jours par année civile et pas plus de 7 jours consécutifs chez le même donneur d’ordre.

L’artiste qui opte pour celui-ci ne pourra cependant pas valoriser les prestations sous ce régime pour le statut de l’artiste. Ceci s’explique par le fait que le travailleur, qui ne paye pas de cotisation sociale sur cette prestation artistique, ne peut bénéficier des avantages sociaux pour lesquels il n’a pas cotisé.

Dans la pratique, beaucoup d’artistes s’en mordent les doigts lorsqu’ils s’en rendent compte. Et pour cause,

si le RPI permet aux acteurs de la culture de percevoir des sommes (limitées) sans impôts ni cotisations, il a pour effet que ces mêmes prestations ne pourront être évoquées lors de l’analyse du dossier social de l’artiste, notamment lorsqu’il s’agira de vérifier s’il a droit à des allocations de chômage et, par répercussion, s’il peut bénéficier du statut de l’artiste.

Enfin, le troisième cas à évoquer est inhérent aux créations elles-mêmes: l’artiste crée. Ses créations sont protégées par le droit d’auteur si elles peuvent être considérées comme originales. À ce titre, l’exploitation de ses créations est susceptible de lui procurer un certain revenu en cas de cession ou de licence de droits d’auteur. Cela peut constituer dans certains cas des revenus importants. Et pourtant, comme pour le RPI, ces revenus ne seront pas pris en compte sur le plan de la sécurité sociale. Bien plus: ils peuvent avoir une conséquence négative sur le montant des allocations de chômage s’ils dépassent la somme de 4.446,00 EUR par an (indexable). Dans ce cas, les allocations seront diminuées proportionnellement au dépassement⁴.

Rappelons également que les droits intellectuels étant exclusifs, il est nécessaire de prévoir des conventions lorsqu’un tiers exploite les créations de l’artiste. Par exemple, un éditeur qui souhaiterait diffuser une monographie d’un plasticien. Cette réalité des droits intellectuels, combinée à une fiscalité attrayante, fait que ces conventions sont très courantes. Pour rappel, si les revenus de droits d’auteur sont effectivement taxés, ils ne le sont qu’à un taux de 15% en tant que revenus mobiliers, et ce jusqu’à un plafond de 61.200,00 EUR (revenus 2019 — exercice d’imposition 2020).

LE STATUT D’ARTISTE: LE VRAI!

Dès lors, maintenant que la définition du statut de l’artiste est clarifiée, à savoir viser un ensemble de règles permettant d’éviter la dégressivité des allocations de chômage⁵, il convient de se pencher sur ce mécanisme au sens strict.

Pour rappel, celui-ci ne vise que les artistes salariés. Et encore, pas tous: uniquement ceux bénéficiant d’allocations de chômage.

Pour rappel, lorsque l’artiste bénéficie d’allocations, il perçoit un certain pourcentage de sa dernière rémunération. L’Onem précise: *la dégressivité des allocations de chômage consiste à diviser la durée du chômage en différentes périodes, elles-mêmes divisées en phases. à chaque phase correspondent en principe un taux d’indemnisation et un plafond salarial, qui diminuent tous deux progressivement jusqu’à arriver à la troisième période d’indemnisation (le forfait)*⁶.

La première période correspond à une durée d’un an. à la fin de cette première année durant laquelle le chercheur d’emploi a perçu des allocations, celui-ci voit ses allocations diminuer lors du passage en seconde période. Ceci se manifeste donc sur deux axes: le taux d’indemnisation et le plafond salarial.

Le but du statut d'artiste est de geler la dégressivité des allocations et donc de conserver le taux de la première période, à savoir 60% calculé sur base du plafond salarial.

Par ce mécanisme, il est tenu compte des spécificités du secteur culturel qui fonctionne essentiellement sur la base de développement de projets. Dans cette logique, l'ensemble des activités artistiques sont traditionnellement divisées en deux temps. Le premier porte sur la création de l'œuvre au sens strict. Durant cette période, l'artiste crée une œuvre, ce qui monopolise son temps mais — à ce stade — ne lui procure aucun revenu. Ce n'est que dans un second temps que l'artiste exploitera sa création, à savoir lorsqu'elle est finalisée et donc prête à être diffusée. C'est donc dans cette seconde phase que l'artiste gagne à priori sa vie alors que le processus créatif — son travail — est peut-être finalisé depuis des semaines, voire des mois. C'est cette dichotomie qui a amené à constater la nécessité de geler la dégressivité des allocations de chômage pour un artiste ayant une activité suffisamment importante. Le principe est donc de permettre à l'artiste, pendant une période sans revenus, de conserver le bénéfice de ses allocations sans diminution, et lui permettre d'avoir une certaine sécurité financière.

En ce sens, la philosophie du mécanisme constitue véritablement une aide à la création artistique, par comparaison aux règles applicables à tous les autres bénéficiaires d'allocations, même s'il n'est pas vu de la sorte par certains acteurs du secteur.

L'octroi du statut ne se fait pas en un instant de raison. L'artiste concerné doit répondre à un ensemble de conditions. Premièrement, il doit procéder à une demande. L'octroi n'est pas automatique. Cette demande doit se faire via l'organisme de paiement des allocations et doit être faite à un moment précis : avant de passer en deuxième période d'indemnisation de chômage. Autrement dit, l'artiste doit faire la démarche à la fin de la première période, laquelle dure inévitablement un an à compter de l'octroi de ses allocations.

Deuxièmement, au moment de la demande, il faut vérifier si l'artiste a au minimum travaillé 156 jours, dont 104 doivent correspondre à des activités artistiques durant les 18 mois qui précèdent sa demande. Le caractère artistique de la prestation doit ressortir du contrat de travail.

Notons que l'artiste, qui n'aurait pas effectué de travail artistique sur base des contrats dits "traditionnels", à savoir un contrat à la durée, mais bien — comme c'est en réalité souvent le cas dans le secteur culturel — par la perception d'un montant forfaitaire pour la prestation (un cachet), pourra tout de même valoriser ce type de prestation lors de sa demande de statut⁷. Un mécanisme, dit de la "règle du cachet"⁸, permet également de répondre à cette spécificité du secteur. Cette règle permet de transformer artificiellement le cachet en une durée, laquelle autorise par répercussion la prise en considération de cette prestation pour l'octroi du statut de l'artiste⁹.

Une fois que les conditions sont réunies, l'artiste prolongera la première période d'indemnisation d'une durée équivalente, à savoir un an. à la fin de cette nouvelle année, il devra ensuite demander — avant de passer en seconde période d'indemnisation — de renouveler son statut. Cette demande sera acceptée si l'artiste démontre qu'il a effectué au moins trois prestations artistiques. Si c'est le cas, il évitera pour une nouvelle année la dégressivité des allocations de chômage.

Lorsqu'il n'est pas sous contrat de travail, l'artiste pourra percevoir non seulement des allocations de chômage mais évitera une diminution de celle-ci. On mesure à quel point cela peut être vital dans certaines longues périodes de production, sans revenus.

