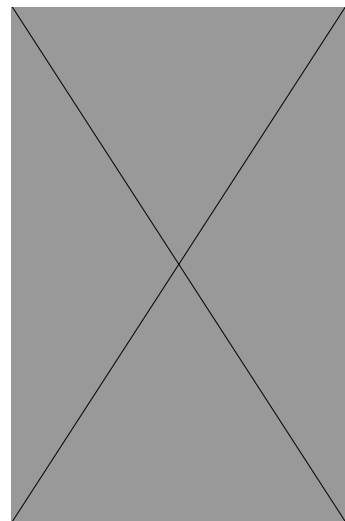
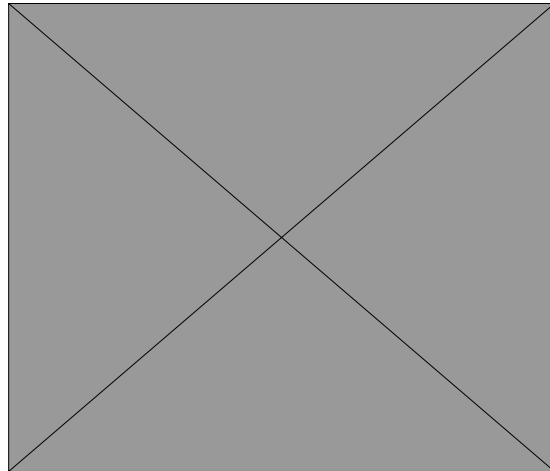
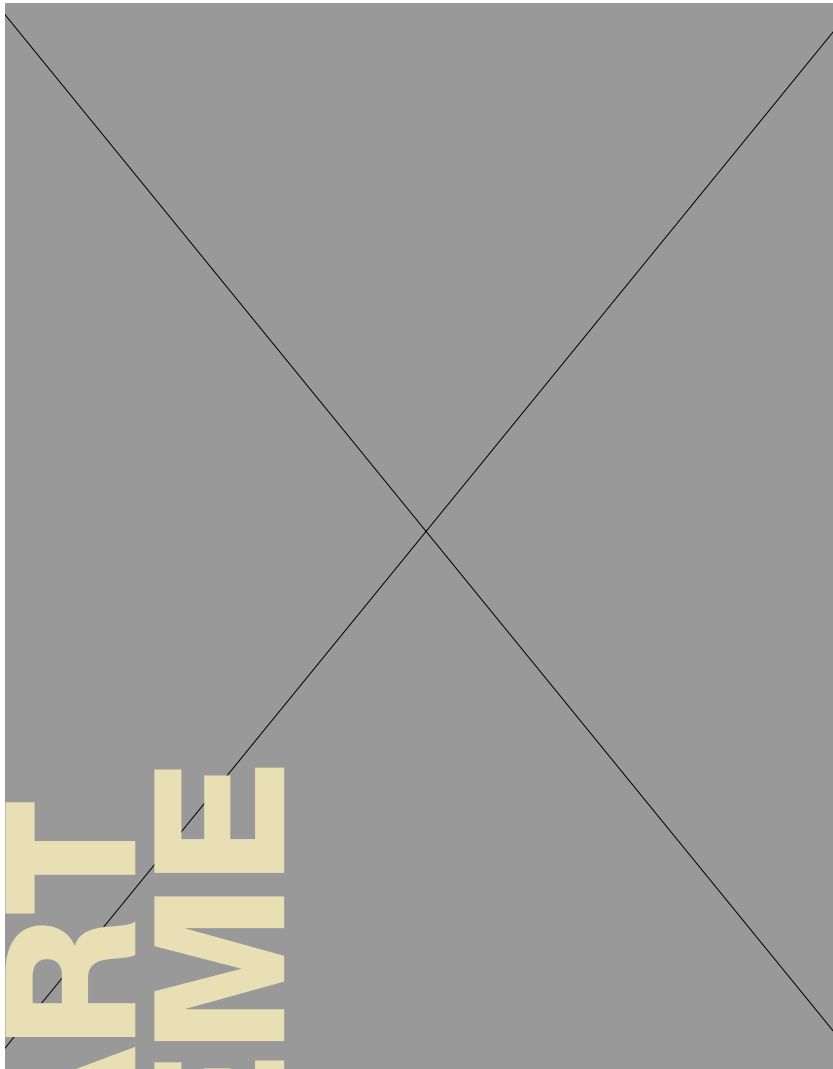


L'ART ME ME 51

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE

2^e
TRIMESTRE
2011



Dans la foulée de *Beyrouth plus belle qu'elle ne l'était*, projet multidisciplinaire proposé de janvier à avril dernier par les Halles de Schaerbeek poursuivant ainsi leur investigation de pratiques artistiques contemporaines au Moyen-Orient, cette fois considérées à travers le prisme d'une urbanité singulière et questionnante à plus d'un titre, et en écho à la Biennale de Sharjah (Emirats), l'une des plus intéressantes du monde arabe, "l'art même" livre un éclairage sur quelques sujets à la croisée de ces deux événements au contexte toutefois bien spécifique. Suscité par Jean-Didier Berglèze, architecte et théoricien de l'architecture, au retour d'un voyage d'études à Beyrouth dans le cadre de la programmation des Halles, ce focus fait donc la part belle au Liban avec, en filigrane, cette interrogation quant à l'inclinaison particulière de sa capitale à générer, voire à exacerber, une scène artistique forte et singulière. Ville carrefour aux multiples confessions, toujours marquée, entre un passé nostalgique hanté par la modernité et le déchirement d'une guerre civile, entre mémoire et oubli, ruines et vastes programmes de reconstruction et de promotion immobilière, par un sentiment taraudant de guerre latente, Beyrouth a effectivement connu, à l'issue de la guerre civile bientôt frappée par un double mouvement d'amnistie et d'amnésie, l'émergence d'une génération d'artistes, aujourd'hui reconnus au plan international, dont l'œuvre interroge précisément les régimes de représentation du roulet et de la disparition. Soit, un rapport privilégié, quasi consubstantiel à l'histoire, une histoire douloureuse aux vécus et interprétations conflictuelles dont l'urgence de la réécriture chez ces artistes passe par le biais du subjectif, de l'anecdote parfois, mais surtout de la fiction. La fiction pour mieux appréhender l'énoncé historique vacillant sous le poids des certitudes et des projections, l'expérience subjective pour tenter d'accéder, au travers du plus petit dénominateur commun, à la mémoire collective. La guerre civile libanaise, ce "désastre démesuré", pour reprendre les propos de l'artiste et théoricien Jalal Toufic, ne peut être approchée, appréhendée que par un retrait même de la réalité ainsi que toute tentative de la reformuler semble devoir recourir au dispositif fictionnel de sa mémoire et de ses archives¹.

Cette interrogation fondamentale des régimes de représentation suite aux désastres et autres conflits de longue haleine qui minent les peuples et clivent leurs territoires est à l'œuvre dans bon nombre de travaux – pour la plupart filmiques – présentés à la 10^{ème} Biennale de Sharjah (du 20.03 au 16.05.11) sous l'initiale générique *Plot for a Biennial*. Une jeune (et moins jeune) génération d'artistes de divers horizons² y livre sa réécriture d'une histoire marquée par la guerre ou les régimes de propagande, réécriture d'une histoire confisquée ou oblitérée, et pose

un regard sans concession sur l'exil, les migrations ou encore les effets pervers du post-colonialisme. Ces reconfigurations explorent, avec force archives, les impensés et les oublis de l'histoire pour en proposer de nouvelles lectures.

Autres régimes questionnés dans la Biennale de Sharjah - dont il est à souligner la censure opérée à l'encontre de l'un de ses artistes, ayant conduit au licenciement du directeur de sa fondation, Jack Persekian -, ceux de la tradition et de la modernité au Moyen-Orient abordés, dans l'une des contributions proposées en cet essai polyphonique, au travers de sa réception occidentale.

Enfin, nous ne voulions pas clore ce panel de réflexions sans l'ouvrir à d'autres horizons tel celui de l'Egyptien Wael Shawky hanté lui aussi par la réécriture de l'Histoire ou sans passer sous silence le fol espoir que recèle l'étonnante convergence esthétique et idéologique des films israéliens et palestiniens de ces dernières années. La fiction comme espace de dialogue³ ?

Christine Jamart - Rédactrice en chef

1 "Les démarches créatrices qui questionnent l'écritement l'environnement socioculturel et politique ne sont-elles pas un processus artistique de dévoilement et de désaliénation?" interroge Rachida Tiki, philosophe et critique d'art, au colloque "Fiction et pratique des arts" organisé, du 20 au 22 mars 2011, par l'Association tunisienne d'esthétique et de poésie (Atep).

2 Il est à noter ici la volonté délibérée des trois commissaires de la Biennale de ne donner aucune indication quant à la provenance géographique des 119 artistes présents à Sharjah. Nombre d'entre eux provenaient du Proche et Moyen-Orient, mais aussi d'Europe, d'Amérique du Nord et des États-Unis. Voir : <http://www.sharjahart.org>

3 Titre de l'article de Sabine Sahlab, à lire pp. 16-18



PROCHIE ET

Walid Raad
Scratching on Things I Could
Disavow (Installation view
 from "Told, Untold, Retold,"
 Doha, Qatar)
 Media: Mixed Media Installation
 Year: 2010 © Walid Raad
 Courtesy: Galerie Steir-Semler
 (Beirut / Hamburg)

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin
 Raymond Balau
 Stéfanie Baumann
 Sandra Caltagirone
 Nancy Caselles
 Laurent Courtens
 Florent Delval
 Benoît Dusart
 Céline Eloy
 Sarah Gilsoul
 Catherine Henkinet
 Emmanuel Lambion
 Anaël Lejeune
 Olivier Mignon
 Chantal Pontbriand
 G.H. Rabbath
 Sabine Sahlab
 Ghada Sayegh Rahal
 Nayla Tamraz
 Tristan Tréneau
 Aldo Guillaume Turin
 Maïté Vissault
 Isabelle de Visscher-
 Lemaitre

CONSEIL DE RÉDACTION

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

Le focus a été conçu
 en collaboration avec
 Jean-Didier Berglèze

ÉDITRICE RESPONSABLE

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

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Pascale Viscardy

GRAPHISME Pam&Jenny

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

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

MOYEN-ORIENT

01

Maha Maamoun
Filmstill from "Domestic
Tourism II", 2008

UNE GÉNÉALOGIE DES REPRÉSENTATIONS DE L'ART ISLAMIQUE

Wafa Hourani
Qalandia 2087 (2009)
Mixed media installation in 6 parts
550 x 900 cm
Courtesy: Collection Nadour
© images Nathalie Barki

Sous le titre *Changing Views*, Munich a accueilli de septembre 2010 à février 2011 une série d'expositions, de conférences et de symposiums consacrés à l'évolution des représentations de l'art islamique depuis un siècle. Le clou de ce programme fut, à la Haus der Kunst, l'exposition *Le futur de la tradition — la tradition du futur*¹. Celle-ci confrontait des objets d'art islamiques canonisés par l'exposition *Chefs-d'œuvres de l'art mahomé-tan*, qui s'était tenue en 1910 à Munich et qui avait imposé un nouveau regard en Occident sur l'art islamique², et des œuvres de trente artistes contemporains issus de pays et de cultures musulmanes (Kader Attia, Reem al-Ghaith, Wafa Hourani, Emre Hüner, Abbas Kiarostami, Rachid Koraïchi, Maha Maamoun, Walid Raad, Ibrahim el Salahi). Commissaire de cette exposition avec Chris Dercon et Leon Krempel, Avinoam Shalem, professeur d'histoire de l'art islamique à l'Université de Munich, revient dans cet entretien sur l'importance séminale de l'exposition de 1910, sur les ambitions de l'exposition de 2010 et sur la nécessité d'un travail de fond à produire sur "le siècle perdu de l'art islamique".

¹ *Zukunft der tradition — tradition der zukunft. 100 Jahre nach der ausstellung "meisterwerke muhammedanischer kunst"*, München, Haus der Kunst, 17 septembre 2010-9 janvier 2011 (www.hausderkunst.de).

² Avec 3 600 objets présentés, cette exposition de 1910, *Meisterwerke muhammedanischer kunst*, est encore à ce jour la plus importante consacrée au sujet.

l'art même: *Quel fut l'impact de l'exposition Meisterwerke Muhammedanischer Kunst (chefs-d'œuvres de l'art mahomé-tan) en 1910 ? En quoi a-t-elle changé les points de vues académique, artistique et populaire sur l'art islamique ?*

Avinoam Shalem: En inscrivant la notion de chef-d'œuvre (*Meisterwerke*) dans le titre, le parti pris fut de donner un nouveau rang à l'art islamique puisque à l'époque, dans le monde académique allemand, ce terme n'était employé qu'au sujet des grands maîtres de la Renaissance et de l'art baroque. Comme cela fut écrit dans le catalogue, l'enjeu académique était de considérer à un même niveau d'importance artistique l'art islamique et l'art européen. Par ailleurs, cette exposition a innové dans le mode de présentation de cet art, en ne l'exposant pas sur un mode anthropologique (lequel induit une approche des objets comme des illustrations d'un contexte géographique, culturel et même – n'oublions pas le contexte idéologique de l'époque – racial) mais en mettant en avant sa valeur esthétique dans un dispositif d'exposition que l'on a qualifié, plus tard, de "white box". Enfin, le catalogue, publié deux ans après l'exposition, représenta une masse très importante de matériel iconographique, ce qui influença considérablement le travail des historiens de l'art dans le monde. Ce catalogue devint le livre canonique sur le sujet jusqu'au moins la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Sur un plan artistique, le contexte était favorable à une réception

importante de cette exposition puisque Munich était une ville où, deux ans auparavant, avaient déjà eu lieu deux expositions importantes consacrées à l'art asiatique et aux arts et traditions populaires de Bavière que les artistes du Jugendstil avaient visitées avec grand intérêt pour y puiser de nouvelles sources pour leur art. Nous savons que Matisse, Klee et Kandinsky ont visité l'exposition *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* et qu'ils y ont trouvé des pistes pour leur propre pratique.

Enfin, l'exposition visait aussi une réception populaire à travers la présence d'ateliers dans lesquels des artisans venus d'Anatolie et du Proche-Orient étaient traités comme des captifs, prisonniers d'un travail incessant. Il s'agissait de sortes d'attractions qui concédaient une vision orientalisante et "turquisante" du travail manuel. Il ne faut pas oublier que cette exposition était en lien avec l'*October Fest*, que dans le parc alentour il y avait aussi une brasserie, une exposition d'instruments de musique et autres attractions. Cependant, d'après les comptes-rendus critiques de la presse, l'exposition en elle-même n'a pas bénéficié d'une réception si enjouée du point de vue de la population, peu sensible à ses hautes aspirations, académique et artistique.

AM: *Dans les post-colonial studies développées ces trente dernières années, des auteurs ont pu critiquer ce processus d'isolement esthétique des objets non occidentaux, initié, pour ce qui concerne l'art islamique, par cette exposition munichoise de 1910, en raison d'une congruence possible avec les politiques impérialistes coloniales. S'ils n'étaient plus considérés et appropriés sur un mode orientaliste, exotique, ils le seraient désormais sur un mode moderniste de captation esthétique.*

AS: Si nous regardons depuis aujourd'hui, vous avez raison. C'était le début de l'esthétisation de l'objet, isolé de tout contexte religieux ou anthropologique, le rendant utilisable par l'Occident et pour les débuts de la modernité. On pourrait même se dire que l'art islamique a constitué un intervalle qui a permis à la modernité d'en tirer des gains avant de le laisser de côté. Mais si l'on regarde depuis le contexte spécifique de cette exposition vers le passé, alors ce moment est celui d'une première libération des objets vis-à-vis de leurs contextes raciaux, géographiques et religieux, qui leur a permis d'être considérés, sur un plan esthétique, au même niveau que l'art européen. Ceci est fondamental, notamment du point de vue d'une histoire des styles, même si l'on peut considérer, aujourd'hui, que l'esthétisation des objets est aussi un danger.

AM: *Comment, en tant que commissaire, avec Chris Dercon et Leon Krempel, de l'exposition *Le futur de la tradition – la tradition du futur*, avez-vous combiné ces deux approches, esthétique et contextuelle, de l'art islamique et de l'art contemporain produit par des artistes issus de pays musulmans ?*

AS: Nous nous sommes exercés à trouver les moyens de générer une narration historique, esthétique et artistique pour produire un regard contemporain par l'interaction des objets canoniques de l'exposition de 1910 et des créations actuelles. La présence de ces objets n'avait pas pour ambition de créer un contexte de perception religieuse, mais historique et esthétique des œuvres d'artistes contemporains qui travaillent dans un autre contexte, celui de l'art global, tout en questionnant – c'est le cas par exemple de Walid Raad – leurs liens et les pertes de liens avec une sphère culturelle avérée par la présence des objets anciens. Dans le même temps, nous désirions questionner l'image canonique de l'art islamique produite par le sujet occidental au XX^{ème} siècle, à l'occasion de l'exposition de 1910, en la confrontant à la réalité des créations contemporaines issues des mêmes territoires. Nous voulions créer un espace de réflexion sur ces questions, sans volonté d'apporter des réponses définitives sur le statut anthropologique des objets ou sur la pertinence ou non de la terminologie d'art islamique au sujet de l'art actuel au Moyen-Orient.

AM: Entre ces objets canoniques de l'art islamique et l'actualité des pratiques artistiques issues des pays musulmans, il semble qu'il y ait aujourd'hui un manque important de connaissance de la modernité dans les pays arabes, que ce soit en Europe ou dans les pays concernés. Comment le modernisme se traduit-il dans les pays musulmans ?

AS: En effet, quand on regarde les collections d'art islamique dans les musées de par le monde, l'on se rend compte que les objets présents dans ces collections datent d'avant la chute de l'Empire Ottoman, c'est-à-dire d'avant la Première Guerre mondiale. Ce qui a été produit après, au cours du XX^{ème} siècle, a souvent été considéré en Occident comme relevant d'une phase de décadence : les productions d'art islamique ne seraient plus que répétition de modèles traditionnels, sans innovation. Par ailleurs, l'idée prévalente était de considérer les œuvres d'aspect moderne produites en pays musulmans comme inintéressantes car arrivant trop tard, dix ou vingt ans après Picasso ou Matisse. Cet art moderne (le cubisme à Istanbul, le surréalisme au Caire, le paysage au Liban) n'était pas considéré comme du bon art. Plus généralement, l'art islamique mourut aux yeux de l'Occident quand bien même ce qui se passait dans ces pays était une nouvelle traduction et adaptation de la modernité, dans un contexte où l'enjeu était de rompre avec la tradition sans la détruire. Cela a produit un nouveau langage de la modernité, inconnu en Occident. Notre exposition n'intégrait pas cet aspect, mais je pense que ce serait un très beau projet d'exposition, que j'intitulerais *"le siècle perdu de l'art islamique"*, que de donner à voir cette modernité dans les pays arabes, en Iran et en Inde. Je pense qu'aujourd'hui le contexte est favorable à un tel travail, quasi archéologique, de redécouverte ou de réhabilitation de cette modernité dans les pays musulmans, en raison notamment de l'intérêt nouveau d'historiens de l'art pour des recherches sur les notions d'exil et de traductions culturelles au sein de la modernité. Cela permet de décentrer le regard sur la modernité depuis l'Europe vers l'Amérique Latine, l'Afrique, l'Inde, la Turquie ou la Palestine.

AM: Comment peut-on mesurer aujourd'hui l'importance de l'art moderne et de l'art contemporain dans les pays musulmans ?

AS: Je pense qu'on peut la mesurer au regard de l'actualité politique. Ce qui a lieu en ce moment, à travers les mouvements populaires pour la démocratie en Égypte, en Tunisie, en Algérie et ailleurs, a été précédé par ce que l'on a pu appeler une renaissance culturelle islamique à partir de la fin des années 1980 et par le boom du marché de l'art depuis les années 1990. C'est le monde culturel qui a été le plus rapide à comprendre et à manifester le *gap* politique, démocratique dans ces pays. Ce *gap* est aussi celui dont nous parlions, au sujet de la perte d'un siècle de modernité, y compris dans ces pays. C'est par exemple le travail de Walid Raad que de capter les rémanences d'un passé proche.

AM: C'est vrai que le travail de Walid Raad peut apparaître comme exemplaire de ce que vous soulignez, d'un nécessaire travail de reconstitution du passé à partir de ruines, de fragments, de rémanences. Ce d'autant plus que dans ce cas, les ruines sont aussi celles d'une guerre et d'une continuité de conflits au Liban.

AS: En effet, le Liban a été le lieu de continus bombardements et destructions, et Raad travaille à produire de l'histoire sur ces destructions. Je pense aussi à Jalal Toufic. C'est le cas aussi en Palestine, à Gaza, où les artistes palestiniens se trouvent aussi à produire de l'histoire à travers les ruines. Je pense que cette notion de ruines, à mon sens, n'est pas seulement à prendre au sens de destructions guerrières, les ruines sont aussi produites par les lacunes de connaissance historique. Quand vous pensez à la façon dont a été écrite l'histoire de l'art, et par qui – essen-



Rachid Koraichi
Les Maîtres invisibles / The Invisible Masters
99 banners
each 390 x 210 cm
© images Ferrante Ferranti

tiellement selon un point de vue eurocentré –, cette histoire de l'art islamique et des pays musulmans est en effet dans une situation ruinée. Je pense que, définitivement, nous travaillons avec, sur des ruines. Mais je me dis maintenant que cette notion de ruine est peut-être trop poétique ou nostalgique. Je dirais plutôt que nous sommes confrontés à une sorte d'espace archéologique où nous devons procéder à des excavations de l'histoire du XX^{ème} siècle en des lieux extérieurs à l'Europe et à l'Amérique du Nord.

AM: Changing views était le titre du programme culturel incluant l'exposition à la Haus der Kunst et diverses manifestations (symposiums, conférences, expositions). Il avait pour principal objet l'histoire de la réception et de l'interprétation de l'art islamique en Europe. En un contexte idéologique marqué par des positions qui stigmatisent le monde musulman comme le "grand autre" de l'Occident, quel rôle peut avoir ce programme de recherches et cette exposition ?

AS: Nous voulions, Chris Dercon, Leon Krempel et moi, créer des ponts entre le passé, le présent et le futur, non seulement pour ce qui concerne l'art islamique mais, au fond, pour n'importe quelle culture ou tradition. C'est pour cela que nous avions choisi ce titre *Le futur de la tradition – la tradition du futur* : comment, dans ce contexte, envisager un futur sinon par la connaissance du passé, non seulement spécifique à une culture mais traversée par des liens historiques, artistiques et culturels avec d'autres cultures ?

AM: Quelle a été la réception de ce projet par les artistes invités ? Quelle fut leur implication ?

AS: Nous leur avons d'abord montré les objets de l'exposition de 1910 que nous souhaitions présenter et nous leur avons exposé notre ambition qui était de questionner l'image de l'art islamique. C'est fondamental : nous ne leur demandions pas de proposer des œuvres sur l'identité de l'art islamique, nous leur proposons un dialogue avec une image occidentale de l'art islamique. Tous étant impliqués dans des questions d'identité et de temporalité historique, cette problématique les a intéressés et ce sont même les artistes qui ont suggéré le titre de l'exposition.

Entretien mené par Tristan Trémeau

Pour la première fois, j'ai visité une exposition avec un audioguide. C'était à l'occasion de *Scratching on things I could Disavow: A history of art in the Arab world*, conçue par Walid Raad au 104 à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne 2010¹.

LE FUTUR ANTERIEUR: UNE PERSPECTIVE

(AU SUJET DE WALID RAAD)

02

Scratching on Things I Could Disavow
(Installation view from "Told, Untold, Retold," Doha, Qatar)
Media: Mixed Media Installation - Year: 2010
© Walid Raad
Courtesy: Galerie Steir-Semler (Beirut / Hamburg)

Dans un premier temps, j'avais décliné la proposition du personnel d'accueil et m'étais retrouvé confronté, dans un espace sombre, à quatre situations esthétiques successives. Celles-ci étaient constituées, pour la première, d'une combinaison cartographique de réseaux artistiques, institutionnels et financiers d'influence (Artist Pension Trust, Mutualart.com, nouveaux musées dans les Émirats...), pour la deuxième, d'un volume traité en plan reconstituant un espace muséal vidé de ses surfaces d'exposition et d'une projection en 3D, suspendue dans l'espace des murs vides d'un *white cube*, pour la troisième, de la maquette d'une galerie à l'intérieur de laquelle étaient collées des reproductions miniatures d'œuvres, et pour la quatrième, d'une cimaise arrachée avec, sur son recto, des vieilles coupures de presse relatives à un artiste libanais et une ligne d'écriture en arabe et, sur son verso, des échantillons monochromes issus de publications libanaises passées. Le tout semblait répondre à une organisation dramaturgique dont je n'avais pas les clefs, composée d'œuvres énigmatiques, d'apparence allégorique et dont la signification précise m'échappait. Une dimension mélancolique dominait, entre le trop-plein des réseaux superposés, le vide des cimaises, la miniaturisation des œuvres et les ruines d'un passé récent, mais me manquaient des éléments d'articu-

lation entre ces fragments pour saisir une possible signification globale et précise.

Loin de satisfaire cette attente, l'écoute de l'audioguide amena d'autres niveaux de complexité dans l'approche des œuvres et du dispositif d'exposition. Des histoires, dites en français par l'acteur libanais Carlos Chahine, ressortissant au genre du conte — bien que le *je* narrateur soit, pour deux histoires, identifié à Walid Raad, instillant préalablement l'idée, vite anéantie, d'une histoire vécue —, jouaient subtilement des registres et des conventions de la littérature paranoïaque. Face aux représentations d'espaces muséaux vides, le récit qui me fut conté évoquait la crise panique vécue par un visiteur, pris d'une soudaine conscience de "l'aplatissement du monde" lors de l'inauguration du premier musée d'art moderne et contemporain dans un pays arabe : "*Ne rentrez pas ! Il n'y a qu'un mur !*" s'écria-t-il à l'adresse de la foule qui attendait, avant d'être arrêté pour démente. Quant à la maquette, elle devint le support visuel du récit fantastique et traumatisant de la réduction au 1/100^{ème} de leur taille originelle des œuvres de Walid Raad trauma fictionné qu'il aurait vécu lors de sa première exposition à la galerie Steir-Semler à Beyrouth en 2005. Face aux coupures de presse et aux écritures en arabe de la cimaise arrachée, le conteur rapportait que l'artiste y avait inscrit les noms de peintres libanais du passé moderniste récent sous la dictée télépathique des artistes libanais du futur, et qu'un critique d'art courroucé avait corrigé la faute d'orthographe affectant le nom d'un de ces artistes oubliés. Enfin, au verso de cette cimaise, les échantillons imprimés de couleurs devenaient les documents témoins de couleurs "affectées" par les destructions guerrières, des rappels fragmentaires d'une tradition chromatique détruite².

Ces récits, que Chahine réitérait lors des performances *live* dans l'exposition et auxquels s'ajoutaient alors, et en premier lieu, celui de la découverte d'une nébuleuse de dispositifs financiers destinés aux artistes et aux spéculateurs (le fonds de pension APT et le site Mutualart.com) — le seul récit vrai de bout en bout³ —, sont donc partie intégrante de l'exposition comme œuvre allégorique. Outre la perpétuation des questionnements de Raad en matière de *sauvetage* du désastre de rémanences d'un passé récent (noms, couleurs, documents...), qui caractérisaient son projet Atlas Group de 1989 à 2004⁴, *Scratching things...* confronte ses visiteurs-auditeurs à des problématiques nouvelles et pesantes, en termes idéologiques et esthétiques, touchant à l'actualité et au devenir de l'art dans les pays arabes à l'heure où se montent des projets muséaux de vaste envergure dans les Émirats et où les artistes de ces pays se trouvent intégrés et sollicités dans et par les réseaux de l'art global (il existe un fonds APT basé à Dubaï). Enfin, ce nouveau projet témoigne peut-être d'une évolution de la démarche de Raad, d'un art historien de l'art et critique d'art vers la peinture, vers le dessin. Du moins c'est ce que les échantillons de couleurs, de graphes et de formes laissaient envisager à la fin de l'exposition, et ce que Walid Raad me confia lorsqu'il évoqua, face à son diagramme cartographique des réseaux artistiques, institutionnels et financiers d'influence, son désir de dessin. Il est à parier que son approche historique et critique de l'art et de l'histoire au Liban et dans les pays arabes nourrira ce projet.

Tristan Trémeau

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition. Professeur à l'École supérieure d'art de Quimper et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, il sera le co-commissaire de l'exposition *Situation de la peinture* à la Villa du Parc à Annemasse (été 2011) et publiera un livre, *In art we trust. Un art critique d'art* aux éditions Al Dante, collection "Aka", en septembre 2011.

¹ L'exposition a eu lieu du 6 novembre au 5 décembre 2010. Cette performance/exposition a également été au programme du dernier Kunstenfestivaldesarts du 8 au 15.05.2011 (Halles de Schaerbeek) www.kfda.be ² En écho au livre de Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (Le retrait de la tradition après un désastre démesuré). ³ Cf. mon article "In art we trust", *l'art même*, n°43, 2009 et mon livre *Un art critique d'art*, à paraître aux éditions bookstorming, coll. "Les cahiers du Midi", juin 2011. ⁴ www.theatlasgroup.org



**"Les fantômes
n'inquiètent jamais
les choses mortes".**

Georges Didi-Huberman,
L'image survivante

03

Walter Benjamin commence son texte sur le surréalisme avec une image, celle d'une *"pente assez forte pour que la critique y installe sa génératrice"*¹. Dans le contexte de son essai, il s'agit de la pente qui marque la différence de niveau (intellectuel, géographique) entre la France et l'Allemagne après la Grande Guerre. De sa position distante, depuis la vallée allemande qui lui offre un regard élargi vers ce "ruisselet" devenu flot qu'est, dans son image, le surréalisme, il arrive à saisir l'énergie propre qui dépasse l'immanence d'un mouvement artistique dont les forces jaillissantes touchent au cœur même du politique, élargissent la perception en actualisant le présent sous des formes nouvelles et donnent ainsi accès à des connaissances et réflexions inédites.

Cette image de pensée est composée d'éléments hétérogènes : un espace constitué par au moins deux lieux à la fois liés et bien distincts, des forces puissantes qui ne sont reconnaissables en tant que telles que depuis une certaine distance, ainsi que des temporalités différentes. "L'origine" du mouvement est encore présente, mais elle est déjà dépassée par son devenir-autre. C'est ce moment intense de transformation critique situé dans un maintenant radical qui intéresse aussi bien Benjamin que les surréalistes de l'époque.

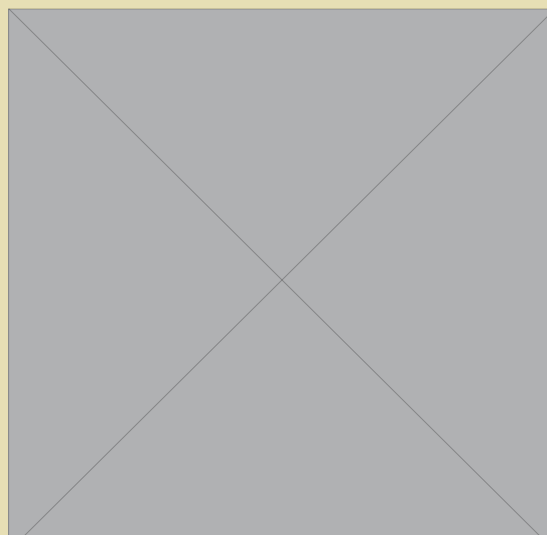
DE L'ART ET DES FANTÔMES

SUR LE CONTEXTE ARTISTIQUE LIBANAÏS D'APRÈS- GUERRE



Mounira al Solh
"Rawane's song"
photogramme de la vidéo, 2006
Courtesy de l'artiste

Rabih Mroué,
Extrait de la vidéo *"Three Posters"*
2000/2002/2004/2006 selon les versions
Courtesy de l'artiste





Dans le Beyrouth des années 1990 et 2000, ces années qui ont suivi les diverses guerres dites civiles qui ont dévasté le pays, l'urgence de trouver des repères pour s'ancrer dans un présent devenu suspect et étranger était extrêmement tangible. Les combats prirent officiellement fin suite aux accords de Taëf de 1989 ; pourtant rien n'avait réellement pris fin. La situation politique restait hautement conflictuelle et la vie quotidienne bouleversée. Tandis que, du côté de la "politique officielle", une loi d'Amnistie générale s'appliquant aux crimes perpétrés par toutes les milices et tous les groupes armés pendant la guerre civile fut promulguée rapidement – ce qui allait de pair avec une certaine amnésie, une tentative de refoulement ou d'oubli des "événements", nom souvent attribué aux années de guerre au Liban –, les traces matérielles et immatérielles laissées par ces années de guerre étaient partout perceptibles, introduisant une certaine confusion temporelle et spatiale. Et bien que le tabou généralisé fut unanimement consenti, le refoulé lui-même ne le fut pas. L'hétérogénéité de la société libanaise, traditionnellement basée sur un système sectaire partagé par les 18 confessions reconnues, se reflète aussi dans les différentes couches et compréhensions des crises et des conflits.

Dans l'après-guerre, beaucoup de choses restaient irrésolues. Un grand nombre de personnes demeuraient disparues ou déplacées. Beyrouth était en ruines et partagée en parties qui se méfiaient les unes des autres. A la place d'aborder publiquement les traumatismes de la guerre, des rumeurs et préjugés persistaient.

Le pays, dit le cinéaste Ghassan Salhab qui a passé les années de guerre entre Paris et Beyrouth, ne veut rien inscrire ou rendre manifeste, d'où l'immense désir de la part de nombreux artistes et écrivains d'inscrire, d'arrêter, voire de rendre perceptible et de donner à penser des choses afin de s'approprier un à-présent. Khalil, le protagoniste de son film *Beyrouth fantôme* (sorti en 1998), n'y arrive pas. Considéré mort par ses proches, il revient sur les lieux qu'il avait quittés pour partir au combat, sans arriver à s'y retrouver. Dans ce quotidien de fin de guerre qui ne semble jamais finir, une grande fatigue, peut-être un fatalisme aussi, mais surtout un trouble venant des multiples couches psychologiques, politiques et sociales sous-jacentes, sont tangibles à travers les images d'un rythme étrange.

Mounira al Solh
"Rawane's song"
photogramme de la vidéo, 2006
Courtesy de l'artiste

Le fantôme est une figure qui revient souvent dans les projets artistiques libanais. "Un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir."² Au lieu d'arriver quelque part, de tourner la page, de se reposer, il est contraint d'errer, de hanter des lieux et des corps. Dans leur film *Perfect day* (2005), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige montrent une mère et son fils qui vont déclarer mort leur mari et père disparu depuis 15 ans. Cet acte juridique, reposant sur une loi libanaise de 1995 qui rend possible la déclaration de décès de personnes disparues depuis plus de 4 ans, équivaut pour la mère à l'assassinat de son mari. Le fils est atteint d'une maladie étrange : dès qu'il arrête de bouger, il s'endort, comme si l'arrêt, ou l'instant d'une prise de conscience, était un moment trop fort à éprouver. Joreige et Hadjithomas ont conceptualisé la hantise d'un passé qui ne passe pas sous la figure de latence empruntée à la psychanalyse freudienne et élargie aux images : "La latence renvoie à la notion d'essence mais aussi à quelque chose de l'ordre du refoulé, du caché, de l'insondable, de l'invisible... Nous avons cherché à rendre cette latence dans le film comme une forme obscure, inquiétante, non cernable, un territoire indéfini, non maîtrisable, souterrain, d'où quelque chose peut surgir à tout moment."³ Et encore : "Pour nous, la latence, c'est être là même si tu ne me vois pas, c'est la nécessité au-delà de l'évidence. C'est la réminiscence d'une image, d'un savoir qui nous habite mais qu'il est difficile de saisir."⁴

Reposant sur une temporalité particulière d'un passé qui agit en sous-sol sur et dans le présent, la latence est aussi pensée comme figure plastique composée de différentes couches superposées et entremêlées de manière hétéroclite. Beaucoup d'éléments des projets de Hadjithomas et Joreige relèvent de cette latence inhérente. *Les bestiaires* par exemple sont des photographies de détails architecturaux détruits pendant la guerre et renvoyant à des associations visuelles parfois absurdes - le rapprochement avec les "objets surréalistes" ou les "sculptures involontaires" de Brassaï s'impose presque. "Il ne nous avance à rien en effet de souligner, avec des accents pathétiques ou fanatiques, le côté énigmatique des énigmes", écrit Walter Benjamin dans son texte sur le surréalisme, "au contraire, nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien."⁵

Le quotidien beyrouthin d'après-guerre était peuplé d'une multitude d'images hétérogènes que l'on rencontrait partout dans la ville. A côté des milliers d'affiches, de graffitis et inscriptions clandestins dans l'espace urbain, il y avait aussi des ruines, des traces visibles inscrites dans l'architecture renvoyant à différentes périodes de la guerre. L'architecte, essayiste, artiste et promeneur assidu Tony Chakar décrit Beyrouth comme "formée de fragments hautement contrastants – chaque fragment produit son propre sens [et] vit dans un temps propre, dans une temporalité radicalement différente de celle d'à côté."⁶ Tout comme ces lieux définis par les actes criminels qui y prirent place, la ville renvoie par tous ces détails à son propre passé. Dans un film documentaire, *Ici et peut-être ailleurs* (2003), Lamia Joreige retrace l'ancienne ligne verte séparant Beyrouth-Ouest et Beyrouth-Est, en interrogeant les gens qu'elle croise sur leur connaissance de personnes disparues pendant les années 80. Dans *Seule avec la guerre* (2000), autre film documentaire, Danielle Arbid cherche à trouver des traces laissées par les années de guerre, en demandant aux habitants de lui montrer les lieux des batailles et des tortures. Dans ces deux projets, les traces inscrites dans la ville et les réactions des personnes aux tabous et aux réminiscences réactivées par les questions faussées naïves des auteures sont mises en corrélation, révélant ainsi le rapport entre le milieu hanté et les psychismes obscurs qui l'habitent.

¹ Walter Benjamin, "Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne.", in *Œuvres II*, Gallimard, 1993, p.113.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Editions Galilée, coll. "La philosophie en effet", Paris, 1973, p. 163.

³ Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, "Aida, sauve-moi..." in *L'image-document entre réalité et fiction, Les carnets du bal 1*, Images en manœuvres éditions, p. 166-191, p. 177.

⁴ Joana Hadjithomas et Khalil Joreige : "...Tel une oasis dans le désert..." in *Appel à témoins*, Le Quartier, 2004.

⁵ Benjamin, "Le surréalisme", op.cit., p. 131.

⁶ Tony Chakar, *The Eyeless Map, Homeworks II : A forum on Cultural Practices*, 2003, p. 34, traduit par l'auteur.

Non seulement chacun des partis politiques avait sa propre chaîne télévisée ou radiophonique pendant la guerre, mais quelques petits commerces en animaient aussi, diffusant ce que bon leur semblait⁷. Parfois l'on y rencontrait des émissions assez expérimentales qui reposaient sur d'autres émissions, commentant leurs images et leurs propos. Après l'assassinat de Rafic Hariri en 2005, la chaîne *Future tv* diffusait encore des enregistrements de discours que ce dernier avait commis bien antérieurement et qui pouvaient correspondre à la situation actuelle, comme si celui-ci était revenu pour juger le présent. Dans cet environnement extrêmement chargé et "dissensuel", les images sont donc, de par leur apparition et leurs usages, d'une certaine manière, suspectes. "*Creuser dans l'espace urbain à Beyrouth signifie entrer dans un champ miné de symboles*".⁸ Les signes que l'on aperçoit de partout sont souvent criblés d'attributs politiques parfois non déchiffrables par les non-initiés ; leur omniprésence crée pourtant une sorte d'environnement visuel habituel. Comment faire des images si leur rapport au réel est dorénavant caduc ? Comment problématiser leur apparence, leurs effets et leurs rôles, à travers d'autres images produites ? Plusieurs projets artistiques s'inscrivent dans de telles recherches, considérant la production d'images comme un outil à penser remettant en question la perception d'un réel médiatisé.

Ainsi, Akram Zaatari examine-t-il dans ses vidéos des temporalités et régimes de sens hétérogènes, mais coexistants dans un même espace-temps. Dans *Aujourd'hui* par exemple, différents types d'images et de regards posés sur celles-ci sont exposés. On y voit des photographies anciennes d'un désert arabe et de femmes porteuses d'eau posant devant l'objectif, montées avec des extraits de films tournés par l'artiste à différents moments de sa vie – des images de Beyrouth d'après-guerre, mais aussi de sa jeunesse à Saïda au Sud du Liban lors des invasions israéliennes – ainsi qu'avec des enregistrements sonores de chansons militantes de l'époque. Ce film est une sorte de déploiement d'un moment, d'un aujourd'hui potentiellement composé de toutes ces couches d'images et de sons.

Dans la performance *Three posters* (première version en 2000), Rabih Mroué interroge un matériel retrouvé dans un bureau du parti communiste libanais dans les années 1980. Il s'agit d'extraits d'une vidéo de revendication d'un kamikaze libanais filmé juste avant son attentat suicide. Pendant son spectacle, Mroué met en scène cette vidéo, parasitée par des bribes de couverture médiatique de l'époque. La presse, particulièrement l'internationale, a souvent décontextualisé ce matériel, en déformant ainsi le sens. Comment ces images sont-elles regardées, cernées, traduites ? Comment ces lectures différentes influencent-elles les propos politiques mêmes ? Qu'est-ce qui pousse un combattant de gauche à devenir extrémiste et martyr ? Comment problématiser à la fois la mise en image, son inscription dans un contexte complexe et sa réception singulière ? Et à qui s'adresser ?

Dans une autre performance faite en collaboration avec Lina Saleh, *Who's afraid of representation ?* (2003), les deux artistes mettent sur un même plan le témoignage fictif d'un employé ayant fusillé plusieurs de ses collègues de confessions différentes et les propos d'artistes du body art américain et européen des années 60/70 (Valie Export, Gina Pane, Chris Burden, etc.). Cette double inscription qui s'articule dans une espèce de jeu entre les artistes reflète aussi les contextes de réception propres aux spectateurs : tandis que l'anecdote du meurtrier confessionnel est bien familière aux spectateurs libanais, les actions du body art ont, quant à elles, fortement marqué l'art contemporain 'occidental'. Les habitudes de voir et de comprendre, les directions de lectures, sont très différentes et se reflètent mutuellement au sein de la performance.

De même, dans quelques dossiers du projet *The Atlas Group* de Walid Raad – un centre d'archives imaginaire dédié "*à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise*" –, cette double inscription dans deux contextes qui s'interrogent mutuellement se retrouve-t-elle. C'est le cas, par exemple, avec Souheil Bachar, supposément pris en otage de 1983 à 1993, et qui aurait partagé sa cellule avec cinq otages américains pendant 27 semaines en 1985. Le détournement et la captivité de ces cinq hommes par des "militants islamistes" ont réellement été centraux dans la vie politique du Liban et ont déclenché des scandales politiques internationaux complexes, telle l'affaire Iran-Contra. Ces événements très complexes ont reçu une large couverture médiatique partout dans le monde. Le détournement d'otages "occidentaux" a reçu grand intérêt. Cependant, l'enlèvement de personnes arabes n'a pas du tout été documenté et commenté de la même manière par la presse internationale. Dans les deux films disponibles, c'est à travers la perspective de Bachar (personnage inventé par l'artiste, mais dont l'existence est basée sur des mentions réelles dans les témoignages des otages américains) que le sujet est abordé, sous une forme qui questionne en même temps la médiatisation, la réception et la mise en scène.

Akram Zaatari, Rabih Mroué et d'autres artistes ont travaillé pendant un temps pour *Future tv* : "*Celle-ci était une jeune structure qui attirait vers elle beaucoup de ceux qui avaient étudié à l'étranger et décidé ensuite de retourner au Liban après la fin officielle de la guerre civile*" commente Zaatari dans une interview. Et de poursuivre : "*J'ai pu réaliser de nombreux courts-métrages vidéo pendant que je travaillais là-bas. Ceux-ci n'appartenaient pas à un genre précis, ils se situaient entre le court-métrage, le documentaire, l'essai vidéo et l'exploration formelle*".⁹ D'autres artistes, comme Walid Sadek, Tony Chakar, Akram Zaatari enseignaient aussi à l'université. Surtout à l'AUB (American University of Beirut), le climat était très ouvert et donnait lieu à des projections et présentations expérimentales. "*Ici à Beyrouth*", dit encore Zaatari dans un autre entretien, "*comme le marché fait défaut, les artistes font ce qu'ils font par un sentiment d'urgence, et non parce qu'on leur a passé une commande. La demande ne dicte pas la production. Ce qui veut dire que les artistes sont obligés de travailler dans d'autres secteurs – comme enseignants ou producteurs d'émissions de télévision. Mais cela donne lieu à un art sans concessions, et permet de l'expérimentation*".¹⁰

Après la guerre, il n'y avait pas de structure constituant un cadre stable et établi pour exposer et produire des projets artistiques au Liban, mais le besoin d'en faire, de partager et de questionner la situation, de se réapproprier l'espace, l'histoire et surtout le présent était très fort chez certains artistes. Beaucoup d'entre eux revenaient après l'exil de la guerre, ou bien sentaient l'urgence de témoigner de leur propre vécu, cherchant à comprendre ou à rattraper une certaine réalité libanaise à l'aide de techniques, d'expériences ou de manières de faire étudiées ailleurs. Tout était à repenser, à construire, à inventer. La situation politique restait extrêmement tendue et compliquée : "*Solidaire de la cause palestinienne, mais consciente qu'elle sert souvent de faire-valoir à des projets néfastes ; excédée par l'occupation syrienne du Liban, sans disposer d'autres palliatifs aux conflits intercommunautaires ; excédée aussi par un panarabisme totalisant et autoritaire, comme par la prolifération de barrières politiques, engendrées par la mondialisation, derrière lesquelles les populations entières sont condamnées à stagner ; refusant le cynisme ambiant du milieu d'affaires beyrouthin et de son idéologie de la reconstruction, mais tout aussi méfiante à l'égard de tout messianisme, que ce soit d'inspiration marxiste, libérale ou théologique : telle est la situation de l'artiste à Beyrouth, qui louvoie entre ces contradictions et limitations, mettant toutes*

⁷ Khalil Joreige dans une interview avec l'auteur à Paris, avril 2011.

⁸ Sune Haugbolle, *War and Memory in Lebanon*, Cambridge University Press, 2010, p. 161, traduit par l'auteur.

⁹ Akram Zaatari dans une interview avec Laura Ghaninejad et Jérémy Gravat, été 2009. in *Dérives* 2, <http://www.dérives.tv/spip.php?article493>

¹⁰ Akram Zaatari cité par Stephan Wright in "Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui" in *Parachute* 108 (p.13-31), p.15

¹¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹² Tony Chakar, dans une interview avec l'auteur, avril 2011.

¹³ Christine Tohmé, dans une interview avec l'auteur, avril 2011.