LE STATUT D'ARTISTE AU NIVEAU EUROPÉEN

Les règles relatives au statut de l'artiste telles qu'exposées ci-avant sont inévitablement liées à l'ordre juridique belge.

S'il existe des règles ayant la même philosophie (tenir compte de l'absence de revenu pendant les périodes de production par opposition aux périodes de diffusion) dans d'autres ordres juridiques, chaque état demeure souverain en la matière. L'équivalent probablement le plus connu en Belgique francophone est celui de l'intermittent du spectacle en France. Le parallèle s'arrête cependant à la philosophie du mécanisme puisque le système français est réservé au secteur des arts de la scène, alors que la solution belge est — heureusement — ouverte à toute forme d'expression artistique, dont les arts plastiques assurément.

L'Europe n'est pas indifférente au sort des artistes : il suffit de voir ce qu'elle a mis en œuvre au fur et à mesure des années quant à l'uniformisation de la protection par le droit d'auteur, notamment le droit de suite. Cependant, en matière sociale, il n'existe pas à ce jour de solution univoque quant à la problématique évoquée ci-avant, la matière demeurant une compétence des états, et ce même si des initiatives tendent à se développer¹⁰. Les actions les plus flagrantes prises par l'Europe portent sur l'hypothèse spécifique, mais courante pour un artiste, de déplacement des travailleurs d'un état membre à un autre sans que ses prestations artistiques hors du pays "habituel" de l'artiste n'aient de répercussion sur son statut social national. Ceci vise à permettre à l'artiste concerné de conserver ses droits en Belgique, même s'il exerce à un moment donné une activité dans un autre état membre. Ce mécanisme au niveau européen est essentiel dans le secteur et s'exerce au moyen des célèbres formulaires U1 (perception des allocations dans un état sur base de prestations effectuées dans un autre état membre) et A1 (confirmation de l'assujettissement à la sécurité sociale d'un état spécifique).

Au niveau du secteur lui-même, s'il existe quelques initiatives dans les autres pans de la culture, les arts plastiques ne disposent d'aucun organisme permettant une représentation au-delà des initiatives nationales. La perspective d'un véritable statut au niveau européen n'apparaît donc pas encore à l'ordre du jour.

Alexandre Pintiaux

Avocat au barreau de Bruxelles

Maître de conférences — Master en gestion culturelle — ULB

⁷ Article 10 de l'arrêté ministériel du 26 novembre 1991 portant les modalités d'application de la réglementation du chômage.

⁸ Plus précisément, la règle du cachet consiste à déterminer le nombre de journées de travail prises en compte en divisant la rémunération brute perçue pour ces occupations par 1/26^{ème} du salaire mensuel de référence. Le résultat de ce calcul est cependant plafonné à maximum 156 jours par trimestre.

⁹ Notons que cette règle du cachet trouve également à s'appliquer pour l'octroi des allocations de chômage, le critère étant également un nombre de jours de travail à démontrer.

¹⁰ Nous songeons notamment aux études de European Association of Cultural Researchers : www.ericarts.org.

PROPOS CURATORIAL

CARTES POSTALES.

Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé présente cet été dans le cadre des Rencontres d'Arles un parcours dans l'imaginaire d'un siècle de cartes postales photographiques. Conçu dans le sillage de recherches sur la poétique de la carte postale¹ et du portrait de pays, le projet a pris la forme d'une recherche curatoriale tournée vers la culture visuelle². Dans un monde aux images circulant à un rythme frénétique, des œuvres d'artistes contemporains usant ou commentant ces images globalisées d'une autre époque sont en toute logique, comme des vestiges archéologiques, accueillies au Musée départemental Arles antique.

CARTES POSTALES. NOUVELLES D'UN MONDE RÊVÉ

SOUS COMMISSARIAT D'ANNE REVERSEAU ET DE MAGALI NACHTERGAEEL

AVEC ERIC BAUDART & THU-VAN TRAN, FREDI CASCO, MOYRA DAVEY, DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL, WALKER EVANS, JEAN GEISER, JOANA HADJITHOMAS, ROC HERMS, SUSAN HILLER, JOHN HINDE, KHALIL JOREIGE, KATIA KAMELI, AGLAIA KONRAD, VALÉRIE MRÉJEN, MARTIN PARR, MATHIEU PERNOT, BRENDA LOU SCHAUB, STEPHEN SHORE, JOHN STEZAKER, ORIOL VILANOVA, WILLIAM WEGMAN, RENAUD EPSTEIN & INITIATIVE URBAINE KULTUREN.

MUSÉE DÉPARTEMENTAL ARLES ANTIQUE

PRESQU'ÎLE DU CIRQUE ROMAIN

F-13200 ARLES

WWW.RENCONTRES-ARLES.COM/FR/EXPOSITIONS/VIEW/779/

CARTES-POSTALES

DU 1.07 AU 25.09.19



UNE ANTHROPOLOGIE SAUVAGE DES IMAGES

La carte postale est objet du quotidien tout en étant image de l'ailleurs. Elle suscite cette impression réconfortante et en même temps étrange de *déjà vu* : image qui circule par excellence, elle a participé à la mise en boîte du monde visible, accompagné l'essor de la mondialisation des images et glorifié l'époque dorée du tourisme de masse. Ce petit objet banal, image a priori inoffensive et sans valeur, a construit nos imaginaires modernes du lointain comme du proche. En soulignant l'artificialité, à travers la colorisation ou la retouche et la création de points de vue remarquables, le propos de l'exposition est de montrer en quoi cette image fabriquée est aussi une image qui construit le monde. L'accrochage est conçu pour susciter au fil de la plongée dans l'imagerie de la carte postale touristique, au-delà du principe de plaisir pour les yeux, un trouble, voire un "malaise dans la carte postale", que l'on pourrait presque qualifier de civilisationnel.

Le vernaculaire, le photographe et l'artiste-iconographe

Le parcours curatorial, fruit de plus d'un an et demi de réflexions et recherches intenses, repose quant à lui sur une mise en tension, à

travers les torsions opérées par des œuvres photographiques et installations contemporaines, entre la fabrique de cette image vernaculaire et les visions culturelles qu'elles ont construites sur un monde soumis à l'objectif photographique. Dans une exposition qui joue des formats et des contextes, les images vernaculaires à visée commerciale et publicitaire sont accumulées, magnifiées, décomposées ou reconstituées pour mieux révéler les représentations idéalisées du monde qu'elles entendent diffuser par le réseau de communication le plus tentaculaire de la modernité avant Internet, le système postal.