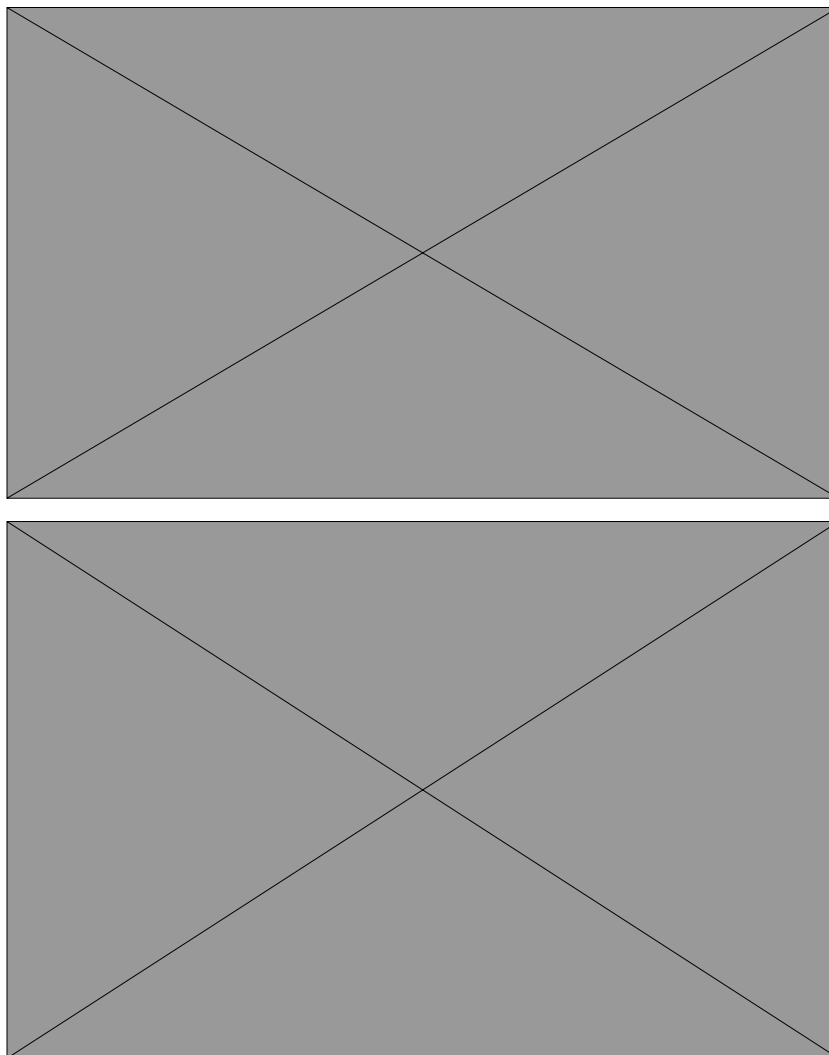
¹⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. L'histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002, p. 295.

¹⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Ed. du Cerf, 1989.

ses capacités tactiques en œuvre pour comprendre la situation dans laquelle il se trouve, tel un espion dans l'époque qui naît, au service de rien, sinon d'une certaine promiscuité discursive."¹¹ Ces conditions à la fois très difficiles et libératrices ont contribué à former des constellations particulières, en regroupant des personnes préoccupées par des sujets ou problématiques similaires : ainsi sont nées par exemple les rencontres du mardi au café Chase, place Sassine à Beyrouth Est, où Walid Sadek, Bilal Khbeiz, Tony Chakar, Walid Raad, Rabih Mroué, entre autres, se sont retrouvés chaque semaine de manière informelle pendant un certain temps afin de discuter et d'analyser des sujets très divers – avant tout la situation politique du pays et le maniement de son histoire, les corps politiques, les différentes œuvres vues ou lues, mais aussi des questions tel que : pourquoi n'y a-t-il pas eu de roman policier dans le monde arabe historique ?¹² Ces rencontres ont parfois déclenché des collaborations comme celle entre Walid Raad, Tony Chakar et Bilal Khbeiz.

Un exemple d'une initiative née de l'urgence du moment est Ashkal Alwan, l'association des arts plastiques qui, dès l'abord, soutint des pratiques artistiques critiques dans le contexte d'après-guerre au Liban. Le premier grand projet réunissant plusieurs artistes fut celui monté dans le parc de Sanayeh dans Beyrouth-Ouest, où des artistes furent donc invités à montrer leur travail dans l'espace public. Entre 2002 et 2010, cinq éditions du forum "Homeworks" ont, quant à elles, convié des intellectuels, artistes, architectes et écrivains à penser ensemble sous des formes hétéroclites (performance, conférence, film, table ronde, etc.) des sujets politiques, philosophiques, géographiques et esthétiques dans la région. Actuellement, Ashkal Alwan est en train de lancer une académie d'art expérimental qui fonctionnera comme nouvel espace de recherche artistique et comme plateforme intellectuelle. Selon sa directrice Christine Tohmé, il s'agit de la recherche continue d'une institution qui se pense et se repense à chaque fois à partir du présent, s'inscrit dans l'espace public, mais reste assez souple pour changer aussi bien ses formes que ses contenus. Ce qui l'intéresse, c'est de faire des détours qui ouvrent à chaque fois des chemins inédits – mais comment institutionnaliser un détour ?¹³ Cette autoréflexion reste en cours.

Il existe aussi une autre génération d'artistes qui, nés pendant la guerre, se penchent à travers leurs œuvres sur leur situation particulière. Nombre d'entre eux, comme Ali Cherri, Mounira al Solh et Sirine Fattouh, ont suivi de près, d'une manière ou d'une autre, la constellation d'artistes cités plus haut et la dynamique exceptionnelle de ce moment particulier. La guerre - qui avait façonné l'environnement dans lequel ils avaient grandi - laissait alors place à un grand vide. *"J'étais déçu le jour où ils ont annoncé que la guerre était finie. J'étais enflammé par l'idée de vivre dans une ville qui se mange elle-même, comme un trop plein d'acidité gastrique qui digère et graduellement mange l'estomac"*, livre Ali Cherri dans son film *Un cercle autour du soleil*. Comme Mounira al Solh, celui-ci menait ses études à Amsterdam au moment où, à Rotterdam, Witte de With montrait des œuvres d'artistes libanais dans le cadre du projet *Contemporary Arab Representations* de Catherine David, lequel a beaucoup changé la situation des artistes libanais, la 'scène' artistique internationale ayant, dès lors, commencé à s'intéresser à eux, bien plus d'ailleurs que la libanaise. Ce n'est pas l'aspect psychologico-thérapeutique qui rend le contexte libanais si singulier, et même si certains artistes mentionnent souvent la notion de symptôme, celle-là est davantage pensée comme une figure plastique que clinique. *"Le symptôme"*, écrit Georges Didi-Huberman, *"joue [...] avec l'antithèse : il crée des 'situations incompréhensibles' parce qu'il sait conférer une intensité plastique – c'est-à-dire une évidence phénoménale donnée tout d'un bloc à l'observateur, comme*



Ghassan Salhab,
Beyrouth Fantôme, 1998
Courtesy de l'artiste

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige,
Les Bestiaires
photographie noir et blanc, 1997
Courtesy des artistes

une sculpture – aux jeux les plus complexes de la 'simultanéité contradictoire'"¹⁴ Le symptôme ainsi compris est une manifestation complexe qui se joue sur plusieurs niveaux corporels, temporels et sensuels, avec son apparence propre qui ne se laisse pas réduire à un état maladif. Et puis ce ne sont pas uniquement son apparence et son inscription qui importent, mais aussi la manière dont il est saisi et décrit, abordé, classifié et traité. Ce sont les tactiques inventées pour rendre perceptible et intelligible une situation politique dans son actualité même, pour développer une pensée critique artistique à travers des images et des sons qui permettent de penser non seulement le contexte local, mais aussi de réfléchir à son appropriation par un extérieur. Comment l'histoire est-elle abordée dans des contextes hétéroclites ? Comment des différences sont-elles perçues, négociées, vécues ?

"Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste" écrit Benjamin dans son *Livre des passages*¹⁵. Ces artistes libanais cherchent eux aussi à réveiller, à accéder, par des moyens artistiques et politiques, à ce moment-là, le "Maintenant de la connaissabilité" permettant de déplier un à-présent en découvrant des couches sous-jacentes.

Stefanie Baumann

Stefanie Baumann est doctorante en philosophie à l'Université Paris 8. Ses recherches portent sur le projet "The Atlas Group" de l'artiste Walid Raad. Elle a également été l'assistante des artistes Esther Shalev-Gerz et Marie Voignier pendant de nombreuses années.

04

SHARJAH CONTRE LE MONDE

L'édition 2011 de la Biennale de Sharjah, *Plot for a Biennial*, a bénéficié d'une grande couverture médiatique tant pour la qualité des œuvres exposées et de la ligne curatoriale choisie que pour l'incident infortuné dont l'issue immédiate fut le licenciement de Jack Persekian de son poste de directeur. Nous avons eu l'occasion de parler avec Rasha Salti, Creative-Director d'ArteEast et Haig Aivazian, artiste, écrivain et curateur indépendant basé à Chicago, deux des trois curateurs de cette 10ème édition, en vue d'interroger les développements de la ligne curatoriale, et de faire le point sur la place de la biennale de Sharjah dans le paysage artistique de la région, et par delà, sur les enjeux de la production artistique dans la région du Golfe et du Moyen-Orient.

Rayyane Tabet, *Home on Neutral Ground: a project in three parts*, 2011.
A aerial photograph of a vacant plot of land in Afghanistan printed to scale on a pitch protector and installed in the Sharjah Cricket Stadium for the night of March 18, 2011. Colour digital print on flex, 500 x 2500 cm. Commissioned by Sharjah Art Foundation



Richard Ibghy et Marilou Lemmens, *Supply and Demand for Immortality*, 2010-2011, site-specific two-dimensional installation, latex paint on museum façade. Commissioned by Sharjah Art Foundation



l'art même : Comment êtes-vous arrivés au commissariat de cette dixième édition de la Biennale de Sharjah?

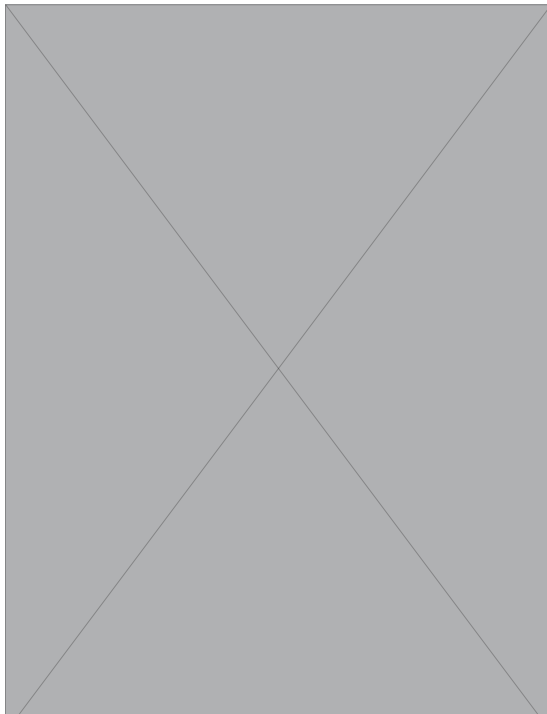
Rasha Salti : J'avais déjà participé à la Biennale précédente via le projet mené avec Ziad Antar, *Beirut Bereft*, projet qui, par ailleurs, sera à Venise cette année dans une exposition collatérale organisée par *Art for the World*. J'avais de même aidé Jack Persekian dans l'organisation du *March Meeting* l'année passée, comme curatrice en collaborant avec ArteEast. Cette fois-ci je fus invitée à Sharjah comme commissaire avec Suzanne Cotter, Curatrice au Guggenheim Abu Dhabi Project. Toutefois les profils de chacune invitaient à la présence d'une tierce personne qui fasse, d'une certaine manière, la médiation. C'est là que j'ai proposé à Jack d'inviter Haig, avec lequel j'avais déjà travaillé et qui avait vécu à Sharjah. Je l'ai proposé comme trait d'union entre moi et Suzanne, en ce qui concerne nos rapports respectifs au monde de l'art, d'une part, et à celui de la région, d'autre part.

Haig Aivazian : J'avais de même participé à l'édition passée de la Biennale en tant qu'artiste avec mon projet *Provisions for the future*. J'ai donc été contacté par Rasha pour être curateur associé mais je ne me voyais toutefois pas comme médiateur entre Rasha et Suzanne. Celles-ci me semblaient être plus proches au plan de leurs orientations et intérêts et je ne concevais pas d'être à mi-distance. Je pense que Rasha m'a plutôt invité à cause de nos débats enflammés au sujet des pratiques artistiques en tant que disciplines. Nous arrivions souvent à des conclusions diamétralement opposées, en partant de questions similaires, et inversement.

AM : Comment s'est développée la ligne curatoriale ainsi que le thème de *Plot for a Biennial* (*Intrigue pour une Biennale*)

R.S. : Le processus fut très collaboratif. On nous avait bien entendu demandé de proposer des concepts. Il s'est très vite avéré que ni un thème unitaire (du type "le corps et la citoyenneté" par exemple) ou ni un thème structurellement cohérent n'était possible ou encore souhaitable. Nous savions par contre qu'il devait y avoir une trajectoire, d'où la dimension narrative et la notion d'appropriation aussi. Je ne me considère pas comme un commissaire qui a suivi un parcours unitaire, mais comme un curateur impliqué dans la production cinéma, l'écriture de fiction, et les arts visuels. Alors que Suzanne Cotter a suivi, pour sa part, un parcours plus conventionnel. Haig, quant à lui, est aussi artiste, et a travaillé à *Third Line Gallery* à Dubai qu'il a transformée de galerie commerciale comme tant d'autres en une institution culturelle à part entière, avec l'organisation de débats, de projections de films. Et comme je l'ai déjà mentionné, il a vécu à Sharjah. Pour en revenir au processus qui a mené au thème choisi, chacun de nous devait proposer un mot-clé. Suzanne Cotter avait proposé le mot 'nécessité', alors que Haig était intéressé par l'intersection entre le discours politique explicite et l'artistique. Pour ma part j'avais en tête que lorsque le vrai discours politique est absent, le vide laissé est inévitablement empli d'un discours politique moralisateur dont le leitmotiv central est l'accusation d'autrui de trahison. J'avais donc proposé le mot-clé 'traître'. Or quand on examine l'étymologie du mot 'traître', on retrouve un large spectre qui va de celui qui retourne sa veste à l'insurgé. Nous avons fait pareil avec 'nécessité' et nous sommes tombés sur des notions comme 'amour' ou 'dévotion' mais aussi 'affiliation'. Haig proposa alors 'traduction', et en anglais, 'trahison' et 'traduction' ont la même racine. L'idée d'une intrigue était donc née, et le texte curatorial commençait ainsi: "*intrigue pour une biennale, l'art comme acte subversif*".

H.A. : La 'traduction' et le 'commerce' comme mots-clé provenant de trahison étaient parfaits pour se référer aux systèmes linguistiques et économiques. Le site de la biennale de Sharjah est en fait une région commerciale, prise entre le port, les bazars et le centre bancaire de la ville. Le mot-clé 'collaborateur', un autre mot à double tranchant, ouvrait également à des liens possibles aussi bien avec le monde politique que celui de l'art. Certains des mots renvoyaient donc à des thèmes, d'autres à des personnages, et d'autres à des lieux, d'où la thématique de l'intrigue qui donnait un cadre à l'orientation curatoriale sans



pour autant être rigide. Il ne fallait pas que la ligne curatoriale s'instaure comme une sorte de méta-discours qui engloberait les travaux exposés. Il fallait proposer de multiples pistes de lecture et donner aux spectateurs la possibilité de trouver leur chemin. De même, il était important que la thématique de la traduction (la partie la plus complexe et la plus contestée de la ligne curatoriale) fasse partie intégrante de la biennale. Ainsi, nous avons fait le tour des bureaux de traduction dans la région et repéré les langues les plus utilisées dans la traduction des documents officiels. Nous avons donc fait traduire les contenus des cartels en Hindi, Urdu, Farsi, Russe ou encore en Philippin. Chaque traducteur avait signé sa traduction. Il était donc important que notre approche soit structurée au lieu d'être représentative, ce qui voulait dire, en fin de compte, que nous devions nous considérer aussi bien comme collaborateurs que comme traitres, de par notre rôle de commissaires justement.

AM : D'une certaine manière, d'aucuns pourraient dire que l'affaire de l'artiste Mustapha Benfodil était un développement du concept de subversion et de trahison au-delà du cadre de la Biennale. J'avais eu l'occasion de rencontrer Mustapha Benfodil, ainsi que sa compagne l'artiste Amina Menia avant l'ouverture de la Biennale. Il m'avait confié que vous l'aviez retenu bien qu'il soit écrivain et non artiste visuel et que cette exposition était sa première en tant que plasticien. N'aviez-vous pas pensé qu'un tel travail avec un tel contenu allait de toute manière être appréhendé hors contexte, hors de la démarche de l'artiste en Algérie¹ ?

R.S. : L'œuvre de Mustapha s'intitulait *Maportaliche/Ecritures Sauvages* et consistait en deux groupes de mannequins se faisant face dans un match de foot, habillés de T-shirts contenant des textes provenant de différentes parties de son œuvre littéraire dont *Le Soliloque de Sharifa*, un monologue tiré de la pièce intitulée *Les Borgnes*. L'installation était complétée de graffitis sur les murs, ainsi que d'une installation sonore. L'endroit de l'exposition n'était pas vraiment un endroit facile d'accès, il est à côté d'un site en construction, on y accède par un petit labyrinthe et à travers un autre espace. Au fait, ce lieu n'était pas

notre premier choix mais au moment de l'installation, nous nous sommes rendu compte que l'œuvre était trop grande pour le lieu prévu. Nous fûmes obligés de nous rabattre sur cet autre site. De même, le texte avait été travaillé par un designer et le résultat final n'était pas facilement lisible. Mais j'avoue que nous avons sous-estimé l'impact qu'un tel texte pouvait avoir, surtout auprès d'une gente conservatrice. Je ne pensais pas que le public était disposé à cette lecture obtuse, et surtout à faire abstraction de la totalité de l'œuvre. J'ai concédé que notre erreur était de ne pas avoir considéré ces possibles lectures. Bien sûr le licenciement abusif de Jack ne nous avait jamais effleuré l'esprit, même s'il y avait eu plusieurs précédents relatifs à des œuvres qui ont gêné et qui ont été supprimées, du moins c'est ce que l'on a dit.

H.A. : Il n'y avait pas eu d'émeutes ou de protestations publiques. Des visiteurs avaient déchiffré le texte en arabe, et en ont envoyé le contenu à des amis et, de proche en proche, l'information est arrivée au Sheikh. Nous aurions aimé qu'il y ait une discussion autour de cela. Mais la décision de licencier Jack fut prise en quelques heures et nous avons été mis devant le fait accompli sans aucun droit de retour.

AM : J'ai trouvé intéressant qu'une des artistes marocaines qui exposait à Sharjah, Bouchra Khalili, et dont travail révélait les géographies secrètes et singulières d'individus du bassin méditerranéen, continue la retranscription de la série des dessins effectués par les personnes interviewées dans ses films, sous forme de sérigraphies de constellations imaginaires.

R.S. : Nous avons voulu vraiment montrer l'étendue et la richesse de la création artistique des artistes de la région, avec des artistes modernistes comme Fateh Moudarres dont les œuvres ici datent de 1960 ou des jeunes comme l'artiste libanais Rayane Tabet, un des lauréats de la Biennale². Au fait, dans la campagne de discrédit contre Jack, il nous a été reproché une sorte de mainmise libanaise sur la biennale comptant deux commissaires, un des trois membres du jury et trois des lauréats. Parallèlement à cela, des journalistes proches de la scène artistique régionale avaient noté que le texte de la pétition qui a circulé au départ était l'œuvre d'un regroupement de Libanais. Nous avions bien entendu été parmi les premiers à signer la pétition, mais la première version du texte n'était pas de nous. Des collègues l'avaient écrite en nous désignant comme les auteurs, et nous avons décidé de laisser faire. Nous avons envoyé depuis un texte que nous avons réellement écrit.

H.A. : Il est important de ne pas réduire toute cette affaire à une question de censure, ce qui nous fera tomber dans le débat des caricatures danoises, qui n'avaient rien à voir avec la liberté de parole. Il est clair que la censure est présente dans les pays du Golfe et du Moyen-Orient. Cependant, le débat doit concerner le rôle de l'art dans la sphère publique des pays de la région, ainsi que questionner le rôle de ces pays, et notamment les pays du Golfe, en tant que véritable plateforme pour une vie intellectuelle et artistique digne de ce nom. Il est vrai que nous avons buté contre les contradictions inhérentes à cette région, mais il ne faut pas oublier que le Golfe n'est que l'incarnation logique de la mondialisation.

Entretien mené par G.H. Rabbath

G. H. Rabbath est maître de conférences à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Son champ d'activité concerne les rapports que les pratiques artistiques contemporaines entretiennent avec les sciences humaines. Il s'intéresse notamment à l'exploration performative de l'illusion de l'"agentivité décisionnelle" qui motive toujours la production artistique contemporaine. En 2009, il publie *Can One Man Save the (Art) World* (Beirut). En 2010, il est le commissaire de la dernière exposition de M. Obaidi's à Art Dubai et publie *Mr Obaidi and the Fair Skies® Corporation* (Beirut). En octobre 2010, G. H. Rabbath est désigné commissaire du pavillon libanais à la 54ème Biennale de Venise en 2011, participation officiellement annulée (voir, à ce propos, l'entretien mené avec ce-dernier dans le focus).

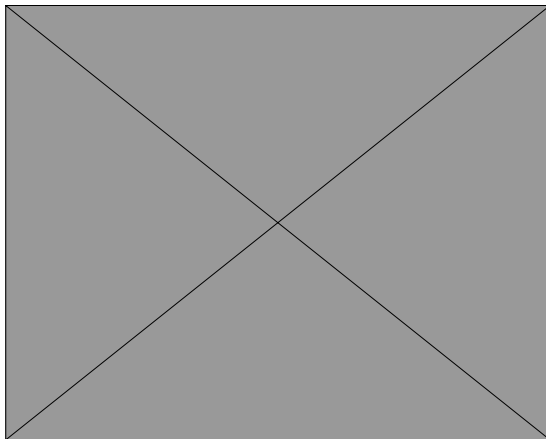
Mustapha Benfodil, *Maportaliche/It Has No Importance*, 2011,
mixed media installation, 23 mannequins, printed
ti-shirts, audio, graffiti, dimensions variables. Ti-shirt
designed by Ali Cherri and graffiti by Fouzi Khlifi a.k.a.
El Seed. Commissioned by Sharjah Art Foundation

L'entretien avec Rasha Salti a été fait en face à face. L'entretien avec Haig Aivazian a été effectué par courrier électronique. Les deux entretiens ont été faits séparément et en anglais ; le contenu des réponses resynthétisé et traduit en français par l'auteur.

¹ "Ce texte auquel une partie du public et des organisateurs reprochent son caractère obscène et blasphématoire, se veut le récit hallucinatoire d'une jeune femme qui a été violée par des illuminés djihadistes se revendiquant de l'islamisme radical comme mon pays l'Algérie en a connus au plus fort de la guerre civile dans les années 1990. Si les mots sont choquants, c'est parce que le viol est atroce, et ce n'est malheureusement pas une fiction que ce texte raconte. Et s'il est interprété comme étant une charge contre l'islam, qu'on me permette de préciser que dans les mots de Chérifa, c'est à un dieu phallocratique, barbare et fondamentalement liberticide qu'il est fait référence. En définitive, c'est le dieu des "Groupes islamiques armés" (GIA), cette secte de sinistre mémoire qui a violé, violenté, massacré, des dizaines de milliers de Chérifa au nom d'un paradigme révolutionnaire pathologique supposément inspiré de la Vulgate mahométane. Sans vouloir me justifier, je dois simplement souligner que mon Allah à moi n'a rien à voir avec les divinités dévastatrices dont se réclament les mouvements millénaristes algériens, ces légions de "Barbes Arides" qui ont décimé mon peuple avec la complicité active de nos appareils de sécurité." Extrait du communiqué de presse de l'artiste M. Benfodil

Pour la pétition, voir :
<http://observatoiredelacensure.over-blog.com/article-17-avril-2011-mustapha-benfodil-censure-jack-persekian-vire-sharjah-71904925.html>

² Les artistes lauréats du 2011 Sharjah Biennial Prize de la 10^{ème} édition de la Biennale de Sharjah, *Plot for a Biennial* sont: Trisha Donnelly, Imran Qureshi, Rania Stephan, Rayane Tabet et Jalal Toufic. Le jury de sélection était composé de Klaus Biesenbach, Directeur du MoMA PSI de New York, de Christine Tohme, Directrice de la structure libanaise Ashkal Alwan et de Boris Groys, critique d'art, théoricien des média et professeur au Courtauld Art Institute de Londres.



L'ÉTAT (D'ESPRIT) DE L'ART:

**ENTRETIEN
AVEC G. H. RABBATH
AUTOUR DE LA PERTINENCE
D'UNE INTERVENTION
À VENISE EN 2011**

50

l'art même: *A moins d'un mois de la Biennale de Venise, le Liban, au départ officiellement présent, n'a plus de pavillon. Pouvez-vous nous en parler?*

G. H. Rabbath: En effet, cette éventualité était d'une certaine manière présente depuis le départ, vu la grande résistance de la part de beaucoup des acteurs de la scène artistique locale à la participation du Liban à la Biennale de 2011. Depuis quelques années on a vu s'établir des réseaux d'influence entre différents pôles de la région. Ceci n'est pas surprenant dans le monde exclusif et élitiste de l'art contemporain. Toutefois, cela marque une certaine coupure par rapport à la réalité de la scène artistique libanaise à la fin des années 90 où la production artistique, déjà très foisonnante, n'était soutenue par aucune structure institutionnelle, fût-elle gouvernementale ou non. Ceci a changé au Liban, pour suivre l'arrivée de sociétés et galeries européennes et américaines dans la région et la naissance d'acteurs puissants basés en grande partie dans le Golfe.

AM: *Mais en même temps vous voulez aller à Venise...*

GR: La Biennale de Venise demeure l'événement le plus prestigieux et le plus convoité par les artistes, les galeristes et les gouvernements. Parallèlement, cette Biennale précisément, de par la présence de représentations nationales, offre la possibilité à des artistes et commissaires de contribuer à penser de nouveaux modèles politiques, comme le dirait Boris Groys. De tels enjeux sont essentiels par les temps qui courent où des régimes politiques tombent et risquent d'être remplacés par des régimes encore plus extrémistes. Le Liban, de par son histoire et sa position géopolitique dans la région, aura sûrement un rôle important à jouer, vu qu'il est le seul régime politique basé sur un équilibre des forces entre plusieurs communautés se partageant le pouvoir. De plus, l'état de chaos par lequel passent

un certain nombre de pays de la région n'a pas atteint le Liban, celui-ci survivant dans un chaos auto-organisé pour une grande partie de son histoire.

AM: *Quel rapport l'art contemporain entretient-il avec cette situation?*

GR: L'art contemporain est le reflet de l'histoire. La production contemporaine se rapporte aux enjeux sociaux et politiques de la région. En 2006 par exemple, nous avons observé un foisonnement de production artistique au Liban, au sortir du conflit avec Israël. Ceci nous a valu une présence à la Biennale de 2007 pour la première fois de l'histoire de ce pays. Actuellement beaucoup d'artistes de la région se sont tournés vers un art engagé. Toutefois l'enjeu n'est pas là. La question posée est celle-ci : dans quelle mesure l'artiste peut-il être un agent de changement ? Et la réponse est claire, la position de l'artiste ne lui donne aucune "agentivité" de par son statut d'artiste justement, c'est-à-dire un statut acquis au sein d'un monde de l'art qui s'est instauré sur l'escamotage de toute possibilité de questionnement du rapport que l'art entretient avec le pouvoir et le capital. Le monde de l'art, que la Biennale de Venise représente très bien, doit donc être approché de manière autre.

AM: *Ceci explique votre approche atypique et pour le moins cryptique qui vous a valu beaucoup de prises à partie?*

GR: La situation "politique" dans laquelle nous nous sommes retrouvés dès le départ (les membres du comité de sélection et moi-même) m'a conforté dans la conviction qu'il n'était pas possible ni productif d'organiser une exposition comme une autre, mais qu'il convenait de faire des structures en place des résistances mêmes, parties prenantes du processus artistique. Pour cela j'ai choisi un thème "performatif" qui annonce la couleur du pavillon libanais : *LEBANONASASTATEOFMIND* (Le Liban comme état d'esprit). Un tel énoncé renvoyait non seulement au fait que ce pays n'en est pas vraiment un, dans le sens conventionnel du terme mais aussi, d'où la dimension performative de l'énoncé, que le pavillon libanais se réalisait déjà dans l'esprit des partisans et opposants du projet, et que les discussions autour des conditions de possibilité d'un tel projet (qui pour d'aucuns paraissait utopique) contribuaient au processus artistique en cours. Car qu'est-ce que l'art, au-delà de l'objet et de l'autorité de l'artiste, sinon le rapport à l'objet et/ou à l'artiste ? Tel rapport était déjà établi bien avant Venise.

AM: *Le projet du pavillon libanais serait donc une forme de critique institutionnelle, reprise à nouveaux frais ?*

GR: Il est de même, sur un autre plan, un hommage à deux artistes emblématiques de la scène locale : Walid Raad et Walid Sadek. Ces deux artistes représentent pour moi ce que le Liban peut offrir de singulier et d'universel dans l'histoire de l'art. Ces deux artistes se sont retrouvés dans deux positions antithétiques concrétisées par deux lettres — faisant office de projet — adressées au comité de sélection. L'histoire mouvementée du pavillon de 2011 se retrouve à présent comme la synthèse des positions de ces deux artistes qui ont de par leur pratique et leur histoire commune¹ une dimension symbolique. Le projet permettrait, en passant, de poser les bases d'une critique institutionnelle d'une scène artistique locale de plus en plus régentée, au-delà bien entendu, d'une scène régionale, et par transitivité, de la scène internationale (une fois à Venise).

Propos recueillis par Nayla Tamraz

Professeur en littérature et en histoire de l'art, et responsable du master en critique d'art et curatoriat à l'Université Saint-Joseph à Beyrouth. Auteur notamment d'un essai sur l'artiste libanais Ayman Baalbaki.

¹ Walid Raad avait en effet repris 'Love is Blind' de Walid Sadek, dans son exposition 'Scratching on Things I Could Disavow', bien que l'interprétation proposée par Sadek de son propre travail ne s'inscrive pas, d'après l'artiste lui-même dans la grille d'interprétation adoptée et adaptée par Walid Raad de la théorie de Jalal Toufi, à savoir 'The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster'.

DOS-À-DOS

À Londres récemment, RABIH MROUÉ a présenté deux performances-conférences: *Theater With Dirty Feet: A Talk on Theater into Art* (2008), suivie de *Make Me Stop Smoking* (2006).¹ Celles-ci forment une suite avec la première, *Three Posters* (2000, œuvre initialement conçue avec Elias Khoury, puis reprise et commentée en 2006 dans *On Three Posters, Reflections on a Video-Performance and The Inhabitants of Images* (2009).

Ce type de présentation où l'artiste est lui-même assis à une table et donne une "conférence" sur son travail est de plus en plus fréquente, en particulier au sein de la constellation libanaise à laquelle on peut associer Walid Raad, le duo Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Akram Zaatari, en plus de Mroué lui-même. La forme est particulière en ce qu'elle n'est pas identifiable à un genre reconnu tel que la conférence, le solo au théâtre ou même la performance en arts plastiques. Hybride, elle emprunte à tous les genres. Faits et fictions s'y retrouvent, narration textuelle, projections d'images et de textes à l'écran. Une composante de base est que l'artiste y lit un texte, et, à la façon du conférencier, il s'accompagne d'une série de diapositives à l'écran qui comprennent des images de ses propres œuvres, d'œuvres d'autres artistes, de diagrammes, de coupures de presse, de vidéos, etc. Pourquoi avoir recours à ce type de dispositif ? Ces artistes ont tous en commun de pratiquer une "écriture du désastre", selon l'expression de Maurice Blanchot dont un des livres porte ce titre.² (Jalal Toufic, artiste et écrivain associé de près aux artistes libanais cités, a également fouillé la notion de désastre dans la foulée de Blanchot).³ L'écriture du désastre est cette œuvre qui doit se faire dans le contexte bien particulier où le désastre ne laisse rien subsister dans son sillage, mais où on se retrouve néanmoins empreint du désir d'y survivre. Le désastre, tel que Theodor Adorno l'a commenté aussi, rend difficile la création, sinon l'art lui-même. L'esthétique coexiste

mal avec le désastre, qui englobe la réalité de façon pressante et semble rendre caduque toute velléité d'ordre esthétique ou artistique.

Comment donc être artiste dans un contexte de guerre permanente ? Dans le cas du Liban, contrairement à la Deuxième Guerre mondiale, le conflit est latent, larvé, et de longue durée. Le recours à l'archive est une tendance forte chez Mroué comme chez ses pairs. La guerre gomme la mémoire des lieux et des gens, fait disparaître les objets, les photos, toute composante de ce qui fait l'histoire et la mémoire que l'on peut en avoir. Dans *Make Me Stop Smoking*, Mroué s'interroge : "Comment puis-je parler de maintenant sans retourner en arrière, ou sans regarder vers l'avenir ? Comment parler du présent ? Dans le moment présent, nous savons que "MAINTENANT" est déjà révolu, envolé et que ce n'est plus le présent. Je me demande comment un moment présent peut continuer à être un moment du présent ! Je sais qu'un moment peut être tout simplement moment du présent tout autant qu'enfer éternel."⁴

Le recours à l'archive est une composante forte du travail des Libanais. Mroué raconte, sur un ton autobiographique, comment il collectionne depuis longtemps des matériaux qui l'intéressent, susceptibles d'être utilisés dans son travail : coupures de presse, photographies, interviews, nouvelles, journal télévisé. Tout ceci, dit-il, est du matériel du passé en attente d'une utilisation future. Au cours de son exposé, il nous expliquera comment cette archive est structurée entre des documents qui ont trait à ses propres réalisations passées et ce qui crée un réservoir pour les futurs projets. Cet aspect qui a trait au potentiel de l'archive le mobilise davantage. Il avoue néanmoins que c'est la "peur de la mort" qui est derrière cette perpétuelle gestation de l'archive. Comme le croyait Jacques Derrida, il existe un "mal d'archive" dont Mroué est fort conscient.⁵ Cette activité, celle de collectionner en vue de la constitution d'une archive, est travaillée tant par la pulsion de vie que par la mort. Le travail que fait Mroué se balance dans le précieux équilibre qui se situe entre les deux facettes de la vie, constamment dos-à-dos dans le réel comme dans l'art. L'archive est lourde à porter et donne souvent envie de s'en débarrasser de façon extrême. Mission impossible puisque, livre-t-il : "j'ai inventé cette archive. C'est une mémoire en plus.

Mais la différence entre mes propres souvenirs et cette archive est que ma mémoire oublie, efface, transforme et supprime des choses sans me consulter, et sans même que je m'en rende compte. Mais cette mémoire ajoutée, l'archive, ne diminue pas." Dans une situation de "désastre", la constitution d'une archive, autrement inexistante, devient un besoin impérieux, bien que lourd.

La conférence-performance est une perlaboration, un *working-through*, qui en quelque sorte permet de se libérer de l'archive, sinon d'en faire du sens. Mroué y met en scène ses propres recherches et sa manière de collectionner des images ou des faits. Il raconte comment il a pris des centaines de photos de bouches d'égouts, puis de lampadaires et s'interroge sur le fait que partout dans le monde, il a les yeux rivés au sol (les images de bouches d'égouts ont été prises au cours de voyages) et qu'au Liban, il n'a que la tête en l'air (en y photographiant les lampadaires). Cette remarque est faite avec l'humour qui caractérise souvent les propos sinon grinçants de Mroué sur l'état du monde. Il a tendance à révéler les situations plutôt qu'à se prononcer de façon univoque sur elles et fait ressortir failles, amnésies et rêves brisés. Les mots "performance" de concert avec les images pour pointer des double-entendre, des équivoques, des ambiguïtés, sinon de déplorables absurdités inspirées tant de ses recherches que de la situation géo-politique mondiale. Le monde de l'art, en particulier l'histoire de l'art conceptuel, est souvent amené à contribution dans le contexte de ce travail dont une dimension touche à la question de comment être artiste aujourd'hui, et ce, particulièrement dans un contexte de guerre.

La conférence-performance permet de lier autobiographie, contexte socio-politique et rhétorique. Elle allie présent, passé, futur, en dressant chaque fois l'état des lieux d'une problématique, d'un enjeu comme le fait une conférence, mais elle a de particulier de mettre en avant l'acte lui-même, dans un "dire, c'est faire" (Austin)⁶ qui s'avère ici être l'embrayeur d'une œuvre en soi. À la différence de la conférence qui ne fait que commenter, analyser, informer, la conférence-performance est une auto-analyse, une prise en charge d'une situation (qui s'apparente au processus psychanalytique). Elle se produit devant des spectateurs qui deviennent les témoins et les "activateurs" d'une situation. Dans le cas des performances-conférences de Mroué et de ses pairs, le spectateur est pris à partie dans une dynamique qui est celle du monde dans lequel il vit, et qui s'avère être ici, par ce dispositif, co-existentielle, créant un partage d'existence réciproque. Un dos-à-dos, non seulement du langage et de l'image, ce qui caractérise à la fois la performance et la conférence, mais un dos-à-dos entre êtres humains.

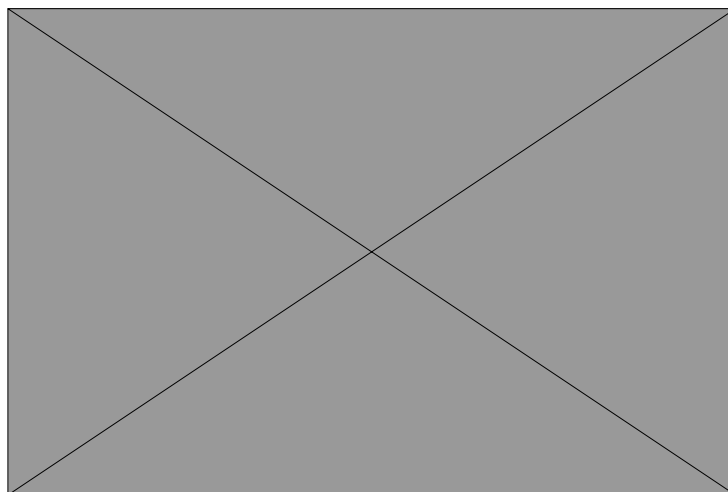
Chantal Pontbriand

Chantal Pontbriand, critique d'art et commissaire, jusqu'à récemment Head of Research and Development à la Tate Modern à Londres, est directrice-fondatrice de la revue d'art contemporain *PARACHUTE* (1975-2007).

¹ *Theater With Dirty Feet* a été présenté à la Tate Modern le 19 mars 2011, et *Make Me Stop Smoking* à l'INIVA le 23 mars 2011. L'espace me manque pour commenter les deux, ou même l'ensemble des quatre œuvres réalisées à ce jour. Ce texte doit donc être considéré comme une esquisse. ² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980. ³ Jalal Toufic, *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Les Prairies ordinaires, 2011 (traduction d'Omar Berrado et Ninon Vinsonneau de *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Forthcoming Books, 2009.)

⁴ Script de *Make me Stop Smoking*, conférence-performance de Rabih Mroué (traduction de l'auteur). ⁵ Jacques Derrida, *Le Mal d'archive*, Galilée 1995. ⁶ John Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil 1970.

06



Rabih Mroué, *Leap into the void: Leap into the void, 2006/ Theater with dirty feet 2008*
Courtesy the artist

Le 27 avril 2011 le Hamas accepte de signer un accord cadre avec le Fatah, grâce à la médiation de l'Égypte. Cet accord négocié au Caire en 2009 était cependant resté au point mort. Il prévoit notamment la création d'un gouvernement intérimaire, des réformes institutionnelles, la libération des prisonniers des deux parties ou encore la restructuration de l'OLP.

Clara Khoury dans
Le Mariage de Rana
film palestinien
de Hani Abu Assad

© Ciné Classic (Le mariage de Rana
de Hani Abu Assad prise sur Allociné)



La Grammaire intérieure
de Nir Bergman



20

CONTRECHAMPS DU CONFLIT ISRAËLO- PALESTINIEN : LA FICTION COMME ESPACE DE DIALOGUE

Un *checkpoints* s'écroule
dans *Intervention divine*
d'Elia Suleiman
© Pyramide Distribution



Le conflit israélo-palestinien d'abord larvaire puis manifeste à partir de la guerre israélo-arabe de 1948, semble être en escalade perpétuelle. Les guerres successives n'ont ainsi abouti qu'à la reconfiguration du morcellement spatial avec des territoires occupés, annexés, libérés mais jamais pacifiés. Depuis l'échec des accords d'Oslo¹, le conflit est en phase de durcissement : l'embrasement de la deuxième Intifada, les victoires électorales successives du Likoud puis du Hamas, les offensives israéliennes dans la bande de Gaza, les tirs de roquettes vers Israël, les conflits inter-palestiniens entre l'OLP et le Hamas² ou encore la poursuite de la politique de colonisation par le gouvernement israélien, excluent l'aboutissement des pourparlers entre les protagonistes de ce conflit. Pourtant, dans ce contexte extrêmement tendu, les films israéliens et palestiniens des trois dernières décennies dessinent une convergence esthétique et idéologique étonnante. Ce rapprochement, loin de se limiter au choix des thématiques ou à une prise de position commune concernant le conflit s'étend à divers aspects à la fois internes mais aussi périphériques aux films. Un mode de production commun, des thématiques identiques, un même vivier d'acteurs ainsi que des figures esthétiques récurrentes aboutissent à un brouillage de l'identité de ces cinématographies que l'on peut ainsi qualifier d'israélo-palestiniennes.

UNE BULLE ÉCONOMIQUE

Nous assistons depuis une vingtaine d'années à la généralisation d'un nouveau système de financement basé sur le mode de la coproduction européenne dans des pays qui ne pourraient financer seuls une cinématographie nationale. Ce nouveau modèle économique aboutit à la création de circuits de formation, de production et de diffusion communs fortement marqués par cette dimension internationale. Ces paramètres vont aboutir, pour ainsi dire automatiquement, à certains points communs entre les films, allant de paramètres techniques, dus à l'emploi d'un certain quota de techniciens étrangers, à des décisions scénaristiques marquées par la cible internationale du public de festivals ainsi que par un encouragement des fictions médiatrices par les financeurs. L'utilisation d'un même vivier d'acteurs³ par des réalisateurs israéliens et palestiniens, l'écriture de films bilingues⁴ comportant des dialogues aussi bien en arabe qu'en hébreu mais aussi des choix scénaristiques convergents, créent un phénomène de perméabilité entre ces fictions, des fictions hybrides et transnationales.

Les lieux mis en scène sont le plus souvent des lieux géographiques difficiles à qualifier, situés à la frontière ou entre les frontières pouvant aller jusqu'au *no man's land*. Ainsi *La Fiancée syrienne* d'Eran Riklis, se déroule dans la région du Golan, plateau initialement syrien annexé depuis 1967 par Israël et dont l'appartenance reste contestée. *Le Mariage de Rana* de Hani Abu Assad se déroule entre Israël et les Territoires palestiniens. *Ajami* de Scandar Copti et Yaron Shani ou encore *Intervention divine* d'Elia Suleiman, sont dans le même cas. Ce ne sont pas uniquement les lieux qui participent de ce transnationalisme cinématographique, c'est également l'identité même des personnages. Cette problématique identitaire se pose le plus souvent dans le cas des personnages dont la double appartenance, citoyenne et nationale est vécue sur un mode conflictuel. Ainsi les personnages de nationalité palestinienne⁵, qui s'identifient souvent aux palestiniens des Territoires ou de la diaspora, peuvent être de citoyenneté israélienne, une citoyenneté difficile

à assumer dans le cadre de ce conflit et des diverses spoliations qui peuvent en découler. Ce contexte économique qui favorise l'émergence de ces fictions transnationales, va également de pair avec un tournant historique important qui a lieu à partir des années 1980 et qui pousse les réalisateurs à relayer une révision historiographique majeure portée par les "nouveaux historiens"⁶ israéliens.

CHAMPS-CONTRECHAMPS

Entre 1950 et 1980 l'écriture cinématographique israélienne et palestinienne est fortement marquée par le contexte idéologique de cette période ainsi que par le financement des organisations politiques qui produisent des films dont l'unique objet est la légitimation de leurs revendications nationales. Le cinéma véhicule alors des mythes, récits fondateurs éminemment justificatifs. Deux représentations convergentes sont alors à l'œuvre : d'une part, le récit de la naissance du jeune Etat israélien, un récit mobilisateur, mais également mystificateur, visant à atténuer, voire annuler, tout sentiment de culpabilité lié à cet évènement. L'expression "*une terre sans peuple pour un peuple sans terre*" ou encore la convocation du mythe de David contre Goliath⁷ en fondent la structure. La figure du *Sabra*⁸, y joue le rôle principal. Ce nouvel homme juif, né en Israël, tout droit sorti de cette terre, incarne l'antithèse des clichés antisémites subis par les juifs de la diaspora. La montée en puissance du parti travailliste va de pair avec la consolidation de cet archétype culturel, ce citoyen idéal qui allie force physique, travail de la terre et renoncement à toute individualité pour le bien de la patrie. Le cinéma de l'époque exalte ses caractéristiques physiques et son héroïsme qui le différencient du juif intellectuel et religieux de la diaspora. Un mécanisme quasi identique est à l'œuvre dans le cinéma palestinien des années 1960 financé par des organisations politiques telles que l'OLP. C'est la figure du *feda'i*, combattant et martyr palestinien qui tranche avec les images médiatiques qui font suite à la *Nakba*⁹, images d'une population vaincue, impuissante, survivant grâce aux aides internationales dans les camps de réfugiés. Le nouvel homme palestinien prend son destin en main et combat pour retrouver sa terre. Cette double dimension mythique est cependant écornée dès les années 1980. L'invasion israélienne du Liban en 1982 crée une vive désillusion en Israël, remettant ainsi en question les valeurs du sionisme et leur exaltation cinématographique. Le mythe du *feda'i* palestinien est lui aussi remplacé par de nouvelles représentations, suite à l'échec des promesses faites au nom d'un nationalisme arabe moribond. Les fictions qui fleurissent dans les deux nations sont le symptôme de l'individualisation d'une parole auparavant fortement collective et marquée par l'idéologie des autorités politiques. Cette nouvelle place de l'auteur est cependant fortement tributaire de l'influence, quelque peu tardive mais néanmoins indéniable, du passage du cinéma vers la modernité, et plus précisément de l'influence considérable de la nouvelle vague française sur une nouvelle conception du cinéma, un cinéma d'auteur vu comme libre et indépendant, porte-parole de la jeune génération.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

AJAMI, SCANDAR COPTI ET YARON SHANI, 2009
ALILA, AMOS GITAI, 2003
BUBBLE (THE), EYTAN FOX, 2006
CHRONIQUE D'UNE DISPARITION, ELIA SULEIMAN, 1996
FIANCÉE SYRIENNE (LA), ERAN RIKLIS, 2004
GRAMMAIRE INTÉRIEURE (LA), NIR BERGMAN, 2010
INFILTRATION, DOVER KOSHASHVILI, 2010
INTERVENTION DIVINE, ELIA SULEIMAN, 2002
KIPPOUR, AMOS GITAI, 2000
LEBANON, SAMUEL MAOZ, 2009
MARIAGE DE RANA (LE), HANI ABU ASSAD, 2001
NOCE EN GAULÉE, MICHEL KHLEIFI, 1987
PARADISE NOW, HANI ABU ASSAD, 2005
PARDONS, UDI ALONI, 2006
TEMPS QU'IL RESTE (LE), ELIA SULEIMAN, 2009
TU MARCHERAS SUR L'EAU, EYTAN FOX, 2004
VAGABOND (LE), AVISHAI SIVAN, 2010
YOSSI ET JAGER, EYTAN FOX, 2002

Infiltration de Dover Koshashvili
Sophie Dulac distribution

Clara Khoury
dans *La Fiancée Syrienne*
film israélien d'Eran Riklis
© Collection AlloCiné / www.collectionchristophe.fr

Ce nouveau corpus fictionnel, fortement réflexif, propose une véritable réécriture historique démythificatrice des récits nationaux, révélatrice de ce qui était resté dans le non-dit, hors champ. Ces fictions révèlent ce que le cinéma de propagande gommait afin de proposer une image lisse et unifiée. Ces fictions israélo-palestiniennes opèrent ainsi un véritable contrechamp, qui vient révéler les failles du récit national consensuel. Mais cette utilisation du contrechamp est intéressante à plus d'un titre. Figure de découpage qui fait succéder au champ – espace contenu dans le cadre – le champ qui lui est spatialement opposé, c'est la figure du dialogue par excellence. Elle est en effet le plus souvent utilisée pour filmer une conversation, un interlocuteur succédant à l'autre dans l'image afin de matérialiser le face à face de la discussion. C'est en cela que cette figure peut être l'instrument d'un véritable dialogue israélo-palestinien, chacune des cinématographies montrant la face occultée de sa version du conflit, sortant le récit de l'Autre de son régime d'invisibilité. L'écriture de l'histoire "officielle" passait par un traitement esthétique particulier du corps, un corps triomphant, corps combattant filmé en contre plongée. La figuration du contre-champ passe donc par la représentation d'un corps défaillant, incapable d'égaliser l'héroïsme des personnages du cinéma de propagande. Cette thématique traverse ainsi une grande partie de la production cinématographique israélienne contemporaine. Déjà présente dans *Kippour* de Gitai, où le soldat se retrouve paralysé, incapable de bouger sur le champ de bataille, elle est également traitée dans *Tu marcheras sur l'eau* d'Eytan Fox, quand l'agent du Mossad, pourtant surpuissant et entraîné, se trouve incapable de tuer un ancien nazi grabataire. Ce corps du *Sabra*, si souvent glorifié, refuse de se conformer à la norme imposée. Le personnage principal du *Livre de la grammaire intérieure* de Nir Bergman n'arrive pas à grandir, ses hormones de croissance dysfonctionnelles le mettent en marge des jeunes de son âge. Dans *Le Vagabond*, c'est l'infertilité qui frappe le personnage principal du film. Mais cette défaillance est d'autant plus frappante lorsqu'elle touche la figure du soldat. Ainsi le soldat de *Lebanon* ne parvient pas à tirer, celui de *Pardons* devient fou et dans *Infiltration* de Dover Koshashvili les soldats ratés qu'ils soient épileptiques, boutonneux ou simplement peu entraînés, sont totalement inadaptés à l'âpreté de leur entraînement. Le suicide du jeune *kibboutznik*¹⁰, qui intervient à la fin du film métaphorise cet échec du sionisme. Ces nouveaux personnages ne parviennent pas à égaliser la force et la musculature du *Sabra*, leur corps s'obstine à rester dans le moule du corps malingre de l'intellectuel juif de la diaspora. Ils ne parviennent pas à s'adapter à la société israélienne. Ce sont le plus souvent des personnages à la marge, déserteurs comme dans *Alila* de Gitai, homosexuels dans *The Bubble* et *Yossi et Jager* d'Eytan Fox... L'individualité et les identités multiples sont ainsi mises à l'honneur, avec le plus souvent une question qui reste ouverte, la question d'une nouvelle formulation de l'identité israélienne. Ce détournement de la fonction combattante du corps se retrouve également dans un certain nombre de fictions palestiniennes, où l'héroïsme du *feda'i*, couplé au sacrifice du martyr, ne semble plus être possible. Le personnage d'E.S. campé par Elia Suleiman dans ses trois longs-métrages de fiction en est l'exemple le plus frappant. Totalement muet, souvent passif, il se pose comme observateur au sein du cadre. Les personnages de soldats qu'il figure, qu'ils soient israéliens - *Chronique d'une disparition*, *Intervention divine* - ou palestiniens - *Le Temps qu'il reste* - sont des marionnettes sans âme qui bougent de manière uniquement mécanique. Le combat, quand il a lieu, est cinématographique. La parodie de séquence d'action, totalement irréaliste, permet ainsi la victoire du *Ninja* palestinien dans *Intervention divine*. C'est le montage qui permet également à Adan d'échapper à la police dans *Chronique d'une disparition*. Des héroïnes féminines, qui remplacent ainsi la masculinité guerrière défaillante. Cette impuissance du corps est également représentée dans

Noce en Galilée de Michel Khleifi, quand le personnage du marié se retrouve incapable de consommer son mariage ou encore dans *Paradise Now* de Hani Abu Assad quand l'un des terroristes est incapable d'accomplir sa mission. Figure de l'impuissance du peuple palestinien, spectateur de son histoire, elle rejette la violence comme issue possible du conflit.