Cette image proliférante et éminemment référentielle est finalement peu théorisée pour son versant photographique³. On se souvient du désarroi de Barthes, au début de *La Chambre claire*, face à l'immensité du corpus photographique, et la carte postale figure en bonne place de cette masse impossible à organiser, comme si elle en était l'archétype — une scène fameuse des *Carabiniers* de Godard où des voyageurs reviennent de leur tour du monde avec des valises pleines de cartes postales le rappelle. Outre l'effet de masse de ces images volantes, la carte postale pose un autre défi : qu'exposer

Thu Van Tran & Eric Baudart, *Saigon*, 2017. Bâche contrecollée sur bâche, 335 x 565cm
Courtesy des artistes

¹ Recherches menées par Anne Reverseau sur la façon dont ces objets banals et anecdotiques ont servi de modèle esthétique à des auteurs du début du XX^{ème} siècle (Paul-Jean Toulet, Léon-Paul Fargue), puis, dans l'entre-deux-guerres, à la galaxie surréaliste (André Breton, Jean Cocteau, Paul Nougé, Philippe Soupault), jusqu'aux avant-gardes poétiques depuis les années 1960 (Julien Blaine, Emmanuel Hocquard), et, encore, aujourd'hui, chez des poètes comme Eric Suchère. Un colloque international à Cerisy-la-Salle programmé en juin 2020, sous la direction de Magali Nachtergaeel et Anne Reverseau, sera consacré aux développements de ces questions poétiques en rapport avec la culture visuelle.

² Le projet a été lauréat de la Bourse de recherche curatoriale des *Rencontres d'Arles* 2018.

³ Voir par exemple Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, 1979, et plus récemment dans un registre plus littéraire, Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, Actes sud, 2014.



Martin Parr, *Kleine Scheidegg*, Switzerland, 1994. From the series *Small World*
© Martin Parr / Magnum Photos

de l'image ou du texte ? Comment appréhender sa petite taille ? Comment faire oublier, sur les cimaises, qu'il s'agit d'abord d'un objet fait pour les mains ? Cette question du format nous a notamment conduites à décider très tôt de ne pas montrer uniquement des cartes postales, mais aussi des œuvres inspirées de cet objet, iconographie contemporaine à la facture "cartepostalesque" (néologisme où résonnent à la fois le carnavalesque et le grotesque). Ce choix d'échelles différentes permet de considérer la fabrique visuelle de l'image destinée à circuler, mais aussi ses rémanences culturelles et esthétiques. Jusqu'à — paradoxe dans une exposition sur la carte postale — exposer majoritairement des œuvres qui ne sont pas des cartes, mais des tirages réalisés à partir de cartes (documentation céline duval, studio John Hinde) ou inspirées de l'univers de la carte postale (Lou Schaub, Moyra Davey).

La manipulation des images

Une belle plage, des cocotiers, une station balnéaire, un front de mer, des couchers de soleil : sans même les avoir sous les yeux, ces clichés défilent dans notre banque personnelle d'images. Si le genre a ses modèles phares, la photographie de carte postale sert également à créer des sites remarquables, embellis par le travail pictural. Dans ce corpus, on rencontre de grands noms comme Stephen Shore, Martin Parr et le studio John Hinde mais aussi les éditeurs Combiar et Apa Poux qui témoignent du travail de composition, et parfois de maquillage, de ces *vedute* modernes.

À ce titre, une comparaison entre photographies vernaculaires et créatives présentait le risque de simplement pointer une zone grise entre esthétique documentaire et commerciale, ou au contraire, de mettre en scène un regard parfois grinçant et ironique sur cette esthétique populaire qui invite aussi bien au détournement qu'au contre-pied total⁴. Rapidement évacuée également, l'idée de reconduire l'exposition consacrée à la carte postale au musée Arts et



Documentation Céline Duval
Point de vue, Spliez, 2015. Tirage polymère sur dibond
66 x 100 cm. Courtesy Semiose Galerie

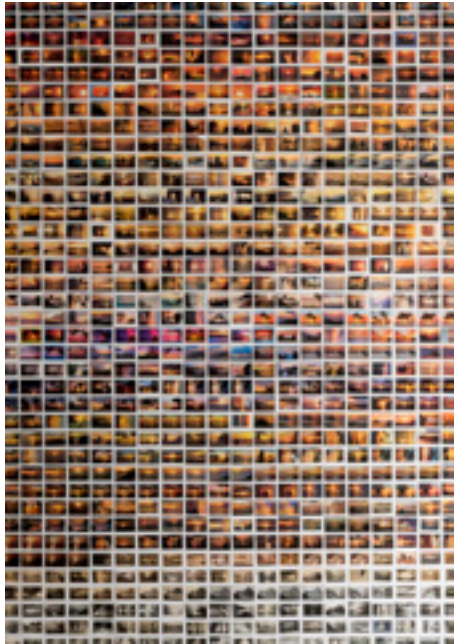
traditions populaires de Paris en 1978⁵, comme celle de proposer une approche uniquement historique dans un festival de photographie contemporaine. L'un des enjeux était de poser des problématiques autres que celles soulevées par les expositions sur la fabrique du paysage en France⁶ par exemple, mais aussi de ne pas simplement revisiter l'inventivité esthétique de la carte postale dans les avant-gardes, perspective déjà explorée par les travaux de Clément Chéroux⁷. Les cartes fantaisies et les collages, en particulier les constructions fictionnelles de type surréaliste, ont été écartés au profit d'une réflexion sur la construction imaginaire et commune du monde à travers des fragments visuels produits à une échelle industrielle.

Aussi, le regard distancié et le geste appropriationniste correspondaient à l'idée de manipulation des images qui structurerait à l'arrière-plan la réflexion sur la carte postale, une image maniable et manipulable, au sens propre comme figuré. Ces pratiques iconographiques sont décrites par Garance Chabert et Aurélien Mole comme celles d'"artistes-iconographes", accumulateurs, collectionneurs et retoucheurs d'images existantes. Des artistes faisaient en effet surgir toute l'artificialité de ces images en accentuant certains traits des documents et des pratiques vernaculaires. Ils dénouaient également un point fondamental d'une exposition montrant des images aussi précaires que la carte postale en proposant des dispositifs spécialement pensés pour faire jouer les images entre elles (*Concrete City* d'Aglaia Konrad, *Sunsets from...* d'Oriol Vilanova

ou la série des "Masks" de John Stezaker), mais aussi pour activer des dialogues avec d'autres formes. C'est le cas par exemple de *Dedicated to the Unknown Artist* de Susan Hiller qui utilise la grille ethnographique en contrepoint et de la série "Soyez les bienvenus" de Katia Kameli qui recouvre de cartes postales un manuel scolaire d'histoire algérien. Dès lors, il est apparu comme une mise en tension féconde de confronter des regards et des gestes d'artistes à la fabrique des cartes postales photographiques. Si une trame historique se tissait — et elle est présente en particulier dans la présentation des négatifs, albums et outils de colorisation issus de la collection du musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône —, elle se doublait d'une interrogation anthropologique, sans doute plus large et ambitieuse, directement liée aux discours sur l'ailleurs portés dans ces images.

Vers une anthropologie des images

Il nous est donc apparu important de retracer la généalogie et la génétique de ces images : comment les fabrique-t-on ? Qui ? Où ? Cette remontée à la source des cartes postales nous a amenées vers des fonds singuliers : d'un côté en Angleterre, le studio John Hinde, véritable promoteur culturel de l'Angleterre de l'après-guerre, et en France, les fonds Combiar et Lapie, qui sillonnaient méthodiquement la France pour la couvrir de cartes-vues. La construction même de ces images en apparence banale relevait d'un processus à la fois technique et relationnel puisque les négatifs étaient d'abord préparés, retouchés et apprêtés pour les petits commerçants qui demandaient parfois à supprimer ou



Oriol Vilanova, *Sunsets From...*, 2012. Courtesy de l'artiste

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Histoire d'un photographe pyromane, "Wonder Beirut" #22*, 1998-2007. Diasec, photographic print aluminium, 70 x 105 cm
Courtesy Galerie In Situ, Fabienne Leclerc



Aglaia Konrad, *Concrete City*, 2012. Courtesy Aglaia Konrad & Galerie Nadja Vienne



ajouter des détails. Il en résulte des variations dans le cliché, de sorte que la même vue pouvait être légèrement modifiée selon les goûts de l'acheteur. Cette retouche familière se concentre sur des "vues remarquables" choisies pour représenter l'identité visuelle d'un territoire.

La relation de l'image au territoire, si elle sous-tendait une cosmétisation somme toute ordinaire du réel, est devenue immédiatement problématique dès qu'elle s'est posée pour les cartes postales coloniales. Et dans cette confrontation historique, la carte postale devient, alors qu'elle ne devait que refléter un monde parfait, idéal et désirable, un outil de propagande politique. À ce titre, Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme (1981) a été déclencheur dans la compréhension de la grande opération de captation mondiale des images. Dans ce livre, l'écrivain Malek Alloula place l'esthétique de la carte postale au centre de la construction d'une domination visuelle dirigée par l'objectif photographique sur des territoires — et des corps — occupés et colonisés. Dans le même ordre d'idées, la série de cartes postales du *Voyage au Congo du roi Baudouin* en 1955 témoigne directement de la propagande liée à des opérations commerciales : distribuées dans des boîtes de Supertoff, friandises produites dans les années 50 par les chocolats Côte d'Or, ces images présentées sous leur aspect le plus appétissant insinuent leur imagerie de la colonie à travers des opérations commerciales. Chatoyantes, souvent de mauvaise qualité mais largement diffusées, elles mettent en scène l'accueil en grandes pompes du "beau"

roi par un peuple manifestement conquis qui le met à la fête. Cinq ans plus tard, le discours d'indépendance de Patrice Lumumba offre un démenti cinglant à ces jolies images. L'histoire rattrape les faux-semblants des représentations, et c'est la leçon de *Wonder Beirut*, une œuvre réalisée à partir d'un personnage fictionnel de photographe pyromane. Après la guerre du Liban, ce dernier corrige les clichés de cartes postales qui montrent une ville restée intacte, en les brûlant et en les détruisant peu à peu, pour que les stigmates de la réalité atteignent aussi ses représentations.

Post carte

Le parcours de l'exposition s'ouvre sur une collection de centaines de couchers de soleils installés par Oriol Vilanova. Il se poursuit par la confrontation directe entre des documentations issues des collections du MUCEM, retraçant la vie glorieuse de la carte postale au début du siècle, et les œuvres de John Stezaker, Valérie Mréjen, documentation céline duval, Susan Hiller, Éric Baudart et Thu Van Tran, qui mettent l'image vernaculaire dans une position d'*estrangement*. D'abord simplement bousculée, l'image est ensuite démontée, décomposée jusqu'à aboutir à une forme de dissolution programmée.

Alors, quoi après la carte postale ? Les grands clichés de Moyra Davey, pris chez elle sur une heure de vie intime, sont soigneusement pliés pour être transformés en mail art. Révélant sur l'image le cachet de la poste, timbre et adresse, l'artiste rematérise le geste de la carte postale à l'heure des réseaux sociaux. À ses côtés, Roc Herms, dont la pratique photographique s'est déployée dans le jeu *Second Life*, expose un aperçu IRL (In Real Life) de son projet désormais consigné en livre *Postcards From Home*, dont il a extrait une installation construite à partir d'images prises par son avatar dans son monde virtuel.

À l'ère du post-internet⁸, la dématérialisation et son corollaire, le retour à une matérialité de l'image, expliquent rétrospectivement la dimension archéologique de l'image conversationnelle qu'André Gunthert a développée autour de l'image numérique dans *L'Image partagée*. À la frontière entre documentation et protocole conceptuel, Renaud Epstein propose en ligne sa série *Un jour, une ZUP, une carte postale* depuis 2014⁹. Cette collection d'images réunies par un sociologue dans le cadre de son travail circule au-delà de son cercle professionnel, d'abord sur Twitter puis dans des cercles artistiques et d'activistes. La collection de cartes postales est en effet dans ce cas remédiée, réappropriée par un collectif d'artistes allemands, initiative urbanen kultur, qui la met en réseau avec d'autres espaces urbains marginalisés. De la même façon, l'œuvre Contact de Fredi Casco retrace l'histoire d'un réseau de cartes postales ayant circulé dans les années 1970. Il fait revivre une collection de cartes QLF utilisées par un radio

amateur paraguayen durant les années de dictature. Moyen de communication discret avec l'extérieur, les cartes QLF n'ont pour but que d'attester qu'un signal radio a été capté, quelque part dans le monde. Le récepteur envoie une carte postale faisant figurer son code radio et décrit la qualité du signal — échange minimal, aux messages cryptés.

L'exposition ne porte donc pas sur la carte postale mais bien sur les usages et représentations de la photographie, remédiée par les artistes contemporains, en particulier les artistes iconographes. Et le cadre des Rencontres d'Arles permet de considérer le statut ambigu de cette photographie vernaculaire dont l'esthétique est aujourd'hui réinvestie. Intégrant les nombreux travaux réalisés à partir de cartes postales ou inspirés par cet objet en voie de disparition chez nombre d'artistes actuels, l'accrochage illustre la notion très contemporaine d'agentivité de l'image. La recherche curatoriale a accompagné l'évolution de recherches inscrites dans le contexte académique. Ces travaux décentrés de l'approche poétique et esthétique ont abordé la dimension visuelle et culturelle de la carte postale, qui a servi de déclencheur à une réflexion plus large sur la circulation des images commerciales et touristiques, leur valeur culturelle mais aussi l'histoire d'un imaginaire de la localisation et de la place de l'individu dans un espace globalisé.

Magali Nachtergaele et Anne Reverseau



Voyage du Roi Baudouin Ier au Congo, été 1955, éditions Chocolat Côte d'Or, 1955, 10 x 15cm
Collection privée

⁸ À cet égard, *Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé* dialogue avec *From Here On*, exposition consacrée à la post-photographie qui avait fait grand bruit à Arles en 2011.