UNE NOUVELLE GÉOGRAPHIE FICTIONNELLE

Cette faille du politique, entérinée par l'échec des accords d'Oslo, entraîne le choix d'un nouveau régime esthétique dans la plupart des nouvelles fictions israélo-palestiniennes. Le cinéma n'est plus simplement le vecteur d'une nouvelle histoire révisionniste, il comporte également une dimension créative et cathartique. Le champ du fictionnel prend le pas sur celui du politique et les réalisateurs choisissent de mettre en scène des figures d'union. Dans cette région du monde où les frontières sont omniprésentes – frontières entre Israël et les Territoires palestiniens, frontière contestée du Golan, frontière dangereuse du Liban Sud – cette marque du morcellement territorial cristallise les diverses dimensions du conflit. La frontière n'est plus une ligne imaginaire délimitant des espaces nationaux, elle est le symbole de l'éclatement spatial et identitaire des populations qu'elle sépare. Le cinéma permet alors de créer un nouvel espace d'unification, certes immatériel, néanmoins structurant. L'enfermement est remplacé par le fantasme d'un nouvel espace de projection nationale sans limites.

C'est par le passage de la frontière, un passage interdit, que cette union spatiale peut avoir lieu. Nous retrouvons ce passage dans plusieurs fictions israéliennes contemporaines. Il constitue ainsi le dénouement du film d'Eran Riklis, *La Fiancée syrienne* où la mariée du Golan – région annexée par Israël – parvient à rejoindre son mari en Syrie. Ce passage narrativement impossible, a lieu grâce à la mise en scène. La mariée est filmée, assise sur une chaise, devant la grille qui la sépare de son fiancé. Le contrechamp nous montre sa famille, désespérée par l'absence de solution, au plan suivant, la jeune femme traverse la frontière comme par magie. C'est le montage alterné qui permet ainsi son passage, la mariée s'est faufilée entre les plans, durant l'ellipse permise par la "collure", la transition entre deux plans. C'est ainsi littéralement le pouvoir de la fiction qui permet le passage. Dans le *Temps qu'il reste*, Suleiman n'hésite pas à mettre en scène un saut à la perche fictionnel au-delà du mur de séparation, allégorisant ainsi sa mission de réalisateur, créateur d'un nouvel espace immatériel.

Cette nouvelle mise en récit de l'histoire ne semble donc pas être annonciatrice d'un changement radical dans la situation du conflit, elle relève plutôt de l'ordre de la création. Une création fictionnelle, qui une fois patinée par le temps, entrera elle-même dans l'histoire et sera scrutée comme archive, comme l'une des représentations du conflit à une époque donnée. Ces figures d'union fictionnelles, impriment durablement sur la pellicule des images de paix qui n'ont rien d'éphémère. Le cinéma ne peut pas faire l'histoire, il peut cependant faire apparaître le refoulé, mettre en évidence les failles, créer des récits de réconciliation. Il ne modifie pas le récit historique, mais l'enrichit, l'étoffe et le complexifie.

Sabine Salhab

Sabine Salhab est docteur en Arts et sciences de l'art de l'Université Paris 1 où elle a enseigné entre 2008 et 2010. Spécialiste des cinémas du Moyen-Orient, c'est l'une des créatrices du groupe de recherche Ciné-Mo, pourvu d'un blog : <http://culturevisuelle.org/cinemo/>. Elle s'intéresse également aux images produites par et sur le Hezbollah libanais. Elle a notamment participé à l'ouvrage *La caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, dirigé par Dominique Avon, paru en 2010 aux presses universitaires de Rennes.

¹ Ensemble d'accords conclus entre Israël et les Palestiniens à partir de 1993 afin de fixer les règles de l'accès à l'autonomie de la Cisjordanie et de Gaza. Ils font suite à des négociations secrètes entre Israël et l'OLP en Norvège. Plusieurs étapes sont prévues avant d'arriver à un accord définitif. L'échec du sommet de Camp David (Etats-Unis) en juillet 2000 va enterrer la chance d'une paix historique.

² Le 27 avril 2011 le Hamas accepte de signer un accord cadre avec le Fatah, grâce à la médiation de l'Égypte. Cet accord négocié au Caire en 2009 était cependant resté au point mort. Il prévoit notamment la création d'un gouvernement intérimaire, des réformes institutionnelles, la libération des prisonniers des deux parties ou encore la restructuration de l'OLP.

³ Clara Khoury, Hiam Abbas, Lubna Azabal, Mohammed Bakri, Youssef Abou Warda, Makram Khoury, pour n'en citer que quelques-uns.

⁴ *Noce en Galilée*, *Kedma*, *Avanti-popolo*, *La Fiancée syrienne*, *Les Citronniers*, *Ajami*, *Le Temps qu'il reste*.

⁵ Les Arabes israéliens ou palestiniens de 1948, sont les Palestiniens restés dans leur foyer après la création de l'Etat d'Israël et qui ont par conséquent obtenu la citoyenneté du nouvel Etat. Ils sont 160.000 en 1948 et 1 million en 2002 soit 20% de la population israélienne. En 1998, un rapport des Nations Unies recense 17 lois comportant des discriminations envers les citoyens arabes.

⁶ L'ouverture des archives d'Etat israéliennes en 1978 déclenche ce mouvement révisionniste porté par une poignée d'historiens israéliens. Ils remettent en question le récit national dominant qui avait cours depuis la fondation du jeune Etat. Après le traumatisme de la guerre du Liban en 1982, le contexte est propice à la remise en question des mythes fondateurs et la question du dépassement du sionisme des débuts se pose. Les historiens palestiniens entreprennent de leur côté un travail de recoupement des témoignages oraux afin de reconstituer l'expérience de la *Nakba*.

⁷ Cette expression, utilisée pour qualifier un combat inégal est tirée d'un épisode biblique : Les Philistins, en guerre contre le peuple d'Israël, envoyèrent Goliath, un géant de 2,80 m portant une armure de bronze, pour combattre un guerrier juif. Le gagnant donnerait la victoire à son peuple. Le géant lança de nombreux défis à Israël pendant 40 jours. Le roi des Juifs promit alors à qui vaincrait cet ennemi la main de sa fille. Un jeune berger se porta volontaire. Il n'était armé que d'une fronde, alors que le Philistin avait en sa possession épée, lance et javelot. Mais le jeune homme ne se laissa pas impressionner. Il tira avec sa fronde un projectile qui arriva dans le front de son ennemi. Il lui coupa alors la tête avec sa propre épée.

⁸ Juif né en Israël.

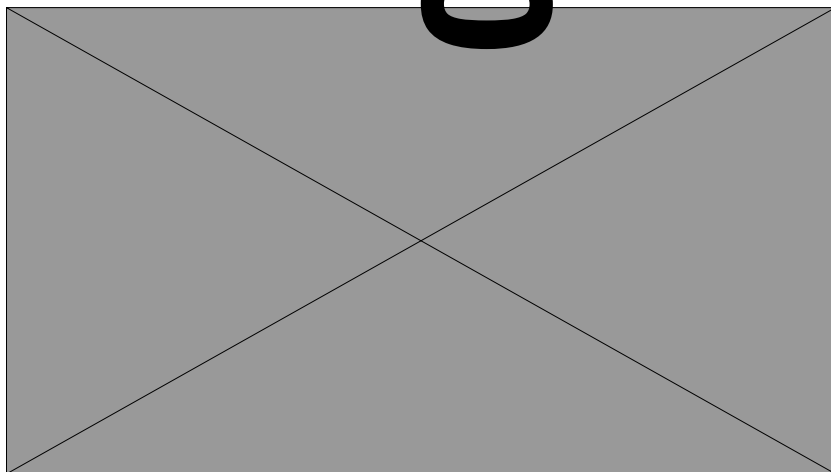
⁹ Ce terme signifiant catastrophe en arabe, commémore la date du 15 mai 1948. Date de création de l'Etat d'Israël, la Nakba marque la défaite des Palestiniens dans ce premier conflit israélo-arabe et le début de l'exode palestinien.

¹⁰ Habitant d'un *kibboutz*, village collectiviste développé sous l'influence des sionistes, c'est la figure du *Sabra* par excellence.

Wael Shawky : LA RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Contemporary myths II est le nom de l'exposition multimédia de l'artiste égyptien **Wael Shawky**, présentée à la Galerie Sfeir-Semler à Beyrouth du 25 novembre 2010 au 19 mars 2011. Cet ambitieux projet sur le thème des croisades interroge l'histoire dans son rapport aux mythes collectifs et au monde contemporain.

80



Wael Shawky,
Cabaret Crusades, The Horror Show File,
Film still #3, 2010
Avec l'autorisation de la Galerie Sfeir-Semler, Beyrouth.

Il s'agit d'un vaste ensemble scénographique composé de photos, d'objets (un jeu de blasons héraldiques en goudron, papier de verre et fil galvanisé), de dessins au crayon et à l'encre sur papier représentant des monstres marins et autres créatures fantastiques convoquant un imaginaire archaïque, et une installation quelque peu futuriste représentant la citadelle médiévale d'Alep, au nord de la Syrie où se déroulent certains épisodes de *Cabaret Crusades*. Le tout est subordonné à la pièce centrale, un film d'animation d'une trentaine de minutes intitulé *Cabaret Crusades: The Horror Show File*¹, racontant l'histoire de la première croisade de 1096 à 1099.

Rendu possible grâce à une étonnante collection² de marionnettes vieilles de 200 ans, le film met en scène une série de

figures très expressives au hiératisme rappelant celui des masques de la tragédie antique, mues par un jeu de ficelles dont on ne verra jamais la main qui les actionne et qui permet de mettre l'accent sur la manipulation dont elles font l'objet. Le spectacle vacille entre le burlesque et l'horreur, les caractères sont stéréotypés (Chrétiens, Musulmans, Rois, Papes Chevaliers et autres), et la narration est celle d'une des pages les plus sombres et aussi des plus controversées de l'histoire, celle des croisades qui marquèrent pendant deux siècles les liens entre l'Orient et l'Occident. Rompant l'illusion référentielle, les marionnettes introduisent une double médiation qui permet la prise de distance et sollicite la réflexion. *The Horror Show File* ouvre effectivement un dossier dans lequel l'artiste semble bien décidé à revisiter les mythes qui structurent l'histoire officielle et l'imaginaire occidental.

Car il s'agit bien de l'Histoire, et de sa réécriture: *Cabaret Crusades* se base en effet sur la chronique des croisades telles qu'elles ont été abordées par l'écrivain libanais Amin Maalouf dans son ouvrage *Les Croisades vues par les Arabes*. Maalouf s'en explique dans l'avant-propos: "Ce livre part d'une idée simple: raconter l'histoire des croisades telles qu'elles ont été vues, vécues et relatées dans "l'autre camp", c'est-à-dire du côté arabe. Son contenu repose, à peu près exclusivement, sur les témoignages des historiens et chroniqueurs arabes de l'époque. Ces derniers ne parlent pas de croisades, mais de guerres ou d'invasions franques (...). Plus qu'un nouveau livre d'histoire, en effet, nous avons voulu écrire, à partir d'un point de vue jusqu'ici négligé, "le roman vrai" des croisades, de ces deux siècles mouvementés qui ont façonné l'Occident et le monde arabe, et qui déterminent aujourd'hui encore leurs rapports"³.

Une trentaine d'années après Amin Maalouf, Wael Shawky dénonce ce qui semble devoir gouverner encore les rapports entre l'Orient et l'Occident et qui se présente, encore aujourd'hui, comme un interventionnisme occidental plus que jamais décrié par les nations arabes dans leur volonté de s'autogouverner et de gérer leurs propres conflits⁴. Shawky questionne aussi les enjeux socio-économiques qui sous-tendent la croisade et qui orientent une lecture contemporaine des faits impliqués par les intérêts économiques et pétroliers des pays occidentaux au Moyen-Orient.

Se proposant comme une "leçon d'histoire", le travail de Wael Shawky se construit plus généralement comme le lieu d'une lecture géopolitique du monde contemporain et d'une réflexion sur l'identité et la confrontation des cultures comme nous le montrent d'autres travaux, *The Cave* (performance vidéo de 2004), *Telematch Sadate* (vidéo, 2009) ou *Al Aqsa Park* (installation, film d'animation, 2005). Revisitant les événements, les mythes collectifs et l'imagerie populaire du monde actuel, Shawky s'inscrit aussi dans une dimension idéologique.

The Horror Show File est la première partie d'une série de quatre débutée en Juin 2010 et sur laquelle Shawky travaillera jusqu'en septembre 2013. La deuxième partie intitulée *The Path to Cairo* et se saisissant des événements entre 1100 et 1196 est sortie en avril 2011⁵. A suivre...

Nayla Tamraz

¹ *"Cabaret Crusades: The Horror Show"* a été conjointement produit par la CittadelarteFondazione Pistoletto et par le Festival Theater der Welt d'Essen, en Allemagne.

² Collection appartenant à la famille Lupi à Turin.

³ Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, Editions Jean-Claude Lattès, 1983.

⁴ On pourrait évidemment s'interroger sur les derniers développements politiques dans la région et la volonté des peuples arabes de mettre fin aux "despotismes". On ne peut que souligner le fait que les révolutions arabes se font, elles, en vertu des principes bien occidentaux de liberté et de démocratie et qu'elles semblent s'inscrire dans une déconstruction où les pôles et les enjeux auraient sans doute besoin d'être redéfinis.

⁵ Les deux parties ont été présentées dernièrement dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts, le 12.05 au cinéma Arenberg et les 15, 21 et 28.05 au Cinéma Rits (www.kfda.be)



SUR QUELQUES CONCEPTS TOUFIQUIENS...

JALAL TOUFIC, LE RETRAIT DE LA TRADITION SUITE AU DÉSASTRE DÉMESURÉ.

Collection "Penser/Croiser", 114 p., 12e, ISBN : 978-2-35096-044-9, Diffusion : les belles lettres SAS Traduction d'Omar Barrado et Ninon Vinsonneau de *"The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster"*, Forthcoming books, 2009

LES PRAIRIES ORDINAIRES ÉDITIONS
1 AVENUE DE SÉGUR, F-75007 PARIS
WWW.LESPRAIRIESORDINAIRES.FR

A SIGNALER ENCORE
AUX ÉDITIONS
LES PETITS MATINS :

DISTRAIT DE JALAL TOUFIC,
Traduit de l'anglais par Guillaume Fayard -
ISBN 978-2-91587986-5.
Paru en avril 2011, 192 p., 12e
"L'exil de l'étranger : épeler son propre nom. "J comme Jalal, a comme aphoristique, l comme laconique, a comme à l'étranger, l comme délié."
Il se brossa les dents, se rinça, cracha.
Dans la salive crémeuse prête à couler au fond de l'évier, il vit quatre mots."

90

Excerpt from the fictitious notice of disappearance inserts in newspapers, reprinted for the purpose of the film "A perfect day".
© Hadjithomas/Joreige

WWW.JALALTOUFIC.COM

ESSAI LIBRE SUR "LE RETRAIT DE LA TRADITION SUITE AU DÉSASTRE DÉMESURÉ"¹

La problématique d'une représentation possible du désastre trouve son paroxysme au cours du XX^e siècle, le plus violent et le plus meurtrier de l'Histoire. Les théories selon lesquelles il y a de l'irreprésentable gravitent essentiellement autour de l'hécatombe de la seconde guerre mondiale, et le sentiment qu'on ne peut penser l'horreur que représente l'existence des camps d'extermination nazis.

Une telle crise de la représentation allait subir une articulation antinomique entre une interdiction esthétique ("*Après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poèmes*", avançait Adorno avant de revenir sur sa thèse), et une reconfiguration de cette problématique ("*Après Auschwitz, l'on ne peut faire de poésie qu'en vertu d'Auschwitz²*"), marquant une rupture dans les champs artistiques et culturels. Au plan cinématographique, Gilles Deleuze place cette scission entre deux âges, celui du cinéma classique et celui du cinéma moderne, en théorisant sur la différence entre deux types d'images, l'image-mouvement et l'image-temps. L'un des témoins exemplaire de cette coupure serait Roberto Rossellini³, dévoilant avec *Voyage en Italie* (1954) un film sur "la perte de sens de la transmission et de l'héritage, (...) comme un lot qui échoit, qui est transmis aux rescapés". André Habib affirme ainsi que : "ce film ouvre une brèche (...) entre le passé et l'avenir, entre l'homme et le monde⁴. (...) Une perte de sens qui correspond à une impossibilité de se situer dans la logique d'un temps et d'une mémoire qui garantirait la continuité entre le passé et l'avenir. (...) Cette question passe (...) par toute une crise de la représentation, (...) de la ruine d'un certain rapport à la langue et à la tradition (...) ⁵".

Une telle ruine du rapport à la tradition se situe au centre du concept développé par l'artiste et théoricien Jalal Toufic sur ce qu'il nomme le retrait de la tradition suite au désastre démesuré. Selon lui, "(...) La question de savoir si un désastre est démesuré, dont les effets surpassent les limites appréhendables par

la conscience, (...) ne saurait être tranchée par le nombre de morts et de blessés, l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels, mais plutôt par ce que l'on rencontre ou non dans son sillage des symptômes de retrait de la tradition.⁶ Il s'agit d'une impossibilité de s'inscrire dans une continuité temporelle de transmission et d'héritage, reliée à une crise de l'expérience pensable et communicable qui définit la condition du régime moderne d'historicité. "Une chose est claire", écrivait Walter Benjamin en 1933 dans son texte "Expérience et pauvreté", "le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. (...) N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable."⁷ Comment alors se mouvoir dans ce que Hannah Arendt nomme une "brèche entre le passé et l'avenir"⁸, se situer dans la triple temporalité de l'histoire dès lors que cette crise de l'expérience nous place dans un temps endeillé qui "fait différer le présent d'avec lui-même."⁹

Une telle fracture du temps historique qui génère une césure de l'expérience et une crise de la représentation est plus spécifiquement, selon Jalal Toufic, rattachée à ce qu'il nomme le "désastre démesuré". Dans ce sens, il revient sur la problématique du rapport à la tradition et au temps historique et formule l'hypothèse selon laquelle, au-delà des effets matériels et psychologiques qui résultent de ce désastre, "il y aurait également un retrait immatériel de textes littéraires, philosophiques et de pensée ainsi que de certains films, vidéos et œuvres musicales – alors même qu'il en subsiste des exemplaires physiquement disponibles –, de peintures ou de bâtiments qui n'ont pas été physiquement détruits, ainsi que de guides spirituels, ou du caractère sacré/spécial de certains espaces"¹⁰. Il reviendrait selon lui aux artistes, écrivains et penseurs de révéler ce retrait, et/ou de ressusciter la tradition, mais aussi d' "impliquer (...) qu'un désastre démesuré se prépare"¹¹. Autrement dit, de situer la pensée de l'événement dans un temps messianique, "le passé pouvant être 'sauvé' ou 'rédimé' à partir du présent", et "l'avenir vécu par l'action anticipatrice."¹²

Jalal Toufic développe ainsi une théorie selon laquelle, suite aux "désastres démesurés que furent la dévastation atomique d'Hiroshima, le génocide rwandais, Auschwitz, le pouvoir khmer rouge au Cambodge entre 1974 et 1977 (...), ce qui est indécent"¹³ n'est pas de représenter ces désastres, mais de ne pas être conscient du fait qu'ils appellent un retrait de la tradition, des références culturelles disponibles. "(...) L'art fonctionne comme le miroir dans les films de vampires : il révèle le retrait de ce que nous considérons toujours présent." Un retrait subtilement représenté dans le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1961), quand les images nous montrent le désastre d'Hiroshima et que la voix off dit en même temps "Tu n'as rien vu à Hiroshima."¹⁴ Au même plan, dans *Level Five* (1996) de Chris Marker, Laura évoque "un tout petit livre qui s'appelle La tragédie d'Okinawa, curieusement imprimé avec des lettres détachées, comme dans les livres où on apprend à lire. (...) On y apprend qu'on ne peut pas lire ça"¹⁵, qui fait écho à la phrase de Duras/Resnais. L'art aurait pour mission de révéler ou de réinvestir ce "repli", ce "retrait" au regard de ces expériences traumatisantes, "ce 'rien' qui ne pourra être disponible qu'après la résurrection."¹⁶

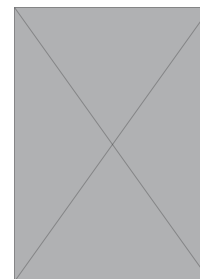
Le Liban ayant subi un désastre démesuré durant ses guerres successives, on décèle des résonnances du concept toufiquien parmi les travaux de penseurs et d'artistes, certains s'y référant explicitement. Il s'agit d'une esthétique de la latence, de l'absence, de la disparition que l'on retrouve notamment dans la vidéo de Jalal Toufic, *Credits included* (Générique compris), dans laquelle "à aucun moment on n'entend l'interprétation de Maqâm kurd par Munir (...), alors même qu'elle figure au générique des œuvres musicales."¹⁷

Dans son projet *Le Huitième Jour* qui prend la forme d'une lecture/performance, l'artiste et écrivain Tony Chakar poursuit sa réflexion sur l'espace-temps de la catastrophe que fut le Liban, et dont les événements ne pourraient être représentés frontalement, mais "de biais"¹⁸. *Le Huitième Jour* opère ainsi suivant son raisonnement comme une constellation ou une galaxie dans laquelle les éléments convoqués (une image, une chanson, un poème...) sont des points lumineux gravitant autour du trou noir. Comme des images évanescences du passé que l'on retiendrait de peur qu'elles ne disparaissent, chaque image devenant un point lumineux établissant des liens avec les autres, et dévoilant le trou noir, ce qui ne peut être dit¹⁹. Tony Chakar tente ainsi de ressusciter ces images latentes et fragmentées liées à l'histoire et à l'espace-temps de la guerre dont il est impossible de figurer une image totalisante.

L'artiste Walid Raad qui s'appuie dans une grande partie de ses créations sur le concept du *retrait de la tradition suite au désastre démesuré* met en scène son impossibilité d'accéder aux œuvres des artistes libanais du XX^{ème} siècle dans son projet *Scratching on things I could disavow: A history of art in the Arab World. "Les guerres au Liban (...) ont aussi affecté les couleurs, les lignes, les surfaces et les formes (...) qui sentant venir le danger prochain, déploient des mesures défensives : elles se cachent, (...) dans des endroits inattendus (...) dans les lettres et les chiffres romains et arabes ; dans les cercles, rectangles et carrés ; dans le jaune, le bleu et le vert."²⁰ Les impressions monochromes de Walid Raad sur lesquelles figurent des chiffres, des formes, des signes, des noms d'artistes mal orthographiés tentent de révéler ce qui a été occulté, apparaissant dans une temporalité qui confond passé, présent et avenir, morts et vivants. "Le remake du *Nosferatu* de Murnau (1922) par Herzog (1979) (...) un film de vampires qui tente de ressusciter un film rescapé sur les non-morts – sur ce qui tout à la fois est et n'est pas là, ainsi que l'atteste le miroir dans lequel le vampire n'apparaît pas alors qu'il se tient devant – mais qui, du fait du désastre démesuré de la période nazie, est lui-même à la fois là et pas là pour la génération qui suit ce désastre démesuré."²¹ Une présence/absence qui évolue dans une brèche temporelle offrant un espace permettant l'apparition des spectres. Dans l'une de leurs dernières créations, le couple d'artistes Khalil Joreige et Joana Hadjithomas convoque une anecdote qui fait curieusement écho à l'ensemble de leur travail artistique. *Aïda, sauve-moi* (2009) fait ainsi référence aux circonstances qui ont entouré l'utilisation de l'image d'un homme décédé dans leur film *A perfect day* (2006) pour représenter la photo d'un disparu durant la guerre civile libanaise. Une femme a alors reconnu son mari lui implorant : "Aïda sauve-moi, je ne sais pas ce que je fais dans ce film". Une fiction qui porte sur le thème des disparus de la guerre devient ainsi un espace hospitalier aux "irruptions surnaturelles bien qu'anhistoriques"²², au retour du revenant. "Les métaphores fantomales" que l'on perçoit dans les récits modernes, illustreraient, comme l'affirme Jean-François Hamel, "l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé (...) ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté (...)." Le concept toufiquien imposerait ainsi une responsabilité aux acteurs de l'histoire, exigeant une pensée de l'événement et "un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue seraient les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent."²³*

Ghada Sayegh Rahal

Ghada Sayegh est doctorante à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense où elle prépare une thèse sur l'invention des formes filmiques dans le cinéma d'après-guerre au Liban sous la direction de Laurence Schifano. Elle est également chargée de cours et responsable pédagogique à l'Institut d'Etudes Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.



1 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011

2 Peter Szondi, "Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan", *Critique*, n° 288, mai 1971, p.416.

3 Voir Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Editions du Seuil, 2001, p.145-146.

4 André Habib, "Survivance du Voyage en Italie", in *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, p.62.

5 *Ibid*, p.74.

6 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, cit. pp.13-14

7 Walter Benjamin, "Expérience et pauvreté", dans *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2000, p. 365.

8 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. "Le retrait de la tradition", p.11.

9 Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Les Editions de Minuit, Paris 2006, p.22: "Si depuis le déclin des Lumières la modernité se réfléchit à partir d'une rupture de la tradition, la mémoire historique devra se rappeler le passé, mais surtout se souvenir de ce qui depuis le passé fait se différer le présent d'avec lui-même".

10 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, cit., p.13

11 *Ibid*, p.24

12 Stéphane Mosès, Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour, dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris avril 1996, p. 155.

13 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, cit. p.37

14 *Ibid*, p.58

15 Propos issus de *Level Five* (1996) de Chris Marker

16 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, cit. p.58

17 *Ibid*, p.16

18 Tony Chakar, entretien avec Ellen Mara De Wachter, <http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A518908>: "The reference I intend to use is from Richard II, where Bushy, the queen's servant, advises her to 'look away' in order to see the shadows of grief. Looking, looking obliquely, seeing, shadows and grief are all themes that I worked on previously (...)"

19 Tony Chakar, *The Eighth Day*, Liverpool Biennial, décembre 2010: "The Eighth Day" operates like a constellation, or (...) like a galaxy: every object collected, be it an image, a song, a newspaper clipping, a graffiti, a fragment from a movie or a contemporary art installation, a part of a text or a poem – they are all luminous points, stars in this galaxy, hovering around a centre, a black hole, the black hole cannot be seen or described in any way, but its existence is known because of the way its gravitational field affects the movement of the stars around it. (...) every evanescent image from the past is recognized, seized upon and held for a brief moment, stopping it from disappearing forever; every image, be it an image-thought, an image-text, an image-wish, an image-promise, becomes a flickering luminous point, establishing relations with other images, and indicating that which cannot be said."

20 Walid Raad, <http://nadour.org/fr/collection/Scratching-on-Things-I-Could-Disavow/>

21 Jalal Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, cit. p. 18

22 *Ibid*, p.74; voir également p.100, note 62:

"(...) dans une clôture radicale monde et média s'entremêlent, et il est donc possible que ce qui est à l'intérieur d'une image se confonde avec ce qui lui est extérieur, et inversement."

23 Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire*, cit. p.231

Straatman a Bruxelles après Venise,
Août 88 avec la galerie Marie-Puck
Broodthaers.
© Angel Vergara

Lundi feux d'artifice
Mardi illumination Mercredi Révolution
(argos 2010)
© Angel Vergara

*Extra
Muros*

**VENISE :
PORTRAIT
D'UN
ÉMISSAIRE**

ET MAINTENANT, VOICI ... EL CALLE- JERO!

C'est donc Angel Vergara Santiago (Mieres, 1958) qui, cette année, représente la Belgique à la 54^{ème} Biennale des arts visuels de Venise. Sous l'égide curatoriale de Luc Tuymans himself et, suivant le principe d'alternance linguistique, sous pavillon francophone. L'occasion pour nous, en prémisses à l'événement, d'esquisser un portrait. À tout le moins de tenter d'énoncer les lignes forces d'un parcours.

Parcours amorcé voici quarante ans et dont la biennale de Venise constitue un jalon décisif. C'est en effet lors de sa 43^{ème} édition, en 1988, qu'apparaît pour la première fois - devant le pavillon belge alors occupé par Guillaume Bijl - le principal personnage d'Angel Vergara : Straatman. L'artiste lui-même, camouflé sous un drap blanc, travaille, peint, se laisse "impressionner" par ce qui l'environne. De ces séances d'écriture "sur le vif" demeurent des pochades peuplées d'ombres, de vecteurs, d'annotations succinctes, d'évocations topographiques. Ce sont les *Actes et Tableaux*, résidus ou transpositions indécises d'immersions dans le réel. Réel "trouvé" (ou choisi) d'abord, puis réel provoqué : dès 1990, Vergara conçoit des environnements, le plus souvent des cafés, qui sont autant de peintures vivantes et aléatoires. Peintures dont la trame se construit sur place et dans l'instant, en fonction des relations qui s'y tissent. Peintures fixées sur place et dans l'instant par cette éponge, ce filtre, ce papier photosensible qu'est Straatman, spectre anonyme qui en un signal condense une multiplicité d'indices : atelier portatif, sculpture mouvante et amovible, sou-

venir du voile noir des premiers temps de la photographie, toile vierge, abri de fortune...

Toutes évocations inscrivant l'acte artistique dans un faisceau de nécessités : la présence au monde, l'affirmation picturale, la conscience historique. Trois exigences parfois contradictoires qui fondent et traversent toute la pratique de Vergara, depuis ses premiers pas jusqu'à ses plus récentes floraisons.

LA VIE POURTANT (LA) PEINDRE

Straatman se meut dans la vivante matière du monde, dans la complexité sociale qu'il habite ou contribue à générer. C'est là son terrain et son terreau, c'est là sa destination, son espoir d'accomplissement. Mais il y occupe un espace à part, un frêle enclos qui désigne sa singularité. Nous ne sommes pas dans la reconstitution sommaire de l'appel à la fusion totale de l'art à la vie, nous sommes sur un interstice, une mince pellicule qui est le plan du tableau, le voile de la peinture. Territoire labile et fuyant où une rencontre est attendue. Une cohabitation, une commune lecture, une organisation collective de la complexité de l'existence. Sédimentation toujours changeante puisqu'elle croise continuellement la teneur changeante du réel, l'incertitude du projet artistique et les mouvements d'une personnalité.

Il n'y donc pas de fixité, pas de fixation d'un propos jugé définitif, voire même ponctuellement accompli. Ce "caprice" de l'image, cette imparable fugacité, se manifeste dans l'indécision des *Actes et tableaux* – leur "tremblement" –, dans le vécu aléatoire des *Cafés* et autres environnements (chapellerie, agence de loterie...), dans l'interaction de Straatman ou d'autres alter ego avec leur contexte d'intervention¹.

Cette inconstance de la représentation produit ailleurs d'autres effets. Les récentes transpositions vidéographiques de performances, vidéos-peintures ou "fresques vidéographiques" superposent quantité de strates qui interfèrent entre elles et sont soumises à des intrusions sonores ou visuelles, à des inversions chromatiques ou lumineuses, à des surimpressions de collages textuels ou picturaux.

El Callejero (2006) – "straatman" en espagnol – croise les images filmées de Straatman à l'acte au cours d'une messe, de l'office lui-même, de la peinture produite à cette occasion et de *L'Évangile selon Saint-Mathieu* de Pasolini. Interrompue par l'irruption périodique d'un "couac" puisé à Léo Ferré, la bande-son combine le prêche et des extraits de l'entrevue entre Georges Charbonnier et Marcel Duchamp (France Culture, 1961). Lors de cet entretien, le "prêtre" involontaire de la cause contemporaine désigne l'aviileissement de l'art sous l'effet de sa mercantilisation, de même que les basculements esthétiques à l'œuvre au cours du XX^e siècle (en gros, le renoncement au goût au profit du sens).

Par effets d'interpolations, d'immixtions et de collisions spatio-temporelles, le montage génère une créature hybride qui insinue une continuité possible entre le rite, la religiosité, leur reconstitution transgressive (Pasolini, Straatman) et la genèse d'icônes contemporaines vidées de leur substance (Duchamp). Sceptique insinuation. Espérance cependant, invitation : si vraiment nous écoutons Duchamp ? Si vraiment nous tentions de donner corps à son propos ? Malgré les "couacs", en dépit de la confusion...

MAGMAS

Polyptyque de sept écrans produit par et pour Argos l'année dernière, *Monday: Firework; Tuesday: Illuminations; Wednesday: Revolution* mixe documents d'archives, interviews d'historiens, séquences télévisées, jeux d'acteurs, références littéraires et brouillages picturaux pour orchestrer une polyphonie centrée sur l'engagement des peintres romantiques belges dans la constitution d'une identité nationale.

Sur ce socle fleurit une arborescence où s'articulent l'histoire de la Banque Nationale, le séjour de Marx à Bruxelles, celui de Baudelaire et, par voie de conséquence, le *Manifeste*, *Misère de la Philosophie*, les *Thèses sur Feuerbach*, *Le peintre de la vie moderne*... Données historiques qui sont réactivées comme outils de lecture des questions identitaires actuelles, mais surtout comme composants d'un héritage apte à redéfinir la place de l'artiste dans la société d'aujourd'hui.

Nous touchons ici le principal moteur de l'œuvre de Vergara : repositionner aujourd'hui le projet moderne, le réanimer, le réinvestir, le refonder. Au sens de projet d'émancipation esthétique articulé sur un plus vaste dessein, celui d'un processus de transformation sociale acquis collectivement. Mais où est l'articulation ? Comment s'opère-t-elle ?

C'est, nous semble-t-il, la question très explicitement posée par *La Joyeuse Entrée de Straatman à Bruxelles* (2007), une vidéo qui est d'abord une performance filmée : dans le cadre de la première édition de BRXL Bravo (2005), Vergara organise un cortège de camions de pompiers qui arpentent, du Nord au Sud, les boulevards centraux de la capitale, croisant le siège d'institutions économiques, administratives et monétaires avant de traverser le quartier populaire "du Midi". Sur la nacelle du véhicule de tête, Straatman se pointe un pinceau sur la tempe. Il brandit un feuillet (par ailleurs distribué aux passants) où est consignée la conclusion des États généraux de la Culture prononcée par la ministre de tutelle Fadila Laanan, souhaitant que "chaque citoyen fasse de sa vie une œuvre d'art"

MARAT / SADE

La performance est en soi tout un programme : dans la continuité de la catastrophe de Ghislenghien, elle ancre l'action artistique dans l'actualité, dessine une solidarité potentielle entre "l'état social" de l'artiste et celui du monde du travail, configurés par une pareille urgence. Inscrite dans le prolongement du positionnement de Straatman, elle se déploie à l'échelle urbaine, s'expose à l'incrédulité du public (sans autre notice qu'une formule lapidaire), propulse des problématiques à première vue confidentielles dans l'espace public.

Nourrie de références historiques, elle vise à cheville au présent et au nombre les paradoxes de la modernité : la Joyeuse Entrée, c'est *L'entrée du Christ à Bruxelles* d'Ensor (1888), fantasme de gloire du peintre crucifié trônant dans les rues à la tête de sa cohorte carnavalesque. Sous la bannière "Vive la Sociale !" : même pour le (génial) petit-bourgeois névrosé et hyper-narcissique qu'était Ensor, l'accomplissement esthétique, c'est encore "la sociale". Le pinceau sur la tempe, c'est *Van Gogh, le suicide de la société* d'Antonin Artaud (1947), exaltation de "l'homme révolté" et incompris qu'est l'artiste maudit. La "vie œuvre d'art", c'est l'un des mots d'ordre centraux du programme moderne (l'art "Selavy" : Dada, Duchamp, Beuys, Fluxus...) tel qu'exténué en excuse ministérielle.

Comme pour confirmer ces intentions, la vidéo vient apposer au montage des fragments de commentaires d'historiens situant l'engagement des "artistes maudits" du XIX^e siècle entre une révolte individuelle conduisant parfois à la folie (Van Gogh) et l'adhésion à un projet révolutionnaire. Question fondamentale et fondatrice de la modernité, depuis Courbet jusqu'à Support/ Surfaces en passant par le surréalisme, Cobra, l'art minimal et Fluxus.

Question rééditée, "maintenue" par Vergara dès 1988, alors que Straatman apparaît comme une enclave de résistance du cours de l'histoire à sa fin proclamée. Le fil ne s'est en réalité jamais rompu. "La Joyeuse Entrée de Straatman au Pavillon" en est comme le signal, autant qu'il est l'indice de nouveaux horizons politiques possibles. À n'en pas douter, les artistes y trouveront leur voie et sauront la rallier au nombre.

Laurent Courtens

54^{ème} BIENNALE DE VENISE

SOUS PAVILLON BELGE
GIARDINI VENISE

DU 4.06 AU 27.11.2011

WWW.LABIENNALE.COM

¹ Vergara a également incarné d'autres figures tels le "Vlaamse Black" (personnage inventé) ou le Roi Albert II. Grimaces qui sont autant d'autres voiles, plus lisiblement déterminés par un contexte politique. Pour un aperçu de ces interventions comme pour un panorama de l'œuvre d'Angel Vergara Santiago, voir <http://angelvergarasantiago.com>

"Si la pollution constitue une catégorie particulière de danger, pour savoir où la situer dans l'univers des dangers, il nous faut dresser l'inventaire de toutes les sources possibles de pouvoirs."

Mary Douglas, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Maspero, 1971.

La notion de risque est une création du 15^e siècle, époque des grandes découvertes et du cadre juridictionnel qui les entoure. C'est un terme d'assureur préfigurant l'essor de la modernité. Contrairement au danger, le risque est de l'ordre des probabilités et s'inscrit dans la partition d'un monde rationalisé par le calcul. L'improbable, c'est le risque. L'impossible, le danger. A l'insu, à la marge, tapi aux tréfonds du pandémonium, il parle aux rats et aux cloportes. Il est le quotidien des exclus de la carte...et ceux-ci de s'agiter aux frontières de l'Empire. De grouiller comme des larves. De l'ordre du fluide, de l'humide, du baveux, ils charrient avec eux la poussière, des pelotes de cheveux et toute une série d'autres problèmes. Ils sont trop nombreux. Nos frontières sont poreuses...

Grégoire Samsa en sait quelque chose, lui qui, "au sortir d'un rêve agité, s'éveilla transformé en une véritable vermine¹". Du corps humain au corps social, il n'y a qu'un pas, un jeu d'échelles que **Gast Bouschet** et **Nadine Hilbert** (vivent et travaillent à Bruxelles) manipulent jusqu'à l'implosion. L'attitude relève d'une forme de sorcellerie. Elle hâte l'infiltration, ici à l'intérieur de la galerie commerçante où loge le Parvis de Pau. Le Centre d'art accueille *[insider]*, une exposition qui s'inscrit dans le continuum d'un travail interrogeant les notions de frontière et de limite. Corporelle, sociale, animale et humaine... celles-ci sont tout à la fois garantes de la distinction entre ordre et désordre... et à la source de toutes les métamorphoses. Cette réflexion sur nos catégorisations modernes s'accompagne d'une critique acerbe des effets de domination qu'elles induisent². L'anthropocentrisme occidental est ici dénoncé avec force, comme si le couple d'artistes avait contaminé ses œuvres de la parole et de la sourde détermination des exclus.

[insider] réunit une installation vidéo et une série de photographies qui constitue les ramifications d'un film, *the force is blind*, pierre d'achoppement de l'exposition.

Tournée dans le quartier financier de Londres, cette vidéo adopte un point de vue qui pourrait être celui d'un insecte. Drapé de poussière, aveuglé par la lumière, le cloporte investit la ruche. Au même titre qu'un trader ou qu'un voleur à la fauche, il est ici chez lui. Et d'arpenter cette ville labyrinthique dont l'atmosphère sépulcrale n'est pas sans souligner la vanité de son architecture et de ses emblèmes. Les drapeaux sont lacérés, les bâtiments débraillés par des effets perceptuels fluidifiant et altérant de tâches sombres un univers urbain en déliquescence, en proie au danger permanent d'être englouti par les cendres. Le film prend ici une valeur prophétique : cherchant à troubler le paysage, Gast Bouschet et Nadine Hilbert maculent l'objectif de leur camera de poussière volcanique, un mois avant l'éruption du volcan islandais ayant paralysé le ciel européen. On peut sourire du présage...tout en éprouvant son effet de vérité.



Mais l'enjeu n'est pas de conduire le spectateur au plus sombre état dépressif. Si le film éprouve, tant physiquement que mentalement, c'est surtout en raison de l'exaltation euphorisante qu'induit son rythme et sa puissance onirique³. Cette mise en scène du crépuscule de la modernité ne conduit pas à une impasse. Elle soutient plutôt un questionnement sur notre place et notre rôle dans un univers représenté dans sa dimension la plus holistique.

En associant l'humain et le non-humain, le pur et l'impur, le couple d'artistes insécurise notre présence au monde, tout en nous invitant à un exercice de décentration salutaire. Malgré la conscience relativement apaisante de nos limites – et l'ordre criminogène qu'elles peuvent induire, nos corps et nos frontières sont sans cesse infiltrés : "On partage notre corps biologique et social avec des entités qui nous envahissent de l'extérieur et s'installent pour vivre avec nous. On n'est finalement jamais seul, on fusionne avec des êtres et des matières anonymes. On est des impurs."⁴

Ce rappel de nos fondamentaux questionne notre identité et souligne notre fragilité. Cependant, celle-ci n'induit aucune forme de renoncement : malgré son aspect ténébreux, l'œuvre porte en elle une puissance libératrice, une forme d'émancipation à se savoir, fût-ce le temps d'un rêve, insecte parmi les siens.

Benoît Dusart

¹ Kafka, "La métamorphose", Gallimard, Folio, 1955.

² Sur ce thème, *Collision zone*, installation vidéo présentée au pavillon luxembourgeois à la Biennale Venise en 2009, était d'une vive pertinence. Voir *l'art même* #44 p.11, sous la plume de Christine Jamart.

³ Encore renforcée par la bande son noisy et hypnotisante de Y.E.R.M.O. (Yannick FRANCK et Xavier DUBOIS)

⁴ <http://www.bouschet-hilbert.org/now/insider/>

Bouschet-Hilbert,
The force is blind,
Things we don't name, 2010-2011,
Photographie sur toile photosensible,
89 x 138 cm. Réalisé avec le soutien du Centre National
de l'Audiovisuel (CNA), Luxembourg

**NADINE HILBERT
& GAST BOUSCHET**
[INSIDER]

CURATRICE : MAGALI GENTET
CENTRE D'ART DU PARVIS DE PAU
19 QUAI SAINT JEAN
F-65100 LOURDES
WWW.PARVIS.NET
WWW.BOUSCHET-HILBERT.ORG

JUSQU'AU 11.06.2011

Ces derniers mois, la série des **Patrick de PATRICIA et MARIE-FRANCE MARTIN** est programmée de Paris à Bordeaux, de Sierre à Metz¹. L'occasion d'interroger leur pratique qui s'inscrit indubitablement au cœur de ce nouvel essor de la parole². De l'abécédaire à la conférence-performance, les sœurs Martin poursuivent inlassablement la création d'une forme qui, à l'instar de leurs premières sculptures textiles, tisse, brode sur le fil tendu d'une langue qui entremêle, déhiérarchise, juxtapose et fragmente un joyeux mélange d'espaces référencés et de culture populaire. Se dessine alors au sein même de ces partitions hétérogènes, un jeu de masques et de dédoublement qui ne laisse pas d'interroger la part constitutive des deux artistes à l'œuvre dans le champ élargi de leur pratique.