⁹ Paradoxalement, ces œuvres natives de l'environnement numérique ont nécessité une remédiation vers un support matérialisable dans l'espace d'exposition.

Au printemps 1983, un groupe d’artistes investit les locaux administratifs d’un ancien charbonnage au nord de Liège, sis au numéro 251 de la rue Vivegnis. Un lieu est né, et son nom tout trouvé: “ESPACE 251 NORD”. Deux ans plus tard, l’association éponyme fondée entretemps occupe les sous-sols de place Saint-Lambert avec une exposition intitulée *Place Saint-Lambert Investigations*. Le lieu choisi n’est pas anodin: il est situé dans le cœur historique de la Cité ardente, théâtre depuis près de 15 ans² de travaux dont les Liégeois ne voient plus la fin. Le retentissement est tel qu’il dépasse immédiatement les frontières.



Extrait E2N35 : Extrait du livre *E2N 35 Archives Actives // Published*: Place Saint Lambert Investigations, Liège, 1985 (Léo Copers, *Trap*, 1985; Dan Van Severen, *Sans titre*, 1985 et Guillaume Bijl, *Installation: “abri antiatomique”* (détail), 1985)



^{**1**} Le titre réfère à celui du texte de Walter Benjamin, *L’auteur comme producteur*, mais il est à considérer hors de l’espace historico-politique dans lequel Benjamin l’a écrit. De même, il ne s’agit pas ici d’actualiser le propos du philosophe, non que cela soit étranger au propos, mais parce que cela dépasse le cadre de cet article. En revanche, une phrase de ce texte concluant que le travail de l’auteur comme producteur “ne sera jamais uniquement le travail sur des produits mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production” guidera cette réflexion sur le travail de Laurent Jacob à 251 Nord et sur la publication de ses archives.

^{**2**} Ils dureront in fine quelque trois décennies (1970-2000), mais personne n’est bien sûr à l’époque en mesure de le prédire.

^{**3**} Événement s’inscrivant en marge de la programmation officielle de la Biennale des arts visuels de Venise et ayant lieu durant celle-ci.

^{**4**} C’est le cas des textes relatifs e.a. à l’exposition Place Saint Lambert Investigation, du texte de Jacques Meuris, “En jardin toujours vierge, peut-être” ou du texte relatif à Image publique.

D’emblée, l’aventure est collective, mais d’emblée aussi, émerge et s’impose un nom : celui de Laurent Jacob. Présent dès l’origine du projet, il signera tous les événements d’importance organisés par 251 Nord, qu’il dirige d’ailleurs encore aujourd’hui. Les expositions vont en effet se succéder régulièrement dans le lieu originel et ce, jusqu’en 2010, année où il se voit augmenté de ‘La Comète’, ancienne salle des fêtes et de cinéma qui devient pour l’occasion résidence d’artistes, structure d’accompagnement de production et espace de présentation du travail réalisé.

Dès l’entame, les activités de l’association se déploient suivant trois grands axes. En premier lieu, la promotion des artistes (e.a. Jacques Lizène, Michel François, Ann Veronica Janssens, Eric Duyckaerts). En second lieu, la conception d’expositions d’envergure, qu’elles soient locales, nationales ou internationales : la Biennale de Venise sera un terrain particulièrement fertile pour celles-ci. A deux reprises (*Portraits de Scène à l’Ille-aux-Phoques* en 1986 et *Belgicisme - Objet dard* en 1988), 251 Nord y occupe les espaces de la Casa Frollo, pension nichée dans un palais de la Giudecca, face à la place Saint-Marc. En 1999, Laurent Jacob est le commissaire du pavillon belge et d’un “off”^{**3**} intitulé *En attendant l’année dernière* qui s’étend à travers

ÉDITIONS

L'AUTEUR COMME PRODUCTEUR¹

toute la ville. Dès de la biennale suivante, 251 Nord met sur pied une nouvelle exposition, *La Trahison des Images*. L’association sera désormais présente lors de toutes les éditions sans discontinuer et ce, jusqu’en 2009.

Parmi les expositions phares de 251 Nord, l’on mentionnera, à Rome, en 1987, *Arte in Situazione — Belgica — Situazione dell’Arte*, ayant investi jusqu’à 21 lieux — des académies nationales, des galeries d’art et des espaces privés. A Bruxelles, l’on se souvient encore des trois expositions s’étant déployées dans les anciens Etablissements Old England entre 1993 et 1995 — *Le Jardin de la Vierge*, *Oliviero Toscani-Débat de Rue*, *Les Fragments du désir* — ainsi que *d’Ici et maintenant* à Tour & Taxis en 2001. À Liège, il faut noter l’occupation artistique à grande échelle d’espaces dans le centre-ville avec *Images publiques* (2006). Enfin, l’on signalera les nombreuses collaborations menées par la structure dans le cadre de l’Euregio Meuse-Rhin, principalement à Maastricht.

La dimension du travail de 251 Nord qui nous occupe ici est la conservation d’un fonds d’archives sous le principe d’*Archives Actives*. Ce printemps, ces Archives Actives font l’objet d’une publication de plus de 600 pages, bilingue français-anglais, co-éditée avec MER.B&L sous l’intitulé *Espace 251 Nord – 35 ans : Images d’expositions*. Les 180 événements (expositions et collaborations) qui font l’histoire des 35 premières années de 251 Nord sont tous référencés et accompagnés d’images des vernissages, d’affiches et/ ou d’invitations et d’un colophon. Pour une trentaine d’entre eux, les auteurs ont joint des textes aux statuts variables : critiques parues dans la presse, interviews, textes repris de catalogues ou de documents qui accompagnaient les expositions. Certains d’entre eux prennent parfois des allures de manifestes^{**4**} qui gardent toute leur pertinence aujourd’hui. On les retrouve dans la partie la plus importante de l’ouvrage : l’album photographique. Les images y sont regroupées par exposition suivant un double principe. Il permet d’abord d’en (re)faire la visite virtuelle alors que, dans un second temps, la disposition même des images fait naître de nouvelles relations entre formes, contenus et thématiques, chacune créant une lecture inédite de l’exposition.

Archives actives

Archiver — c’est-à-dire cataloguer, indexer, inventorier, répertorier, enregistrer — a toujours accompagné l’activité de 251 Nord. Depuis *Place Saint-Lambert Investigations*, l’association a mis en place la conservation de tous les documents concernant ses activités. Laurent Jacob explique : “Parce que les choses étaient faites sur place et qu’il fallait penser la production, nous avons récolté un certain nombre de projets d’artistes — une série de docu-



ments : des correspondances, des documents techniques et aussi des portraits. Il y avait la sensation de vivre quelque chose de particulier et c’était peut-être pensé comme une espèce d’album de famille avant de devenir quelque chose de professionnel. Avec le temps, on s’est rendu compte de l’importance de certains de ces documents [...]. C’était aussi une façon de compenser une impécuniosité”. On le voit, la constitution de cette archive exceptionnelle est indissociable du travail d’exposition. Certes, la part mémorielle de ce travail est un élément important, mais il s’agit avant tout d’établir une forme de résistance — agir et produire malgré l’insuffisance des moyens — et ainsi de se positionner comme un (r)éveilleur. Ainsi, un certain nombre de positions qui paraissent neuves aujourd’hui, comme les collaborations inter communautaires et internationales, ont été mises en œuvre dès les premières manifestations de 251 Nord^{**5**}.