MARIE-FRANCE ET PATRICIA MARTIN
RÉSIDENCE
À LA FERME-ASILE

WWW.FERME-ASILE.CH
DE JUIN À FIN NOVEMBRE

Patricia et Marie-France Martin
Patrick, reviens !
Centre Pompidou-Metz, le 22.04.2011
© Photo : Patrick Secco

Image : superposition de :
Bernard Gaube "PM par BG,
portrait de P.M." + Julian Opie
"Christian, Senior Curator"

¹ Le 19.02.2011, dans le cadre du Nouveau Festival, Centre Pompidou (Paris) (En partenariat avec Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse), Paris/ Le 2.04.2011, création pour *l'Escale du Livre* de Bordeaux, une carte blanche de Marie Nimier à Patricia et Marie-France Martin, à partir de son dernier roman *Photo-Photo* / Le 8.04.2011 Château Mercier (Sierre) / Le 22.04.2011, Centre Pompidou-Metz (En partenariat avec Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse)

² voir à ce sujet, l'article de Judith Souriau "Ce que parler veut dire" in revue *Mouvement* n°58, p. 144/145

³ *Arrière-PAYS, en avant* (abécédaire), *L'Arrière-pays des créateurs*, ULB publication, (sld de Jacques Sojcher), Édition Complexe, Bruxelles, 2003 - "Je t'aime. Question d'époque" (abécédaire), *Je t'aime. Question d'époque*, ULB publication (sld de Virginie Devillers), Éditions Complexe, Bruxelles, 2002

⁴ Patrick est aussi le prénom de leur frère mort quelques jours après sa naissance

⁵ Réalisé en 1959, écrit par Eric Rohmer et interprété par Jean-Claude Brial

⁶ Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, 428 p., ed. Flammarion, 2010

⁷ Les portraits de Jed Martin sont en réalité réalisés par Bernard Gaube
⁸ Marie Nimier, *Photo-Photo*, 216 p., Gallimard 2010, p.183-184

⁹ Le 2.04.2011 à *l'Escale du Livre* de Bordeaux

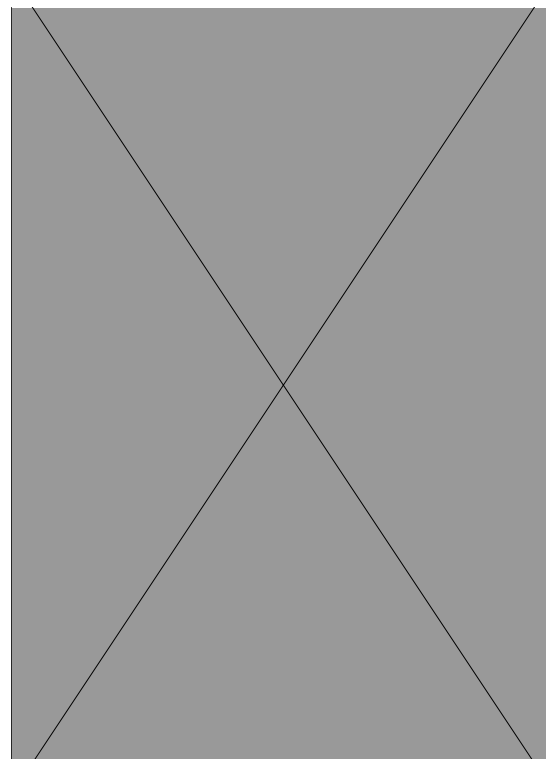
Dans cet entre-deux, de la forme plastique à la forme performative, il y a ce vocabulaire tissé à quatre mains, déroulant le fil d'une trame qui entrelace, déjà, constellations personnelles et fictionnelles, jouant des résonances troublantes qui s'y dessinent au détour de quelques-uns de leurs travaux évocateurs de cet arrière-pays des "créatrices". Ici, nous diront-elles "le fil rouge circule, ténu ou évident, effiloché, au bord de la rupture."³. Dans la foulée, les conférences-performances déploieront à l'envi le brouillage des catégories dont la part nodale s'ancre en leur gémellité, rejouée et démultipliée ; de Catherine Deneuve à Françoise Dorléac en passant notamment par les sœurs Papin. En miroir, ils s'appellent tous Patriiiiick, prénom générique, tantôt figure spectrale⁴, tantôt dragueur invétéré emprunté au court-métrage de Jean-Luc Godard *Charlotte et Véronique ou Tous les hommes s'appellent Patrick*⁵.

De *Patrick, tu viens ? à Patrick, reviens !*, de *Patrick, c'est ou bien ou bien à Tu as trop bu Patrick*, l'art des sœurs Martin (suissesses, vivent entre Bruxelles et Lyon) se décline en autant de partitions sur le même thème et, jamais tout à fait le même. Prélèvements et incisions quotidiens balayent le spectre large de leurs références artistiques : de Jane Manson à Harry Bellafonté, de Nietzsche à Kierkegaard, de Jean-Claude Brial à Rocco Siffredi, d'Edouard Levé à Stanley Kubrick, ou bien encore de Bernard Gaube à Jed Martin (Houellebecq)⁶, de Luc Tuymans à Mica Popovic en passant par Karl Lagerfeld. Jouant de pareilles convergences et d'autant de contrastes, elles dynamisent cet art de l'autofiction pratiqué sur la corde jubilatoire de l'autodérision, laquelle matinée de psychanalyse renferme une folle fantaisie : "moi-idéal-du-moi-et-surmoi-défaillants. C'est pour ça que Patrick est parti". Jouant de ces rapports entre conscient et inconscient, désir et refoulé, raison et passion, les personnages digressent, cultivent la distanciation entre tubes et érudition. Micro-fusion feutrée, s'approchant de la forme elliptique, le performantiel de Marie-France et Patricia Martin agence une narration textuelle qui dérape, déborde, tissant des liens qui s'apparentent à une glissade périlleuse - voire rusée - dans les méandres d'un dialogue dont la tonalité n'est pas si éloignée de celle de la nouvelle vague, un juste milieu entre incarnation et justesse, provocation et ton enfantin, jouant d'un dialogue proche de la réalité, maintenant les blancs qui rythment les conversations habituelles.

Work in progress réactivé pour chaque contexte d'inscription, les explorations des sœurs Martin s'accompagnent d'un dispositif scénique minimal et subliminal. D'abord la robe, "Tu brodes sur la robe...!" s'imposent-elles l'une à l'autre telle une métaphore de la forme qu'elles entendent questionner dans l'ensemble de leur travail. Ensuite une table qui circonscrit l'espace de l'énonciation, des "partitions" projetées (ou non) qui figurent

TU BRODES SUR LA ROBE...

PETITES GLISSADES DIALECTIQUES, DROLATIQUES, ÉRUDITES...



cette petite musique drolatique et, ça et là, une courte projection, toujours quelque peu voyeuriste. Mais aussi et surtout, une double présence, de celle traversée par cette inlassable quête identitaire particulièrement prégnante dans les jeux de miroir que renvoient la "chorégraphie" des corps des deux artistes, la mise en abyme du portait par le jeu inouï des superpositions. De même la série des autoportraits de Patricia Martin par Jed Martin⁷ réitère jusqu'à l'effacement l'occurrence mélancolique du dessin d'enfant évoqué par Marie Nimier dans son dernier roman "On peut entrer dans son visage, il n'y a pas de ligne pour le protéger. Pas de contour (...) Pas d'entourage. Ou alors il faut garder l'entourage à distance, à bout de bras, comme une corde à sauter. La corde d'un pendu, la corde d'Edouard Levé"⁸. Pas d'étonnement, dès lors, à ce que la rencontre ait eu lieu entre ces trois là⁹....

Pascale Viscardy

In Situ

C'est au café des pêcheurs, près de l'étang de la Renardise, que commence l'entretien avec Sébastien Biset et Jean De Lacoste, de l'association MNÓAD. Natifs du Roeulx, ils saluent les habitués. La campagne belge a réussi à préserver une certaine vie sociale. C'est dans ce cadre, qu'est née la première édition de *Rés(o)nance*, "cycle d'arts et d'expressions performatives". Le travail de programmation qu'ils ont mis en place dans cet îlot du Hainaut, est donc différent de ce qu'ils font à la Louvière, au sein du Vortex, dans un milieu plus complexe. Ici, en proposant des expositions dans divers lieux marquants du village ou en organisant des concerts, ils donnent libre cours à leur vision de l'art, nourrie de leur pratique de la musique libre, comme outil à produire des relations rares, voire inédites entre les individus.

L'ESTHÉTIQUE DU PIQUE- NIQUE

Antoine Boute (situation),
RES(Ó)NANCE Event#3,
dimanche 24 avril 2011, étangs de la Renardise,
Le Roeulx.

Buffle (situation),
RES(Ó)NANCE Event#3,
dimanche 24 avril 2011, étangs de la Renardise,
Le Roeulx.

WWW.CYCLE-RESONANCE.COM

Le 13 mars, ils ont accueilli les premiers visiteurs au son de SOUMONCES !, leur formation, mêlant la rigueur de l'impro à la festività du carnaval. Le CD est accompagné d'un manifeste affirmant la nécessité de rituels à portée de main. Tout en parataxe, le texte reste allusif et n'impose rien. Mais certains mots clefs apparaissent : "situation", "dissensus". C'est dans l'Ancien Hôpital Saint-Jacques, un lieu que les Rhodiens connaissent surtout de l'extérieur que MNÔAD tentera dans un premier temps de définir leur notion d'"art pragmatique". Associer l'art au patrimoine, cela permet d'élargir les publics. Mais ici, le mélange des genres et des contextes est une démarche essentielle. Ainsi, ont-ils inauguré leur première exposition avec l'artiste Michel Goyon, dont le travail, très connoté art brut ou art naïf, pose des questions de catégorie, voire de légitimation. Cette première phase s'est terminée avec Félicia Atkinson, musicienne et plasticienne, qui pratique un art naïf influencé par la musique pop *lo-fi* participant à l'esthétique décomplexée que soutient MNÔAD. Evidemment, l'on en vient à évoquer Robert Filio : *"l'art c'est ce que tu fais là où tu es."* *"C'est la vision pragmatiste qui voit l'art comme une expérience."* commente à sa suite Sébastien Biset. Puis, il va plus loin : *"que ce soit considéré comme de l'art, peu importe. On évacue l'objet pour retenir la situation d'ancrage. (...) Parler de l'esthétique de la situation, c'est pouvoir dire que telle situation peut être légitimée comme art. Ici au Roeulx, on a trouvé des lieux dans lesquels on pouvait créer des situations."* On imagine assez vite les critiques que l'on pourrait rétorquer, le fait notamment que l'art devienne un prétexte à autre chose. Mais puisque pour MNÔAD, l'art est un concept caduc, dès lors, il peut être utilisé tel un outil pour arriver à cette "autre chose" pour l'instant encore mal définie. *"Le terme art est encombrant car on va vouloir utiliser des critères d'évaluation correspondant à certaines valeurs institutionnelles et historiques. Il faut pouvoir évaluer la situation sans pour autant avoir recours au champ lexical de l'art. Du moment que la situation soit fondée."* rajoute-t-il encore. La situation peut être en l'occurrence une exposition, un concert, voire un bar à bières. A l'unisson, Sébastien Biset et Jean De Lacoste défendent une approche critique similaire envers les objets qu'ils présentent, ce qui justifie que ceux-ci appartiennent à des champs a priori différents.

Il y a deux manières d'amener le public à cette expérience critique. Soit on porte un regard particulier sur un objet (trop) connu, en l'occurrence un objet de consommation courante comme la bière. Soit on propose des objets singuliers. Et de nous dire que *"L'expérience de l'art, même chez des gens qui s'y connaissent, est toujours une zone de dissensus car aucune œuvre n'est semblable à une autre. On confronte des sensibilités. Dans cette situation, l'un n'a pas plus à apporter que l'autre. J'en apprendrais autant que lui. On est juste les garants d'une situation de dialogue. Il n'y a aucun rapport d'autorité."* Si le dialogue a lieu avec les visiteurs, il s'agit d'éviter à tout prix de se positionner en pédagogue. Jean De Lacoste complète : *"On ne fait que donner des codes"*. Les deux comparses assument leur rôle de médiateurs : *"Chaque exposition est accompagnée d'un texte. Le site internet aussi est assez fourni et explique notre démarche. En outre, on enregistre des vidéos et des traces sonores des concerts, qui sont de l'expérimentation et de l'improvisation. Ensuite on accompagne tout ça avec le temps. Pour la prochaine étape, on arrive à un témoignage de ce qui s'est fait précédemment. Il y a l'expérience du moment, mais aussi de la trace."*

Res(o)nance se pose donc comme un projet aussi accessible qu'ambitieux. Comme nous l'avons vu, celui-ci s'articule autour de concepts précis. Pourtant, n'est-ce pas avec une certaine naïveté que sont proposés musique et arts plastiques alors que ces disciplines demandent une médiation très différente ? Certes, comme le rappelle Jean De Lacoste, ils pratiquent une

musique dont les modes opératoires sont proches de ceux des arts plastiques. Pourtant une chose diffère comme nous le livre Sébastien Biset : *"On est habitué à entendre de la musique tout le temps. C'est le médium culturel par excellence. Il est plus dur de faire perdre les repères."* Et Jean De Lacoste de poursuivre : *"lesquels sont souvent faux. Par exemple, j'ai donné une conférence dans une médiathèque sur le Black Metal. On croit souvent que les Norvégiens ont inventé tout ce rapport au satanisme. Mais en fait, tu peux remonter au Blues, voire à la musique médiévale. Le problème avec la musique c'est qu'elle est vite banalisée. A l'inverse, les arts plastiques sont tout de suite plus chargés"*. L'art implique une certaine forme de respect. Tandis que la musique est plus du côté de la consommation courante. *"On ne rigole pas avec l'Art"* nous dit Sébastien Biset *"tandis que la musique est associée au divertissement. Ce que j'aime dans la musique, c'est que c'est la première forme d'expression artistique, la plus immédiate, la plus sociale. A l'origine, elle servait dans les rituels à communiquer et à consolider les liens. Ce qui dit beaucoup d'une civilisation. Tandis que les formes plastiques, pratiquées par un groupe plus restreint, révèlent moins."*. Ainsi se pose la véritable difficulté : le modèle musical serait plus étroitement lié aux interactions sociales que l'art ? Or la musique est pervertie par un usage courant, c'est-à-dire non critique. L'art contemporain porte fondamentalement cette dimension critique. L'approche combinée permettrait donc de résoudre ce paradoxe. Seulement voilà, n'y a-t-il pas là une contradiction entre cette nécessité critique et la dissolution de l'art dans ce qu'on nomme par facilité "la vie" ? Mais Sébastien Biset et Jean De Lacoste ne tombent pas dans le travers de la banalisation. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils ont évité de s'associer au centre culturel local et que chaque rendez-vous est proposé dans un lieu différent. De même, s'ils ne savent pas exactement où et comment se déroulera la suite de cette proposition, ils savent déjà que ce sera ailleurs et autrement : *"S'il faut qu'elle rejoigne l'expérience quotidienne, ce type de proposition n'est pas nécessaire tous les jours. C'est une aération qui vient de temps en temps. Il faut que ça reste singulier."* Si cette expérience rejoint une réflexion au long cours, on sait déjà qu'elle sera ponctuelle, pour ne pas devenir une entreprise culturelle. Sans désavouer ce terme, MNÔAD évite à tout prix le socio-culturel et le paternalisme qui en découle. Quand Jean De Lacoste dit ne pas être "un missionnaire", sans doute a-t-il en tête la prochaine expérience présentée fin avril : il ne s'agit plus d'inviter un public bienveillant, mais de s'immiscer dans un contexte déjà existant, en l'occurrence, l'étang où se regroupent les pêcheurs du dimanche. Sur ce point, les deux comparses sont clairs : *"Ce qu'on ne veut pas faire, c'est prêcher la culture aux pêcheurs. D'ailleurs, on ne va pas leur dire que c'est de l'art. On va partager un moment un peu étrange."* Ainsi, l'écrivain et poète Antoine Boute ne viendra pas déclamer des textes, mais créer une forme de dialogue avec eux.

En relisant la pochette du disque de SOUMONCES !, l'on tombe sur le mot "Pique-nique" qui à première vue semblait fortuit, et qui résume de manière imagée tout ce qui vient d'être évoqué. Sébastien Biset écrivant actuellement une thèse sur le sujet nous le décrit tel : *"Une situation collective, circonscrite dans le temps et l'espace. Chacun vient avec un truc. François Morelet, dans la grande vogue de l'art participatif, s'est aperçu que les gens ne participaient pas, surtout quand ils ne partageaient pas la même culture et ne pouvaient reconnaître ce qui était proposé comme de l'art. De là est venue cette idée de "pique-nique", où l'on consomme ce qu'on a soi-même apporté, mais en collectivité. L'idée n'est pas d'apporter un truc au spectateur mais de l'aider à trouver ce qu'il cherche."*

Florent Delval

COURTISANE

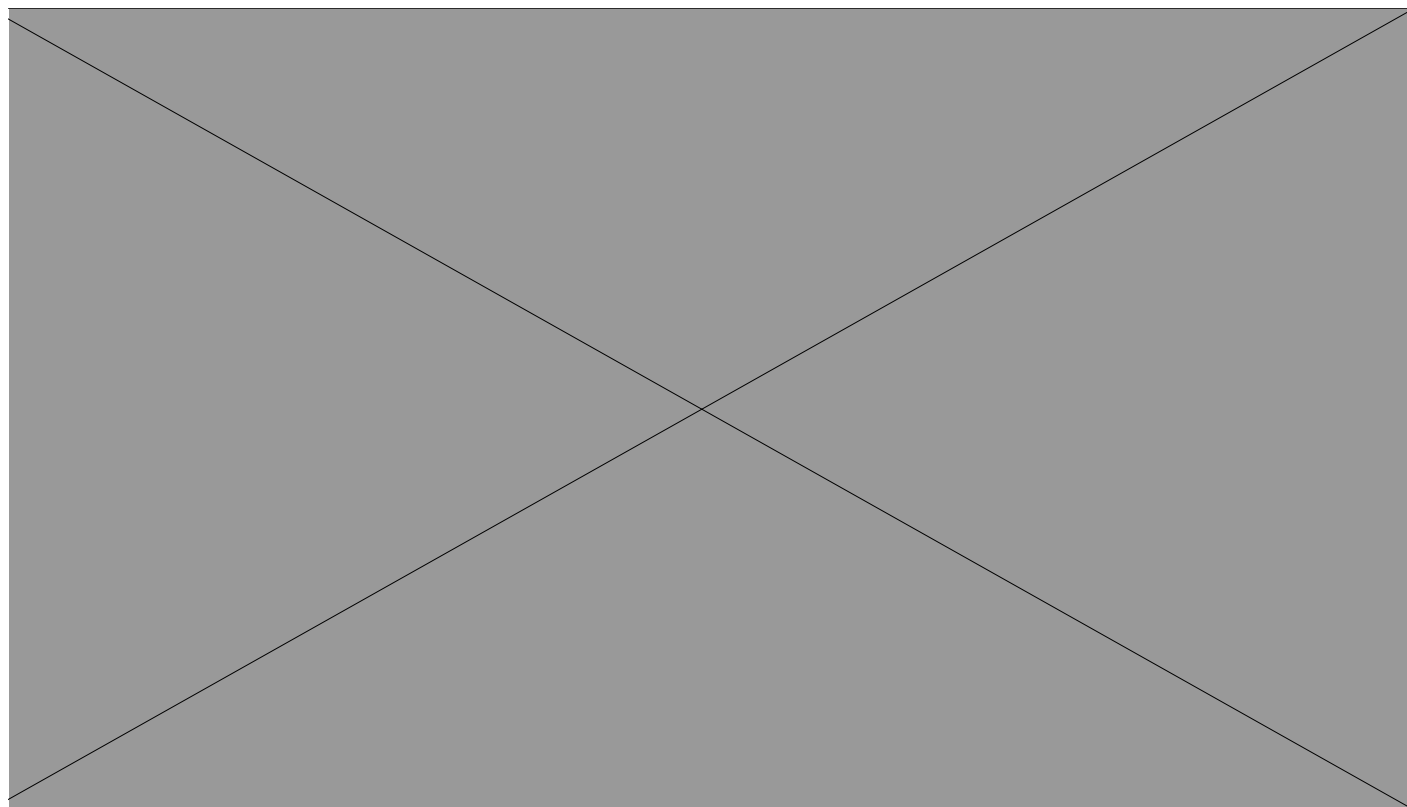
CARTOGRAPHIE EN DEVENIR DE L'EXPÉRIMENTATION VISUELLE

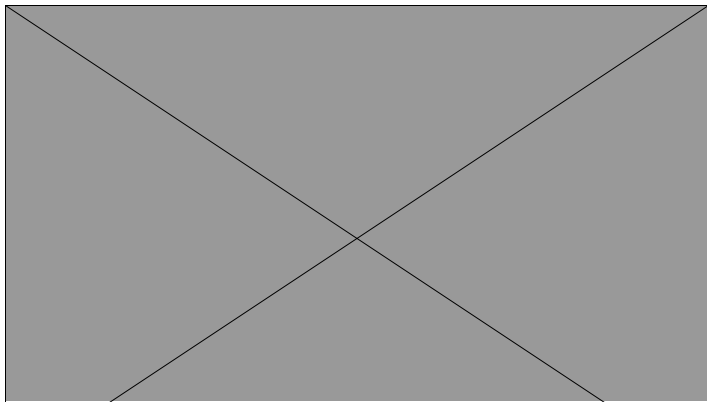
L'existence d'un festival pose la question ontologique de sa spécificité au cœur d'un paysage culturel donné. *Courtisane*, festival de films, vidéo et nouveaux médias, n'échappe pas à cette règle. Pourtant, il fête son dixième anniversaire, assumant ainsi sa raison d'être et son unicité, d'un point de vue national mais aussi international, grâce à l'investissement de ses organisateurs et à l'intelligence de sa programmation qui suit les fluctuations des images cinématographiques et de leur place dans la production artistique contemporaine.

Sarah Vanagt,
The Corridor, 2010
Courtesy de l'artiste

Courtisane se distingue d'emblée par une volonté d'échapper à des catégorisations trop faciles où le format, le genre ou d'autres considérations déterminées en amont permettraient une sélection plus évidente. Car dès ses débuts, on remarque l'envie d'offrir un lieu à des créations moins formatées, plus libres, et pratiquement inclassables, un lieu unique en Belgique; ainsi, les variations polymorphes de l'image cinématographique, du sublime *Travelling Fields* de la Norvégienne Inger Lise Hansen aux nouveaux schèmes narratifs de *Stardust* de Nicolas Provost, trouvent ici une place privilégiée. De plus, le festival, au travers de ses dix ans d'existence, cartographie une évolution fascinante du monde de l'art audio-visuel où le cinéma a progressivement changé d'identité en tant qu'objet artistique (de la narration traditionnelle aux expérimentations radicales), mais aussi en tant que médium (entre distribution en salle et installations dans les galeries). Devant cette question: "*Que devient le cinéma?*", clairement énoncée dans le programme de 2010, il semble clair qu'il existe une volonté de faire le lien entre l'Histoire du cinéma, plus particulièrement du cinéma expérimental, et le cinéma 'étendu' – une continuité entre des artistes d'hier, parfois encore en activité, et d'aujourd'hui, continuité qui se veut plus clairement conceptuelle aujourd'hui.

Il y a dix ans, le festival avait choisi la forme courte, ce que viendront moduler les éditions successives. "*Au début*", explique Maria Palacios Cruz, programmatrice et actuelle directrice du festival, "*la question du genre se définissait selon l'idée de 'court-métrage'*"; d'ailleurs, le nom "*COURTisane*" vient de '*court*', '*kort*' ou '*short*' mais qui ait aussi un aspect un peu '*piquant*' – c'est Marie Logie qui a choisi ce terme". Le festival affiche à l'époque deux sélections principales, *Trafic* et *Motoric*, offrant une distinction marquée entre films narratifs et non narratifs. "*Courtisane est né de l'initiative de quatre amis assez jeunes à l'époque (Pieter-Paul Mortier, Marie Logie, Thierry Vandenbussche, Caroline Van*





Jacques Fanton
et Alpha Sadou Gano,
Laar, 2011
Courtesy Atelier Graphoui

WWW.COURTISANE.BE

Peteghem) comme un festival de courts-métrages qui voulait montrer autre chose que ce qui existait ailleurs. Le programme était structuré en miroir de préférences personnelles vis-à-vis de la fiction ou de l'expérimental". Le mélange est explicite, proposant les premiers courts de jeunes réalisateurs belges (Felix Van Groeningen, Olivier Masset-Depasse, Mickael Roskam, Micha Wald, etc.), mais également d'autres œuvres glissant déjà vers des formes plus expérimentales (celles d'Anne-Mie Van Kerckhoven, d'Antonin de Bemels, de Manon De Boer), les deux catégories côtoyant les créations d'artistes internationaux (Michael Snow, Mathias Muller, Pipilotti Rist, etc.). Si les catégories vont progressivement devenir plus malléables et les frontières se brouiller, le changement s'opère également sur les durées, de plus en plus variables, processus qui permet d'inclure des longs-métrages de façon plus systématique. Mais pour Maria Palacios Cruz, les changements internes suivent également l'évolution de la perception internationale de ce festival singulier. "En 10 ans, le festival s'est fait connaître à l'étranger, ce qui a conduit les artistes à nous envoyer leurs films. Cette année, plus de la moitié des réalisateurs sélectionnés ont participé au festival, tout comme les programmeurs du Festival de Rotterdam ou des curateurs de Madrid, Barcelone, et d'Angleterre. Cela a évidemment une répercussion sur la programmation. Grâce à cette visibilité extérieure, nous nous permettons aussi, au fil des années, d'inviter des personnalités comme Morgan Fisher, Robert Beavers, Sylvain Georges". La spécificité du festival repose aussi sur l'ensemble des activités proposées; expositions (comme celle de Martin Arnold cette année), performances et installations font partie intégrante du processus, tout comme les focus sur des artistes phares. "Pendant longtemps, les différentes activités sont restées très distinctes. Nous voulons continuer à montrer des formes audiovisuelles diverses, mais de manière plus organique, plus cohérente, avec, comme cette année, des thèmes sous-jacents à l'ensemble des activités. Concevoir un festival de cette manière pose aussi des questions sur la façon dont le programme est façonné, avec des liens très forts entre les films. Il est ainsi difficile de conjuguer l'agenda un peu artificiel d'une compétition avec les envies d'une programmation cohérente. La question se pose donc de supprimer, dans les années à venir, la compétition pour assumer des options plus radicales. Mais c'est une discussion en cours car nous savons aussi que nous jouons un rôle de tremplin pour de jeunes artistes belges." Si l'organicité se conjugue en termes de programmation, elle se décline également en termes d'échanges avec les artistes; "L'aspect humain des échanges devient primordial quand tout est aussi facilement accessible sur Internet. C'est pour cela que c'est important de le faire à Gand, qui a la taille idéale pour vivre pendant 5 jours une expérience commune. Nous avons beaucoup travaillé pour créer ce sentiment de communauté entre les cinéastes, les curateurs, mais aussi le public qui a également quelque chose à apporter."

Dans la philosophie des organisateurs de *Courtisane*, s'inscrit finalement la volonté de transmettre des œuvres uniques, et d'étendre le travail de curateur du festival au-delà de ses propres frontières en s'associant avec des écoles (KASK, ERG), ou en proposant des programmations dans d'autres institutions comme le Beursschouwburg, les Brigittines ou encore la Tate Modern. Dans ce travail rigoureux et expansif, chaque action crée donc de nouvelles configurations, un véritable montage, une "composition, l'agencement des images-mouvement, comme constituant une image indirecte du temps", un temps en perpétuel devenir.¹

Si le caractère international de la sélection est clairement lisible dans la programmation de *Courtisane* depuis les débuts du festival, les artistes belges y ont trouvé une place privilégiée, identifiant ceux qui font aujourd'hui le paysage artistique belge, francophone et flamand. Cette année ne fait pas exception à la règle. *Stardust* de Nicolas Provost, *Blue Meridian* de Sofie Benoot, *Accepting the Image* de Karel De Cock, *Relocation (objects in the mirror are further than they appear)* de Pieter Greenen, *NaVespera (In the Eve)* de Lotte Knaepen ou encore *Because we are visual* d'Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes, composent une nouvelle cartographie visuelle extrêmement forte et diversifiée. Articulant une forme du portrait qui échappe à toute catégorisation, *Desorient* de **Florence Aigner** et **Laurent Van Lancker** met en place une polyphonie de voix qui vient narrer des migrations multiples. La minutie des témoignages, leur caractère concret, profondément ancré dans le réel, se heurte à une évocation sensorielle. Les images furtives, à peine esquissées et émergeant sporadiquement de l'obscurité, sont comme des traces mouvantes du voyage entrepris, de la transition des corps dans les marches, les trains, les déplacements. Seules les photographies viennent figer des vestiges où co-existent des éléments du passé originel et des villes traversées. Les récits de perte d'identité, de sentiment d'insignifiance, d'expulsion, se tissent, et prennent forme sur des territoires insaisissables faits de sensations olfactives, de modulations vocales, de bruits de pas, de foule, d'eau ou de sable qui s'écoulent.

De territoires, il en est aussi question dans *Laar* de **Jacques Fanton** et **Alpha Sadou Gano**, mais cette fois dans une proposition plus directe d'une représentation presque photographique. Une caméra plantée dans les décors de la banlieue de Dakar capte, dans de lents et minutieux panoramiques, les détails d'une vie qui se tisse autour d'une passion quotidienne pour le football. Un commentateur, initiateur historique et culturel de notre vision, décrit les plans, révélant ce qui s'inscrit de façon visible et invisible, au-delà de notre regard, dans les rituels des gestes périphériques, les étendues de sable, ou encore le hors-champ des plans.

Co-lauréat de la sélection (avec *Why Colonel Bunny Was Killed* de l'anglaise Miranda Penell), *The Corridor*, court-métrage éminemment poétique de **Sarah Vanagt**, capte la rencontre tout à la fois tactile, magique et silencieuse d'un âne et d'un vieil homme. Vanagt crée ici une conversation des sens où le moindre mouvement de la main de l'homme, les frémissements du museau et du pelage de l'animal, les instants où l'oreille de l'âne semble chercher la meilleure position pour littéralement écouter l'homme, traduisent une communion entre l'animal et l'humain. Le mouvement qui suit l'âne, emmené dans ce couloir aux détours successifs vers l'homme qui l'attend, est celui d'une entrée dans un espace-temps suspendu, détaché des contingences du monde extérieur. La forme courte permet ici de cristalliser l'intensité inouïe de la rencontre, rythmée par la respiration du vieil homme, remplaçant presque notre propre souffle qui reste suspendu, comme le vol d'un ange.

Muriel Andrin
Université Libre de Bruxelles

¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de Minuit, 1983, p.47.

CHARLOTTE BEAUDRY GET DRUNK

WIELS
354 AV. VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

JUSQU'AU 14.08 2011

WWW.CHARLOTTEBEAUDRY.NET

Au début des années 2000, CHARLOTTE BEAUDRY (°1968, Huy) dévoilait une œuvre émotionnellement intense et visuellement puissante, fruit d'un parcours initié dès l'adolescence – en autodidacte et en solitaire –, à l'écart de la scène artistique. Invitée par le Wiels pour un solo show, elle présente *Get Drunk* : un ensemble représentatif de dessins et de peintures, ainsi qu'une série d'œuvres issues de pratiques (photo, vidéo, performance filmée), pas si périphériques. Impératif qui résonne comme un slogan punk, avec sa charge d'énergie et de désespoir, le titre exhorte à l'ivresse et à l'oubli, au vertige physique et psychique, jusqu'à la perte.

Non contente de s'inscrire dans la longue tradition de la figuration, l'œuvre prolifique de Charlotte Beaudry s'articule en "genres". Portrait, nature morte, paysage, figure animale, marine ou vanité constituent les principaux "thèmes" traités. En plus de perpétuer ce répertoire visuel anachronique (issu de la Renaissance et tombé en désuétude au XIX^e siècle), ses images denses et équivoques s'ancrent dans les solides traditions icon-

Charlotte Beaudry,
Mademoiselle nineteen "Caroline",
oil on canvas, 160 X 120 cm, 2010.
Photography by Andreas Zimmermann.
Courtesy gallery Von Bartha, Basel et Aliceday,
Bruxelles © Andreas Zimmermann.

TROMPE- LE- MONDE¹



nographiques du diptyque, du polyptyque, de la série. Car si les œuvres sont matériellement autonomes, elles fonctionnent mieux en couples ou en groupes, elles se complètent et se répondent, questionnant au passage les notions fondamentales d'unicité, de multiplicité et de reproductibilité. Les différents "sujets" sont parfaitement posés, au moyen du dessin et de la peinture (à l'huile sur toile), pratiques ancestrales s'il en est. La pâte colorée joue des empâtements, des transparences, des échanges lumineux. Quand elle se fait souple et grasse, la facture explore la qualité sensuelle de la matière. Elle capte le vivant, la chair, le sang qui palpite sous la peau ; elle s'attache à confondre le réel par la restitution de "*l'incarnat*", ce fantasma central et absolu de la peinture. Ailleurs, les objets et les figures – décontextualisés, isolés, détournés – se détachent de leur fond, affirmant ainsi toute leur "iconicité". Charlotte Beaudry connaît bien son sujet : la peinture. Quand elle quitte l'enseignement artistique à dix-huit ans, c'est pour s'y consacrer avec une rage méthodique. Contre toute attente, l'adolescente réfractaire au système scolaire choisit alors de s'exercer, de faire ses gammes, au moyen d'une pratique surannée, évincée de l'apprentissage artistique par le modernisme : la "*copie*". Plutôt que de livrer sa vision du réel et ses perceptions sensorielles, elle musèle son ego et avance masquée, posant humblement son regard et ses gestes dans ceux d'illustres prédécesseurs. À l'heure d'Internet et des clips MTV, à l'aube d'un XXI^e siècle marqué par la profusion et par la consommation effrénée d'images instantanées, la jeune apprentie affûte sa mémoire visuelle. Plus tard, elle parfait sa technique à Londres, où son frère décorateur l'initie à divers procédés de peinture décorative, dont celui du "*trompe-l'œil*". Eminemment singulière, la démarche développée depuis ne renie pas ce double apprentissage atypique, fondé sur le *refaire comme* et le *faire comme si*. Désormais, Charlotte Beaudry ne copie plus des tableaux de maîtres, mais son travail résulte toujours d'un matériel iconographique préalable, méthodiquement collecté. Sa vision du réel passe par le filtre d'images préexistantes – fixes ou animées –, déjà médiatisées (photo, vidéo, Internet, cinéma), conçues par elle ou de seconde main, qu'elle projette sur la toile (ou le papier), afin d'en décalquer les contours. La surface picturale est un écran de projection, un espace fictif et théâtralisé, où le spectateur est amené à pénétrer ; d'où les "*motifs*" tentent de s'échapper. Les figures d'adolescentes tourmentées oscillent entre intériorité et extériorité, féminité et masculinité. "JULIETTE" hésite à quitter l'enfance pour se frotter au monde. Elle se cache, se recroqueville, s'étouffe et s'efface à coups de peinture en bombe. Quand elle se lâche, elle crie, danse, fait des gestes obscènes, trébuche, se cogne au cadre, puis s'effondre. Métaphore de la peinture, "JULIETTE" est aux prises avec les limites de son enveloppe corporelle et de l'espace bidimensionnel. Les motifs picturaux de Charlotte Beaudry font mine de sortir du cadre, jouent de l'hors-champ. Ils feignent et usent de leurs artifices (ombres et lumière, volumes simulés, tactilité et brillance des matières), pour donner l'illusion d'appartenir à la même réalité que le spectateur, mais ils ne transgressent jamais les limites imposées par le cadre. Et s'ils le font, ce n'est que pour mieux affirmer l'espace pictural. Ils appartiennent définitivement à un autre monde, fictif et plane, figé dans l'instant ; celui de l'image, de la figuration, de l'iconicité. Parce qu'elle donne à voir des objets et des êtres absents, la peinture de Charlotte Beaudry est *mimésis* : représentation et imitation. Elle n'est qu'illusion mais ne s'en cache pas. Parfois, un pied s'efface, la peinture coule... C'est qu'elle ne s'attache pas à reproduire les apparences trompeuses du réel, mais sa réalité cachée. Elle restitue le monde sensible et touche à l'invisible.

Sandra Caltagirone

¹ Référence à *Trompe Le Monde*, quatrième et dernier album studio des Pixies, groupe américain des plus influents. Sorti en 1991, cet OVNI musical est un condensé de puissance, de rêve et de mélancolie, au son brut et abrasif, traversé de fulgurances punks et de riffs heavy-metal, le tout enrobé dans une production très lisse. Selon le leader du groupe, Black Francis (Franck Black en solo), le titre francophone fait référence à la technique picturale du trompe-l'œil...

**ERWAN MAHÉO
TRIANGULATION
PROJECT ROOM:
MIKS MITREVICS**

GALERIE VIDALCUGLIETTA
5 BOULEVARD BARTHÉLÉMY
1000 BRUXELLES
WWW.VIDALCUGLIETTA.COM
ME-SA. DE 12H00 À 18H30

DU 9.06 AU 15.07.11

*"L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles."*¹ Michel Foucault

ERWAN MAHÉO pourrait être le type même de l'artiste iconographe astronome, tel que Garance Chabert et Aurélien Mole l'ont défini², à cette différence près que ses constellations, à lui, ne se situent pas dans le ciel mais sur la mer, c'est-à-dire qu'elles ne constituent pas un agencement d'images articulées – des constellations d'images – mais suivent des routes maritimes soumises aux aléas des éléments, à une certaine dérive au fil de l'eau – des constellations d'espaces.

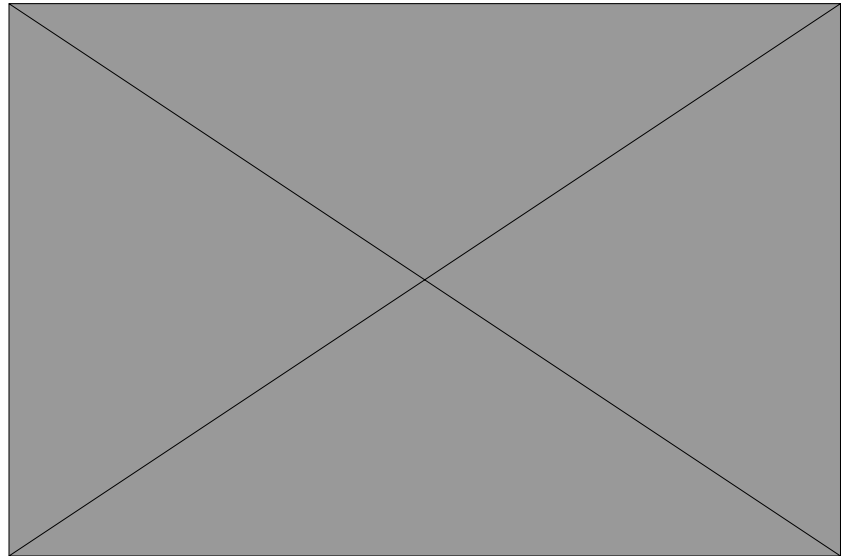
Difficile dans ce cas de décrire ses œuvres – il faut avoir le pied marin ! – car il s'agit toujours de territoires déterritorialisés habités par de multiples anachronismes, flashes et réminiscences. Mahéo use en effet d'images, de formes et d'espaces empruntés, autant qu'il en crée de nouveaux. Son univers se déploie dans une pluralité de médiums et se nourrit de diverses citations issues de l'histoire de l'art et de ses propres créations avec une forte prédilection formelle pour le langage plastique pluridisciplinaire du modernisme. Toutefois, il ne s'agit pas, comme il l'affirme, d'adhérer à un quelconque projet – moderniste –, ni même d'en archiver les formes, mais plutôt de revisiter ses paradigmes avec l'esprit du contemporain, c'est-à-dire en toute liberté, sans hiérarchie. *"L'histoire de l'art", me dira-t-il, "est comme le paysage que je représente."*³, un paysage panoramique personnel, en volume, d'espaces réels et de lieux de pensée.

Poésie de la dérive

Si l'art de Mahéo incite bien au voyage et se constitue en paysage, il a néanmoins besoin d'un lieu d'ancrage pour se déployer ; l'exposition est ce lieu. À la galerie VidalCuglietta, Mahéo part ainsi du lieu dont il confronte, dédouble et redouble la réalité, lui faisant traverser de multiples perspectives, réelles et imaginaires. Il y crée des constellations d'espaces interconnectés : en premier lieu, l'espace réel, celui de galerie, dédoublé, démultiplié, mis en abîme par la représentation d'un espace ressemblant, quoique d'un autre âge – où s'agit-il plutôt de l'atelier dont la présence dédoublée, projetée en plan fixe, est de toute façon phagocytante (*La Casa Ideale* 1996) ? – ; en second lieu, arrimé au mur, un "véhicule" *"comme un bateau à quai"*, transportant table, sculptures, lit, escalier et des *mind screens*, de petits objets *"pour abstraire le regard"*⁴ ; et en dernier lieu, au mur, des collages recouverts de plexiglas sombres qui unifient en même temps qu'ils voilent leur contenu hétérogène, mais transpercés de chemin sinueux, de routes maritimes, déchirant ça et là le voile et proposant au regard une traversée intime de l'océan des images.

Dans l'ensemble, Mahéo procède par juxtaposition, créant de multiples percées dans le réel. La galerie elle-même, questionnée comme un espace, se métamorphose en un immense collage dans lequel l'espace mental se combine à l'espace réel et à celui de l'atelier. Il serait aisé ici d'effectuer un parallèle entre sa pratique artistique et l'historiographie d'Aby Warburg, d'autant plus que la mémoire résiduelle joue là un rôle déterminant. Toutefois, à la différence de la constitution de l'*Atlas Mnémosyne*, Mahéo se défend de réaliser des juxtapositions qui font sens par effet d'associations. Conformément à sa poésie

TRIANGULATION



de la dérive, ses collages d'images et de formes sont plutôt de l'ordre de l'intuition, voire du subliminal. D'ailleurs, aucune de ces images ne se dévoilent dans leur entièreté ; elles sont toujours détournées, simples re-productions, occultées, recouvertes d'un plexiglas, insérées dans des éléments architecturaux, mobiles, dans des plateaux de table, faisant office de papier peints, transformées en étagères, etc. Il y a néanmoins toujours une image qui précède, mais son origine s'est perdue dans le processus de recompositions, superpositions, reproductions, changements d'échelle, transpositions dans un autre espace, dans un autre médium – un lointain, si proche soit-il.

Mahéo compose ainsi des espaces à partir de réminiscences, d'actes de disparition et d'apparition, de destruction et de reconstruction, provoquant la rencontre fortuite de plusieurs lieux sans ancrage. Ses œuvres sont essentiellement des architectures qui peuvent être "vécues" à la fois comme des projets de construction et comme des propositions autonomes de représentation de l'espace. En ce sens, son œuvre est fondamentalement contemporaine ; elle a depuis longtemps délesté l'idée du progrès et la célébration de l'Histoire⁵. Car, postée au croisement du réel et du virtuel, elle génère une multitude d'"espaces absolument autres", d'hétérotopies, comme autant d'ensembles-en-relations, de miroirs du réel et de l'imaginaire, de mirages, de combinaisons de perspectives.

Maïté Vissault

**Erwan Mahéo,
Bits & Pieces 1**
(collage + plexiglas) 2010.
Courtesy Galerie VidalCuglietta, Bruxelles.

**Erwan Mahéo,
projection 2011,**
photographie (dimensions variables).
Courtesy Galerie VidalCuglietta, Bruxelles.

¹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.

² Garance Chabert, Aurélien Mole, "Artistes iconographes", *art 21*, n°25, hiver 2009-2010, p. 18-27.

³ Erwan Mahéo, entretien avec l'auteur réalisé le 2 avril 2011.

⁴ Erwan Mahéo, entretien avec l'auteur. Mahéo pratique les *mind screens* depuis bien longtemps. Ce sont de petits objets construits colorés qui représentent des fragments, des détails, des angles d'architecture montés sur un socle. Ils matérialisent la captation de la part inconsciente et fortuite d'un fragment de l'espace lors de l'errance du regard.

⁵ Ainsi que l'affirme Foucault dès 1967, notre époque est celle de l'espace (Michel Foucault, op. cit.). Nos espaces sont hybrides, hétérogènes, à la fois personnels et communs, remplis de passé et de projections visionnaires, de petits et de grands récits, traversés de part en part par de multiples lignes de fuite, tout comme ceux de Mahéo.

Depuis un petit moteur fixé au sommet de la verrière rayonnent cinq tiges métalliques légèrement arquées soutenant un vaste réseau de fils de pêche le long desquels s'égrène une myriade de perles multicolores. La force centrifuge exercée sur ces perles par le mouvement de rotation conduit la structure filiforme à se déployer dans l'espace en un vaste fuseau largement renflé en son milieu pour atteindre près de dix mètres de haut et huit mètres de diamètre. L'installation offre alors le spectacle hypnotique d'une ample nuée multicolore scintillante traversée d'une série de mouvements giratoires aux intensités continuellement changeantes à mesure que se déplace le regard.

Si ce dispositif avait déjà fait l'objet d'une première mise en œuvre en 2005, il n'en reste pas moins que la singularité de la présente installation réside dans les (sur-)dimensions qui lui ont été conférées afin de satisfaire à l'ampleur de l'espace. Répondant alors à cet acte de reprise d'un dispositif sculptural existant, nous en profiterons de même pour nous intéresser à nouveau à la perspective historique dans laquelle s'inscrit cette œuvre, perspective que les modalités même de la reprise permettent de préciser.

On a déjà souligné avec justesse l'héritage lointainement constructiviste de la sculpture de Lionel Estève au motif que l'espace mobilisé par ces grêles structures rendait poreuse la limite effective entre l'objet artistique et son environnement¹. C'est au cours de la première décennie du 20^e siècle, dans le contexte du cubisme parisien et de sa réception par l'avant-garde russe, qu'apparut la sculpture "construite". Se détournant du principe de retranchement de matière au bloc initial, cette modalité sculpturale reposait le plus souvent sur l'assemblage d'éléments plus ou moins hétérogènes ou sur l'intersection stéréométrique de plans. Dans l'une et l'autre forme, le vide englobant y était alors incorporé au point de contribuer activement à la définition du volume sculptural. Mais de deux choses l'une, ou bien cette intrication avec l'environnement permet de sublimer l'espace mondain en l'élevant au rang esthétique, ou bien elle vise au contraire la sécularisation de l'espace sculptural précédemment maintenu dans un état d'autonomie artistique. Et si la sculpture d'Estève peut répondre à la première de ces tendances sans que la convocation de l'exemple constructiviste – que la disposition générale sur ce point contrarie pourtant – apparaisse déplacée, c'est en vertu de la relation qu'elle entretient avec un acteur particulier de ce courant, Naum Gabo, dont l'évocation ici peut être instructive.

En 1920, Gabo crée *Construction Cinétique*, une sculpture constituée d'un fil de fer long d'une cinquantaine de centimètres monté verticalement sur un petit moteur électrique. Sous l'action de ce dernier, le fil est amené à se déformer légèrement, traçant visuellement les bords d'un volume fuseauté. Ici comme pour *There are no circles*, l'actualisation momentanée du volume par la mise en mouvement d'un élément souple maintient celui-ci à l'état virtuel puisque jamais matérialisé concrètement. Mais il convient de souligner comment Estève rejoint encore une autre problématique que l'évolution de l'œuvre de Gabo avait permis de soulever quant à la pratique d'atelier et au contexte d'exposition de la sculpture.

Si Gabo avait pu sembler partager un temps les velléités révolutionnaires des avant-gardistes russes, celui-ci s'opposa bientôt à toute forme d'art utilitaire quelle qu'elle soit et, partant, au programme constructiviste lui-même. Gardien farouche de la séparation entre l'art et la vie, Gabo s'efforça toujours par la suite

THERE ARE NO CIRCLES

de maintenir les innovations de l'époque (usages des matériaux industriels, rythmes cinétiques, incorporation de l'espace) dans l'espace confiné de l'atelier, développant un style constructiviste dégagé de toute aspiration sociale ou politique². La contradiction n'en fut alors que plus grande lorsque Gabo entreprit, dans les années 1950, d'investir l'espace public en érigeant pour le grand magasin Bijenkorf à Rotterdam, un monument grêle semblable à l'une de ses sculptures abstraites agrandie pour la circonstance. Ramenée au simple statut de fétiche mercantile, dont le vocabulaire technomorphé apparaissait par trop heureusement exalter la voie de l'industrialisation suivie alors en Occident par la production et la consommation des biens, l'œuvre échouait à intégrer l'espace réel sans s'y trouver inféodé pour n'avoir pas su saisir comment, d'une part, les dimensions d'une sculpture ne sont pas chose contingente mais bien une fonction du contexte particulier qu'elle intègre, et comment d'autre part il n'est pas de contexte qui ne soit idéologiquement déterminé.

Or c'est précisément cet identique passage de l'atelier au contexte *in situ* que Lionel Estève avoue avoir voulu négocier³. Et s'il convient de reconnaître à Estève le mérite d'avoir su préserver l'intégrité artistique de son dispositif au cours de cette opération, la raison en est peut-être à chercher dans la réponse qu'il formule vis-à-vis de ces deux enjeux. D'une part sa sculpture s'intègre adéquatement par ses dimensions aux nouvelles limites imposées par le lieu : elle s'étire du sol au plafond tandis que son mouvement centrifuge tient le spectateur en respect à bonne distance, proche des murs de l'espace. D'autre part, les caractères léger, diaphane et étincelant de sa sculpture font heureusement écho à la transparence de la verrière qui la surplombe et, surtout, à la préciosité et à l'éclat des autres biens que recèle l'enseigne marchande à laquelle celle-ci est attenante. Dès lors, si l'artiste réussit à plier l'espace à la mesure esthétique de son œuvre, c'est bien pour partie dans la mesure où l'esprit régissant cet espace partage avec l'institution artistique un certain nombre de valeurs cardinales comme celles de beauté, de rareté ou de cherté. D'aucuns sans doute objecteront alors le caractère public somme toute limité de cet espace et rائلront peut-être une certaine complaisance, nous laisserons pour notre part ce jugement à la discrétion du visiteur.

Anaël Lejeune

¹ Yoann Van Parys, "La menace fantôme", in *l'art même* # 29, 2005, pp. 16-17. ² Sur tout ceci, voir Benjamin H. D. Buchloh, "Construire (l'histoire de) la sculpture", dans Dominique Bozo et Margit Rowell (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Pompidou, 1986, pp. 260-265. ³ Entretien avec l'artiste, le 4 avril 2011.

Lionel Estève,
There are no circles (2011).

© photo : Fabien de Cugnac
Une exposition produite par la Fondation
d'Entreprise Hermès

LIONEL ESTEVE
THERE ARE NO CIRCLES

LA VERRIÈRE HERMÈS
50 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES

JUSQU'AU 2.07.11

**EVELYNE DE BEHR,
EN LIGNE**

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN
RUE DE LAEKEN 105, 1000 BRUXELLES
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM

DU 22.07 AU 17.09.2011

S'il fallait énoncer ce qui nous a retenu dans l'œuvre d'EVELYNE DE BEHR, ce qui nous a accroché, on parlerait d'abord de brièveté, d'économie. De cette réserve qui ouvre le champ à l'action du regard. Une courte nouvelle plutôt qu'un épais roman. Moins encore. Voici un carnet datant du 5 janvier 2009 (c'est son titre). Au cœur de chaque page, en lettres capitales tracées d'un trait maigre, un mot se recompose : SOT D'HOMME, OR Y FILS, J'OUÏS SENS, JEUX TES ME... Une féminité pensante découpe le langage, ouvre les mots pour parler du désir, épeler ses instruments. Avec malice, espièglerie, concision.

SILENCE IS SEXY

Evelyne de Behr
ENTENDRE, 2011
Crayon sur papier, 50x70cm

Ces qualités, nous les trouvons condensées dans la sélection de dessins qui valut à Evelyne de Behr une mention au prix Médiatine cette année, de même que dans celle qui fera prochainement l'objet d'un accrochage à l'Office d'Art Contemporain (Bruxelles). Aux côtés d'un petit volume en plâtre : le moulage d'une paire de mains jointes abritant un œuf. La féminité encore, cette fois dans ses contingences matricielles et les images qu'elles tendent à projeter : l'abri, l'enclos, l'habitable, l'enveloppe. La délimitation d'une enclave en somme, son inscription dans l'espace. Délimiter, circonscrire une présence, une forme, un territoire, par l'acte de la ligne, telle est la clef de voûte du travail d'Evelyne de Behr, qu'il s'agisse de ses installations 3D ou de sa production graphique¹.

Par détours

Mais restons-en aux dessins. Simplissimes, blancs : un fin sillon, net et précis, trace sans interruption le contour d'une ou deux figures. Au crayon noir. Ça et là, une rouge insistance, ou son inversion dans le bleu. Quelques fois la densité de hachures ou la continuité d'un aplat emplissent une forme. Ailleurs, un motif a préservé l'illusionnisme de son modelé en clair-obscur. Comme pour mieux éclairer l'essentiel : la ligne claire, le pourtour, l'enveloppe. Ce qui fait une forme, ce qui fait une existence, c'est la bordure, le tracé d'une lisière sur le blanc du fond, sur la continuité d'une substance indicible.

Ce que nous sommes : des condensations closes affleurant au monde par le rempart de nos peaux. La limite est la frontière. Elle est aussi la rencontre. Elle est une zone infranchissable, elle est la zone à franchir.

Mais la peau des silhouettes d'Evelyne de Behr - statiques, figées, "fixées" - n'est pas l'écorce, pas la chair vive. C'est la peau comme principe, c'est le mot "peau", l'écriture du mot "peau" désigné par la ligne (désigner, dessiner, la racine latine est la même : *designare*).

D'où l'accointance rapide entre le dessin et la langue, telle que sur cette page où nous lisons le mot ENTENDRE et où nous le voyons, sur la ligne du dessus, épelée en langage des signes par une chorégraphie de mains. Ailleurs, le mot PERCEVOIR et sa traduction en écriture braille telle qu'elle existe en son état de correspondance avec l'écriture alphabétique, c'est-à-dire sans reliefs, en cercles blancs et noirs, ces derniers remplaçant les points saillants.

Convergence entre différents registres d'expression, assurément, mais encore impasse des langages, impuissance, secret. Que veut dire "entendre" pour un être atteint de surdité ? Que signifie la perception visuelle pour un aveugle ? Le silence, le blanc, le vide, nous parlent aussi d'incommunicabilité. De l'indescriptible, de l'indicible, de l'innommable. De ce qui échappe aux mots, aux gestes, aux images, à la parole.

L'or blanc

Fatale incommunicabilité, nécessaire incommunicabilité, avancée comme un salutaire contretemps aux illusions narcotiques de la "surcommunication". C'est là qu'Evelyne de Behr fixe ses motifs, c'est là qu'elle pointe sa focale : sur le web, dans la masse d'images "artificielles, virtuelles, indifférenciées, véhiculées en flots sur nos territoires numériques et physiques pour atteindre, par intrusion, nos territoires intérieurs"². "Usées par la répétition de l'hyper-médiatisation, précise encore l'artiste, ou niées par nos censures internes", les images retenues ont frappé par leur "invisibilité"³.

Elles sont vides, creuses. Pour les emplir, leur espérer un sens, Evelyne de Behr les a arrêtées, incarnées sur la feuille. Et elle les a évidées, détournées. Pour les arracher au vide de la saturation, elle en a fait de vierges réceptacles ouverts au regard et à la pensée. Au jeu des associations également. C'est alors que les formes s'ouvrent, c'est alors que l'enveloppe peut rêver d'être franchie. Quand les figures s'associent, se juxtaposent, s'interpénètrent. Quand il y a pénétration...

Cette voie de détournement à portée intime d'images médiatiques n'est pas sans rappeler les démarches appropriationnistes d'artistes femmes telles Jenny Holzer, Barbara Krüger ou Cindy Sherman, qui refusèrent les travaux pour dames au profit d'une analyse de l'image et du langage. Avec ici cette singulière réserve, cette chaude inexpressivité qui nous parle "avec la glaciale inéloquence de la vérité"⁴.

Laurent Courtens

¹ Pour un aperçu global de la production d'Evelyne de Behr voir <http://www.evelynedebehr.com/>
² Evelyne de Behr, sur <http://www.evelynedebehr.com> ³ Ibidem ⁴ Norge, "Galène", in *Plusieurs malentendus*, Éditions du Disque Vert, Bruxelles, 1926. *Œuvres poétiques. 1923-1973*, Seghers, Paris, 1978, pp. 29-30

Il en est certains qui attendaient avec avidité le nouveau film de SVEN AUGUSTIJNEN. Car initialement programmée au Wiels pour le printemps 2010, la sortie de *Spectres* avait soudain été repoussée à l'année suivante – ce report attisant mécaniquement, à la manière des œuvres de célèbres perfectionnistes-rédataires de Cannes, cette aura quasi testamentaire qu'un titre frémissant s'était déjà employé à susciter.

L'AFRIQUE FANTÔME

Still du film *Spectres*
© Sven Augustijnen

Et de fait, les tout premiers instants du film avancent solennellement les éléments d'un drame : sur les images d'un parcours en voiture défile un résumé des événements tragiques relatifs à l'indépendance du Congo, puis retentissent les premières voix de *La Passion selon Saint-Jean* de Bach (c'est l'autre *Passion*, celle de Matthieu, qui ouvre le *Casino* de Scorsese, pour donner une idée). Cependant le chemin n'aboutit pas à une destination fatale, sur les lieux d'un règlement de comptes ou d'un rendez-vous clandestin : on pénètre dans un noble domaine et – un sous-titre nous le confie – c'est le chevalier Jacques Brassinne de la Buisserie qui sort de la voiture, accompagné de son épouse Martine, et l'on reconnaît d'emblée dans ce personnage jusque-là sobre mais qui s'annonce truculent, le guide dont Sven Augustijnen aime souvent à s'emparer.

Le Guide du Parc (2001) proposait déjà une forme d'itinéraire en compagnie d'un (faux) guide dans le Parc Royal de Bruxelles. Au-delà de la visite d'un des hauts-lieux de la communauté gay bruxelloise, le film jouait de toutes les ambiguïtés et sources de comique véhiculées par ce genre d'individu captivant, à la fois acteur et narrateur du récit, qui rendait ici intelligibles les codes de la drague tout en participant à leur occultation ou leur fictionnalisation par sa présence pittoresque.

Le "héros" de *Spectres* est cette fois-ci un véritable "spécialiste" dans son domaine : jeune diplomate en poste au Congo en 1960, il est l'auteur d'une thèse sur la mort teintée de mystères de Patrice Lumumba, et c'est à ce titre et sur ce dernier sujet qu'il nous conduit d'un témoin de l'Histoire à l'autre, d'une commémoration liturgique de la mort du roi Baudouin à un moment de recueillement familial sur la tombe de Moïse Tshombe. Mais, de l'enquête proprement dite, il s'avère assez vite que le film se détourne, ou disons plutôt qu'il s'en laisse volontairement distraire. C'est en effet une caméra légèrement étourdie qui accompagne Jacques Brassinne ; un regard empathique mais qui cache poliment son fond de scepticisme derrière une vague distraction, comme un visiteur de monument historique abandonnant ses regards sur le système de sécurité ou

les chaussures du gardien. Ainsi l'on quitte un moment notre protagoniste et son interlocuteur Arnoud d'Aspremont Lynden, décontenancés mais continuant la conversation, pour zoomer sur le drapeau belge flottant dans les jardins de ce dernier ; on se détourne d'une discussion pour observer négligemment le mobilier, les objets et les figurants involontaires qui passent dans le champ ; on s'arrête un instant, sans nécessité apparente, sur la fête d'anniversaire de Brassinne. Ce sont de tels détours qui donnent au film son épaisseur sociologique, car on emporte avec soi autant d'éléments quant aux codes et à l'environnement dont s'entoure une certaine aristocratie que d'informations pour la compréhension des événements évoqués.

Spectres possède par là un précieux double fond, lequel sert avant toute chose sa profonde vocation historiographique. L'enjeu est en effet de saisir Brassinne dans son milieu et dans ses pérégrinations, de recueillir les aléas de l'écriture de l'Histoire – que cette écriture se réalise dans la sphère académique ou dans le discours audio-visuel *mainstream* auquel résiste le travail d'Augustijnen. A ce titre, la dernière scène du film constitue un véritable morceau de bravoure par sa subtile réflexivité. On se trouve maintenant au Congo, sur les lieux de l'assassinat de Lumumba, le film mimant en quelque sorte, avec une maladresse feinte, la traditionnelle progression vers l'élucidation d'une énigme. Brassinne et ses guides font d'abord des recherches en journée pour retrouver l'endroit exact de l'exécution : un arbre supposé à "8 mètres 50 du bas de la termitière". Malgré les larges enjambées et les inspections minutieuses, aucun tronc ne correspond à la description, et il faut attendre une vieille femme des environs pour apprendre que l'arbre fétichisé a été découpé pour devenir du charbon. Mais l'enquête ne s'arrête pas sur cette note décevante : les enquêteurs reviennent de plus belle, cette fois-ci en soirée, et, perdus dans une obscurité totale, ils s'adressent à un improbable quidam à vélo, lequel indique le chemin mais s'en prend à eux avec la superbe lucidité de celui qui lit la nature à la lettre, leur reprochant de venir filmer dans la pénombre car "ce n'est pas correct", "tout ce qui est ténébreux est mauvais". Et lorsque peu après, enfin sur les lieux, Brassinne reconstitue les détails du crime à la lumière des phares de la Jeep et que la *Passion* de Bach s'envole au point de recouvrir certaines de ses explications, la mise en garde de cet inconnu providentiel, digne d'un savant critique des médias, continue à résonner merveilleusement sur cette simili-apothéose.

Olivier Mignon

SVEN AUGUSTIJNEN SPECTRES

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

JUSQU'AU 31.07.2011

EN DIALOGUE AVEC CET ESSAI
AUDIOVISUEL PRÉSENTÉ EN PREMIÈRE
MONDIALE EN MAI DERNIER
DURANT LE KUNSTENFESTIVAL DES ARTS
(WWW.KFDA.BE),
WIELS PROPOSE UNE EXPOSITION
AUTOUR DE DOCUMENTS RASSEMBLÉS
PAR L'ARTISTE PENDANT LA GENÈSE
DU PROJET.

L'artiste Sven Augustijnen reçoit le **Prix Evens pour les Arts visuels 2011**, désigné lauréat par un jury indépendant parmi 20 artistes de réputation internationale, nommés par les représentants d'importantes institutions artistiques européennes. Il se voit ainsi attribuer une somme de 15 000 euros et une participation à une publication.

Le Jury du Prix Evens 2011 : Nicolaus Schafhausen, Witte de With, Rotterdam ; Marc-Olivier Wahler, Palais de Tokyo, Paris ; Maria Ines Rodriguez, Musac, Leon ; Dorian van der Brempt, deBuren, Bruxelles ; Joana Mytkowska, Museum of Modern Art, Varsovie.
Président du Jury : Ernest Van Buynder, Membre du Conseil d'Administration de la Fondation Evens et l'ancien Président du MuHKA à Anvers.

La présentation publique du Prix Evens pour les Arts visuels aura lieu à **Paris au Centre Pompidou le 17.10.2011**, avec une première en France du nouveau film du lauréat, *Spectres*, suivie d'une discussion avec l'artiste.

"Installation performance picture et sculpture sonore. Freejazz Drone et Noise Blues. Villageois ou la force animale et l'instinct s'entremêlent. Gill Koekelmans plus Gestes. Architecture vernaculaire de combat et sans complexe. Esthétique aléatoire et kamikaze."

Jonathan De Winter, **HARDE KLONTJES – Quelqu'un ramasse l'arme du crime**, projet à la Galerie Sébastien Ricou.

JONATHAN DE WINTER HARDE KLONTJES – QUELQU'UN RAMASSE L'ARME DU CRIME.

RICOU GALLERY
14, RUE DE L'ECTLOITRE
1000 BRUSSELS
WWW.RICOUGALLERY.COM

DU 4.06 AU 16.07.11

¹ Tout jeune acteur de la scène artistique, l'aventure plastique de De Winter commence réellement en 2007 lors de deux résidences réalisées à Carjac en Aveyron et curatées par Joëlle Tuerlinckx, dont il fut l'élève de 2005 à 2007. Ces résidences aboutirent en 2008 à une exposition décisive *BIJECTIVE HARDER THAN IT LOOKS* au Centre d'art contemporain Georges Pompidou de Carjac.

² Véritable acteur de cette scène musicale, De Winter fait se fusionner les arts plastiques et la musique, mêlant intuitivement l'expressionnisme, Kurt Schwitters ou John Bock, à la musique concrète, la musique industrielle, au bruitisme, au noise, au drone, etc.

³ Rosalind Krauss, "La sculpture dans le champ élargi", in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, p.111-127

⁴ Rosalind Krauss, *Ibid.*, p.123-126

⁵ À cet égard, il est significatif de noter qu'en plus des musiciens, De Winter travaille souvent en synergie avec quatre autres artistes : Anne Bossuroy, Jean Daniel Bourgeois, Jonas Locht, Gerard Meurant, tous issus de la classe de Joëlle Tuerlinckx à l'ERG. Il ne s'agit pas à proprement parlé d'un collectif, puisqu'il n'y a ni nom défini, ni concept commun, mais d'un réseau dynamique d'affinités créatrices, provoquant des impulsions collaboratives, chacun gardant néanmoins son autonomie créatrice propre. Toutefois, là encore la matière est fluide. Invité par le collectif de curateurs associés Komplot à exposer prochainement à Ostende, le groupe s'est constitué un nom de collectif éphémère "Jessica Baxter". *Freestate*, Ostende du 25.06 au 10.09.11, <http://www.kmplt.be/about.php>

HARDE KLONTJES

Peintures, installations, performances, assemblages et attentats sonores, l'art de JONATHAN DE WINTER est un mélange détonnant et sauvage, une prise de risque pour le créateur, les performeurs et les spectateurs - et le galeriste.

HARDE KLONTJES – Quelqu'un ramasse l'arme du crime, projet à la Galerie Sébastien Ricou promet, en effet, une aventure quelque peu dionysiaque pour les sens – à son paroxysme au moment du vernissage.

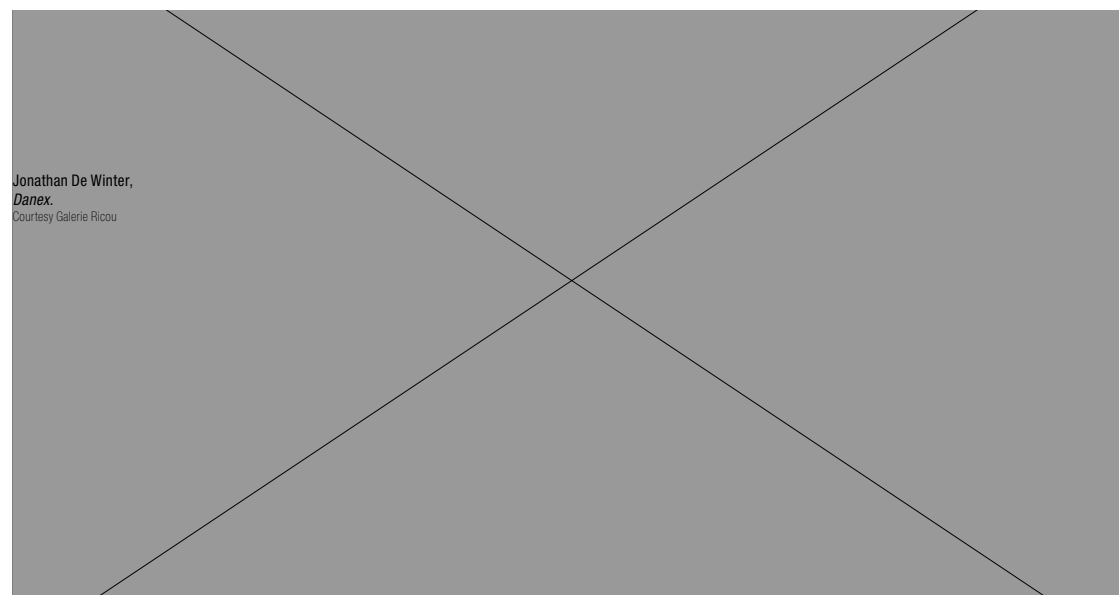
Habité par une énergie manifestement plurielle, l'art indiscipliné de De Winter ne s'appréhende pas selon un projet rigoureux, clairement esquissé, mais surgit d'une esthétique du rebus, du chaos, du recyclage d'où jaillit littéralement la construction d'espaces décalés, contradictoires, exaltés¹. Il use de matériaux pauvres le plus souvent de récupération, de panneaux de bois, du scotch, de pneus, de tôles, de tuyaux, de pièces industrielles – par économie, mais aussi parce qu'il s'en dégage une énergie brute, une authenticité arrachée au bâti et au bruit de la rue. Il peint à la bombe fluo sur tôles des images cultes de l'histoire de l'art qu'il grave aussi quelquefois à même le bois. Il confectionne de grosses boîtes bancales, des architectures précaires, inconfortables et instables, des plateformes suspendues, qui s'emboîtent inégalement. Plus encore, De Winter puise son inspiration autour de lui au sein de la scène musicale alternative liégeoise à laquelle il offre une plateforme singulière par le biais de ses sculptures insensées, "*kamikazes*", ressemblant à des sortes d'habitats mal dégrossis dans lesquels viennent se "*nicher*" des musiciens². Le résultat, éclaté dans l'espace, forme un magnat sonore et visuel qui flirte avec la force d'une expression primitive et industrielle. Impossible, dans ce contexte de trouver une position fixe, centrale, uniforme, qu'elle soit discursive ou contemplative, il n'y en a pas. Aucun arrangement,

pas d'accord préalable, chaque protagoniste, que ce soit le musicien, la structure ou le spectateur, doit chercher à contenir le chaos, à équilibrer le déséquilibre.

De Winter parle volontiers "*d'entendre la sculpture*", car, en effet, la sculpture se fait ici instrument, caisse de résonance, table de mixage, baffle: *Drum Box*, *Système d'annexe*, *Digitalis Off Shore*, *Incorporations*, etc., le registre des titres employés signifie par lui-même et propose une expérimentation initiale des rapports entre son et forme. Dans son fameux essai, *La sculpture dans le champ élargi*, publié en 1979³, Rosalind Krauss tentait de définir l'ouverture ontologique de l'espace sculptural à une multiplicité de points de vue en l'identifiant comme un objet en interrelation. Cette ouverture engendrerait de multiples conséquences, notamment sur la configuration de l'objet sculptural et la perception du spectateur. À partir du moment où la sculpture devient espace, son objet n'est plus défini par rapport à sa forme ou à ses matériaux mais en fonction d'un ensemble "*de termes culturels*"⁴, son être peut donc être de différentes natures. Elle devient ce quelque chose dans un espace déterminé et un temps spécifique, donc une histoire de mise en relation dans un contexte – "*entendre la sculpture*".

Toutefois, plus de trente ans après le champ élargi, la pratique contemporaine, à laquelle appartient foncièrement De Winter, ne pense plus selon des catégories telles que le médium, ni même en termes de relations spatiales ou de contexte. Elle s'émancipe de tous ces rapports et, plus particulièrement, d'une pensée du centre et de la périphérie. Pour cette scène foncièrement expérimentale, il ne s'agit même plus de relier différents espaces de divergentes natures expressives: plastique, musicale, performatif, cinématographique, théâtrale, etc., mais d'interagir dans la spontanéité et la pluridisciplinarité, d'activer des espaces de partages, peu importe leur origine. En mixant l'espace sculptural, architectural et l'étendue musicale, De Winter configure ainsi des interférences, de nouveaux espaces où dialoguent différents registres et banques de données dans la logique du réseau vivant. Il observe et expérimente le monde qui l'entoure, construit des dispositifs par lesquels il saisit et transforme notre rapport à l'environnement. "Sans complexe", sans modèle ou presque, cette "attitude" surfe sur la vague de l'instant, crée des systèmes de socialisation, renouvelant, à sa manière, autant les enjeux plastiques qu'elle oblige chacune de ses parties à s'ouvrir littéralement à l'improvisation et à la pluralité⁵.

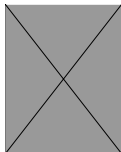
Maïté Vissault



Jonathan De Winter, *Danex*.
Courtesy Galerie Ricou

Exposition :
**EXPLOSION. L'ART DU
GRAFFITI À BRUXELLES**
MUSÉE D'IXELLES
71, RUE JEAN VAN VOLSEM
1050 BRUXELLES
WWW.MUSEEDIXELLES.BE
DU 16.06 AU 4 .09.2011

Catalogue :
ADRIEN GRIMMEAU,
DEHORS !
LE GRAFFITI À BRUXELLES,
CFC EDITIONS, 2011, 230 P., 36e



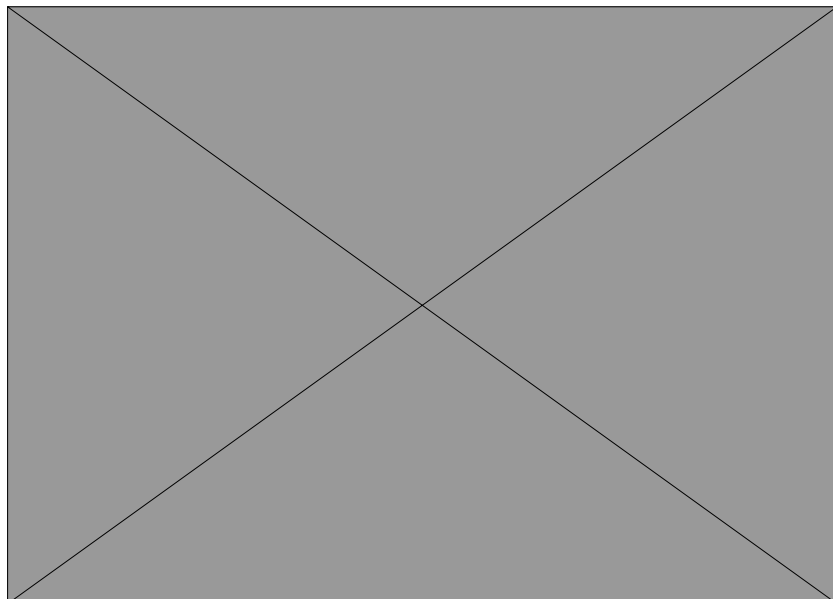
DU GRAFFITI AU STREET ART

Le Musée d'Ixelles propose une exposition sur l'art du graffiti à Bruxelles. Son commissaire, Adrien Grimmeau, publie, parallèlement à l'évènement, un ouvrage qui retrace l'évolution de la pratique, dans la capitale, des graffeurs hip hop des années 80/90 jusqu'au Street Art.

On assiste, ces dernières années, à un véritable boom du phénomène Street Art. Cet art de la rue et ses artistes envahissent les institutions et les galeries, offrant une reconnaissance et une visibilité nouvelle à cette pratique qui forme un courant spécifique de l'art contemporain. S'il existe autant de styles que d'artistes, leur regroupement se justifie essentiellement par leur assimilation du mouvement graffiti dont ils sont, de près ou de loin, issus.

Le hip hop naît dans le Bronx new-yorkais, au début des années '70, autour de la figure emblématique d'Afrika Bambaataa, et fédère quatre disciplines : le DJing, le rap, le breakdance et le graffiti. Véritable contre-culture, il canalise les espoirs d'une classe sociale défavorisée qui aspire à exister et à se faire entendre. Cette échappatoire créatrice, évoquant les chants des esclaves africains dont provient le Jazz, constitue un véritable

Bonom
(en collaboration
avec Jean-François Roverin)
Performance *Human Brush* au
Kunstenfestivaldesarts 010, 2010
©photo : Ian Dykmans



mouvement dont l'influence, considérable de par le monde, a finalement forcé sa légitimation au sein de la culture officielle. L'engouement suscité par le Street Art provient essentiellement de son développement en dehors du champ traditionnel de l'art, en pleine rue, visible et accessible à tous. Des tags qui envahissaient le métro new-yorkais dans les années 70 aux interventions fortement médiatisées de Banksy¹, que s'est-il passé ? L'effacement de la frontière entre culture savante et culture populaire, dont Andy Warhol est l'un des fers de lance, ouvre la voie à la reconnaissance du graffiti. Ce dernier désigne d'ailleurs Jean-Michel Basquiat comme son héritier et lui ouvre les portes des galeries. Basquiat devient ainsi, avec Keith Haring, l'une des premières figures emblématiques de ce que l'on nomme "post-graffiti"², désignant les œuvres réalisées en atelier par des artistes sévissant généralement en rue. En Europe, le graffiti fait son apparition au début des années 80, grâce notamment à la diffusion du célèbre film *Style Wars*³, documentaire qui retrace les débuts du hip hop et du graffiti à New York. En Belgique, il fait d'abord son apparition en galerie chez Maurice Keitelman, en 1984. Quelques années plus tard, les murs de Bruxelles sont envahis de tags et de graffitis. Des associations comme Lezarts Urbains, Recyclart et l'ASBL Tarantino soutiennent et valorisent la pratique en offrant, par exemple, des murs "légaux" aux artistes. Le terme "Street Art" se répand, vers 2004, par l'effet de mode que le mouvement provoque et par la popularité de ses artistes qui médiatisent largement leurs interventions grâce au Net. Plus fédératrice, l'expression "Street Art" permet d'englober d'autres pratiques que celle du graffiti comme le pochoir, l'affiche, le sticker, etc. et n'est plus strictement liée à la culture hip hop. Mieux acceptée car elle ne reflète plus uniquement les revendications d'une contre-culture mais, plus qu'avant, affirme un rapport ludique à la ville.

L'ouverture d'A.L.I.C.E. Gallery⁴ et du Montana Shop & Gallery⁵, en 2005, marquent l'intérêt grandissant vis-à-vis de ce type de démarche à Bruxelles. Par ailleurs, il existe aujourd'hui une profusion d'ouvrages sur le sujet mais quasiment rien sur Bruxelles. Pour pallier ce manque, Adrien Grimmeau vient de consacrer plus de trois ans d'études au graffiti dans la capitale bruxelloise. Bien documenté, l'ouvrage tend à l'exhaustivité, résultat d'un travail approfondi sur le terrain. Il y raconte la naissance de l'art public, l'apparition du graffiti, le mouvement hip hop, le néo-graffiti, le passage de certains artistes en galeries et acte de ce qui se fait aujourd'hui dans les rues de Bruxelles. Ses nombreuses découvertes l'ont poussé à réaliser une exposition accueillie avec enthousiasme par Claire Leblanc, directrice du Musée d'Ixelles en ce qu'elle participe de la volonté de dynamiser l'institution et de l'ouvrir à un nouveau public. On peut y découvrir des archives de la première génération de graffeurs ; photographies et blackbooks dans lesquels sont précieusement conservées les traces de leurs interventions éphémères. Des artistes comme **Jean-Luc Moerman, Sozyone Gonzalez, les Hell'O Monsters, Bonom, The Plug, Arne Quinze** constituent une partie de la sélection de même que quelques productions spécifiques. Intitulée *EXPLOSION*, l'exposition se veut festive et grand public ; elle se déroule également en dehors du musée et tente, avant tout, un autre regard sur le graffiti.

Nancy Casielles

¹ <http://www.banksy.co.uk/> Voir aussi, son film : *Exit Through the Gift Shop* (2010). ² Ce terme apparaît, en 1983, lorsque le galeriste new-yorkais, Sidney Janis, intitule l'une de ses expositions "Post-Graffiti". ³ Ce documentaire fondateur, sorti en 1983, a été réalisé par Tony Silver et Henry Chalfant. En 1984, paraît le livre *Subway art* d'Henry Chalfant et Martha Cooper, bible du graffiti new-yorkais. Citons aussi, plus récemment, *Writers, 20 ans de graffiti à Paris* de Marc-Aurèle Vecchione (2004). ⁴ www.alicebxl.com/ 4, rue du pays de Liège - 1000 Bruxelles ⁵ www.montanashop.be/ 19, rue de la Madeleine - 1000 Bruxelles

D'UNE APPARENCE A L'AUTRE

Laurence Dervaux,
détail de l'installation.
Photo : Philippe de Gobert

Dans le prolongement de ses travaux sur le devenir humain, teintés de vanités et de corporéité, LAURENCE DERVAUX dévoile à l'Iselp un travail inédit. Une nouvelle facette de son œuvre, mêlant instant et éternité, rupture et continuité, attirance et répulsion.

On connaît Laurence Dervaux pour son travail à la fois fragile, sensible et haut en couleur. L'homme y est omniprésent, même si son évocation prime souvent sur une véritable représentation. Il ne se dévoile jamais en entier et il faut souvent être patient pour le découvrir dans toute sa plénitude. Car l'artiste décortique avant tout l'être et son essence de manière presque analytique pour mieux nous amener à réfléchir à son devenir. A la manière des peintres du 17^{ème} siècle, elle nous renvoie à la fugacité de l'instant, à la fragilité de l'être. Par un subtil jeu de perception, elle ne cesse de nous rappeler le temps qui s'écoule inexorablement, confrontant notre corps à sa finitude. Au-delà de la simple représentation des éléments vitaux, ses œuvres traduisent avant tout le passage d'un état à un autre, de la vie à la mort (et de la mort à la vie).

C'est donc une nouvelle facette de sa création que l'artiste nous laisse entrapercevoir avec le travail présenté à l'Iselp. Fruit d'une longue maturation, il se développe autour d'une tapisserie, élément central de l'exposition que Laurence Dervaux a souhaitée "à tiroirs", avec de multiples lectures possibles. D'abord, découvrons-nous le lieu et les installations : de nombreux socles groupés ou non sur lesquels sont précieusement posés des éléments partiellement rougeoyants ; une tapisserie laissant apparaître le motif d'une tulipe rouge et des vidéos qui, au loin, nous montrent des gestes de mains qui semblent embobiner des fragments, dont certains pourraient s'apparenter à des fuseaux. De ce premier regard, se détache une référence au temps, celui que le tisserand prend pour effectuer le travail patient, en perpétuel mouvement. Puis, nous commençons à parcourir l'espace. Et, à la lecture rapprochée, ce que nous appréhendions comme étant des fuseaux se transforme en petits éléments de formes diverses, semblables à des coquillages ou des bouts de bois. La tapisserie se dévoile sous toute sa grandeur. Presque hypnotisés tant par les mouvements incessants des mains que par ce rouge omniprésent, nous nous laissons emporter, attirés par l'apparente beauté des choses. Mais, à l'instar de cette fleur, symbole de la beauté éphémère, on sent que cela ne durera pas. Car, pour l'artiste, la beauté est avant tout utilisée comme une toile d'araignée permettant de nous attirer dans ses filets. Une fois "pris au piège", surgit face à nous une toute autre dimension. Les éléments deviennent moins suggestifs, les titres des

œuvres apparaissent et nous sommes confrontés à un nouveau sens. Les fils rouges se font muscles et chair entourant des fragments d'os, jusqu'à ces deux mâchoires trônant au milieu de l'installation. La tulipe se transforme en "muscle à trois chefs". Le devenir du corps et de l'homme frappe à nouveau bien qu'on l'appréhende différemment. Plutôt que de les placer sur une corde raide, jouant de leur fragilité, l'artiste donne du muscle aux ossements, comme si elle leur redonnait non seulement vie mais aussi force. Ceci n'a toutefois qu'un temps et l'on se rend compte que, malgré nos efforts pour le maîtriser par une technique ou par des gestes répétés inlassablement, le temps nous échappe et le fil qui donne vie et corps peut se rompre à chaque instant. Enfin, nous réalisons que nous ne sommes pas seuls face à cette destinée. Les ossements ne sont pas d'un seul et même corps mais ils se multiplient, se différencient à la fois par la taille et l'aspect. Les mains qui manipulent les fils se veulent également "multiculturelles". La vanité n'est pas unique mais elle est partagée par tous, tant par les individus que par les groupes et les communautés. Ensemble ou séparément, d'ici ou d'ailleurs, nous avons tous au-dessus de nous cette épée de Damoclès qui, un jour ou l'autre, tranchera le fil. Dans le travail de Laurence Dervaux rien ne reste à l'état statique. Nous oscillons constamment entre attraction, répulsion et séduction. Cet entre-deux se partage avec les œuvres qui ne se limitent jamais à un seul aspect, à une seule interprétation formelle. Comme dans ces bouquets foisonnants entachés par de minuscules insectes, l'artiste se joue constamment de la perception et nous montre à quel point une apparence peut cacher une réalité toute autre.

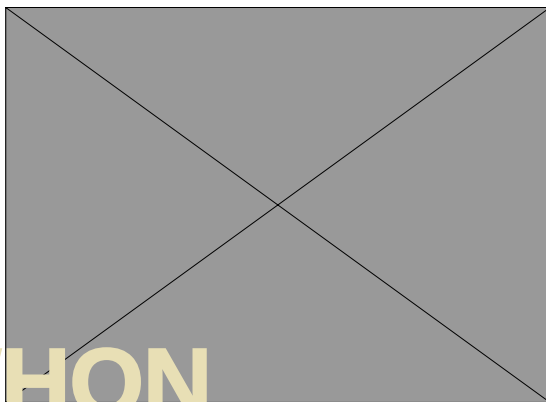
Céline Eloy

LAURENCE DERVAUX

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

JUSQU'AU 9.07.2011

Laurence Dervaux,
vue partielle de l'exposition,
Iselp, mai 2011.
Photo : Philippe de Gobert



EREWHON

En cette fin de mois d'avril, l'artiste espagnol JORDI COLOMER (°1962) inaugure deux projets présentés respectivement au Palais des Beaux-Arts et à Argos. Une fois n'est pas coutume, leur horizon commun de réflexion est l'architecture. *L'avenir* est une installation multimédia inspirée du Phalanstère de Charles Fourier. *What Will Come* est un triptyque filmique interrogeant les agissements d'individus dans l'environnement urbain. On sera donc tenté de cerner le mode sous lequel ces deux projets s'articulent.

NOWHERE

Au fondement du système social de Fourier élaboré au 19^e siècle naissant, se trouvaient placés les passions humaines et autres prurits dont la satisfaction en des proportions et selon des règles savantes était au fondement du bonheur individuel et de l'harmonie sociale. Or, un tel modèle eudémoniste s'accordait mal des désordres occasionnés par les phénomènes croissants d'industrialisation et d'urbanisation auxquels était alors en butte la société. Aussi Fourier imagina-t-il un mode neuf de regroupement communautaire, le Phalanstère, soit un ensemble de bâtiments dont le programme architectural devait régler la circulation, les activités, les relations et les affections des individus dans le strict respect des besoins et libres désirs de chacun. C'est précisément aux plaisirs sensuels et aux multiples activités auxquels devaient s'adonner les résidents du Phalanstère que rend hommage *L'avenir*. Une première vidéo donne à suivre la joyeuse bombance à laquelle s'adonne un petit groupe folâtre sur une plage d'Espagne avant de se lancer dans l'assemblage d'une maquette du Phalanstère. Lui répond la projection de 24 scènes glanées sur internet illustrant autant d'occupations dont la succession régulière devait venir rythmer la vie du Phalanstère.

Rappelons que l'intérêt de Colomer pour ces ambitieux programmes urbanistiques n'est pas neuf. Sa série *Anarchitekton* (2002-2004), déjà, évoquait les *Architectones* de Kazimir Malevitch, ces maquettes fantomatiques de cité idéale projetée par le Russe au lendemain de la révolution, en prévision de l'avènement d'un nouvel ordre socialiste. Mais comme l'annonçait assez le titre du projet, l'enthousiasme pour ces formes d'utopie architecturale se trouvait aussitôt tempéré par la référence tout aussi explicite au collectif américain "Anarchitecture" (auquel prit notoirement part Gordon Matta-Clark) fondé au début des années 1970 en réaction aux tendances moderniste et fonctionnaliste dans le domaine. Dans les projections de Colomer, l'attitude bouffonne de l'hurluberlu, brandissant au sommet d'un manche les maquettes grossières des bâtiments devant lesquels il procédait, faisait en permanence osciller la performance entre procession benoîte vouée à la grandeur de l'architecture moderne et inepte manifestation de résistance contre ses dérives.

Or, ainsi qu'invite à le penser la trilogie de *What Will Come*, l'investissement du projet de Fourier n'en est pas moins ouvert à la dénonciation de ses éventuelles conséquences malheureuses. Car contre l'opinion d'un échec systématique des diverses tentatives de concrétisation du Phalanstère, Colomer semble suggérer son possible accomplissement, mais, pourrait-on dire, à rebours des nobles intentions ayant présidé à sa conception.

NOW HERE

Ayant pour théâtre trois villes de l'état de New York, les films présentés à Argos suivent chacun un personnage jouant face caméra ses propres agissements quotidiens. L'action de *Co-op City* se situe dans le Bronx, sur le site déserté de trois tours HLM que seules semblent animer les allées et venues d'un livreur de nourriture à domicile mexicain, rare contact avec l'extérieur pour les habitants de ces immeubles. Même constat désolé avec la ville de Levittown, premier exemple fameux de banlieue suburbaine préfabriquée construite dans les années 50, et dont le modèle allait faire florès dans le monde entier. À la faveur des déplacements d'une jeune mère entre son domicile, l'école et le mall, se dessine une succession infinie de maisons dont la régularité n'a d'égal que celle du ballet du courrier postal par le truchement duquel semble y opérer toute communication. Ceci n'est pas d'ailleurs sans rappeler le film *2 Av.* (2007), long travelling d'une rue de cité ouvrière de la banlieue de Lyon qui offrait lui aussi le spectacle pathétique des aménagements amoureux et jaloux vainement consentis par les habitants afin de singulariser leur logis et de s'arracher à l'anonymat pesant auquel les condamnait cette uniforme architecture pavillonnaire.

À suivre l'artiste en effet, une même croyance se logerait au cœur du fonctionnement du Phalanstère et de notre société urbanisée: la capacité du dispositif territorial et architectural à déterminer la circulation et les relations sociales par une distribution réglée des corps. Mais là où le premier faisait de l'architecture un instrument d'émancipation des individus, la seconde en fait un instrument d'exercice du pouvoir et d'aliénation. Un tel constat, il va sans dire, n'est pas sans rappeler les analyses des appareils et dispositifs disciplinaires menées par Michel Foucault. Prisons, usines, casernes ou hôpitaux des 18^e et 19^e siècles distribuaient, quadrillaient et isolaient les corps afin de les ordonner, de les rendre dociles et de les mettre à disposition. Puis, progressivement, vers le milieu du 20^e siècle, les sociétés industrielles se sont rendues compte qu'elles n'avaient plus à exercer constamment le pouvoir par une machinerie pesante, mais que, par un processus progressif d'intériorisation des normes et du rapport de surveillance par les individus, l'actualité de son exercice serait bientôt rendu superflue¹. Exit donc le Phalanstère qu'ordonnait depuis son centre la maison du surveillant. Nos banlieues réticulaires incarnent désormais la forme architecturale de cette souveraineté du pouvoir si bien intériorisée par ses domestiques qu'elle ne requiert plus l'enfermement pour s'exercer. Ayant su si bien persuader tout un chacun d'être continuellement exposé à son contrôle, la normalisation des comportements opère partout, jusque dans l'intimité des foyers.

Pour autant, Jordi Colomer ne semble pas désireux de s'en tenir à ce constat résigné, suggérant plus positivement la possibilité de se ménager, au cœur même de cette économie moderne de l'espace, des lieux d'action et de résistance: une plage par exemple, ou le toit d'un immeuble, subversive plateforme oratoire². Car comme le suggérait déjà Foucault dont Colomer cite volontiers le concept d'hétérotopie, si le pouvoir s'exerce partout, il n'est pas de lieu où quelque liberté n'est à prendre.

Anaël Lejeune

¹ Michel Foucault, *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, p. 1624. ² Voir le projet *Crier sur les toits* également présenté à Argos.

JORDI COLOMER *L'AVENIR*

BOZAR
10 RUE ROYALE
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

JUSQU'AU 12.06.11

WHAT WILL COME

ARGOS
13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUXELLES
WWW.ARGOSARTS.ORG

JUSQU'AU 18.06.11

UN ART D'HISTORIEN DE L'ART, PEINTRE DE LA VIE MODERNE

Écrire sur l'œuvre de JEFF WALL peut être gratifiant pour un historien de l'art, et pas seulement parce que certains parmi les plus réputés et influents l'ont fait avant moi.

Jeff Wall,
Tattoos and Shadows, 2000
transparency in lightbox, 195,5 x 255 cm,
Courtesy de l'artiste

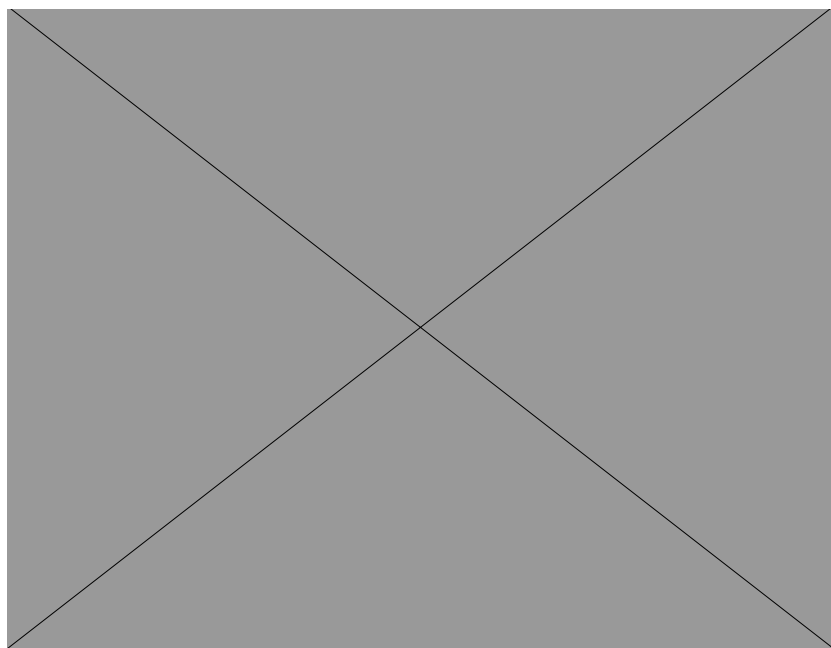
Thomas Crow, Thierry de Duve, Jean-François Chevrier, T.J. Clark, Boris Groys ou encore Michael Fried ont pu eux-mêmes être gratifiés d'écrire sur des photographies qui traduisent une connaissance approfondie de l'histoire de l'art occidental, de ses institutions, de ses genres et de ses dispositifs de représentation. Étant lui-même docteur en histoire de l'art, Jeff Wall inscrit sa démarche artistique, depuis près de quarante ans, dans la continuité d'idéologies esthétiques qui ont animé tant la production de l'art que de son histoire, depuis la naissance contemporaine et congruente, au XIX^{ème} siècle, des musées, de l'idéologie moderne dans l'art et de l'histoire de l'art comme discipline¹: le modernisme (l'insistance, depuis Manet, sur la spécificité du médium et sur le rapport de la peinture à la tradition et donc au musée) et l'histoire de l'art social (l'art comme représentation des transformations sociales et moyen d'action sur celles-ci).

De fait, c'est d'abord à la peinture d'Édouard Manet, que les historiens de l'art identifient comme le pivot du modernisme et à la figure du "peintre de la vie moderne"², que l'on songe face aux tableaux photographiques de Jeff Wall. Il assume complètement cette référence dans *Picture for Women* (1979), qui renvoie au *Bar aux Folies-Bergères* (1882) en intégrant cette fois, reflété dans le miroir, le "client-artiste-spectateur" et son appareil, et dans *The Storyteller* (1986) qui cite *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) en le recontextualisant dans une zone péri-urbaine à travers des figures de prolétaires immigrés. La particularité de la démarche de Wall est évidemment son approche des dispositifs de représentation identifiés à la tradition picturale — qu'on les nomme à travers le concept revendiqué de tableau, à travers les genres qu'ils expérimentent, du portrait au paysage en passant par la nature morte, la scène pastorale ou la peinture d'histoire, ou encore à travers les noms d'artistes assimilés à des modes de représentation spécifiques, du Caravage et de Poussin à Cézanne — se fait par le moyen de la photographie.