Un des rôles de l’archive consiste à “résister collectivement à un contexte défavorable à la création”^{**6**}. La situation liégeoise de la fin des années 70 au début des années 90 était paradoxale : il existait, dans tous les champs de la création et dans les domaines intellectuels, un vivier extrêmement dynamique et novateur de talents qui se heurtait à un immobilisme des institutions. Tous avaient le sentiment de vivre au milieu d’un effondrement (c’était objectivement le cas dans le domaine artistique et économique). Beaucoup pensaient que pour sortir de cet immobilisme, il fallait quitter Liège et s’installer dans un lieu où la situation apparaissait moins désolante. Certains l’ont fait avec plus ou moins de bonheur. Cependant, comme le souligne Laurent Jacob, “dans cet effondrement, il y avait la possibilité de faire des choses. Il n’y avait plus de verticale, de domination, d’imposition, d’autoritarisme. C’était des obliques, des diagonales”. Parmi les structures qui se sont créées alors à Liège (l’émission Vidéographie avec laquelle 251 Nord a collaboré, la galerie l’A, le Cirque Divers), seul l’Espace 251 Nord demeure vivace aujourd’hui.

Archives créatives

Beaucoup d’expositions produites par 251 Nord se sont déroulées dans des lieux qui n’ont rien d’anodin. Le bâtiment de la rue Vivegnis était laissé à l’abandon dans un quartier qui l’était tout autant. Les sous-sols de la place Saint-Lambert étaient promis à devenir un parking aux dépens des découvertes archéologiques de l’ancienne cathédrale et d’une villa romaine. Les Etablissements Old England, voués à devenir le musée des instruments de musique, étaient en chantier juste en face du Musée d’Art moderne de Bruxelles. À ce propos, on peut lire entre les lignes du texte de présentation une réflexion (qui garde toute

Extrait E2N35: Extrait du livre *E2N 35 Archives Actives // Published*: Place Saint Lambert Investigations, Liège, 1985 (Ann Veronica Janssens & Monica Droste, *Investigations. Place Saint-Lambert*, 1985 ; Jef Geys, *Catacombes*, 1985 ; Mario Merz, *Près de la table*, 1980 et Pieter Laurens Mol, *Le Témoignage anonyme*, 1976-1985)

son actualité) sur ce que devrait être un futur musée d’art moderne et contemporain à Bruxelles⁷. Le site de Tour & Taxi faisait alors l’objet de projets successifs et contradictoires. Rénové depuis, il fait face aux anciens bâtiments Citroën, futur musée d’art contemporain géré par le Centre Pompidou : French system versus *Belgian system* ? Tous ces lieux connaissent aujourd’hui une nouvelle affectation, parfois bien éloignée de ce que les visiteurs des expositions avaient fantasmé. Ces bâtiments et l’impact que leur occupation par 251 Nord a pu avoir sur le milieu urbain occupent bien évidemment une place de choix dans les archives.

La publication de ces archives permet aussi de dévoiler quelques inédits tels une interview d’Achille Bonito Oliva et un texte de Raoul Vaneigem. Daniel Buren a, quant à lui, donné son accord pour la publication de deux photographies de sa cabane éclatée dans l’exposition *Les Fragments du désir* accréditant ainsi une mise en espace différente de celle définie dans le protocole d’installation originel. On le voit, il ne s’agit pas seulement d’un travail mémoriel, mais d’un travail créatif ; ce travail sur la culture est aussi un travail de culture.

En rassemblant ces documents, 251 Nord ouvre aussi la voie à des travaux ultérieurs. Leur regroupement permet de tracer des intérêts et des variations dans le travail de l’association. Il ouvre la voie à des recherches qui pourraient faire l’objet d’études approfondies. Laurent Jacob prend l’exemple de l’exposition Toscani qui “inaugure toute cette guerre des images qui, plus tard, s’est développée massivement avec le gros déclic de la chute du mur et de la dimension militaro-communicationnelle. En 2006, douze ans après, dans *Images publiques*, quand on demande à l’Agence France-Presse de pouvoir travailler avec les photographes de presse et de les insérer dans le paysage urbain au même titre que d’autres artistes, c’est comme si il y avait une sorte de réflexion lente”. Parmi les nombreuses études transversales possibles que cet ouvrage recèle, notons qu’il a également vocation à alimenter le débat brûlant et toujours actuel autour de la problématique des musées, centres d’art, collections en Belgique - et plus particulièrement dans la partie francophone du pays.

Laurent Jacob, qui regrette sans doute de ne pas avoir pu entamer ce travail analytique, répète que ce livre est un “matériau brut”. Certes, mais dans le cadre de cette publication, ces documents ont fait l’objet d’une sélection — telle exposition plutôt que telle autre, telle photo, tel texte...— et d’une organisation : l’imposant cahier photographique, l’historique et, en regard des expositions sélectionnées, un choix de textes à insérer au sein même de cet historique. Cela relève de principes organisateurs. Avec le travail sur l’archive, écrit Catherine Perret, “il ne s’agit ni de montage — forme moderne: le montage tient par la rupture entre —, ni de collage — forme postmoderne: le collage tient par l’hétérogénéité elle-même des éléments. Il s’agit d’assemblage en tant que l’assemblage tient par le geste — et non par le fait — de la reproduction.”^{**8**}. L’assemblage tel qu’il est mis en œuvre dans cet ouvrage donne une place nouvelle à la remémoration. Il crée du singulier où les éléments d’un passé particulier peuvent devenir de nouveaux récits, de nouveaux mouvements signifiants.

Colette Dubois

^{**5**} Dès l’exposition de la place Saint-Lambert, on trouve Guillaume Bijl, Leo Copers, Jef Geys, Dan Van Severen, etc. On y trouve aussi des artistes britanniques comme Julian Opie, italiens comme Giulio Paolini ou encore français comme Jean-Luc Vilmouth.

^{**6**} Jérôme Gilcenstein, “Éditorial”, Marges [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 24 janvier 2018. URL : http://journals.openedition.org/marges/1306

^{**7**} Jacques Meuris, “En jardin toujours vierge, peut-être”, déjà cité.