Ses photographies se présentent toujours dans de grands formats, si l'on considère le médium mais pas si l'on envisage leur référence picturale et au dispositif-tableau. Chaque œuvre semble avoir sa juste mesure eu égard au projet esthétique de Wall, à son rapport très institutionnel à l'histoire de l'art et à ses sujets. Le choix du grand format est ici, et depuis la fin des années 1970, *a priori* sans rapport avec la propension observée chez nombre de photographes à conférer plus de valeur à la

photographie par l'agrandissement de ses tirages. L'enjeu n'est pas là. Jeff Wall apparaît bien plus comme un peintre moderniste qui aurait choisi la photographie tel le moyen le plus juste et légitime, à la fin du XX^{ème} siècle, de perpétuer la tradition des "peintres de la vie moderne", en grande partie arrêtée depuis l'émergence des avant-gardes il y a cent ans (les avant-gardes ambitionnant davantage l'action directe de transformation des réalités sociales que leurs représentations). Or, on peut discerner la perpétuation de cette tradition, héritière de Manet et des impressionnistes, dans les pratiques photographiques, notamment liées à la Nouvelle Objectivité allemande des années 1920-30 et au "style documentaire" de Walker Evans. Soit des références qui, au tournant des années 1960-70, ont été l'objet de réévaluations importantes, notamment dans des pratiques assimilées à l'art conceptuel pour lesquelles la valorisation du médium photographique (de Douglas Huebler à Dan Graham) permettait une critique nécessaire des représentations dominantes de la peinture moderniste de l'après-guerre (de l'expressionnisme abstrait au minimalisme).

De ce point de vue, l'œuvre de Wall est exemplaire d'un moment important de l'histoire récente de l'art, d'une branche du postmodernisme très distincte de l'idéologie post-historique et post-idéologique à laquelle est souvent uniquement identifié le postmodernisme, une branche que l'on pourrait définir comme celle d'une poursuite des ambitions modernistes au "grand art"



JEFF WALL THE CROOKED PATH

SOUS COMMISSARIAT
DE JOËL BENZAKIN
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

JUSQU'AU 11.09.2011

(l'ambition que chaque œuvre puisse tenir face à un Giotto, un Velazquez ou un Manet) et, critiques, des avant-gardes (critique sociale, politique, économique...). En cela aussi, les œuvres de Wall se distinguent radicalement de celles d'un Bill Viola, dont l'imagerie et les dispositifs sensationnels relèvent du kitsch néo-symboliste et d'une idéologie ampoulée du chef-d'œuvre. Les caissons lumineux de Wall n'ont rien d'un dispositif d'auratification, ils ont même un côté vulgaire, les rapprochant de publicités urbaines, qui soutient l'ambition de l'artiste d'inscrire sa démarche dans une confrontation précise avec la réalité que ses œuvres allégorisent.

Tristan Trémeau

¹ Cf. Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.

² Charles Baudelaire inventa cette notion de "peintre de la vie moderne" au sujet des illustrations de Constantin Guy, mais elle devint canonique, dans la pratique de l'histoire de l'art, au sujet de Manet.

FETISH MODERNITY

MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE
13 LEUVENSESTEENWEG,
3080 TERVUREN
WWW.AFRICAMUSEUM.BE

JUSQU'AU 4.09.2011

NOUS N'AVONS JAMAIS ETÉ MODERNES¹

On le sait, les musées d'ethnographie sont nés de l'entreprise coloniale: se faisant inventaire encyclopédique des cultures *autres*, ils légitimaient l'expansion impériale en exhibant ses bénéfices économiques et ses "bienfaits civilisateurs", tout en répondant au "goût des Autres" alors naissant. L'idéal de *primitivité* et le *déni de modernité* furent ainsi les deux principes qui guideront la patrimonialisation des cultures non-européennes au sein du musée d'ethnographie, et partant, le regard de l'opinion publique sur elles.

Le contexte postcolonial a remis en question cette production d'une "*primitivité fétiche*"⁴ comme caractérisant l'*Autre* et son opposition avec un *Nous* civilisé et industriel, rationnel et *moderne*. Il est donc en grande partie à l'origine de la crise identitaire qui affecte, depuis les années 1980 aux Etats-Unis et plus récemment en Europe, le musée d'ethnographie, l'invitant à redéfinir son statut, ses fonctions et sa place dans le monde d'aujourd'hui.

Certains "*musées des cultures du monde*"⁵ trouveront dans la conversion à l'esthétique une première voie de salut, cette reconversion permettant en effet d' "éviter" les connotations négatives associées aux artefacts ethnographiques et à leurs héritages coloniaux. Néanmoins, cette transformation du musée ethnographique en musée d'art fait problème, scientifiquement et politiquement⁶.

Replacés dans ce contexte, *Fetish Modernity* et le réseau des musées qui la portent, n'entendent pas s'emparer du problème de biais, mais bien de front, en mettant à l'épreuve la problématique anthropologique et philosophique qui était au cœur du musée ethnographique, celle du "discours moderne". Avec le slogan *Nous avons tous et toujours été modernes*, c'est la modernité comme discours euro-centré et comme apanage de l'Occident que *Fetish Modernity* entend déconstruire: "*Cette exposition se conçoit donc comme un crédo, un message contre ceux qui prétendraient encore aujourd'hui que certaines populations ne sont pas rentrées dans l'Histoire, comme si ces sociétés offraient à l'arrogance de l'Occident le spectacle contemporain de leur propre passé.*"⁷

Le titre de l'exposition, *Modernité fétiche*, est, dans sa contradiction apparente, en ce sens manifeste: dessais de leur lecture stéréotypée tour à tour positive et négative, ces termes traduisent en réalité une dynamique créative, constitutive de toute société vivante: celle de *projeter un désir* sur un objet – ce désir

L'exposition au titre provocateur *Fetish Modernity*, signe la dernière exposition du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) avant sa rénovation architecturale et muséographique. Mais elle correspond également à la première exposition du projet RIME², réunissant dix musées d'ethnographie européens engagés dans une réflexion sur la place et le rôle de ces institutions dans le monde contemporain "*de plus en plus globalisé et multiculturel*"³. Si les deux commissaires de l'exposition, Anne-Marie Bouttiaux et Anna Seiderer, la définissent comme un propos curatorial personnel, *Fetish Modernity* n'en reste pas moins une initiative à la fois prospective et engagée.

"Un Papou porte un cd-rom comme ornement de nez (Papouasie - Nouvelle Guinée)"
photo © Eric Lafforgue

pouvant être une volonté de changement, de pouvoir, d'efficacité... "(...) *a fetish can be modern in the same way as modernity can be fetishized*."⁸ Ramené à une lecture anthropologique ou psychanalytique, le *désir de modernité* se fait ainsi *fétiche*, pour lequel de nouveaux objets et de nouvelles pratiques sont sans cesse – et partout – créés et mis en œuvre.

Partant de ce postulat de la modernité comme *ethos*⁹, l'exposition va s'attacher à confronter, dans un jeu de miroirs, les discours essentialistes de la modernité aux pratiques culturelles, artistiques et quotidiennes effectives. A l'encontre du mythe de la pureté et de l'authenticité qui a guidé, et qui guide d'ailleurs encore souvent, notre appréhension de l'altérité, de nombreux objets se présentent plutôt comme le produit de sociétés dynamiques et ouvertes sur l'extérieur, qui ont su intégrer des formes ou des matériaux provenant d'un « ailleurs » – qu'il soit temporel ou spatial, réel ou imaginaire.

Cette intégration d'éléments culturels « autres » peut être tour à tour réalisée de manière stylisée (Matteo Thun, designer italien, s'inspire des sièges sculptés Asante (Ghana) pour un tabouret); représentée en tant qu'images d'un « ailleurs » (des boucliers de Papous de Nouvelle Guinée sont décorés avec l'image du superhéros du cartoon *Phantom*; un cercueil ghanéen en forme de téléphone mobile, etc.); réinventée, à travers l'emprunt puis la redéfinition de concepts ou d'objets attribués à d'autres cultures, au point d'en faire disparaître l'usage originel (la suite des masques *Zamble*, *Zauli* et *Gu* des Guro de Côte d'Ivoire s'inspire du principe de la triade cher aux Wan, leurs voisins du Nord); et enfin, détournée, au titre décoratif par exemple, ou pour être réinvestis dans de nouvelles dynamiques propres (un collectionneur privé fait d'un lit Senufo une table basse de salon; sur un couvre-chef Kayapo, les plumes sont remplacées par des pailles en plastique; un Papou porte un cd-rom comme ornement de nez, etc.).

On l'aura compris, la critique de la modernité comme construction théorique passe ici par la démonstration d'une dynamique d'hybridité culturelle à l'œuvre dans toutes les sociétés, négociant, dans des formes plurielles de compromis, les places respectives de la "tradition" et de la "modernité". En ce sens, *Fetish Modernity* poursuit la voie engagée par la récente exposition *Geo-graphics* au BOZAR¹⁰, mais cette fois appliquée au domaine des arts "ethnographiques" et non plus seulement contemporains, pour lesquels ce mouvement de redéfinition et d'élargissement du regard a été largement entamé en Europe et aux Etats-Unis depuis la fin des années 1980¹¹. Mais là où le propos novateur, s'il en est, de *Geo-graphics* manquait de lisibilité, la nouvelle exposition de Tervuren est claire et audacieuse, dans le même temps que réflexive et critique sur son propos. En effet, si les frontières "ethniques", géographiques et culturelles se révèlent incapables de traduire les dynamiques complexes des sociétés hybrides, elles sont encore opérantes à d'autres niveaux. Là où les objets venus d'ailleurs franchissent facilement les frontières de nos sociétés "gloutonnes"¹² d'exotisme, les frontières politiques et économiques du contexte libéral actuel refoulent, quant à elles, les sujets à leurs portes. C'est ce que symbolisent les échelles, présentées en fin de parcours, ayant servi à franchir l'enclave espagnole *Melilla*, ou le travail photographique de l'artiste belge Marie Baronnet sur le passage de la frontière de la Ceuta. C'est aussi ce que nous montrent encore les "cheap & chic shops": des vitrines d'artisanat exotique bon marché, comme celui qu'on trouve dans les boutiques "world" ou...dans les boutiques des musées d'ethnographie, côte à côte en face à face des antiquités d'"art premier" présentées à la manière des galeries du Sablon à Bruxelles¹³. Et c'est enfin ce que clame la vitrine, à la sortie du parcours, de l' "exotrip"¹⁴: agence de voyage fictive installée au milieu d'un des dioramas de la salle dédiée à la faune africaine, on peut lire, à l'avant-plan d'un hippopotame empaillé, "*Essayer exotrip et offrez-vous le monde*"¹⁵. Elle souligne ainsi que l'*Autre* ne se découvre plus

seulement dans les musées d'ethnographie, mais, grâce aux vols *lowcost* circulant à sens unique, se consomme désormais sur place.

Au sortir de cette installation provocatrice et de l'ensemble de l'exposition, il va sans dire que notre regard, habitué aux œuvres ethnographiques figées derrière des vitrines et regroupées par origine ethnique, présentées comme les témoins de traditions ancestrales, s'en voit bouleversé. Et partant, notre représentation du musée d'ethnographie, et du musée de Tervuren en particulier, aussi. En renvoyant ses postulats idéologiques initiaux à ce qu'ils sont (une illusion discursive et théorique), *Fetish Modernity* cherche à donner l'image – ou à préfigurer la mise en œuvre ? – d'un musée conscient de ses héritages et mû par une volonté de le questionner. Un musée aux prises avec les mondes contemporains et les questions scientifiques, esthétiques et politiques qu'ils soulèvent et dont il entend rendre compte. Un musée qui ne s'enfermera pas dans une culpabilité mal assumée et qui ne se réfugiera pas derrière de nouveaux concepts vendeurs substituant le marketing à la science.

Si nous lisons, dans une certaine mesure, cette nouvelle exposition comme une "exposition-manifeste" de l'ouverture au contemporain que cherchera à assumer le futur MRAC, il n'en reste pas moins qu'elle montre aussi certaines lacunes et pose certaines questions, que le musée devra, pour assumer jusqu'au bout ses ambitions, prendre à bras-le-corps. En effet, si l'exposition situe sa démarche critique dans la confrontation des discours aux pratiques de la modernité, on regrettera de n'avoir finalement que peu à faire avec la réalité des trajets et des manipulations de ces objets hybrides. L'objet est souvent présenté sous sa forme résultante, ne traduisant que peu la dimension dynamique, processuelle, et finalement créative qui la sous-tend et dont l'exposition entend pourtant rendre compte. Présentés de cette façon, les jeux d'hybridation sont rendus de manière souvent quelque peu mécanique, et finalement réductrice, desservant, à notre sens, la solidité de la démarche critique de l'exposition.

On peut se demander si une manière d'éviter cet écueil n'aurait pas été de *faire parler* les détenteurs des objets présentés dans l'exposition, de manière à avoir accès à leurs significations et à leurs usages endogènes, au *pourquoi* et au *comment* de ces dynamiques d'hybridation. En effet, la reconnaissance de la modernité des cultures non-européennes ne devrait-elle pas aussi passer par l'expression de leur propre conscience moderne? Cette problématique de l'implication des communautés ou des cultures sources¹⁶, est présente dans le projet RIME sous la question de la participation scientifique ou associative des diasporas. Néanmoins, la question reste de savoir si ces diasporas sont encore représentatives, et si elles peuvent encore porter les discours et pratiques de leurs cultures d'origine.

Toutes ces questions, que l'exposition *Fetish Modernity* a le mérite de soulever avec audace, devront sans doute être au cœur du projet de rénovation "idéologique" du Musée de Tervuren, et partant, des reconfigurations des grands musées d'ethnographie européens, s'ils veulent effectivement synchroniser le musée d'anthropologie avec la réalité du monde contemporain. C'est, à notre avis, en suivant cette voie que le *musée des cultures du monde*, incluant désormais l'Europe, se fera "zone de contact"¹⁷, à l'image de la représentation des cultures qu'il cherche à promouvoir.

Sarah Gilsoul - Aspirante - FNRS

¹ LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991

² Réseau International de Musées d'Ethnographie – Ethnography Museums & World Cultures. Fédération de dix musées européens d'ethnographie parmi les plus importants sur la scène internationale, dont les principaux objectifs sont de faciliter les échanges de collections, le transfert des données et des connaissances ainsi que la mobilité de professionnels. Au programme du RIME figure la réalisation d'expositions, de colloques internationaux, d'ateliers scientifiques et de laboratoires de recherches associant également professionnels scientifiques étrangers et membres de la diaspora. www.rimnet.eu. Exposition itinérante qui s'installera, après Tervuren, au Museo de América de Madrid, au Náprsek's Museum de Prague, au Museum für Völkerkunde de Vienne, au Museum für Völkerkunde de Leiden et au Etnografiska Museet de Stockholm.

³ Brochure de présentation du RIME-Project, p.21

⁴ Jean-Loup Amselle, "Doit-on exposer l'art africain?", in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (dir.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002, p.135

⁵ Cette nouvelle terminologie de plus en plus utilisée pour qualifier les musées d'ethnographie, et plus largement l'ensemble des tribulations de concepts le dénommant, traduit une profonde hésitation quant au statut de ces musées et quant à la nature des objets qui doivent y être exposés.

⁶ Comme en témoin par exemple la polémique ayant accompagnée la naissance du Musée du Quai Branly. Voir e.a le dossier "Le moment du Quai Branly", *Le Débat*, N°147, Novembre-Décembre 2007, Paris, Gallimard; DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007; DUPAIGNE, Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006, ...

⁷ Discours inaugural d'Anne-Marie Bouttiaux à la conférence presse de l'exposition, le 7 avril 2011, MRAC

⁸ Anne-Marie Bouttiaux, « All modern, towards and against everything », in BOUTTIAUX, Anne-Marie & SEIDERER Anne (dir.), *Fetish Modernity*, Catalogue d'exposition, Bruxelles, MRAC, 2011, p.17

⁹ Entendu comme manière de penser et de sentir, aussi bien qu'une manière d'agir et d'être. Anne-Marie Bouttiaux fait ici référence, dans l'article pré-cité, à Michel Foucault :

"So, as Michel Foucault suggested, *modernity should be considered as an attitude rather than a period of history*."; *Op. Cit.*, p.317

¹⁰ *GEO-Graphics. A Map of Art Practices in Africa. Past and Present*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, sous la direction artistique de David Adjaye, du 9 Juin au 26 Septembre 2010

¹¹ On pense ici aux *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989); *Africa explores: 20th Century african art* (New York, 1991), *Seven Stories about Modern Art of Africa* (Londres, 1995); *Partage d'exotisme* (Biennale de Lyon, 2000); *Documenta XI* (Kassel, 2001); *Unpacking Europe* (Rotterdam, 2001), *Africa Remix: The Contemporary Art of a Continent* (Düsseldorf; Londres; Paris; Tokyo; Johannesburg, 2004 – 2007), etc.

¹² "Modernité gloutonne" est le titre d'un des modules de l'exposition, et explore ce que devient le "désir de modernité" lorsqu'il est relayé par la logique capitaliste.

¹³ Certaines œuvres présentées sous ces vitrines "commerciales" font partie des collections du MRAC.

¹⁴ Cette installation ne se retrouvera que dans l'édition bruxelloise de l'exposition, aussi en raison de la spécificité du MRAC d'être à la fois musée des sciences humaines et des sciences naturelles.

¹⁵ Nous pouvons ici voir une allusion ironique et détournée d'une publicité parue dans la presse anglophone peu après la création du Musée de l'Homme à Paris, qui affichait "*When in Paris, See the World*".

¹⁶ Question déjà fort débattue dans les musées américains. Voir à ce propos la démarche exemplaire du National Museum of the American Indian (NMAI). Voir aussi la réflexion engagée par Anne-Marie Bouttiaux dans "Afrique: Musées et patrimoines, pour quels publics?", Paris, Karthala, 2007

¹⁷ CLIFFORD, James, *Op.Cit.*

CONGO FAR WEST

À l'hiver 2010, le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) initiait sa première résidence d'artistes et invitait le photographe SAMMY BALOJI et l'écrivain PATRICK MUDEKEREZA, tous deux Congolais, à porter un regard contemporain sur les collections, en interaction avec une équipe scientifique pluridisciplinaire. Fruit de cette résidence singulière, conçue comme une plateforme collaborative, l'exposition *Artists in residence. Arts, Sciences & Collections* entend proposer une nouvelle lecture du passé colonial.

SAMMY BALOJI ET PATRICK MUDEKEREZA VIVENT ET TRAVAILLENT À LUBUMBASHI OÙ ILS ONT INITIÉ ET GÈRENT LE CENTRE D'ART PICHA QUI PROMUE LA CRÉATION LOCALE ET STIMULE LES ÉCHANGES AU NIVEAU INTERNATIONAL. PICHA ORGANISE ÉGALEMENT LA BIENNALE DE LUBUMBASHI DONT LA DEUXIÈME ÉDITION A EU LIEU EN OCTOBRE 2010.
WWW.RENCONTRESPICHA.ORG

ARTISTS IN RESIDENCE. SAMMY BALOJI & PATRICK MUDEKEREZA

MRAC (MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE)
LEUVENSESTEENWEG 13
3080 TERVUREN
T +32 (0) 2 769 52 11
WWW.AFRICAMUSEUM.BE

DU 11.05 AU 04.09 2011

L'EXPOSITION EST ACCOMPAGNÉE D'UNE PUBLICATION :
SAMMY BALOJI & PATRICK MUDEKEREZA EN RÉSIDENCE AU MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. CONGO FAR WEST. ARTS, SCIENCES ET COLLECTIONS, TERVUREN/MILAN, MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE/SILVANA EDITORIALE, 2011.

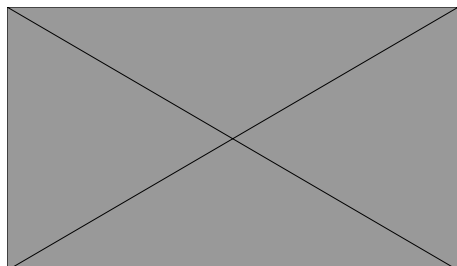
En 2008, Sammy Baloji et Patrick Mudekereza s'immergeaient pour la première fois dans les collections du MRAC, lors d'un workshop¹ consacré au patrimoine architectural colonial et à l'urbanisme, thèmes récurrents dans leurs démarches. Le dialogue qui s'instaure alors avec les experts – dont John Lagae² et Sabine Cornelis³, tous deux commissaires de la présente exposition – débouche rapidement sur le projet "résidence d'artistes au MRAC" et sur la volonté d'initier un nouveau programme de recherches concomitant, en vue d'instaurer une double interaction, entre passé et présent, art et sciences. Amenés à concevoir des œuvres à partir des collections, Sammy Baloji et Patrick Mudekereza ont travaillé en étroite collaboration avec une équipe scientifique multidisciplinaire composée d'historiens, d'ethnographes, de linguistes et de zoologistes. L'exposition issue de cette résidence présente les œuvres produites par les artistes, les objets des collections qui les ont inspirés et une sélection des recherches scientifiques qui y sont liées. Les pièces sélectionnées par les artistes datent de la première période coloniale au Congo et le leitmotiv de l'exposition, *Congo Far West*, se réfère autant à la conquête du territoire congolais par les occidentaux qu'à la réappropriation, par des artistes africains contemporains, d'un patrimoine conservé par "l'Ouest" et longtemps étudié du seul point de vue eurocentriste. Le travail proposé par le photographe et vidéaste Sammy Baloji (*1978) s'appuie sur des photographies de François Michel et des aquarelles de Léon Dardenne produites au cours d'une expédition scientifique au Katanga (1898-1900), sous la direction de Charles Lemaire ; des images documentaires *a priori* neutres mais fortement connotées, n'offrant qu'une seule vision de l'histoire, celle du colonisateur. En août 2010, accompagné de Patrick Mudekereza et de l'historien et anthropologue Maarten Couttenier, l'artiste a parcouru le Katanga sur les traces de cette expédition afin de confronter ces images d'archives à la réalité sociale, écono-

mique et politique actuelle : "En interviewant la communauté katangaise sur les souvenirs éventuels et les traces de cette expédition, je vise à donner la parole à ceux qui autrefois n'en avaient pas. Créer un dialogue d'un passé commun". Composée de photocollages et d'enregistrements visuels et sonores (issus de prises de vues sur le terrain et d'entretiens menés avec la population), la proposition de Sammy Baloji porte sur la transmission de l'histoire et sur la quête d'une identité postcoloniale. Nouvelliste et poète, Patrick Mudekereza (*1983) propose quant à lui une double intervention de l'ordre des "mots", écrits et parlés. La première concerne une statue hybride constituée d'une sculpture en bronze due à l'artiste belge Auguste De Wever et de deux défenses d'éléphants sculptées en spirale par un (ou plusieurs) artiste(s) africain(s) anonyme(s), représentant des scènes d'appropriation de la culture occidentale par les Congolais. Sa proposition consiste en une relecture des défenses par la projection de textes poétiques qui renforcent l'hybridité de la sculpture et tentent de restituer une identité à ses créateurs anonymes. Son autre intervention consiste à parasiter une série de traités de cession de terres, signés – d'une croix – par les chefs de la région de Boma, à la demande des agents de Léopold II : "Mon idée est de passer des mots qui oppriment à des mots qui libèrent".

Sandra Caltagirone

¹ Initié conjointement par le MRAC, l'université de Gand et la DGD. ² Docteur en Histoire de l'architecture, Université de Gand. John Lagae fut l'un des commissaires de l'exposition *La mémoire du Congo. Le temps colonial* (MRAC, 2005). ³ Docteur en archéologie et histoire de l'art, Sabine Cornelis dirige la section Histoire du temps colonial et entame un nouveau programme sur la créativité contemporaine et l'Histoire. Elle fut également commissaire de l'exposition *La mémoire du Congo. Le temps colonial* (MRAC, 2005).

A DREAM CALLED...



Denicolai & Provoost,
*A Dream called Macba, Moca,
Moma, etc.*, 2010

L'installation de DENICOLAI & PROVOOST à la galerie Aliceday force tout d'abord le visiteur à courber l'échine. Une cloison surbaissée suspendue à 1,20M du sol a en effet été installée entre le comptoir de la galerie et l'espace d'exposition où leur installation se déploie. On y accède donc à hauteur d'un regard d'enfant, fort à propos eu égard au "rêve" que le nom de l'œuvre semble convoquer et de la forme que celle-ci déploie sous nos yeux. Devant nous, au centre de l'espace, un écran sur lequel défile en boucle le film éponyme, pièce centrale de l'installation.

Après quelques secondes d'arrêt sur image (la première serait celle d'un panneau d'affichage (identifié par un "carteles") d'un marché visiblement situé dans une ville hispanique), un groupe de badauds se fend d'un rire collectif, métallique et archétypal, lançant la séquence et donnant le ton. On découvre alors des bribes de l'ordinaire d'une petite ville côtière : l'attention que l'œil prête à ces séquences disparates se voit engagée par le caractère très appuyé de la bande son. Assez rapidement, on s'aperçoit d'ailleurs que celle-ci recourt en fait à des effets de bruitage relevant de la transposition stylisée d'onomatopées utilisées dans le vocabulaire des *cartoons*. Ce qui évidemment n'est pas sans accentuer le caractère à la fois hautement burlesque et parfois cruel de ces scènes de quotidien. Un ballet de poissons yodlant dans leur bac avant de remuer une ultime fois leurs nageoires, une pieuvre écrasée avec force bottes en caoutchouc sur le pont, des alignements de couteaux de mer se rétractant dans leur coquille à grand renfort de "swoosh", le disputent en effet au cliquetis des doigts bagués d'une caissière, ou au hennissement prolongeant le rassemblement impromptu des élégantes de province en *tacones lejanos*... La bande son du film se fait ici vecteur et

appendice de fictionnalisation de la réalité, en la rehaussant ou, plutôt, en la prolongeant d'éléments relevant d'une esthétique spécifique, ludique et improbable.

En guise de 2^e articulation du dispositif de l'exposition, 9 affiches-tableaux accrochées aux cimaises de la galerie (et reprenant le format et le contour échancre du panneau d'affichage du marché municipal par lequel s'ouvre le film) semblent faire écho, un écho directement "cartoonisé" à des moments choisis du *footage* filmé. A y regarder de plus près, on s'aperçoit néanmoins que les images ne correspondent pas fidèlement à leur source filmée : en fait, ces affiches-tableaux semblent plutôt nous raconter l'archéologie, la décomposition analytique du processus même "d'animation" de la vidéo, tout en illustrant une possible étape, ultérieure et mentale, de la fictionnalisation de cette dernière.¹

A leurs pieds et tout autour de l'écran de projection, jonchant le sol, on reconnaît certains de ces objet-détritus qui, dans la vidéo, atterrissent tels des obus sur les étals de poisson ou que des mains gantées de plastique s'échinent à nettoyer soigneusement. Par l'involution propre au projet, les débris de notre société de consommation, formant l'écume plastique et artificielle de nos mers, se retrouvent ainsi en plein circuit économique de l'art. Projectiles en 3D comme sortis du film, ces rebuts transformés en objets-sculptures sont eux aussi en quelque sorte "cartoonisés". En l'occurrence, leur contamination par le langage des dessins animés, leur "animation", littérale et métaphorique, prend la forme d'un appendice plastique, à savoir la découpe stylisée de leur ombre portée ou projetée. Car rendre son ombre à un esprit ou un objet désincarné n'est-ce pas précisément lui rendre vie, l'animer ?

Mais revenons à l'origine du projet : *A dream called Macba, Moca, Moma etc.* fut initialement conçu pour l'exposition *Avecindamientos discretos*² au centre d'art EACC de Castellón de la Plana, petite ville de la Comunidad Valenciana. Il s'agissait pour Denicolai & Provoost, toujours intéressés par les processus de contamination poreuse, d'interpénétration des formes, des langages, des contenus et des styles, de faire rentrer le quotidien de cette petite ville et en particulier de celui de la communauté de pêcheurs et des clients de son *Mercat General* dans l'espace de son institution contemporaine³. A Castellón, le mouvement centripète (vers l'EACC) de ces fragments et débris de vie "fictionnalisés" se doublait d'un renvoi centrifuge des éléments "cartoonisés" depuis le centre d'art vers la ville et, en particulier, son marché : chacune des affiches fut en effet, pendant les neuf semaines de l'exposition, distillée à fréquence hebdomadaire vers le panneau d'affichage matriciel ornant l'entrée du marché, tandis que l'ensemble des poissonniers du *Mercat Central* reçurent des rames de papier d'emballage et des sacs plastiques imprimés de deux dessins distincts présentant des moments emblématiques de la "fictionnalisation" du film : le nettoyage d'un poisson, pour l'un, et le motif isolé de l'avion quadrimoteur, pour l'autre. Enfin, *El Mediterraneo*, le journal local, avait accepté de consacrer également l'un de ses *cuadernos* hebdomadaires à des échos de l'exposition, en associant également l'invitation de numéros spéciaux pour chacun des participants.

A Bruxelles, chez Aliceday, en marge même des dé-

sormais rares reliefs de l'ancienne activité portuaire du quartier, ce mouvement n'avait évidemment plus de raison d'être. Il s'agissait donc de mettre l'accent sur les rapports enchevêtrés de filiation entre film, affiches et sculptures-multiples. Là où, à Castellón, le visiteur devait, afin de regarder le film, entrer par une ouverture en forme de souricière dans un imposant parallépipède, la confrontation est ici directe. Le regard du spectateur peut embrasser l'ensemble, analyser et apprécier la dissection d'un processus "d'animation" qui se donne en quelque sorte en spectacle. Mais cette simplification du dispositif permet également sans doute de concentrer l'attention sur les entrées métaphoriques, larges et diverses, que suscitent les choix de translation ou, plutôt de glissements idiomatiques, tant au niveau des genres que des thèmes de l'installation. Par-delà le ton globalement ludique, cocasse et badin, les interrogations que pose ce dernier film de Denicolai & Provoost sont multiples : évolutions-nous dans une réalité qui, pour pouvoir se refléchir, doit passer par une esthétisation de la déformation et de l'hyperbole "cartoonisée" ? Ne sommes-nous pas conditionnés, en cette période de surmédiation et de réalité virtuelle, à n'être réceptif qu'à une information, sensorielle ou intellectuelle d'ailleurs, "appuyée", tour à tour dramatisée, magnifiée ou, au contraire, comme dans le cas présent, dont on a renforcé le caractère cocasse ? L'indifférenciation sélective en matière de style et de langages volontiers pratiquée par Denicolai & Provoost fonctionnerait-elle comme un reflet du flottement perspectif de notre appréhension de la réalité ? Et puis se pose la question du déchet (matériel, industriel ou intellectuel...). Corollaire logique d'une surconsommation, comme d'une surcommunication ou d'une surmédiation à échelle sociétale, il semble nous revenir en pleine figure, qu'on le veuille ou non, d'une façon ou d'une autre, dans nos réalités vécues ou fantasmées. Dès lors, digérons-le, recyclons-le ou esthétisons-le, à la façon des objets-sculptures de Denicolai & Provoost... Mais trêve de *fish and trash, that'all folks... for now*⁴.

Emmanuel Lambion

¹ Se distinguant en outre par leur volumétrie, certaines sont en effet de simples dessins préparatoires au bic, d'autres des photographies annotées de leurs bruitages correspondants, d'autres encore des planches non entièrement coloriées... ² Sous commissariat de Joël Benzakin et Michèle Lachowsky avec Bernard Bazile, Antonio Ortega et Cesare Pietrousti ³ Une petite digression à propos du titre du projet : Synchronisme, issu du détournement du titre d'un film bien connu (*A fish called Wanda*), mâtiné (en hommage aux célèbres studios d'animation Dreamworks) du concept d'un rêve possible, il permet, non sans une pointe d'ironie, d'associer le centre d'art de la petite ville de Castellón aux parangons et figures tutélaires que seraient le MACBA, MOCA, MOMA, tous par ailleurs situés dans des villes côtières. ⁴ La suite et les antécédents des aventures créatrices de Denicolai & Provoost est également à découvrir à l'I.A.C. Un aperçu quasi rétrospectif de leur travail se retrouve en effet au centre du projet d'exposition *Yes, we don't*.

**DENICOLAI & PROVOOST
DREAM CALLED MACBA, MOCA, MOMA, ETC.
PROJECT ROOM: JEAN GLIBERT
PEINDRE?**

ALICEDAY, 39 QUAI AU BOIS À BRÛLER, 1000 BRUXELLES
WWW.ALICEDAY.BE

JUSQU'AU 25.06.2011

YES, WE DON'T

SOUS COMMISSARIAT DE JOËL BENZAKIN ET NATHALIE ERGINO
INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN VILLEURBANNE/RHÔNE-ALPES
11 RUE DOCTEUR DOLARD, F-69100 VILLEURBANNE
WWW.I-ART-C.ORG

JUSQU'AU 14.08.2011

PARC À THÈME MUSEUM

Nom d'une pipe! Un musée manque à l'appel. Fin février, Bernard Villers a poussé une gueulante d'artiste, quant il s'est rendu compte de la fermeture *sine die* du Musée d'Art moderne de Bruxelles (MAM). Facebook a relayé son billet d'humeur, rédigé sous le coup d'une conférence de presse au cours de laquelle le directeur général, Michel Draguet, a confirmé — c'était prévu depuis quelques années — que ledit musée serait remplacé en 2012 par un Fin de Siècle Museum (FSM), formé par la collection du XIX^{ème} siècle et la dation Gillion Crowet, un ensemble exceptionnel d'Art nouveau¹.

Graphisme Teresa Sdrilevich,
photo Raymond Balau

Fort de l'opération (financièrement) réussie du Musée Magritte Museum (MMM), Michel Draguet a beau jeu de défendre l'idée d'un réveil des Musées Royaux des Beaux-Arts, plongés depuis des lustres dans une sorte de torpeur, contrée, il est vrai, par un cycle de grandes expositions monographiques (Ensor, Khnopff, Delvaux, Magritte, Panamarenko) qui ont donné une visibilité internationale au MAM. Quoi qu'il en soit, la tendance dix-neuviémiste, entre l'art ancien et Magritte, est dans l'air du temps depuis un moment. On pense à l'exposition *Bing*, en 2006, à la présentation de vingt pièces de la dation Gillion Crowet en 2006-2007 — préfiguration au FSM —, et à un focus, bientôt, sur l'hôtel Aubecq (Horta) dans les salles Boël.

Parallèlement à la substitution d'un musée à un autre dans le bâtiment souterrain, œuvre problématique de l'architecte Roger Bastin, Michel Draguet se défend de vouloir supprimer le MAM, avançant qu'il ne cesse d'œuvrer, depuis 2005, à la possibilité d'installer les collections des XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles dans "le Vanderborght", bâtiment du centre où se trouve provisoirement le Dexia Art Center. Mais voilà, cet immeuble ne ressortit pas au patrimoine immobilier fédéral, et il devrait être mis en chantier, ne correspondant pas aux normes muséales. Il ne s'agit donc que d'une hypothèse, en regard d'une autre, qui consisterait à construire un nouveau MAM, les concours d'architecture type "star system international" ayant la cote. On sent bien, aussi, que cette situation ne pourrait bouger que grâce à un apport de capitaux privés. En attendant, les collections du MAM feront l'objet de prêts, d'expositions itinérantes ou temporaires, celles-ci dans le Patio du Musée d'Art ancien, comme l'accrochage actuel, conçu par Frederik Leen et Francisca Vandepitte, qui sera prolongé au-delà de l'été, décliné ensuite par diverses personnalités sur le mode du "cadavre exquis".

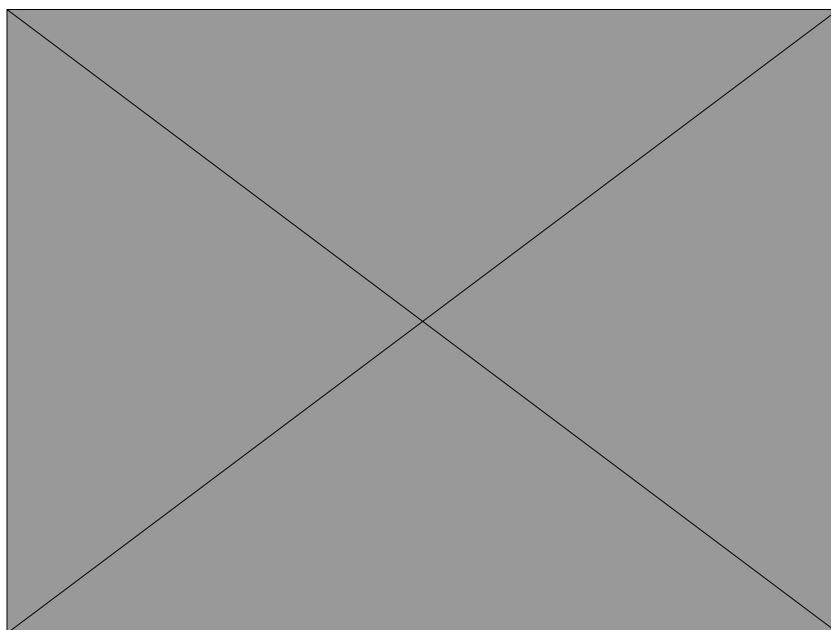
Mais entre cadavre exquis et chaises musicales, et malgré le côté "produit d'appel" du FSM, on est face à un imbroglio dont l'orientation idéologique transparaît tout de même. "*Le problème des musées*", pour reprendre un beau titre à Paul Valéry, n'est plus un encombrement d'œuvres qui se nuisent les unes les autres, mais plutôt une question mal résolue d'espace public. On a fermé le MAM sans savoir ni quand ni où il rouvrirait, la solution Vanderborght n'étant actuellement qu'un plan tiré sur la comète. La dation Gillion Crowet, à forte teneur en arts décoratifs modernes, aurait eu sa place, nouvelle locomotive, aux

Musées Royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) — Cinquantenaire —, où était d'ailleurs annoncé pour 2012 un projet de salles Art nouveau, sans doute perfectible, mais qui a été torpillé. On parle de la possibilité de vider le Musée des Instruments de Musique (MIM), dont les collections relèvent des MRAH, au profit de l'art moderne ; dans un bâtiment en partie Art nouveau. Et l'idée d'une nouvelle construction est agitée sans trancher entre "effet Bilbao" et "effet Beaubourg". On aurait aussi pu imaginer, dans ce redéploiement où manque une case, la dation Gillion Crowet rue des Ecuyers, car après tout, les Ets Vanderborgh Frères étaient spécialisés en ameublement et décoration. Ce qui aurait évité de couper Magritte de ses contemporains.

Michel Draguet souligne qu'avant l'ouverture du MMM, par leur nombre, les Magritte étaient un "kyste" dans le panorama XX^{ème}-XXI^{ème}. Il trouve aussi qu'il ne faut pas faire de fixation sur la répartition par siècles, et qu'un décloisonnement pourrait être envisagé ; comme à la Tate Modern. Mais au MMM, on est accueilli dans la pénombre par des agents Securitas et des caméras infrarouge, et les projecteurs à découpe font tendre le tableau vers la carte postale ; c'est un bunker financé par GDF Suez. René Magritte, quoi qu'on en pense, valait largement mieux. Mais, bon nombre des détracteurs du MMM n'ont pas même pris la peine de le voir, par défiance sans doute vis-à-vis du phénomène commercial. Cette visite s'impose pourtant, pour évaluer l'empire des clichés à l'œuvre au sein du musée. Les communiqués de presse sont assez clairs, avec leurs formules entrepreneuriales : *"développement d'une économie de sortie de crise", "relation inter regio proactive" ou "ville musée axée sur une économie de la connaissance"*. Sans oublier l'antienne du *"développement durable"*. Et bien sûr, le musée dédié au XIX^e siècle le sera *"dans sa dynamique moderniste"*. En l'occurrence, ça commence en 1863 — Salon des refusés à Paris² —, ce qui veut dire qu'il y aura sans doute, au final, nonobstant la fermeture du MAM, plus d'œuvres modernistes à voir qu'auparavant. C.Q.F.D.

Au-delà de ces considérations, une inquiétude plus aiguë se profile : celle du syndrome de 1959 ! *"Pendant les trois années suivantes le public belge et le public international furent entièrement privés de Musée d'Art Moderne. Et cela alors que les évolutions de l'art appelaient comme jamais l'existence d'un lieu de confrontation. La jeunesse est coupée des collections d'art moderne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Les chercheurs, les artistes, les critiques, les enseignants sont démunis d'un outil culturel auquel ils ont droit et dont ils ont besoin."*³ Oui, l'Histoire repasse parfois les plats : de 1962 à 1984, ledit public a dû se contenter d'expositions temporaires... Ce que les publications officielles rappellent moins, c'est ce à quoi l'architecte Roger Bastin a été en butte, quand il s'est agi de concevoir le MAM. Ses études ont commencé en 1967, tirant parti du trou issu d'une peu glorieuse opération de façadisme liée à la transformation du Mont des Arts, où l'on édifiait l'actuelle Albertine, d'allure néo-fasciste. Dès ses premières esquisses, Bastin avait trouvé une manière d'ajouter un fragment d'architecture nouvelle au site, digne du Palais des Beaux-Arts de Horta, dans un ensemble dominé par des styles "néo". L'épisode suivant, qui a produit les ignominies entre la Gare centrale et la Grand-Place, a été celui dit des "luttes urbaines", aux relents rétrogrades, avec un interdit posé par l'A.R.A.U. : les quelques maisons (sans grand intérêt) subsistant au Mont des Arts devaient être maintenues. Ces "logements" sont aujourd'hui des bureaux. Le petit jardin attenant est fermé au public. Et la place du Musée est un endroit mort où les baies du rez-de-chaussée sont fermées par des grilles. Le maintien de cet îlot a privé le public, sur la surface correspondante, en considérant les sous-sols, de dix à douze étages qui auraient été bien utiles aujourd'hui.

Des lacunes de la collection d'art moderne aux espaces urbains dévalorisés, et ce depuis des décennies, c'est bien d'un défi-



Manifestation du 9 mars 2011.
Photo Raymond Balau

cit d'espace public qu'il est ici question. Aujourd'hui, au vu de ce qu'est le MMM, on peut redouter que les travaux en cours n'aboutissent qu'à une instrumentalisation supplémentaire de l'institution par des logiques calquées sur le business privé, sous couvert de city branding culturel. L'ombre qui plane est sans équivoque : c'est le spectre du parc à thème, avec ses attractions spectaculaires, qui fait du monde à la caisse, qui désamorce tout ce que la création peut avoir de subversif, et qui dissimule les "petits maîtres", de toute façon inconnus au Japon. Et Magritte, dans cette affaire, est au Panthéon des Hergé, Merckx et autres Brel. Dans un texte célèbre, Umberto Eco s'est amusé des finalités de Disneyland,⁴ renvoyant subtilement à Louis Marin : *"Une utopie dégénérée est une idéologie réalisée sous la forme d'un mythe."*⁵ N'est-ce pas de cela qu'il s'agit, désormais, au Mont des Arts ?

Le 9 mars dernier, autour de Bernard Villers, deux cent cinquante personnes se sont rassemblées au musée pour protester, scandant les noms des artistes de la collection renvoyés aux réserves. Les médias y ont largement fait écho. Le premier mercredi du mois suivant (jour d'entrée libre), un nouveau groupe s'est retrouvé là, pour une minute de silence et un étonnant Bella Ciao face à l'entrée barrée du MAM. Situation inéluctable ? Une pétition circule. Des interpellations parlementaires sont au programme. Un site web et des articles de fond arrivent. Et d'autres premiers mercredis du mois sont ouverts à l'imagination protestataire. Personne n'a bougé lors de l'ouverture du MMM, mais cette fois le passage en force de Michel Draguet suscite une réelle opposition, parce qu'il procède de diktats inféodés au box-office.

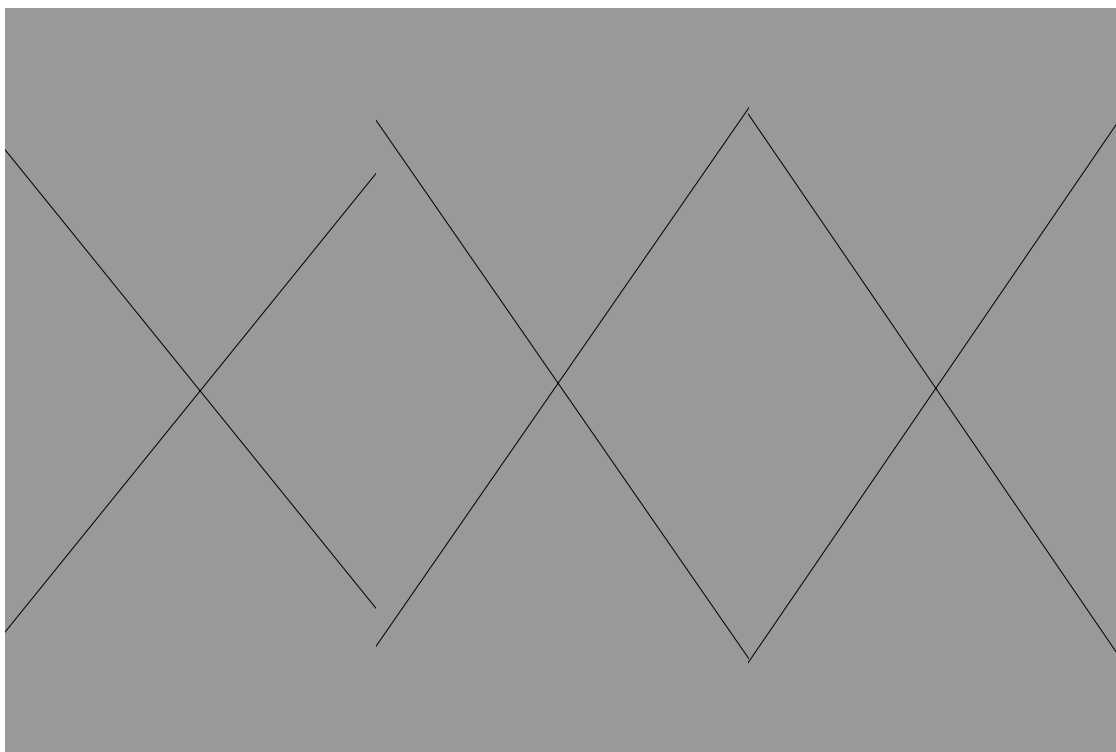
Raymond Balau

- ¹ Dation à la Région de Bruxelles-Capitale estimée par Christie's à 36 millions d'euros.
- ² Accessoirement création de la Société libre des Beaux-Arts à Bruxelles.
- ³ Extrait de la brochure de présentation du Musée d'Art Moderne à Bruxelles, Service des Relations publiques du Ministère des Travaux publics, Bruxelles, 1973, p. 11.
- ⁴ Umberto ECO, *La cité des automates, in La guerre du faux*, Grasset, Paris, 1985, pp. 43-59.
- ⁵ Louis MARIN, *Dégénérescence utopique : Disneyland, in Utopiques : jeux d'espaces*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973, pp. 297-324.

Du côté
de la
Communauté
Française

Suite à une donation importante d'œuvres de Maurice Frydman (Paris, 1928) à la Communauté française de Belgique, les salles Terarken à Bozar s'ouvrent sur une exposition où la peinture prend divers chemins de traverse et se décline en de multiples possibles sous l'action du matériau plastique: champs colorés ondulés, rythmés, sous tensions ou plus apaisés... Une infinité de variations où la matière picturale se fait peau, un derme où les plis et replis évoquent une mémoire individuelle autant que collective.

UNE DONATION / UNE EXPOSITION



**MAURICE FRYDMAN
PLASTICITÉS**

PALAIS DES BEAUX-ARTS - BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

JUSQU'AU 12.06.11

**MAURICE FRYDMAN,
PLASTICITÉS**

DONATION MAURICE FRYDMAN À
LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE
BELGIQUE - PRÉFACE DE FADILA
LAANAN, INTRODUCTION DE PAUL
DUJARDIN, TEXTE DE PIERRE STERCKX,
138 P., 23 X 28 CM, TIRÉ À 1000
EXEMPLAIRES. CO-ÉDITION BOZAR/
COMMUNAUTÉ FRANÇAISE - CULTURE/
COLLECTIONS, 2010, ISBN: 2-930446-
09-9, 25 EUROS

*Composition aux quinze diagonales
(triptyque), 1999
246 x 375 cm
Don Inv.20.373/1-2-3*

l'art même: Quels sont pour vous les sens du terme "plasticités" évoqué par le titre choisi pour cette exposition ?

Maurice Frydman: Ce terme *plasticités*, titre générique de l'exposition, a été trouvé par Pierre Sterckx qui en est le commissaire. Il est excellent puisqu'il recouvre et désigne justement les diverses variantes prises par le matériau plastique dans les multiples applications des travaux que j'expose. Ce mot évoque et suggère aussi mon activité de plasticien. De plus, il pose l'idée que personne devant mes travaux, n'identifie ce matériau en tant que tel s'il n'est pas précisé. En fait, celui-ci perd son identité ou son identification en tant que plastique. Tel me paraît être le contexte d'utilisation du film plastique comme médium de support et d'expression de mon travail. Pour l'essentiel, il me permet grâce à diverses raisons techniques et créatives, de réaliser des matrices à partir desquelles, je crée des monotypes sur tissus.

A.M.: Le plastique comme support pouvant être à la fois médium et générateur de forme, une matrice comme vous l'appellez. Quelles sont les propriétés de ce film transparent qui n'a rien au départ d'esthétique mais que vous arrivez à exploiter de manière plastique ?

M.F.: Le film plastique étirable offre des possibilités infinies pour celui qui cherche à en tirer le maximum de ses potentialités. De plus, il est, par définition et dans son essence, un matériau d'une grande modernité malgré tout le mal qu'on peut en dire. Qu'on le veuille ou non, sans lui, notre civilisation ne serait pas ce qu'elle est dans ses avancées les plus bénéfiques pour l'homme. Ce qui importe pour moi, c'est de maîtriser toutes les potentialités mais aussi les difficultés qu'il pose par ses vertus d'étirabilité. Devenu matrice entre mes mains, il sert de moule et d'empreinte. Je déverse ma couleur dans ses creux et mon drap s'y loge, s'y installe et devient le support d'un monotype. Après séchage, je les sépare, je les arrache l'un à l'autre. En fait dans mon travail tout procède de cet arrachement, de cette séparation violente du positif et du négatif, avec toutes les angoisses et interrogations, drames et/ou enchantements que cette pratique entraîne dans ses réussites et dans ses échecs. On peut le percevoir dans le film que Patrick Rogiers¹ a consacré à mon travail et qui est projeté dans l'exposition. C'est un va et vient permanent des contraires qui s'attirent et s'affrontent, se fondent et se meurtrissent...

Je réalise aussi des matrices pour elles-mêmes en superposant plusieurs couches subissant chacune des tensions, des étirements différents. Lorsqu'elles sont libérées, une rétraction s'opère et provoque les rides et accidents de surface, creux et reliefs qui parcourent ces matrices quand je les considère abouties. Pour arriver à ces grands paysages épidermiques, il a fallu nombre d'efforts, d'allées et venues, de déceptions... Un vrai corps à corps avec le plastique. Ce qui caractérise les œuvres présentées à Bozar, c'est le parti pris que j'ai osé prendre de ne présenter que des travaux matriciels et motifs sériels en de nombreuses variations.

A.M.: Une œuvre a une place particulière dans cette exposition, c'est cette structure en proue de navire emballée de film étiré, allongé. Pouvez-vous nous l'expliquer ?

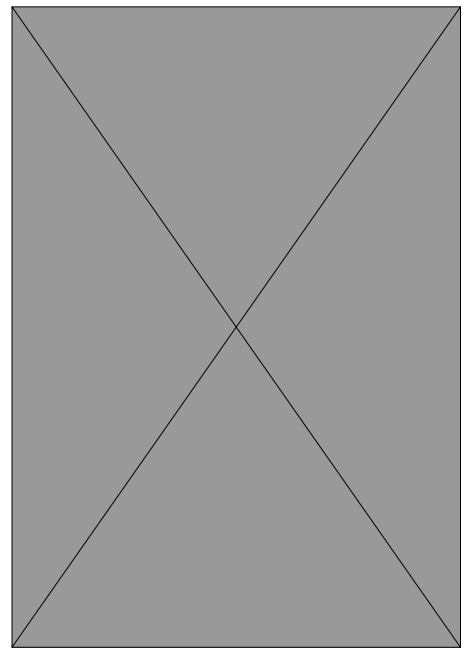
M.F.: Il faut d'abord avoir à l'esprit que cette installation en forme de construction triangulaire, a d'abord comme objectif d'offrir un espace clos qui sépare du reste de l'exposition la présentation d'une sélection de quelque 40 dessins-lavis consacrés à la Shoah. Une installation qui avait comme autre fonction parallèle, de permettre la réalisation d'une vaste composition en films étirables croisés tout au long de ses deux côtés extérieurs réunifiés. Ce traitement de films plastique est installé *in situ* et de façon éphémère comme je l'avais fait une première fois lors de mon exposition à De Markten en 2003. Un exercice difficile, spectaculaire et passionnant à la fois comme le montre l'autre film vidéo présenté dans ce cadre et qu'a réalisé Pierre Michel Zaleski². On peut y voir les possibilités et les limites du film plastique déroulé, étiré, offrant ses plis à la lumière sur de telles longueurs.

A.M.: Cette structure aux volumes acérés ne serait-elle pas en rapport avec le poids dramatique des dessins de la Shoah qu'elle contient ?

M.F.: J'expose ces dessins à de très rares occasions. Ils sont nourris par le souvenir lointain des risques de déportation subis lors de l'occupation allemande à Paris auxquels j'ai échappé plusieurs fois à l'âge de 13 et 14 ans. Ces faits passés me prédisposent à être en permanence à l'écoute et à l'affût de témoignages se rapportant aux abominations des génocides. Il en est un qui m'a particulièrement traumatisé par la lecture d'un ouvrage récent consacré aux horreurs commises par les Einsatzgruppen³ en Pologne et qui ne cesse de me poursuivre... C'est celui des exécutions au bord des fosses communes de ces hommes et de ces femmes, précipités hors des camions et mis à nus, faisant la file et attendant leur tour... C'est le thème de ma dernière série de dessins et de lavis : ces personnages debouts ou assis, transis et terrifiés, s'aidant à se déshabiller dans l'horreur des derniers instants. J'ai bien conscience qu'ils sont irréprésentables mais je ne peux m'empêcher de tenter de les mettre sur papier et de les montrer dans cet espace clos. Ils sont toujours en filigrane des arrachements et des blessures de mes travaux matriciels de ces dernières années.

A.M.: Il y a toujours un rapport au corps qui sous-tend vos diverses créations. Vous évoquez d'ailleurs des termes comme : blessure, corps, épiderme... ou encore des titres comme ouverture, fente, entr'ouverture. Une volonté consciente ?

M.F.: *Ouverture, fente, entr'ouverture, vertébrales...* sont en effet des titres de références qui reviennent souvent pour désigner mes œuvres tout au long de mon parcours. Ils expriment l'essentiel des composantes liées à l'humain qui ne cessent de me poursuivre en tant que plasticien. Depuis que j'ai choisi la voie du plastique et les perspectives nouvelles qu'il m'ouvre - je pense aux étirements et aux torsions/tensions, à cette zone de recherche qu'il me permet d'atteindre - ces titres prennent une nouvelle pertinence. Comment expliquer la constance de ces titres sinon qu'ils désignent les régions du corps de l'homme ou plus spécifiquement de la femme, qui



Les dénués, 2009
Lavis sur papier
30 x 20 cm
Don Inv. 20.386/12

sont au centre de toute expression figurative ou abstraite marquée par la chair. C'est un affrontement de couleurs dans l'agitation des béances, des creux et des reliefs qui animent et font vivre mes matrices.

A.M.: Pour terminer, pouvez-vous nous parler de la donation de certaines œuvres faites à la Communauté française ?

M.F.: Ma donation à la Communauté française comporte une quarantaine d'œuvres dont une dizaine, pour la plupart de grands formats, sont exposées à Bozar. Elles représentent une part importante de mon travail s'étalant sur la période de ces 20 dernières années qui me paraît être la plus significative puisqu'elle concerne mon entrée dans l'univers des plastiques et donc celui des matrices et des monotypes-draps. Elle contient également une partie des dessins exposés dans l'espace clos du triangle. Cette donation a donc un aspect rétrospectif, aspect que je n'ai pas voulu donner à l'ensemble de l'exposition *Plasticités* qui elle se veut, malgré mon âge, tournée vers l'avenir.

Entretien mené par Catherine Henkinet avec Maurice Frydman lors de l'ouverture de l'exposition Plasticités, Bozar, avril 2011.

¹ *L'arrachement*, 2002, 40'. Réalisation : Patrick Rogiers, avec le soutien de Solvay-Benelux, dans le cadre de la rétrospective de Maurice Frydman au Musée du Centre culturel de la Communauté française Le Botanique, Bruxelles ² *Plasticités*, 2011, 38'. Réalisation : Pierre Michel Zaleski, dans le cadre de l'exposition *Plasticités* à Bozar, Bruxelles ³ Michaël Prazan, *Einsatzgruppen*, Paris, Seuil, 2010

NON-ALIGNEMENT

Une maison d'édition a cette sorte d'effet sur le lecteur: elle ne se compare à aucune autre, elle demeure secrètement construite sur des rencontres au fil des jours, des années, et exprime au besoin les soucis qui la navrent. Chaque responsabilité nouvelle, en matière de textes à publier, développe un esprit de découverte marqué par des écarts envers les normes prétendues, les fébrilités mondaines et, si l'on peut dire, l'ennui vers lequel se porte toute option banalisée quant à la forme et au fond du livre ou du recueil que l'on désire voir paraître.

NON, PAS CE SOIR, LA TRAME A 10 ANS

Elodie Antoine, Hélène Amouzou, Bachelot/Caron, Lucile Bertrand, Annick Blavier, Louise Bourgeois, Felten/Massingier, Filip Francis, Anne Fontenelle, Pélagie Gbaguidi, Anne de Gelas, Jérôme Giller et Nolwenn Dequiedt, Michel Hannique, Anne Lefebvre, Daniel Locus, Sandrine Lopez, Karinne Marenne, Patricia et Marie-France Martin, Cécile Massart, Kumi Oguro, Kevin Reynaert, Studio 21bis, Bob Verschueren, Bernard Villers et Dorothée Wycart.

MUSÉE D'IXELLES
71 RUE JEAN VAN VOLSEM,
1050 BRUXELLES
WWW.MUSEEIXELLES.BE

DU 16.06 AU 4.09.2011

LA TRAME
33 RUE DAUTZENBERG,
1050 BRUXELLES
WWW.LATRA.ME.ORG

L'actualité littéraire et plastique donne à *la trame* l'occasion de prouver que de telles considérations, loin de lui être inconnues, témoignent en ce qui la concerne d'une vraie ligne éditoriale. Mais qu'est-ce au juste que *la trame*? Lorsqu'elle en parle, Annick Blavier exprime la nécessité de réunir des auteurs, de les faire se croiser "*ensemble et librement*" avant de les imprimer. Attentive aux questions qui lui sont posées, elle s'enthousiasme au rappel de ce qui fut durant maintenant une décennie un travail mais davantage une joie, sans rapport avec les poids et halteres que le contexte où évolue l'ambition de servir le livre désigne souvent. Et elle souligne que bien des éclairages inédits attendent celles et ceux qui se rendent à l'exposition que *la trame* présente au musée d'Ixelles, entre les murs de sa Salle grise. Cette exposition, justement, si elle est ponctuelle, et si elle offre de prendre mesure de l'absence de règles qui, à la poursuivre avec tant d'obstination, incarne pour finir la seule règle mise en œuvre par *la trame*, ne peut en aucun cas être comprise comme un point fixe, ou un point d'arrêt. Tout d'abord parce qu'elle bénéficie de collaborations jouant de leur éclectisme, témoignant d'une ouverture continue à l'apport, à l'invention d'autrui, entre "je" et "nous", et, de surcroît, parce qu'elle insiste sur la singularité de la notion de lieu, lequel devient pareil à un accord

musical, à une convocation de présence où se trouvent placés sous tension les échos réciproques entre instance d'écriture et dispositifs divers, de la prise-écran au pur emblème visuel. Nous voici très loin de la foire d'empoigne "culturelle" et des clichés, hostiles au partage des intuitions, qui abondent dès qu'il s'agit de rapprocher texte et regard. Arnaud Matagne et Dorothée Wycart, organisateurs, avec Annick Blavier, de l'événement, ont su lui consacrer de bonnes forces: il est vrai que tous deux sont actifs à *la trame*, qu'ils ont le réflexe de se dégager des conformismes qui ordinairement enferment dans un étai les démarches accomplies sous le signe de l'image, ou bien sous celui, offre d'une métamorphose du réel en foyer mystérieux, de l'installation.

La vie d'une édition tient en peu de dates – ou en beaucoup. Dix ans d'existence, c'est mettre un pied devant l'autre et avancer, quand on a le goût de prendre des risques, comme si le lointain que l'on a longtemps souhaité rejoindre acquerrait la valeur d'une cible pour tireur à l'arc. Quiconque ayant aimé la compagnie de la bibliothèque connaît le prix du temps qui s'attache à une collection choisie, à une rangée d'ouvrages à la tranche de couverture identique ou non. Des mots qui ont ému, à l'enfance et plus tard, des idées qui ont permis que l'on grandisse en dehors de certaines mythologies sociales et affectives, rien ne disparaît entièrement – mais rien non plus de la chair des volumes que les mains ont saisis ou repris, et il semble que *la trame* n'ait cessé de s'en souvenir. Gilles Deleuze a, pour cette raison, été invité ici comme un hôte exceptionnel. Avec ses pairs, même si les idiomes varient, si le chant se distingue de l'expression conceptuelle, il quitte le rôle de tuteur obligé que la coutume, quel dommage!, impose en guise de préséance alors que c'est d'aspiration qu'il faudrait parler. Le rhizome deleuzien inspire actes et récits du monde qui se trament, signalant que la pensée repose sur un toucher collectif et ne s'intègre à de l'inachevable que grâce à la perception sensible. Ce qu'une édition se devait sans doute de prendre en compte.

Annick Blavier est plasticienne, Dorothée Wycart également, leur dialogue avec Arnaud Matagne, historien d'art, insiste sur la convergence de parole. La formule forgée par le critique Pierre-Louis Humbert, "*juxtapositions intrépides*", définit ainsi le programme qu'applique, au gré de vents adverses mais que l'irrégularité de leur survenue rend étrangement complices, le journal de "*la maison*", intitulé *Non, pas ce soir*. Les signatures s'y montrent aussi multiples et hétérogènes que dans les "classiques" qui, de leur côté et sur le mode du cahier mince, docile à la paume, doté d'un grain qui n'a aucune honte à réprimer derrière une froideur de façade, retiennent par la richesse de leur contenu d'éléments en fusion. Le journal se feuillette en grande largeur, on a l'impression de brasser de l'eau: légèreté du support, énergie chromatique, contraste fluide entre les noirs et les blancs, choc engendré par des photographies qui ne se privent pas de jeter au visage quelques poncifs d'idolâtries détournés avec justesse, que ce soit eu égard à la situation des femmes dans la modernité ou à l'influence du radicalisme politique que nombre de gouvernements actuels honorent en balisant l'opinion à l'aide de sémaphores de peur. Les articles y décochent de sérieux coups de semonce et ni les idéologies dénonciatives, ni les discours où s'affichent des fausses sciences ne sont épargnés.

Mais que serait l'ironie sans la poésie? Elle guide les passeurs intransigeants qui, par notes en mosaïque, émaillent les pages des cahiers. Ceux-ci sont de deux catégories, l'une – appelée *En vis-à-vis* – insistant sur un aspect de contact, et l'autre – *Petites histoires* – plutôt sur l'intime. Les noms réunis sont célèbres, et parfois aussi ils apparaissent pour la première fois: les personnalités sont d'un intérêt remarquable, les phrases et paragraphes qu'elles donnent s'emplissent d'une relation à l'être qui suppose vaincu le dessein d'entrer dans le rang.

Aldo Guillaume Turin

Exposition :
SOLO SNOW
LE FRESNOY, TOURCOING (F)
WWW.LEFRESNOY.NET

JUSQU'AU 24.04.11

Catalogue :
**SOLO SNOW. ŒUVRES
DE MICHAEL SNOW**

Sous la dir. de Louise Déry, textes de Louise Déry,
Jacinto Lageira, Erik Bulot, Stéfani de Loppinot, Michael
Snow, Le Fresnoy – Studio national des arts con-
temporains et Galerie de l'UQAM – Université du Québec à
Montréal, 2011, 144 p. franç./ angl., 21,5 x 28,5 cm,
24 euros. ISBN 978-2-917696-05-7

Michael Snow
"Condensation
(A Cove Story)", 2009
Projection vidéo, couleur,
10min 28 en boucle
Collection Michael Snow



L'ensemble est formidable parce que diversifié, généreux et cohérent. De l'œuvre filmique à l'œuvre sonore, de la photographie au dispositif de projection, du plan fixe en image projetée au texte qui se déroule, formaté à la taille de l'écran, MICHAEL SNOW n'en finit pas de déplier ce qui fait état de notre rapport visuel au monde.

Et si l'œuvre purement sonore semblait y faire défaut, ce n'est pas exact. De nous plonger dans le noir tout en nous faisant circuler vu les différentes sources sonores placées dans l'espace, *Diagonale* (1982) ramène aussi bien la question du voir en son versant imaginaire. C'est une chose curieuse qu'une œuvre absolument immatérielle (qui s'inscrit dans le temps) dans un espace d'exposition. Elle n'échappe pas à la réalité du corps tangible, tout de même au fondement de l'image.

Là où nous voudrions attirer l'attention, c'est sur l'œuvre de Michael Snow en ce qu'elle multiplie les points de vue – moins subjectifs que réels. Physiquement, l'on basculera de l'un, puis de l'autre côté de la photographie *Powers of Two* (2003) scénographiant un couple au lit et développée en grand format sur transparents (s'étonnant d'avoir affaire à la même image inversée). L'on considérera voir depuis le trottoir la rue voisine dont l'image est projetée en

temps réel dans l'exposition – en plus de défiler sur un écran accidenté par la pose de cubes et autres socles qui "mettent en relief" ladite image (allusion faite au cubisme). L'on adoptera une posture penchée comme attablé au repas que fait défiler *Serve, Deserve* (2009) sur un plan horizontal. L'on tourbillonnera à capter les images du piano (prises en plan zénithal) sur les quatre murs de la salle qui présente *Piano Sculpture* (2009) et dont le morceau est faussement joué par Michael Snow (pourtant pianiste de free jazz). Enfin, l'on plongera dans un curieux rapport à l'image à voir *Observer* (1974-2001) restituant, à nos pieds, la captation de notre corps filmé en vue plongeante (une pièce très *naumannienn*e). Ou à s'incliner sur *In Media Res* (1998), une photographie immense, à la taille du tapis persan qu'elle figure et dont elle prend la place, au sol. Cette dernière pièce dépeignant une scène d'intérieur avec un perroquet s'échappant de sa cage et trois personnes qui s'élancent pour le rattraper, montre avec force de conviction combien l'espace est compressé dès lors qu'on passe de trois à deux dimensions. Et en général, toutes ces mises en espace inscrivent la représentation dans sa réalité "plate" malgré tout. Par la pluralité des axes de vue sur l'image (déjà intégrale dans *La Région centrale*, 1971), l'artiste enfonce le clou de la bidimensionnalité originelle de la représentation. Sans pour autant omettre les possibles déformations qui vont avec. C'est ce que reprend d'une autre façon le texte de Stéfani de Loppinot dans le

catalogue, abordant l'œuvre de Michael Snow sous l'angle de l'anamorphose.

Car cette diversité des points de vue appartient a priori à la sculpture et à sa suite, à l'installation. La spatialisation de l'œuvre, jusqu'à l'étendre au "cube blanc" est ce à quoi s'est attelé l'art de l'objet. Or avec Michael Snow et via le film, nous sommes à nouveau saisis par la fulgurance d'une image plate et inframince dont la profondeur de champ est une "hallucination représentationnelle". En cela, son œuvre revisite l'histoire de la peinture dont elle ne s'est jamais déprisée. Il n'y a qu'à constater les références multiples y attenantes, avec l'*Olympia* de Manet dans *Powers of Two*, le *Jugement de Pâris* repris à Cézanne et flanqué de trois femmes nues de dos, la "fenêtre sur le monde" travaillée en vidéo au moyen de deux rideaux flottants qui dévoilent ou pas la vue perspective, et encore les magnifiques natures mortes en polaroid ou l'évier du peintre en diaporama. Ainsi, avançons-nous que cette production majeure trop souvent campée dans le champ du cinéma expérimental, ranime une prise en compte de la peinture en art par le biais des nouveaux média. Les acrobaties de Michael Snow (allusion à son humour et sa liberté) suscitent des déplacements (du regard) qui nous ramènent toujours à l'illusion. Sorti des limites du formalisme, cet artiste a repris à son actif la représentation qui, placée à la lisière de la réalité, relate cette dernière mieux que tout.

Eventuellement trompés par l'outil technologique en ce qu'il traficote le donner à voir, nous le sommes encore par la duperie représentationnelle qui, d'un seul coup, retrouve sa place en toute légitimité. En fait encore foi *Condensation (A Cove Story)* (2009), une vue de montagnes à Terre Neuve filmée en plans successifs durant une journée. Les centaines de séquences prises en caméra numérique et puis montées pour redevenir un film en 24 images/seconde, donnent forme à un extraordinaire paysage atmosphérique – comparable au *Soleil levant sur la petite Creuse* de Claude Monet. Bien sûr, son sensible changement dans le temps, ainsi que l'image à caractère saccadé, le différencie du tableau. En même temps, la question du hors champ propre au cinéma n'est pas prégnante ici étant donné le plan fixe que dirige l'artiste. Par contre, empli d'une luminosité vibrante et d'une humidité évolutive, le paysage pictural revisité par la caméra stimule d'une nouvelle façon la contemplation.

Dans le catalogue, rythme, pulsation et rupture sont les pôles par lesquels Jacinto Lageira analyse l'œuvre de Michael Snow dont l'auteur rappelle "la perception concrète de soi" qu'elle suscite. Car cette œuvre explore sans cesse nos capacités psychophysiques. Et ce faisant, elle atteindrait à une hyper conscience de soi ainsi qu'à une corporéité réelle, l'une comme l'autre aussitôt rattrapées par un inatteignable. L'art sonore de l'artiste est soumis à l'arpentage par Erik Bulot, un principe de mesurage du territoire qu'il applique au musical en ce sens que Michael Snow délimite une zone précise du clavier d'où tirer des variations ou qu'il fait un relevé de musiques ethniques pour créer *The Last LP*. Ces trois articles critiques (avec celui de Stéfani de Loppinot) font suite à un texte-promenade au sein de 50 ans de création, une entrée en matière bien documentée et très agréable de Louise Déry.

Isabelle de Visscher-Lemaître

L'ART MEME

EXPOS
EXTRAMUROS
51-52

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
56-59/60

PRIX
& CONCOURS
60

EXPOS
INTRAMUROS
53-55

BIBLIO
61-63

AGENDAS ETC

EXTRA MUROS

ONT EXPOSÉ :

JEAN-BAPTISTE BERNADET

Fortune

GALERIE TORRI, 7 RUE SAINT CLAUDE,
F-75003 PARIS – WWW.GALERIETORRI.COM

Du 2 au 30.04.11

PASCAL BERNIER

En chair et en os

ACTE2GALERIE, 41 RUE D'ARTOIS, F-75008 PARIS
WWW.ACTE2PHOTO.COM

Du 11.04 au 15.05.11

PIERRE BISMUTH

The End of Money

WITTE DE WIT, 50 WITTE DE WITSTRAAT,
NL-3012 BR ROTTERDAM – WWW.WDW.NL

Du 25.02 au 16.04.11

CHRISTIAN CAREZ

Mishmash

Biennale de la photo de Thessalonique
MUSEE JUIF DE THESSALONIQUE,
13 AGIOU MINA STREET, GR-546 24 THESSALONIQUE
WWW.PHOTOBIENNALE.GR

Du 14 au 29.04.11 (*)

KIKIE CRÉVECOEUR

Exposition organisée par la structure

espace Modulab

28 RUE MARZELLE, F-57000 METZ
WWW.ATELIER-ETCHING.COM/GALERIE-MODULAB-METZ

Du 12.03 au 24.04.11

DAVID DE BEYTER

In **reGENERATION2: Photographes de demain**

GALERIE AZZEDINE ALAÏA,
18 RUE DE LA VERRERIE, F-75004 PARIS
WWW.MAGDA-GALLERY.COM

"Après le succès de la première exposition **reGENERATION** en 2005 développant la problématique de la révolution numérique des moyens photographiques et les réactions de la nouvelle génération d'artistes photographes, les conservateurs du musée de l'Elysée redonnent à nouveau une tribune à 80 jeunes artistes rivalisant d'ingéniosité

technique et issus de 45 écoles de photographie dans 25 pays différents sur le point d'entamer leur carrière."

Du 7.04 au 22.05.11

MANON DE BOER

Think about Wood, Think about Metal

In **LOOP Festival, Festival d'art contemporain de Barcelone**

3 CARRER D'ENRIC GRANADOS,
ES-08007 BARCELONE – WWW.LOOP-BARCELONA.COM

Projection le 2.05.11

LISE DUCLAUX

Je t'en tamponne surtout et pour rien

CENTRE POMPIDOU-METZ,
1 PARVIS DES DROITS DE L'HOMME, F-57000 METZ
WWW.CENTREPOMPIDOU-METZ.FR

Le 22.04.11 (avec le soutien de Wallonie Bruxelles international et Wallonie Bruxelles Théâtre/Danse)

OLIVIER FOULON

Pure 'n Gentle

KUNSTHALLE LINGEN,
10A KASER STRASSE, D-49809 LINGEN
WWW.KUNSTHALLE-LINGEN.DE

"Cette exposition propose un travail de l'artiste relatif aux corrélations historiques complexes et aux analogies contemporaines qu'il existe entre l'Apartheid Sud Africain et le problème de l'état d'Israël."

Du 5.03 au 25.04.11

JEF GEYS

Woodward Avenue

CARRIAGE TRADE, 62 WALKER STREET,
10013 NEW YORK, USA – WWW.CARRIAGETRADE.COM

Du 19.03 au 3.04.11

PIERRE JEAN GILLOUX

In **Vidéoformes 2011, Festival des arts vidéo & cultures numériques de Clermont-Ferrand**

64 RUE LAMARTINE, F-63000 CLERMONT-FERRAND
WWW.VIDEOFORMES-FEST.COM

Du 16 au 19.03.11

NOÉMIE GOLDBERG

Collages à Otets Paisiy Street
In **Otets Paisiy Street Festival, Festival d'art contemporain de Plovdiv (Bulgarie)**

Organisé par l'Open Arts Foundation.

36 OTETS PAISIY STREET, BG-4000 PLOVDIV
WWW.OPENARTS.INFO/OTETS-PAISIY-STREET

"Une rue de Plovdiv deviendra un centre de manifestations (lectures, conférences, discussions...) et d'expositions urbaines d'art contemporain pendant un weekend. Le **Otets Paisiy Street Festival** propose une nouvelle façon de considérer l'histoire et le présent de ce topos urbain inexploré."

Du 27 au 29.05.11

ANNABELLE GUETATRA

In **Drawing Now Paris, Salon du dessin contemporain**

STAND DE LA GALERIE D'YS (BRUXELLES)
CARROUSEL DU LOUVRE, 17 RUE DE LA BOÉTIE,
F-75008 PARIS – WWW.DRAWINGNOWPARIS.COM

Du 25 au 28.03.11 (*)

PATRICK GUNS

May 35th

GALERIE POLARIS,
15 RUE DES ARQUEBUSIERS, F-75003 PARIS
WWW.GALERIEPOLARIS.COM

"Présentation de quelques dessins réalisés en 2010 et 2011, soulignant l'ironie mordante avec laquelle l'artiste regarde le monde."

Du 3 au 30.03.11

MARGHERITA ISOLA

Inévitable

In **Site Fest 2011: le festival des arts performatifs et multimédias**
Organisé par "Arts in Buskwick"

250 MOORE STREET,
11206-3857 BROOKLYN, NEW YORK, USA
WWW.ARTSINBUSKWICK.ORG

"Le **Site Fest** est un événement interdisciplinaire mettant en évidence la diversité des performances en théâtre, danse et musique offrant aux artistes la possibilité d'exposer leurs travaux dans un environnement collaboratif. La performance de Margherita Isola s'insère dans une manifestation combinée de body art et d'art vidéo: *Habeas Corpus*."

Le 5 et 6.03.11

JOHAN MUYLE

In **Art Paris Just Art i, Foire internationale d'art moderne et contemporain de Paris**

STAND DE LA GALERIE TOXIC LUXEMBOURG
GRAND PALAIS, AVENUE WINSTON CHURCHILL,
F-75008 PARIS – WWW.ARTPARIS.FR

Du 31.03 au 3.04.11

SEBASTIEN RIEN

LA MALTERIE, 250BIS BOULEVARD VICTOR HUGO,
F-59000 LILLE – WWW.LAMALTERIE.COM

"L'artiste plasticien développe ses recherches, articulées autour de l'ambivalence construction/destruction au sein d'un champ sémantique comprenant l'accident, la guerre, le feu et le chaos..."

Du 4 au 8.04.11

RAFAËL SANCHEZ

Rouge

Performance audiovisuelle prenant place au sein de la compétition "live-cinéma"

In **Festival Experiments in Cinema**

CENTRE CULTUREL NATIONAL HISPANIQUE,
1701 4TH STREET 'SW, NM 87102 ALBUQUERQUE, USA
WWW.NHCCNM.ORG

Du 13.04.11 au 17.04.11

Et in **Festival International**

du **Film de Tarragona**
(du 29.04.11 au 7.05.11)

2 ARQUITECTE ROVIRA, ES-43004 TARRAGONA
WWW.REC71.FESTIVALREC.COM

Le 6.05.11 (*)

BEAT STREULI

In Open House

BIENNALE DE SINGAPOUR,
61 STAMFORD ROAD, MY-178892 MALAISIE
WWW.SINGAPOREBIENNALE.ORG

Du 13.03 au 15.05.11

PHILIPPE TERRIER-HERMANN

In WANI

FONDATION D'ENTREPRISE RICARD,
12 RUE BOISSY D'ANGLAS, F-75008 PARIS
WWW.FONDATION-ENTREPRISE-RICARD.COM

Du 8.04 au 21.05.11

TILMAN

Painted Obj(c)ts Ambigus

GALERIE LINARD LANGSDORFF,
38 RUE DE MALTE, F-75011 PARIS
WWW.LINARDLANGSDORFF.COM

Du 5.03 au 1.04.11

ADRIEN TIRTIAUX

The Hidden Treasures

THOMAS K. LANG GALLERY, WEBSTER UNIVERSITY,
1 BERCHTOLDGASSE, AT-1220 VIENNE
WWW.TKLANG-GALLERY.COM

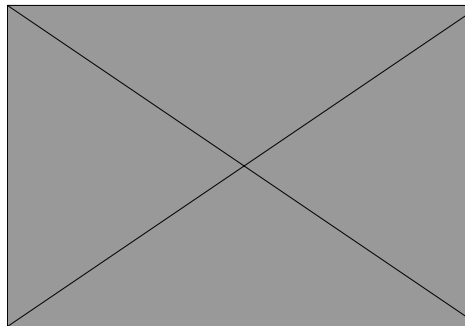
"Lors de cette exposition, l'artiste s'est intéressé aux mécanismes économiques inhérents à la production artistique, et particulièrement celui de l'exclusivité. Il fabrique ses œuvres d'art comme des devinettes. Les visiteurs sont donc invités à déchiffrer les codes sous-jacents des sculptures, photographies et dessins qui leur sont proposés."

Du 6.04 au 20.05.11

PIETER VERMEERSH

CARL FREEDMAN GALLERY,
44 CHARLOTTE ROAD, UK EC2A 3PD LONDRES
WWW.CARLFREEDMANGALLERY.COM

Du 2.03 au 3.04.11



Tilman,
Untitled,
2010, laque sur aluminium, dimensions variables
© Emmanuel Honold

LEON VRANKEN

Don't whistle 'till you're out of the wood

WHITE BOX,
329 BROOME STREET, 10002 NEW YORK, USA
WWW.WHITEBOXNY.ORG

Lauréat du prix de la jeune peinture belge décerné par le Palais des Beaux-Arts, il se voit offrir l'opportunité de donner une résonnance internationale à son travail, en exposant à New York, en même temps que l'*Armory Show*.

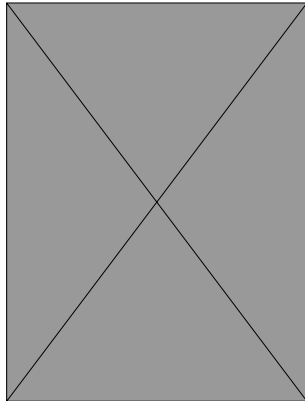
Du 4 au 31.03.11

YVES ZURSTRASSEN

Organisé par la fondation
Antonio Pérez

MUSEO DEL OBJETO ENCONTRADO,
PLAZA DE LA IGLESIA, ES-16600 CUENCA
WWW.DIPUCUENCA.ES

Du 14.04 au 31.05.11



Léon Vranken,
Untitled,
bois massif et vernis

MARC ANGELI

& BERNARD GILBERT

In **Art Paris Just Art 1, Foire internationale d'art moderne et contemporain de Paris**

STAND DE LA GALERIE DU TRIANGLE BLEU (STAVELOT), GRAND PALAIS, AVENUE WINSTON CHURCHILL, F-75008 PARIS
WWW.ARTPARIS.FR

Du 31.03 au 3.04.11

DIALOGIST-KANTOR

(TONI GERLANDT

& CARLOS MONTALVO)

Nivell Ni Bell Ni Babel

GALERIE CHARPA, 11 TAPINERIA, ES-46001 VALENCE

Du 4.03 au 30.04.11

DIALOGIST-KANTOR, BERNARD

MULLIEZ, JÉRÔME GILLER,

LISE DUCLAUX, JULIEN CELDRAN

& EMMANUEL TÊTE

Vagabondage

GALERIE 3H+K,

32 MAHERANKATU (SISÄPHA) FI-28100 PORI
WWW.NYTE.APKUJNET

Du 30.04 au 15.05.11

PORIN TADEMUSEO / PORI ART MUSEUM,

ETELÄRANTA, FI-28100 PORI
WWW.PORIARTMUSEUM.FI

Le 4.05.11

PHILIPPE-HENRI COPPÉE,

BERNARD GILBERT, NOËLLE

KONING & JOHAN MUYLE

In **groupshow: Rock & Barroque**

Sous commissariat de Claude Lorent

MUSE, MUSÉE BRÉSILIEN DE LA CULTURE,
218 AVENUE DE L'EUROPE, BR-01311-000 SÃO PAULO
WWW.MUSE.ART.BR

Exposition itinérante produite par WBI
s'accompagnant d'un album-catalogue
de 64 pages en langue française.

(Editeur : WBI – ISBN 2-930308-12-5,

dépôt légal : D72009/4101/2).

Du 2.04 au 24.04.11

FRANÇOIS MARTIG

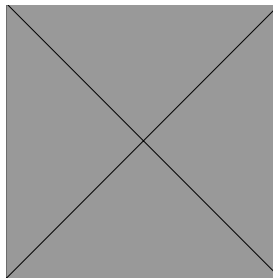
& PHILIPPE PETITGENÉT

L'Hallali

L'ESPACE LES INSTANTS CHAVIRÉS,
7 RUE RICHAUD-LENOIR, F-93100 MONTREUIL
WWW.INSTANTSCHAVIRES.COM

"Ces deux artistes visuels utilisent
le son comme élément principal de
leur travail. Leur collaboration utilise
certains codes de la pratique du *Tuning*
et de la chasse, d'où ce titre : *l'Hallali*,
le cri de victoire de la chasse à courre !
Leur intervention se déploiera sous
la forme d'une installation en quatre
parties et d'un concert. Premier volet
de *La Formule du Binôme* : un cycle de
trois expositions courtes basées sur
des duos d'artistes."

Du 6 au 17.04.11



Pascal Marthine TAYOU,
After Shave,
2011, (laser, papier, lame de rasoir)
(image de simulation)

Barthélémy TOGOU,
The New World's Climax III,
2001, Installation: table, 11 lampons, bois, encre noire,
150 x 248 x 100 cm; série de 11 monotypes sur papier,
103 x 72,5 cm (chaque); 1/1. Acquis avec la participation
du FRAM Ile-de-France,
© Adagio, Paris 2011. Photo © Jacques Fajourot.

ANITA MOLINERO,

NINA CHILDRESS

& EMMANUELLE VILLARD

Paillettes, prothèses et poubelles

SALA BANCAJA SAN MIGUEL,
17 ENMEDIO, ES-46000 CASTELLÓN

Du 21.01 au 20.03.11

VERO VANDEGH, PHIL BILLEN

& SYLVIE DERUMIER

In **Life Art Fair, Foire européenne d'art contemporain**

STAND DE LA GALERIE LOUISE DS EDITION (BRUXELLES)
1 BOULEVARD DES CITÉES UNIES, F-59800 LILLE
WWW.LILLEARTFAIR.FR

Du 24 au 27.03.11

AURELIE SALAVERT,

CHARLOTTE BEAUDRY

& MON COLONEL ET SPLIT

In **Drawing Now Paris, Le salon du dessin contemporain**

STAND DE LA GALERIE AUCEDAY (BRUXELLES)
CARROUSEL DU LOUVRES, 17 RUE DE LA BOÉTIE,
F-75008 PARIS – WWW.DRAWINGNOWPARIS.COM

Du 25 au 28.03.11 (*)

EXPOSENT :

PASCAL BERNIER

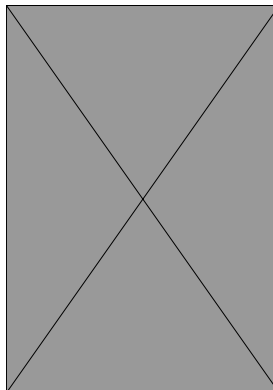
In **Fantômes & cauchemars**

HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE,
CHÂTEAU DE PERONNE,

PLACE ANDRÉ AUDINOT, F-80200 PERONNE
ESPACE CULTUREL FRANÇOIS MITTERRAND,
RUE DE BIZANVAL, F-60000 BEAUVAIS
WWW.HISTORIAL.ORG

"L'Historial de la Grande Guerre et
l'Espace culturel de Beauvais, situés
dans une région marquée par les
guerres, présentent sur le thème des
fantômes et cauchemars, une exposi-
tion d'oeuvres d'art contemporain de
nombreux artistes, en dialogue avec
les collections 1914-1918 de l'Historial.
Cette dernière pose la question de
l'homme face à l'Histoire et aux héri-
tages de la guerre tandis que l'Espace
culturel de Beauvais offre une plongée
dans les résurgences et les peurs de
l'enfance."

Du 13.05 au 21.08.11



MAXIME BRYGO

& PHILIPPE TERRIER-HERMANN

In **Diep, Festival de la Côte d'Albatre**

F-76220 DIEPPE
WWW.DIEPFESTIVAL.BLOGSPOT.COM

Du 10.07 au 21.08.11

BENOÎT FÉLIX

& MARCO DESSARDO

In **Proto – Gonzo Project**

I-PARK FOUNDATION,
428 HOPYARD ROAD, 06423 EAST HADDAM, USA
WWW.I-PARK.ORG

Du 13.07 au 1.08.11

ANN VERONICA JANSSENS

& FRANÇOIS CURLÉ

In **Foire Art Basel**

STAND DE LA GALERIE MICHELLE SZWAJGER
(ANVERS) – HALL 1 & 2 MESSEPLATZ,
CH-4005 BASEL – WWW.BASEL.CH

Du 15.06 au 19.06.11 (*)

In FIAC 1, Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris

GRAND PALAIS, AVENUE WINSTON CHURCHILL,
F-75008 PARIS – WWW.FIAC.COM

Du 20 au 23.10.11 (*)

GUIDO'LU

Ce que voit le nain

In **Biennale d'art vidéo et performance de Palestine**

RAMALLAH, JERUSALEM ET GAZA

Du 6 au 12.06.11 (*)

11^{ème} BIENNALE DE LYON –

UNE TERRIBLE BEAUTÉ EST NÉE

Sous commissariat de Victoria Northoorn et la direction artistique de Thierry Raspail

WWW.LABIENNALEDELYON.COM

"Pour la 11^{ème} édition de la Biennale de Lyon, historiquement une biennale d'auteur, j'ai choisi de faire ce que font les artistes – de tâtonner dans l'obscurité sans savoir si celle-ci s'éclaircira ou non au cours de ma progression, pas à pas et d'œuvre à œuvre, de me laisser influencer par mes obsessions, mes intuitions et mes frayeurs, et d'être gui-

dée par les indices et les provocations que les artistes conviés ont semé sur ma route – sur notre route. J'ai voyagé et fait en sorte que cette exposition parle tout à la fois de l'incertitude du présent et de son proche avenir, qu'elle parle de la condition de l'artiste et de la nécessité de l'art, tout en restant ouverte au doute, à la contradiction et à la perplexité, au changement et au mouvement". La 11^{ème} Biennale de Lyon rassemble 60 artistes du monde entier, venus principalement d'Europe, d'Afrique et d'Amérique latine, et dont les œuvres sont exposées sur 14 000 m² dans quatre lieux : La Sucrière, la Fondation Bullukian, le Musée d'Art Contemporain de Lyon et l'usine T.A.S.E. Le catalogue de la Biennale est conçu et dirigé par une équipe éditoriale résidant à Buenos Aires, dont font partie les écrivains Carlos Gamarro et Rubén Mira, le dramaturge et metteur en scène Alejandro Tantanian, et moi-même. Conçu et publié en étroite relation avec Franck Gautherot aux Presses du Réel, ce catalogue est un projet éditorial autonome plutôt qu'une tentative de représentation de la Biennale en soi." Veronica Northoorn

Du 15.09 au 31.12.11

APPEL À CANDIDATURE –

RÉSIDENCES D'ARTISTES

"Les Maisons Daura à Saint-Cirq-Lapopie, dans la Région Midi-Pyrénées, constituent un ensemble architectural remarquable, hébergeant un centre de recherche et d'innovation artistiques pluridisciplinaire. La splendeur du site et l'histoire artistique de cette vallée constituent une source d'inspiration intarissable pour les artistes. À l'abri des vicissitudes de la vie citadine, ils développent de nouveaux projets, expérimentant autrement les liens entre patrimoine et création contemporaine. Possédant des chambres et des ateliers individuels ou collectifs, ce lieu de ressource pour la création a pour spécificité de faire dialoguer les pratiques, disciplines, identités et géographies."

> **La date limite de rentrée des dossiers de candidature complets, à remettre par voie électronique, est fixée au 15.08.11**
Maisons Daura, résidences d'artistes, Le Bourg, F-46300 Saint-Cirq-Lapopie
T + 00 33 (0)5 65 40 78 19 – www.magdip.fr

INTRA MUROS

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

PASCAL BERNIER

Valeur refuge

GALERIE BODSON-EMELINCKX, 70 RUE DE HENNIN, 1050 BRUXELLES – WWW.BODSON-EMELINCKX.COM

Jusqu'au 4.06.11

LAURE EGGERICH

Carnets de voyage

LIBRAIRIE QUARTIERS LATINS, 14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES T + 32 (0)2 227 34 00 – WWW.CFC-EDITIONS.BE

Ma.-sa. de 10h à 18h

Du 7.07 au 31.08.11

NADINE FIEVET

Retour de voyage

(peintures récentes)

GALERIE ALAIN BECIANI, 36 RUE DE MONTIGNY, 6000 CHARLEROI, T + 32 (0)71 31 82 17 WWW.GALERIEBECIANI.BE

Du 4 au 30.06.11

FILIP FRANCIS

Filip & Filip

"Depuis la fin des années 90, son questionnement de la peinture s'est réorienté vers les limites de la visibilité à travers une méthode procédant par désaturation de la couleur : il s'agit de diluer de plus en plus une couleur pure (saturée) vers la lumière blanche (...). Ici, l'artiste utilise des toiles de plus ou moins grand format sur lesquelles il peint à l'aide de pigments cosmétiques (utilisés pour le maquillage), rouges et/ou verts, auxquels il applique ce long processus de désaturation du rouge et/ou du vert jusqu'à en arriver à un point où la couleur devient pratiquement imperceptible."

ART&CO, ESPACE BLACK BOX, 142 RUE DE STALLE, 1180 BRUXELLES – INFO@GALERIELEDOUNE.BE

Me.-sa. de 14h à 18h ou sur rdv.

Jusqu'au 2.07.11

KENDELL GEERS

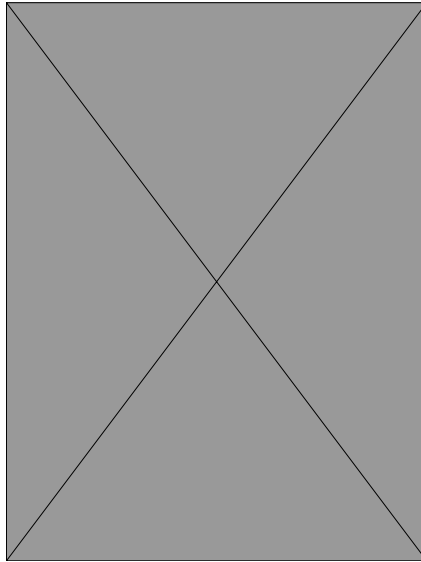
No Government No Cry

CNAP ACTUELE KUNST, 21 ARMAND HERTZSTRAAT, 3500 HASSELT T + 32 (0) 11 22 53 21 – WWW.CNAP.BE

Ma.-ve. de 11h à 18h

et sa.-di. de 13h à 17h.

Jusqu'au 26.06.11



GEORGES MEURANT

AEROPLASTICS GALLERY, 32 RUE BLANCHE, 1050 BRUXELLES T + 32 (0)2 537 22 02 – WWW.AEROPLASTICS.NET
Du 21.06 au 13.08.11

RONJA SCHLICKMANN

Ilha Grande

MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE, 27 RUE DU COLLÈGE, 1050 BRUXELLES, T + 32 (0)2 535 93 80 – WWW.AMERICA-LATINA.BE
Du 2 au 16.06.11

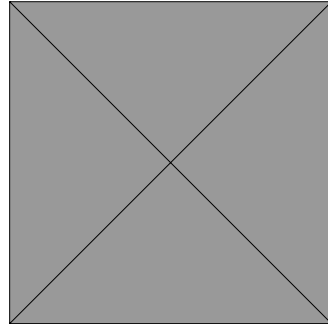
EMMA SHORING

Précieuses et polles

LIBRAIRIE QUARTIERS LATINS, 14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES, T + 32 (0)2 227 34 00 – WWW.CFC-EDITIONS.BE

Ma.-sa. De 10 à 18h.

Jusqu'au 18.06.11



Katherinne Longly
© Katherinne Longly 2010-2011

NADINE FIEVET (PEINTURE) & MARIO FERRETTI (SCULPTURE)

LA MAISON D'ANNA, 15 RUE DE L'ÉGALITÉ, 7080 FRAMERIES, T + 32 (0) 478 03 43 80

Me. de 14h à 17 h, sa.-di. de 10h à 17h ou sur rdv.

Du 12.06 au 13.07.11

MICHAEL KRAVAGNA (PEINTURE) & RAINER GROSS (SCULPTURE)

ESPACE BAUTHIER, 36 RUE DE LA MONTAGNE, 1460 ITTIRE, T + 32 (0)67 64 73 23

Sa.-di. de 14h30 à 18h00 ou sur rdv.

Jusqu'au 5.06.11

JEAN-LOUIS VANESCH & FOTOMUSEUM ANTWERPEN

Junctions

"(...) L'artiste associe ses propres œuvres à des pièces de la collection du musée qui leur font écho. Depuis 30 ans, Vanesch (1950) façonne une avant-garde personnelle. Rebelle aux modes, son œuvre naît d'une nécessité intérieure et fait émerger des schémas abstraits dans un carnaïeu de noirs et de gris".