^{**8**} Catherine Perret, “Les deux corps de l’archive” dans Le Genre humain, le Seuil, 2015/1, n° 55

ESPACE 251 NORD – 35 ANS: IMAGES D’EXPOSITIONS
CO-ÉDITION : ESPACE 251 NORD – ARCHIVES ACTIVES / MER. B&L
CONCEPTION : LAURENT JACOB
COORDINATION : MAXIME MOINET
DOCUMENTATION : ESPACE 251 NORD – ARCHIVES ACTIVES / MORGANE OTT
GRAPHISME : STUDIO LUC DERYCKE
PHOTOGRAPHES : LUDOVIC BEILLARD, THOMAS CHABLE, PIETER COX, PHILIPPE DE GOBERT, PHILIPPE DE FORMANOIR, MARJORIE GOFFART, ELI HAPPART, PIERRE HOUCMANT, DAMIEN HUSTINX, CAROLINE JACOB, MANFRED JADE, ALAIN JANSSENS, ANDRÉ JASINSKI, ALAIN KAZINIERAKIS, DAVID LUCAS, GYURI MACSAI, ELIO MONTANARI, WIM ROBBRECHTS, SERGE ROVENNE, PASCAL SCHYNS, ALEXANDER WEISS, PHILIPPE ZIMMERMANN
AUTEURS : MIEKE BAL, MICHEL BAUDSON, CÉCILIA BEZZAN, ACHILLE BONITO OLIVA, JEAN-MICHEL BOTQUIN, MARIE-ANGE BRAYER, INES CHAPPRON-SOMARRIBA, CAROLYN CHRISTOV BAKARGIEV, ANNE DAGBERT, LUK DARRAS, RENÉ DEBANTERLÉ, FLORENT DELVAL, NADINE DESCENDRE, VINCIANE DESPRET, ERIC DUYCKAERTS, LIONEL ESTÈVE, DENIS GIELEN, PIERRE HENRION, LAURENT JACOB, CHRISTINE JAMART, FRANCINE LANDRAIN, BERNARD MARCELLIS, THOMAS MARIMAN, JACQUES MEURIS, STÉPHANE PENXTEN, FRANÇOISE-CLAIRE PRODHON, PIERRE-OLIVIER ROLLIN, EUGÈNE SAVITZKAYA, ROBERT STÉPHANE, HANS THEYS, RAOUL VANEIGEM, WIM VAN MULDER, LUCIEN VIOLA, CARMELO VIRONE
AVEC LE SOUTIEN DE : WALLONIE-BRUXELLES INTERNATIONAL, LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, LE MINISTÈRE DE L’ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, DE L’ENSEIGNEMENT DE PROMOTION SOCIALE, DE LA RECHERCHE ET DES MÉDIA, L’ÉCOLE SUPÉRIEUR DES ARTS DE LA VILLE DE LIÈGE ET LA FONDATION PROVINCE DE LIÈGE – ART ET CULTURE

LA GENTRIFICATION DES ESPRITS

La gentrification est devenue une préoccupation majeure des politiques et des vies dans les centralités urbaines, à l'échelle planétaire. Il ne s'agit plus aujourd'hui d'une problématique anglo-saxonne (le terme a été créé dès 1964 par la sociologue britannique Ruth Glass à partir de *gentry*, signifiant petite noblesse, et à propos des effets socio-économiques de l'implantation de nouveaux arrivants économiquement confortables dans les quartiers populaires londoniens¹), ou états-unienne (New-York ayant été l'objet dès la fin des années 1970 d'études sociologiques, urbanistiques et géographiques relatives à des politiques planifiées de gentrification de quartiers centraux de Manhattan, associant acteurs politiques et investisseurs immobiliers²).



SARAH SCHULMAN, LA GENTRIFICATION DES ESPRITS, PARIS, ÉD. B42, COLL. "CULTURE", 2018. TRADUIT PAR ÉMILIE NOTÉRIS, POSTFACE DE VANINA GÉRÉ. 140 PAGES. ISBN 9782490077045 20€

Pour ne s'en tenir qu'à l'Europe, les habitants des classes populaires et moyennes de Paris, Berlin, Bruxelles, Prague, Lisbonne et d'autres capitales, comme des métropoles régionales jusqu'à récemment identifiées comme populaires (Barcelone, Lille, Marseille, Bilbao, Bristol...) subissent aussi l'augmentation croissante, voire explosive des coûts du logement et de la vie en général, avec l'afflux de nouveaux habitants issus des classes aisées, à travers ce que les sociologues appellent "l'immigration dorée", soutenue par des politiques publiques de détaxation des investissements privés et d'attractivité culturelle (création d'équipements culturels, rénovation-embellissement-réenchantement des centralités urbaines...).

En découle, comme le rappelle Sarah Schulman dans *La gentrification des esprits* (publié aux États-Unis en 2012, traduit et édité fin 2018 en France), une homogénéisation sociale et culturelle par l'exclusion progressive des populations mixtes originelles, mais aussi des modes et des formes de vie par le remplacement des commerces et des lieux de vie jusqu'alors hétérogènes par des franchises de compagnies dans les domaines de la restauration rapide, de l'habillement, du cosmétique, de la décoration d'intérieur, de la consommation culturelle, etc. La "gentrification des esprits" apparaît à ce stade d'une colonisation culturelle après qu'économique des quartiers populaires. Elle en est la conséquence visible et sensible, dans l'homogénéisation constatable des grandes villes dès nos premiers pas de touristes ou de visiteurs, de

New York à Prague, de Londres à Paris. De façon plus radicale qu'un chercheur, Sarah Schulman (écrivaine, dramaturge, activiste et professeure new-yorkaise) en vient à affirmer que la gentrification est une "domination blanche".

Si elle rappelle cette évidence, déjà nommée par nombre d'auteurs, en se basant notamment sur l'évocation des processus de gentrification à New York (la mise en place dès les années 1970 de politiques fiscales d'attractivité de Manhattan à l'adresse des enfants des classes moyennes et supérieures blanches, qui avaient grandi dans les banlieues cossues), son livre amène un autre élément jusqu'alors impensé à notre connaissance, la coïncidence de l'épidémie de Sida dans les années 1980 à New York et du déploiement d'un nouveau stade conséquent de gentrification : "dans mon quartier, East Village à Manhattan, la conversion immobilière était déjà dramatiquement enclenchée lorsque le pic d'épidémie fut atteint. Mes voisin.e.s commençaient à décéder les un.e.s après les autres, renversant *littéralement* le taux du marché à une vitesse contre-nature". Le drame des décès dus au Sida produisit un effet d'aubaine pour les investisseurs, conduisant au remplacement et à l'exclusion des "Portoricain.e.s, Dominicain.e.s, Européen.ne.s de l'Est, immigrant.e.s italien.nes, lesbiennes, artistes non institutionnel.le.s, gays, et autres réfugié.e.s sexuellement aventureux. ses et socialement marginalisé.e.s [...] et vivant en marge de l'économie".

Ce livre est précieux à cet endroit, car il défait en grande partie le cliché du "bobo gay gentrifica-

teur' et l'identification des artistes et des acteurs de la vie 'bohème' comme principaux agents de la gentrification. Il l'est aussi car Schulman y fait valoir une histoire alternative, celle des victimes du Sida, à travers des témoignages — dont le sien, de militante LGBT — et des archives d'Act-Up, mais aussi au regard d'une nécessité de maintenir l'éveil critique dans un contexte actuel de "gentrification politique des homosexuel.le.s" et de concevoir des alternatives 'dégentrificatrices' face à la "diminution de la prise de conscience de la manière d'opérer des changements politiques et artistiques". Au-delà, ce livre traduit sous une forme semblable à un collage, les intuitions et réactions de l'autrice au fil de sa pensée, mobilisée à la fois par sa conscience historique et par ses engagements d'activiste, d'autrice et d'enseignante. Ce qui rend sa lecture excitante et, souvent, réjouissante.

Tristan Trémeau

¹ Ruth Glass, *London : Aspects of Change*, Londres, Center of Urban Studies, 1964.

² Le livre séminal étant *Loft Living: Culture and Capital in Urban Changes* de Sharon Zukin, Rutgers University Press, 1982 (plusieurs rééditions augmentées de préfaces de l'autrice depuis).

“C’est notre travail de critique, de philologue, ou de simple spectatrice ou de lectrice ‘féministe’ que d’être attentives aux œuvres de femmes pour les relayer, pour consolider leur présence dans la scène commune, plus que pour les identifier comme ‘féminines’ ou ‘féministes’”.¹ Ce que pré- conisait la philosophe Françoise Colin est, sans nul doute, tout un des enjeux du livre *Marianne Berenhaut. Conversation avec Nadine Plateau* publié aux Editions Tandem.

NON-DIT, JOUISSANCE ET PETITE VIOLENCE

Marianne Berenhaut, *Est-ce qu'il me reconnaîtra?* (2012). Photo © Eric Van Crombrughe



MARIANNE BERENHAUT. CONVERSATION AVEC NADINE PLATEAU, PHOTOGRAPHIES DE PHILIPPE DE GOBERT, LUC MALICE ET JACQUES SIMON, ÉDITIONS TANDEM, 2018, 120 P. ISBN 978-2-87349-133-8

On oublie trop souvent que la parole ou l'écrit de l'artiste participe à son œuvre, tant dans son processus de création, de réception ou dans l'élaboration de sa pérennité. Cette idée est d'autant plus signifiante pour les artistes femmes dont la voix (et donc l'œuvre, mais aussi le vécu) a souvent été tue. Explicitement — en les excluant trop souvent du champ des expositions, des médias qui relaient avec parcimonie leurs discours artistiques. Ou symboliquement — en confondant féminin et féministe, alors qu'il s'agit avant tout d'esquisser une identité artistique singulière. A l'heure où l'on semble enfin (re) découvrir le travail complexe et fascinant de l'artiste surréaliste Dorothea Tanning (au travers d'une exposition rétrospective à la Tate Modern) et où l'on traduit en français les écrits de Judy Chicago, l'expression des artistes femmes vivantes est une question cruciale, une caisse de résonance à leur présence indispensable dans l'histoire et l'actualité de l'art.

Lorsque l'artiste Marianne Berenhaut converse avec Nadine Plateau de ses œuvres et de son parcours selon une chronologie historique mais aussi artistique et intime, ce n'est pas une simple interview qui se déploie au fil des pages et des chapitres. L'échange dont nous sommes les témoins privilégiés, dessine les contours parfois aléatoires d'un parcours, mais aussi de pratiques propres à l'artiste qui se métamorphosent au fur et à mesure du temps et des nécessités. De matériaux lourds des premières œuvres aux sculptures molles et textiles, jusqu'à la récupération d'objets et le passage aux installations,

chaque chapitre convoque les œuvres, révélant leur diversité et fulgurante pertinence tout en évitant le piège de la lecture unique et du sens imposé. Loin d'articuler une pensée artistique en vase clos, le livre brosse aussi le portrait de plusieurs époques, d'enjeux spécifiques dépendant du contexte; il se nourrit d'une sororité intellectuelle et artistique, du passé commun des deux femmes, déjà présentes toutes les deux lors de la première Journée des femmes organisée en Novembre 1972 au Passage 44 à Bruxelles, où l'artiste expose ses poupées-poubelles.

Cette conversation est ainsi située, voire initiée dans un espace-temps, un tissu historique et politique qui s'étend du terreau des années 70 jusqu'à aujourd'hui. Le parcours de Berenhaut, ainsi révélé, cristallise des questions récurrentes — les difficultés de l'accès à l'éducation artistique, la reconnaissance puis l'oubli, la nécessité des compromis. Mais aussi le non-dit, l'intime, la joie, la séduction, le pouvoir, la libération et la jouissance. A chaque chapitre, qui s'ouvre sur la reproduction d'une œuvre et une citation provenant du texte, l'itinéraire singulier et les œuvres frappantes de Berenhaut reflètent un processus de réinvention constante, tant des objets eux-mêmes (déplacés, réappropriés, resignifiés) que des thématiques abordées. Ses œuvres et les éléments qui les composent (les petites chaises bancales, le fauteuil rouge au pied manquant, les vieilles machines à écrire dont certaines ont été écrasées) agissent comme indices de blessures à répétitions; celles du corps des autres (Berenhaut est d'abord infirmière avant de

devenir artiste), puis du sien (lorsqu'elle se brise la colonne vertébrale — comme Frida Kahlo — en tombant à travers une verrière); de sa famille décimée par la Shoah et qui hante son œuvre *Le départ* (1982). Celle des objets abîmés, récoltés et mise en scène. Blessure osseuse, charnelle, matérielle, historique donc mais aussi symbolique; celle de ne pas être assez exposée, vue, reconnue.

Derrière les questions de Nadine Plateau et les mots de Marianne Berenhaut, se révèle également un manque, une déception. Au fil de cette "Conversation", la blessure s'ancre dans les fluctuations d'une reconnaissance critique. Non sans humour, Berenhaut, à 83 ans, souligne l'engouement des Anglais pour les vieilles femmes artistes, désignant, en creux, le désintérêt de son propre pays pour son travail. Si cette conversation tient du constat, elle appelle aussi à des prolongements vitaux; ceux qui permettraient d'entamer un minutieux processus d'archivage et de conservation de ces œuvres fragiles.

Dans *Petite violence* (2014), Berenhaut exprime, par une pression à peine visible, la violence inhumaine exercée par une pelle sur une petite chaussure. Le fil qui se délie dans cette conversation dévoile, une (petite) violence faite à ses œuvres — une cruauté discrète, presque invisible, mais contre laquelle l'artiste combat en créant des œuvres fortes, obstinément.

Muriel Andrin
Université Libre de Bruxelles

¹ Françoise COLLIN et Irène KAUFER, *Parcours féministe*, Bruxelles, Labor (coll. "Trace"), 2005, pp. 137-138., p.132