Jusqu'au 24.06.11

GILBERT FASTENAËKENS, THOMAS CHABLE, CHANTAL MAES, PHILIPPE HERBET,

FELTEN-MASSINGER, VINCENT
BEECKMAN, ARNO RONCADA,
GEERT JORIS, JAN KEMPENAERS,
BERT DANC'KAERT, NICK HANNES,
HERMAN VAN DEN BOOM
& LARA DHONT

Beyond the Document

Photographies belges 1980-2010
Sous commissariat de Xavier Canonne (Musée de la Photographie de Charleroi), Pool Andries (FotoMuseum Antwerpen) et Frank Vanhaecke (Bozar Expo).

Du 29.06 au 25.09.11

PRIX DE LA JEUNE PEINTURE BELGE 2011

Parmi les 275 dossiers reçus, le jury international a sélectionné 10 artistes prometteurs qui présenteront leurs œuvres les plus récentes au Palais des Beaux-Arts pendant tout l'été. **David Catherail, Michiel Ceulers, Pieterjan Gincxels, Manor Grunewald, Hou Chien Cheng, Paul Hendrikse, Kelly Schacht, Joris Van De Moortel, Cédric Van Turtelboom et Freek Wambacq**. Jury: Hilde de Teerlinck (Frac Nord Pas de Calais), Thierry Raspail (Musée d'art contemporain, Lyon), Clément Minighetti (Mudam,

Luxembourg). **Henriette Breton-Meyer** (Overgaden - Institute of Contemporary Art, Copenhague) et **Miguel von Hafe Pérez** (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela).

Remise des prix le 8 juin à 18h30.

Du ma. - di. de 10h à 18h, je. de 10h à 21h.

Du 9.06 au 11.09.11

PALAIS DES BEAUX-ARTS, 23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES, T + 32 (0) 25 07 83 91 – WWW.BOZAR.BE

GERT DE CLERCQ

Jusqu'au 11.06.11

FREDERIC ROLLAND

Du 2 au 24.09.11

B GALLERY, PLATE-FORME ARTISTIQUE CONTEMPORANÉE, GALERIE BORTIER, 17-19 RUE SAINT-JEAN, 1000 BRUXELLES – WWW.BRUPASS.BE
WWW.LACENTRALELECTRIQUE.BE
T + 32 (0)2 279 64 03/35

WALTER LEBLANC (1932-1986)

ARTISCOPE, 35 BOULEVARD SAINT-MICHEL, 1040 BRUXELLES, T + 32 (0)2 735 52 12
WWW.ARTISCOPE.BE

Ma.-sa. de 14h à 18h

Jusqu'au 30.06.11

TAPTA [1926-1997]

ANCIENS ABATTOIRS, PLACE DE LA GRANDE PÊCHERIE, 7000 MONS, T + 32 (0) 65 40 53 30/56 20 34
WWW.EAM.MONS.BE

Sous commissariat de Michel Baudson "(...) Quatorze ans après, c'est l'occasion de porter un regard rétrospectif sur les principales évolutions, les tensions, lignes de force et passages, les enjeux plastiques d'une œuvre qui, sans jamais cesser d'évoluer, témoigne aussi de la constance de ses réflexions et choix artistiques. Des textiles aux sculptures monumentales, l'artiste chemine et parvient au subtil équilibre entre réflexion et action. Pour l'occasion, une importante installation aquatique (1996) sera montrée dans la grande halle".

Ma.-di. de 12h à 18h

Jusqu'au 24.07.11

ONZE

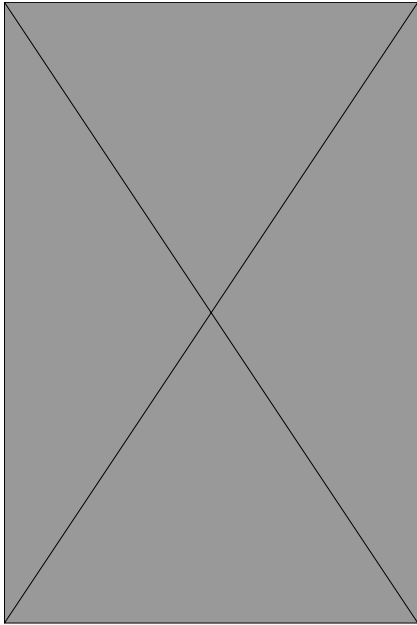
Commissaire: Benoît Félix (Jonathan Sullam, Djos Janssens, Lucile Bertrand, Olivier Pé, Alice Janne, Dominique Thirion, Bernard Hubot, Nicolas Biéva, Alexandre Christiaens, Didier Decoux, Benoît Félix)

GALERIE EXIT11, CHÂTEAU DE PETIT-LEZ, 129 RUE DE PETIT-LEZ, 5031 GRAND-LEZ, T + 32 (0) 81 64 08 66 – WWW.EXIT11.BE

Sa.-di. de 10h à 18h ou sur rdv.

Du 19.06 au 11.09.11

(vernissage le 19.06 de 15 à 18h)



Nadia Shira Cohen,
Madre,
© Nadia Shira Cohen

**VINCENT BECKMAN,
NINA BERMAN, PHILIPPE HERBET,
JEAN REVILLARD, JEAN-BAPTISTE
SAUVAGE, NADIA SHIRA COHEN
& POL PIERART**

Under the bridge

GALERIE JACQUES CERAMI,
346 ROUTE DE PHILIPPEVILLE, 6010 CHARLEROI
T + 32 (0)71 36 00 55 – WWW.GALERIECERAMI.BE

**Me.-ve. de 14h à 19h, sa. de 11h à 18h –
Jusqu'au 11.06.11**

**SEVERINE BAILLEUX, TRISTAN DES
LIMBES, BENEDICTE DEVROEDE,
FLAVUILL FLAVULLETTE, MAGALI
TREUTENS, PEGGY VAN REETH
& DELPHINE VON KATZ**

Sur le fil... 2

CENTRE CULTUREL D'ENGHIEN,
7 RUE MONTGOMERY, 7850 ENGHIEN,
T + 32 (0)2 396 37 87 – WWW.CCENGHIEN.COM

**Ma.-ve. de 10h à 17h et sa. de 14h à 17h.
Jusqu'au 10.06.11**

EDITH DEKYNDT

& JOËLLE TUERLINCKX

In *Radical Autonomy*

NETWERK, HOUTKAAL, 9300 ALOST,
T + 32 (0) 5 370 97 73 – WWW.NETWERK-ART.BE

Jusqu'au 19.06.11

**ROBERT DEVRIENDT, LIONEL
ESTEVE, BENOIT PLATEUX, XAVIER
MARY, HELMUT STALLAERTS,**

**MARIE JOSÉ BURKI, EMMANUELLE
QUERTAIN & FREEK WAMBACQ**

Family plot

GALERIE BARONIAN, FRANCEY,
2 RUE ISIDORE VERHEYDEN, 1050 BRUXELLES,
T + 32 (0) 2 512 92 95 – WWW.BARONIANFRANCEY.COM

Du 10.06 au 16.07.11

AFTER IMAGES

Sous commissariat de Fionn Meade
et direction artistique de Catherine
Bastide. Avec des œuvres de: Uri
Aran, John Baldessari, Walead
Beshty, Carol Bove, Kerstin Brättsch,
Tom Burr, Paul Chan, Liz Deschenes,
Trisha Donnelly, Roe Ethridge,
Nikolas Gamberoff, Wade Guyton,
Rachel Harrison, Alex Hubbard,
William E. Jones, Louise Lawler,
Sherrie Levine, Sharon Lockhart,
John Miller, Marlo Pascual, Jenny
Perlin, William Pope.L, Seth Price,
Gedi Sibony, Lorna Simpson, Josh
Smith, Catherine Sullivan, Ryan
Trecartin, Oscar Tuazon, Kelley
Walker, Christopher Williams,
Christopher Wool.

MUSÉE JUF DE BELGIQUE, 21 RUE DES MINIMES,
1000 BRUXELLES, T + 32 (0) 2 512 19 63

Jusqu'au 11.09.11

**FRANCIS DENYS, WANNES
LECOMPTÉ, JASA, BENOÎT FÉLIX**
Pink is a manly color

MX7 GALLERY, 22 BAZILIËSTRAAT, 2000 ANVERS,
T + 32 (0) 499 93 46 22 – kay@mx7gallery.com
WWW.MX7GALLERY.COM

**Ve.-di. de 14h à 19h.
Jusqu'au 19.06.11**

PETER DOWNSBROUGH

Untitled 5.11

Intégration dans l'espace

Jusqu'au 19.06.11

ATELIER BD/ST LUC BRUXELLES

Jurys de fin d'études des étudiants de
3^{ème} année de l'Atelier BD

Les 25 et 26.06.11

ZINNEKE PARADE

Photographie/Dessin/Sculpture/Vidéo

Du 1.07 au 28.08.11

NATALIA DE MELLO

Low Tec

**Du 10.09 au 30.08.11. (Le 30.09: Soirée
radicaux livres et performance de Valérie
Cordy; Le 7.09: Soirée projection de
vidéo-art de Natalia de Mello)**

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK,
94 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1060 BRUXELLES
T + 32 (0) 2 538 90 20 – WWW.LEJACQUESFRANCK.BE

**COLLECTIF JESSICA BAXTER,
ASTRID BOSSUYT, DELPHINE
DEGUISLAGE, NICK ERVINCK,
PATRICE GAILLARD & CLAUDE,
MEKHITAR GARABEDIAN,
PIETER GEENEN, FILIP GILSSEN,
KATI HECK, JIMMY KETS,
JASPER RIGOLE, MATTHIEU
RONASSE, SARAH & CHARLES,
IEF SPINCEMAILLE, ANTE
TIMMERMANS, DENNIS TYFUS,
PHILIPPE VAN WOLPUTTE, VADIM
VOSTERS, LEON VRANKEN, FREEK
WAMBACQ & SUNG-A YOON**

Freestate II

Projet du centre culturel Vrijstaat

O.(Ostende). Curateurs

Invités: Komplot, Christophe

De Jaeger, Tanguy Eeckhout,

Laurence Dujardin, Stoffel

Debuyssere & Maria Palacios Cruz

A SITE OOSTEROEVER A OSTENDE,
À HAUTEUR DU HENDRIK BAELSKAAL 8400 OSTENDE
HENDRIK@VRIJSTAAT-OB.E – T + 32 (0) 473 85 67 63

**Me.-ve. de 14h à 18h et sa.-di. & jours
fériés de 11h à 18h.
Du 25.06 au 11.09.11**

**ARTOUR 2011. BIENNALE D'ART
CONTEMPORAIN ET PATRIMOINE
EN REGION DU CENTRE**

"Sous le titre générique de *Dérivations*,
la thématique des différentes exposi-
tions et créations proposées dans le
cadre de la 8^{ème} édition de la biennale
ARTour aborde de différents points de
vue les notions de territoire et de dépla-
cement. Le sujet se réfère à la situation
géographique et à l'histoire du déve-
loppement de la région dans laquelle
s'inscrit la biennale (le Centre) située à
un croisement dense d'axes de com-
munication qu'ils soient routiers ou liés
à un réseau de canaux et de chemins
de fer. Le déplacement induit un rapport
à la géographie, à la cartographie -
objective ou subjective - d'une région, à
sa perception, à une histoire collective
liée à un territoire, à une population, aux
moyens de déplacement mêmes. Avec
un humour distancé, le thème d'ARTour
2011 poursuit aussi l'idée de vagabon-
dage, d'errance, du cheminement, qui
relève d'un état d'esprit particulier, d'un
rapport au temps différent, à la lenteur,
la relation au pèlerinage, au plaisir de la
découverte, en appelle à la divagation,
à la poésie ; évoque les chemins de
traverse, les dérivations. Références
à l'esprit des situationnistes, à l'auteur
Jacques Lacarrière (*Chemin faisant*,
1973), aux chemins droits qui sont
toujours différents ou mènent inévitable-
ment à un croisement, à l'esprit Bul et à
l'escargot... qui se déplace à la vitesse
de l'éclair".

**FRANK GRYFFROY, DIDIER
MAHIEU, PANAMARENKO, LUC
SCHUIJEN, LIEVEN STANDAERT
& RAPHAËL AUGUST OPSTAELE**
Machines improbables

MUSÉE IANCHELEVICI,
21 PLACE COMMUNALE, 7100 LA LOUVÈRE
WWW.MUSEE.IANCHELEVICI.BE

Detours

CENTRE DAILY-BUL & CO,
14 RUE DE LA LOI, 7100 LA LOUVÈRE
WWW.DAILYBULANDCO.BE

**CAROLINE ANDRIM, MANON
CLOUZEAU, HUGO MEERT,
LAURENCE MOYENS
ET COLINE ROSOUX**

Céramique contemporaine

En collaboration avec Kéramis, Centre
de la céramique de la Communauté
française.

CHÂTEAU GILSON,

11 RUE DE BOUVY, 7100 LA LOUVÈRE

***En surface (Les racines
de Bois-du-Luc)***

ECOMUSÉE DU BOIS-DU-LUC - ANCIEN SITE MINIER,
28, RUE SAINT-PATRICE, 7110 LA LOUVÈRE
WWW.BOISDULUC.COM

PIERRE LARAUZA

8,95 m

Une coproduction de la Province de
Hainaut, du Centre culturel régional du
Centre et de Transcultures/City Sonic.
ASCENSEUR FUNICULAIRE DE STREPY-THIEU,
50, RUE RAYMOND CORDIER, 7070 LE ROEULX
WWW.STREPY-THIEU.BE

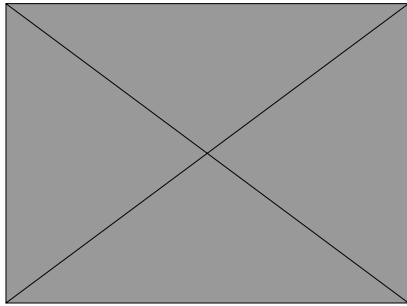
EPHAMERON

PÉNICHES VILLE DE LA LOUVÈRE ET SCALDIS
THIEU - RONQUIÈRES

FREDERIK HEYMAN

CENTRE DE L'EAU,
8 RUE DU CANAL, 7180 SENEFFE
WWW.SENEFFE.BE

Jérôme Considérant,
Projet Ecaussimies
© Jérôme Considérant, 2011



JÉRÔME CONSIDÉRANT

FONDATION VAN DER BURCH, CHÂTEAU FORT,
1 RUE DE SENEFFE, 7191 ECAUSSINNES L'ALANG
INFO@CHATEAUFORT-ECOAUSINNES.BE

BRIGITTE DESNAULT-SAMUEL COISNE & JEROEN HOLLANDER

Cartographies subjectives

ANCIENNE ÉGLISE DES DOMINICAINS,
RUE DES DOMINICAINS, 7090 BRAINE-LE-COMTE

BEAN FINNERAN

En collaboration avec Kéramis, Centre
de la céramique de la Communauté
française.

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT,
100 CHAUSSEE DE MARIEMONT, 7140 MORLANWELZ

EDURNE RUBIO

Au Carrefour. Croisements des chemins et du temps

TAVIERNE - RESTAURANT LE MARIEMONT,
69 CHAUSSEE DE MARIEMONT, 7140 MORLANWELZ

VITA DRAPPA

Errances N°30

CAFÉ "MAISON DU PEUPLE", 90 CHAUSSEE DE
JOLIMONT, 7100 HAINÉ-SAINTE-PAUL
& CAFÉ "AU COMBATANT", GRAND PLACE,
7140 MORLANWELZ

Cabaret littéraire le 30.06.11

AUDREY FINET

MUSÉE GALLO-ROMAIN DE WALDREZ
(EN COLLABORATION AVEC L'ISPEL),

Organisation : Centre culturel régional
du Centre, Centre de la Gravure et de
l'image imprimée de la Communauté
française de Belgique Wallonie-
Bruxelles, Centre Dailly-Bul & Co (avec
l'accord de la Succession Poi Bury
et la collaboration de la Fondation
Folon), Fédération du Tourisme
de la Province de Hainaut, Galerie
Koma asbl, ISELP Institut Supérieur
pour l'Étude du Langage Plastique,
Kéramis - Centre de la Céramique
de la Communauté française, Musée
lanchevici, TRANScultures - Centre
interdisciplinaire des cultures électro-
niques et sonores. En collaboration
avec Arts & Marges Musée, le Centre
culturel de Braine-Le-Comte, le Centre
culturel de Soignies et l'Ecomusée du
Bois-du-Luc

CENTRE CULTUREL RÉGIONAL DU CENTRE,
17/18 PLACE MANISART, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.ARTOUR.BE

Du 26.06 au 28.08.11

A COMME ARTISTE

(ÉDITION 2011)

Ce guide présente la législation utile
pour construire un parcours profes-
sionnel dans le secteur artistique : il
permet une meilleure compréhension
des différentes implications de la
réglementation sociale pour les artistes
et clarifie la notion ambiguë de "statut
d'artiste" ; il aide les créateurs à inscrire
leurs initiatives artistiques dans une
démarche professionnelle, et oriente
les artistes vers les structures com-
pétentes pour leur domaine d'activité
ou leur situation face à l'emploi.
Une version téléchargeable est en
outre disponible sur la plateforme :
www.artistproject.be ainsi que sur le
site de l'asbl www.iles.be.

Destinée aux artistes engagés dans
un parcours professionnel, un
workshop organisé par l'asbl offre
en outre un espace de ressources,
d'orientation mais aussi de rencontres
et d'échanges. Il s'agit : de faire le point
sur leurs parcours et compétences ;
d'apprendre à définir leur singularité en
tant qu'artiste et à "vendre" leur travail ;
de travailler leurs outils de production,
de diffusion et communication ; d'enri-
chir leur réseau ; d'éclaircir le cadre
légal de travail du secteur ; de trouver
une structure adaptée à leurs pro-
jets (asbl,...) et d'acquies des notions
de gestion. Suite à la démarche col-
lective, un suivi individuel personnalisé
est mis en place afin d'accompagner
un peu plus loin encore l'artiste relancé
dans son activité.

Dates : du 14 au 30.06.11, excepté le
vendredi 24.

Lieu : La Lustrerie, 153 rue des Palais,
1030 Schaerbeek

Sélection : sur base d'un CV et d'une
lettre de motivation puis d'un entretien
individuel

Tarif : 120€.

CONTACT : T + 32 (0) 2 244 92 24

INFO@ARTISPROJECT.BE - WWW.ARTISPROJECT.BE
ILES ASBL / ARTIST PROJECT, 153 RUE DES PALAIS,
1030 BRUXELLES

DESIGN

Pierre Charpin.

Vingt ans de travail

"C'est la deuxième fois que Grand-
Hornu Images invite Pierre Charpin
pour une exposition originale. Plasticien
de formation, il consacre l'essentiel de
son activité au design de mobilier et
d'objets depuis le début des années
1990. L'œuvre de Pierre Charpin se ca-
ractérise par un minimalisme poétique
et conceptuel (...). L'exposition présente
un ensemble de travaux réalisés entre
1990 et 2010, d'où son titre. Elle tend
à montrer les différentes facettes de la

FESTIVAL PHOTO INTERNATIONAL

DE KNOKKE

Future portraits

Cette année, le festival met en lumière
le portrait théâtral et la manière dont les
médias explorent ce genre classique
pour lui donner un souffle nouveau.

Un des invités d'honneur de cette
édition est le photographe américain

Robert Wilson. Ses vidéo-portraits
de personnalités sont présentés sous
un chapiteau installé sur la plage de la
place Rubens. Parmi une pléthore de
photographes, belges et internatio-
naux, notons l'exposition *Eyes Wide
Shut* qui offre un large panorama de
l'œuvre de la photographe française
Valérie Belin. Quant à l'invité belge de
cette édition, il s'agit du photographe
Marc Trivier.

CENTRE CULTUREL SCHARPOORD,
MEERLAAN 32, 8300 KNOKKE-HEIST
T + 32 (0)60 63 04 30
WWW.FOTOFESTIVAL@KNOKKE-HEIST.BE

Du 10.04 au 13.06.11

SI LOIN SI PROCHE – PROMENADES PHOTOGRAPHIQUES EN CONDOZ

"L'idée : tous les week-ends du mois
d'août 2011 et le lundi 15, les villages
de Marchin, Les Avins et Havelange,
situés dans le Condoz liégeois et
namurois accueillent les Promenades
photographiques en Condoz. Cette
5^{ème} édition intitulée *"Si loin Si proche"*

a pour thème l'Utopie. Elle propose
une douzaine d'expositions (dont 8
expositions solos). Les Promenades
photographiques réunissent près de 50
photographes belges et étrangers, de
jeunes créateurs ainsi que des artistes
de renom international. Elles accueillent
notamment le **Collectif Tendance**

Floue (France) et une sélection
d'œuvres provenant des collections du
Musée de la Photographie à Charleroi.
Cinq écoles supérieures de photo de la
Communauté française sont également
représentées par une exposition
personnelle d'un de leurs élèves. Les
Promenades photographiques en
Condoz sont une initiative du Centre
culturel de Marchin en collaboration
avec le Centre culturel d'Havelange,
avec la participation extra muros
du Musée de la Photographie de la
Communauté française à Charleroi."

DÉPART : CENTRE CULTUREL DE MARCHIN,
4 GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
T + 32 (0)85 41 35 38
WWW.BIENNALEPHOTOGRAPHIE.BE

Tous les we en août et le 15.08.11

CITY SONIC. FESTIVAL DES ARTS SONORES DE MONS

"Pour sa 9^{ème} édition, City Sonic,
propose un grand parcours de sons
inventifs et poétiques qui se déploiera
dans une dizaine de lieux patrimoniaux
du centre-ville à travers une sélection
d'installations, d'environnements et
de salons audio. Comme les années
précédentes, City Sonic (direction
artistique : Philippe Franck en collabo-
ration avec Anne-Laure Chamboissier,
commissaire associée), ouvre grand
les portes de la création sonore d'au-
jourd'hui en invitant une cinquantaine
d'artistes reconnus internationalement
ou à découvrir. Ils sont issus de diffé-
rentes disciplines (musiques actuelles,
arts visuels, littérature, arts numé-
riques, création radiophonique, design,
architecture...). Cette ballade conviviale
qui appelle à une écoute active, sera
ponctuée de performances, d'ateliers
et de concerts."

Production : Transcultures avec le
soutien de la Communauté Wallonie-
Bruxelles, la Ville de Mons, Musiques
Nouvelles/le manège mons, la Région
wallonne, WBI, le Conseil des Arts du
Québec, la Délégation du Québec à
Bruxelles.

DÉPART : SALLE SAINT-GEORGES,
3 RUE DE LA CHAUSSEE, 7000 MONS
T + 32 (0) 65 59 08 89 - WWW.CITYSONICS.BE

Du 26.08 au 11.09.11

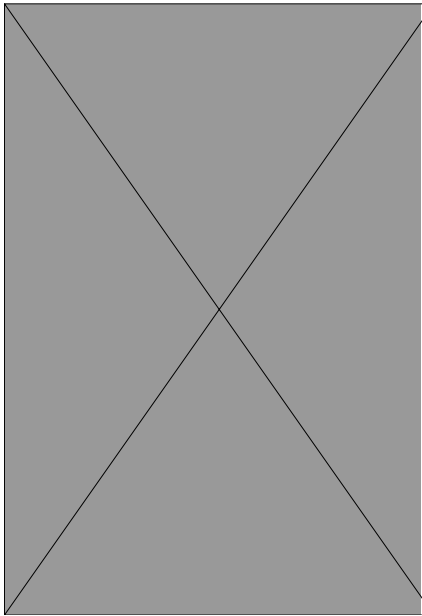
BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN - PARC ET JARDINS DU CHÂTEAU DE JEHAY

Mythes, fantasmies et histoires singulières

de Manuel Alves Pereira, Frans
Dael, Helmut Dick, Patrick Guns,
Djôs Janssens, Laetitia Lefèvre,
Jérôme Mayer, Pierre Pétry,
Gauthier Pierson et Marianne Ponlot
Sculptures, installations, performances.
Une organisation de la Province de
Liège-Culture, en collaboration avec
l'OPMA et l'Association pour la Gestion
du Château de Jehay.

PARC ET JARDINS DU CHÂTEAU DE JEHAY,
1 RUE DU PARC, B-4540 AMAY - T + 32 (0)85 82 44 00
WWW.CHATEAUJEHAY.BE
WWW.PROVINCEDEJEU.BE/CULTURE

Du 25.06 au 2.10.11



Eva Eyraud,
Livre sans titre,
édition limitée à 3 exemplaires, 23 x 16,2 cm,
20 p., 2010 (reliure Jurko Högesth)

LIEUX D'ART CONTEMPORAINS SOUTENUS PAR LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

CENTRE CULTUREL DE BASTOGNE

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

• Limites Multiples

"*Limites Multiples* est le deuxième volet d'un cycle d'expositions initié par l'Orangerie et consacré au principe de la collection. Cette année, **Bernard Marcelis** en est le commissaire invité. Autour d'une installation conçue spécifiquement par **Peter Downsbrough** pour la rotonde, il a rassemblé une série d'œuvres d'artistes de générations différentes, tels **Lucia Bru, Daniel Buren, Jean-Marc Bustamante, Patrick Corillon, Edith Dekyndt, Lionel Estève, Eva Eyraud, Luciano Fabro, Michel François, Hreinn Fridfinnsson, Dominique Gauthier, Ann Veronica Janssens, Sébastien Marcq, Vincent Mauger, Jean-Luc Moerman, Michel Mouffe, Michelangelo Pistoletto, Bernard Villers, Lawrence Weiner** et **Sophie Whettnail**. Pensée comme une sorte de "collection idéale" autour des questions de l'édition et du multiple, l'exposition met par la même occasion en valeur le travail prospectif de trois éditeurs belges: **Bruno Robbe** (Frameries), **Bela Editions** (Bruxelles) et **Michèle Didier** (Bruxelles). C'est dans leurs riches fonds que les œuvres exposées ont été sélectionnées. Outre les recoupements intéressants entre artistes qui ont collaboré avec une ou

même plusieurs des maisons d'édition représentées, l'exposition sera aussi une façon de mettre en avant le travail exigeant et particulier de ces trois éditeurs et d'aborder les rapports plus ou moins étroits qu'ils entretiennent avec les créateurs."

Jusqu'au 12.06

ART&MARGES MUSÉE

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

• Hongrie à la folie

"Pour la première fois les œuvres de la collection de l'hôpital psychiatrique de Pécs (Hongrie) sont exposées hors de la Hongrie. Le professeur Camillo Reuter, premier directeur de l'hôpital, a rassemblé entre 1918 et 1945 plus de 2000 dessins de patients schizophrènes et maniaco-dépressifs. Une sélection de ceux-ci s'articule autour de différentes thématiques: le corps, le portrait, l'écriture, les inventions, les mondes imaginaires et les racines hongroises." (Dans le cadre de l'accord bilatéral entre la Communauté française et la Hongrie, de la présidence hongroise du Conseil de l'Union européenne. En collaboration avec le centre culturel hongrois de Bruxelles.)

Jusqu'au 5.06

• Quoi de neuf ?

Karel De Groef (B), Michel Delannoy (B), Frédéric Dockx (B), Eric Fitenz (B), Franklin (B), Michel Goyon (B), Jeroen Hollander (B), Thierry Lambert (Fr), Wolfgang Marx (Allemagne), Bernard Van den Bossche (B), Jacqueline Vizcaino (Fr), Dominique Vrancken (B), Gaëtan Wtoreck (B)

"Au-delà des catégories d'in- et outsiders, cette exposition offre un large aperçu de nos récentes découvertes. Une dizaine d'artistes d'horizons divers, dévoilent leurs mondes imaginaires singuliers d'une grande diversité et intensité."

Du 15.06 au 18.09

LE BOTANIQUE CENTRE CULTUREL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 18/20 – WWW.BOTANIQUE.BE

• Sarah Moon, Coïncidences

"Révélée dans les années 1970 par ses campagnes pour Cacharel, dont certaines sont devenues légendaires, Sarah Moon impose un style inclassable et hors du temps dans le domaine de la photographie de mode. Sa production fait l'objet de nombreux

lément. Ils sont figés et distants, telles des apparitions de souvenirs lointains que la mémoire n'aurait pas permis de restituer fidèlement, comme si le temps les avait partiellement effacés, polis et lissés sur son passage."

Du 9.06 au 10.07

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE

20 RUE DES SABLES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 219 19 80 – VISIT@CBBD.BE
WWW.CBBD.BE

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

"Si la presse est mariée avec la publicité depuis la première moitié du XIX^{ème} siècle, il aura fallu attendre jusqu'à 1950 pour qu'une agence de publicité soit créée avec la volonté délibérée de faire travailler des auteurs de bande dessinée et parfois même leurs héros de papier. L'agence Publiart est née à Bruxelles en 1953 par la volonté de Raymond Leblanc, fondateur des éditions du Lombard, du journal *Tintin* et bientôt de *Belvision*."

Jusqu'au 2.10

• Bob De Moor et la Mer :

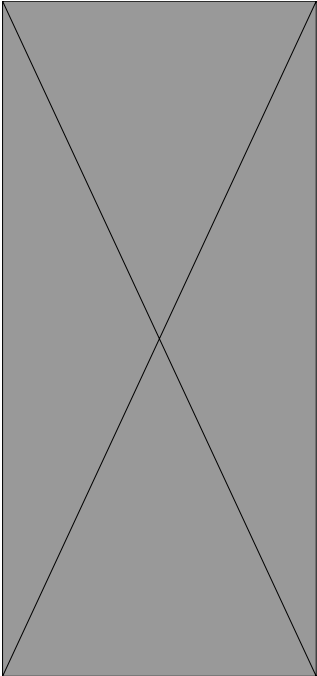
La grande passion d'un dessinateur légendaire

"Bob De Moor (1925 – 1992) a construit une œuvre riche et originale qui compte parmi les plus importantes de la bande dessinée européenne... tout en restant fidèle à ses racines anversoises et maritimes. C'est sur cette attirance pour la mer et les bateaux que l'exposition produite par le CBBD a choisi de s'arrêter. Des premiers témoignages

• Stéphanie Roland, Enfants modèles

"Véritable exploratrice nocturne du monde de l'enfance, Stéphanie Roland nous livre des images qui révoltent pratiquement de l'oxymore. Ses visions de plaines de jeux désertes et ses austères portraits d'enfants en buste n'ont rien de l'insouciance et de la légèreté qu'on leur associe habituel-

Stéphanie Roland,
Elias, ... Elias, ...
lithographe, 2010 ©Stéphanie Roland



de cette passion dans les marges de ses cahiers d'écolier à l'éclosion progressive de son chef-d'œuvre, *Cori le Moussaillon*."

Du 14.06 au 15.01

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

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

- **Bruxelles, prouesses d'ingénieurs**
"L'exposition consistera à voyager dans le monde de l'ingénierie au travers des infrastructures (ponts, constructions souterraines...), et des bâtiments que l'on retrouve à Bruxelles et ailleurs. Elle reprendra les grandes étapes qui ont marqué, depuis le début du 19^{ème} siècle, l'évolution du tissu urbain. Elle rassemblera des ouvrages réalisés, concrétisations des interrogations d'ingénieurs : comment "franchir et couvrir", comment "supporter et équilibrer" et comment "construire en souterrain". Elle tentera également de donner une vue prospective."

Jusqu'au 2.10 (exposition organisée par le CIVA, l'ULB et la VUB)

• **La conscience du paysage.**
Phase 2: le solaire
"Après La conscience du paysage. Phase 1: le nucléaire, œuvre de Cécile Massart, l'architecte Uriel Fogué et son bureau Elii, nous donnent leur conception d'un paysage urbain dynamique et évolutif et surtout interactif avec tous les habitants de la ville, acteurs de cette transformation. Chacun pourra visualiser son propre flux d'énergie en interaction avec celui du soleil, en pédalant sur un système qui produira de l'électricité immédiatement utilisée pour vaporiser de la vapeur sur les plantes constituant la ramure et le feuillage de l'arbre mais... également pour charger son laptop ou encore son gsm, etc. L'humain joint au soleil pour prendre soin de la ville et de la terre. Un exercice sportif tout simple qui vous maintient en forme et vous fait comprendre que vous êtes aussi un acteur du changement."

Jusqu'au 2.10, Place Sainte Croix, 1050 BXL

• **ESPACE PHOTOGRAPHIQUE**

CONTRÉTYPE

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

- **Reconstructions**
Enikő Hangay, Judith Katalin Elek, Krisztina Erdei, Szilvi Toth (Hongrie)
Jusqu'au 5.06

- **Présentation des lauréats de "Propositions d'artistes 2011"**
Du 8 au 12.06

• **Satoru Toma**
Présentation de photographies prises lors de sa Résidence d'artiste à Bruxelles – Contretype en 2009 (Edition d'une monographie, éd. Le Caillou bleu)
Du 15.06 au 4.09

INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ISELP

31 BOULEVARD DE WATERLOO,
1000 BRUXELLES – T +32 (0)2 604 80 70
ISELP@SELPE.BE – WWW.ISELP.BE

+ EXPOSITION IN SITU

- **Laurence Dervaux (installation)**
Jusqu'au 9.07 (voir "Intramuros")

• **Les éditions 100Titres**
"100Titres défend les artistes au moyen de sa galerie et de ses publications qui s'articulent en trois collections: les Lignes de Tête, 18 prestigieux boîtiers de livres d'artistes tirés à jet d'encre; les Monographies d'artistes belges Humour et Sédition; ainsi que des textes polémiques sur l'art: *Polémique* et *Mousse* et quelques catalogues."

Jusqu'au 9.07

+ EXPOSITIONS HORS-LES-MURS

- **FLESH II**
Dany Danino, Hugues Dubuisson, Jacques Du Jardin, Karine Joliet, Claude Panier, Sofi van Saltbommel
"Proposée à l'ISELP en automne 2009, FLESH regroupait les dessins au bic de Dany Danino, les moulages en plâtre d'Hughes Dubuisson et les installations en terre de Sofi van Saltbommel, trois artistes concernés par les relations entre corps et matières. Le projet est aujourd'hui reconduit et élargi à trois nouvelles propositions : les sculptures textiles de Karine Joliet, les compositions en crépine et tranches de viande sur verre de Jacques Du Jardin, de même que les peintures et dessins de Claude Panier. Ces six artistes sont profondément investis dans l'intimité d'une matière (terre, pigments, cire, plâtre, textile...). Ils ont dans le "faire", la "manuallité", ils ont pas à pas élaboré une technique qui leur est propre et génère des présences physiques, des œuvres qui, de manière explicite ou suggestive, évoquent le corps, sa fragmentation, ses textures. Et c'est là que ces travaux nous touchent : ils nous triturent "au-dedans", dans notre épaisseur, dans notre chair, dans notre consistance physique. Ils éveillent et ré-

veillent notre foncière matérialité. Initulé *FLESH II*, ce deuxième volet est le fruit d'une collaboration entre le musée lanchelevici (Ville de La Louvière), le Centre culturel Régional du Centre (CCRC, La Louvière) et l'ISELP.

Jusqu'au 12.06, Musée lanchelevici, 21, place communale, 7100 La Louvière, www.musee.lanchelevici.be

- **Ephameron**

"Le travail d'Ephameron se compose de dessins réalisés à l'aide de scotch noir qui posés le long des parois vitrées, permettent au voyageur cheminant au long de l'eau, une dérive poétique par la représentation de poissons surdimensionnés, nous plongeant au cœur de profondeurs aquatiques tout en restant au-dessus de l'eau."
Œuvre graphique s'insinuant sur une des péniches circulant le long du canal du Centre. Lieu de départ : Ascencœur de Strépy-Liéux.

- **Audrey Finet (sculpture)**

"Audrey Finet crée des toupies à partir de matériaux récupérés sur un lieu, tissant un rapport au territoire, aux souvenirs d'un passé industriel révolu."
Musée Gallo-Romain, Waudrez

- **Thomas Laureyssens (installation)**

"Thomas Laureyssens axe son travail sur les déplacements et les divers flux engendrés par les hommes tels que les flux migratoires liés au travail, le rapport au monde de la mine et les déplacements que ce phénomène a engendré"
Site minier de Bois-Du-Luc

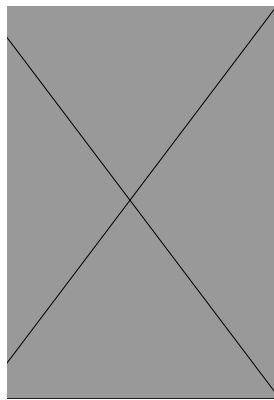
Du 25.06 au 28.06, dans le cadre d'ARTour

+ MÉDIATION

- **Séminaire: Un art adulescent: la culture nouvelle de ces éternels enfants par Adrien Grimmeau, historien de l'art**

"Entre des adolescents qui reviennent de plus en plus tôt leur indépendance et des adultes qui quittent de plus en plus tard le confort de l'enfance, s'est développée une nouvelle tranche d'âge ciblée par le marketing. La culture adulescente dicte désormais ses lois, et l'art ne peut plus en faire abstraction. Jeff Koons et Damien Hirst surfent sur la vague; derrière eux, toute une nouvelle génération de créateurs prolonge inconsciemment les caractéristiques de l'enfance, entre plaisir des sens, quête de repères et besoin de confort. Le rapport du public aux œuvres a lui aussi changé. Par ailleurs, les barrières institutionnelles s'estompent avec le succès des (parfois très jeunes) créateurs d'images adulés sur Youtube et reconnus sans intermédiaire par

Dany Danino,
Reprise (détail),
Symbiose et style/œuvre,
5.50 x 21.5 m, 2010



OFFICE D'ART CONTEMPORAIN

105 RUE DE L'AREN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 493 26 80 01
JM.STROOBANT@SKYNET.BE
WWW.OFFICEARTCONTEMPORAIN.COM

- **Dany Danino, Le crâne est mon boulet**
Jusqu'au 2.07

Du 22.07 au 17.09 (vernissage le 21.07)

- **Evelyn Behr, en ligne**

Du 22.07 au 17.09 (vernissage le 21.07) (voir "Intramuros")

WIELS

354 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
T +32 (0) 2 340 00 53 – WWW.WIELS.ORG

- **Sven Augustijnen, Spectres**

Jusqu'au 31.07 (voir "Intramuros")

- **Charlotte Beaudry**

Jusqu'au 14.08 (voir "Intramuros")

- **Théo Cowley, Held**

Présentation du nouveau film de l'artiste en résidence
Jusqu'au 19.06

- **Nasreen Mohamedi, Notes – Reflections on Indian Modernism**

"Nasreen Mohamedi (1937–1990) est considérée comme l'une des artistes indiennes les plus importantes de sa génération et ses peintures, dessins et photographies, réalisés du début des années 1960 à la fin des années 1980, constituent une œuvre majeure du canon moderniste. Mohamedi a étudié à Londres et à Paris de la fin des années 1950 au début des années 1960, et est ensuite retournée en Inde pour enseigner à la Faculté des Beaux-Arts de l'université de Baroda. En Inde, ses dessins austères et son expression retenue contrastaient avec les œuvres figuratives et narratives produites par nombre de ses contemporains. Bien que ses dessins, à partir de la fin des années 1970 tendent résolument vers l'abstraction, ils recèlent des références culturelles qui deviennent explicites dans ses photographies – dans lesquelles l'architecture historique suggère un lien esthétique à la fois avec la modernisation et avec l'héritage

des millions d'adeptes. Les musées en tirent des leçons. L'étude d'œuvres pour la plupart postérieures à 2000 nous permettra d'envisager différentes questions. Existe-t-il encore une limite entre art et média ? L'évolution du sentiment à l'émotion immédiate connaît-elle des dérives ? En somme, à force de chercher la spontanéité de l'enfance, l'art n'aurait-il pas perdu son sérieux ?"

Le 1, 8, 15.06

KOMPLOTT

295 AVENUE VAN VOLXEM,
1190 BRUXELLES – T +32 (0) 484 71 31 75
INFO@KMPLOT.BE – WWW.KMPLOT.BE
PROJET PERMANENT: THE PUBLIC SCHOOL
WWW.BRUSSELS.THEPUBLICSCHOOL.ORG

- **Gang Forest ABC**

Maria Iorio & Raphael Cuomo + Boris Rebetez

Du 27.06 au 28.06

MAISON D'ART ACTUEL

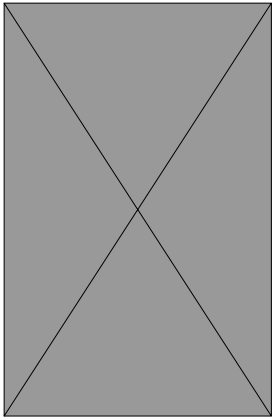
DES CHARTREUX/MAAC

26/28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 513 14 69 – MAAC@BRUCITY.BE
WWW.MAAC.BE

- **Sébastien Rien, ANIMALS**

"L'œuvre de Sébastien Rien (1983) s'articule principalement autour des rapports qui se tissent entre le vivant et la technique. Ses réflexions se concrétisent au sein de différents projets processuels dont on ne citera que deux exemples ici. *Sang mêlé*, qui est un travail de sélection et d'hybridation de couleurs, questionne notamment la classification des espèces et *Phrase 3* qui tisse des histoires humaines au sein d'univers technico-chaotiques. L'ensemble de ces recherches étant nourries par l'idée qu'il n'y a jamais eu de rupture nature/culture."

Jusqu'au 25.06



Susanna Majuri,
MyKines,
2007 © Susanna Majuri

islamique. Dans les journaux de Mohamedi, produits sur une période de 30 ans, les interventions textuelles et graphiques témoignent aussi des liens étroits entre sa vie intérieure et sa pratique d'artiste." Sous commissariat de Suman Gopinath & Grant Watson

Jusqu'au 14.08

**MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
À CHARLEROI - CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN DE
LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
DE BELGIQUE**

11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
T.+32 (0) 71 43 58 10
MPC.INFO@MUSEEPHOTO.BE
WWW.MUSEEPHOTO.BE

• **Bernard Plossu, Charleroi**

"Charleroi se modifiera inévitablement les prochaines années au gré des grands travaux annoncés. Les chantiers de l'extension du métro et de la Place de la Digue ont débuté depuis de nombreux mois déjà et la physionomie du Charleroi d'hier a déjà quelque peu disparu. Face à ces premiers signes de changement, le Musée de la Photographie a émis le souhait de recueillir en une série de clichés le visage de ce Charleroi en pleine mutation."

• **Susanna Majuri, Nordic water tales**

"Susanna Majuri s'est créé une mythologie personnelle, peuplée de personnages et d'animaux dans des paysages qui renvoient à son pays natal, la Finlande, autour d'un pivot central qui, bien davantage qu'un élément de décor, constitue l'essence même de son inspiration. L'eau est ainsi l'acteur principal de son travail photographique, elle constitue un monde d'accueil pour la mise en images de contes aquatiques. Le spectateur plonge en apesanteur et en apnée dans ces images dont émanent une douceur et une grande sérénité. Nulle sensation d'enfermement ou de malaise dans ces bulles d'eau, bien au contraire."

• **Méli, L'autre Royaume**

"Souvenez-vous, c'était l'époque où le nom Meli, bien davantage que le miel et le pain d'épices, évoquait à coup sûr le parc d'attractions d'Adinkerkke près de La Panne. Nous avons fait appel à vos souvenirs. Vous avez ouvert vos albums, voyons le résultat et retrouvons ensemble ce qui nous a enchantés !"

Jusqu'au 18.09

**CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
DU LUXEMBOURG BELGE**

82A RUE DES ECOLES, 6740 ÉTALLE
T + 32 (0) 63 22 99 86 – INFO@CACL.BE
WWW.CACL.BE

• **Monique Voz**

"Monique Voz revisite l'obsession d'adoption de vie artificielle à la vie humaine en la transposant dans l'univers animal à l'aide de prothèses et d'ossements."

Jusqu'au 19.06, Site de Montauban-

Buzenol (Bureau des anciennes forges)

• **Dominique Collignon**

"Les horizons peints par Dominique Collignon s'étendent à perte de vue, les paysages s'estompent sous une gamme de couleurs sensibles et révèlent une atmosphère empreinte de quiétude."

Jusqu'au 19.06, Site bas de Montauban-

Buzenol

• **Christian Lapie (F)**

"Christian Lapie construit des sculptures monumentales de figures humaines en chêne traité. Il les intègre dans les espaces de sorte que des relations étroites naissent entre ses œuvres et l'environnement."

Du 2.07 au 16.10, site de Montauban-

Buzenol (Halles à Charbon)

• **Coïns perdus**

"Conçue par François de Coninck, cette exposition rassemble des œuvres diverses autour du thème du "coin", comme des maquettes de maisons inhabitables et isolées ou des photographies de panneaux de lieux aux noms cocasses ou incongrus."

Du 2 au 31.07, site de Mautauban-

Buzenol (Bureau des anciennes forges)

• **Bertrand Flachot (F)**

"Le travail de Bertrand Flachot se situe à la frontière de la photographie et du dessin. Ses paysages, travaillés sur écran à partir d'un document photographique, oscillent entre figuration et abstraction."

Du 2 au 31.07, site bas de Mautauban-

Buzenol

• **Ivana Adame-Makac (AR/F)**

"A partir de fruits, de légumes, de fleurs, de plantes artificielles et de divers aliments qu'elle renouvelle tous les trois jours, l'artiste crée des sculptures qu'elle offre à des crickets pèlerins comme un banquet."

Du 7.08 au 4.09, site de Montauban-

Buzenol (Bureau des anciennes forges)

• **Didier Ferment & Michel Davo (F)**

"Les aquafilms de Didier Ferment et de Michel Davo entretiennent un dialogue étroit avec la nature. Sur l'étagère, les structures s'amusent du vent et explorent la transparence, la lumière, l'ombre, le reflet."

Du 7.08 au 16.10, site de Montauban-

Buzenol (étang)

• **Gauthier Pierson**

"Gauthier Pierson, lauréat du Prix du Luxembourg en 2007, traduit ses observations du patrimoine archéologique, industriel et artistique à Montauban par une installation et une vidéo."

Du 7.08 au 16.10, site de Montauban-

Buzenol

IKOB

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

• **Jean-Marie Biwer, Believe it or not**

Du 19.06 au 14.08

• **Xavier Mary (Ikob Kunstpreis)**

Du 28.08 au 23.10

**CENTRE WALLON
D'ART CONTEMPORAIN
LA CHÂTAIGNERAIE**

19 CHAUSSEE DE RAMOLU, 4400 FLEMALLE
T +32 (0) 4 275 33 30
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET

• **Bianche à Charles Vandenhove**

Jusqu'au 17.07

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

MAC'S

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE DE BELGIQUE
82 RUE SAINT-LOUISE, 7301 HORNU
T +32 (0) 65 65 21 21
WWW.MAC-S.BE

• **Je suis seul, avec vous (sous commissariat de Denis Gielen)**

Jean-Pierre Bertrand, Jean-Baptiste

Bruant&Maria Spangaro, Jacques

Charlier, Anne De Gelas, Jeremy

Deller, Nan Goldin, Ann Veronica

Janssens, Jonathan Monk, Els

Opsomer, Ria Pacquée, Olivia

Rochette & Gérard-Jan Claes, Bruno

Serralongue, Fiona Tan, Miroslav

Tichy, Wolfgang Tillmans, Tobias

Zielony

"L'exposition d'été du MAC's Je suis seul, avec vous réunit une quinzaine d'artistes contemporains dont les œuvres, principalement vidéos et photos, s'attachent pour la plupart à représenter des ensembles sociaux donnés : couples, familles, amis, communautés, ethnies, réseaux, forums, etc. Autant de portraits de groupes ou de groupes de portraits dont les auteurs, parfois simples compilateurs d'archives anonymes (Jonathan Monk, Fiona Tan, Claes & Rochette), sont à la fois proches et lointains, à l'instar des gens qui y sont représentés, eux aussi, seuls et ensemble. C'est espace paradoxal entre nous et les autres, cette distance qui nous sépare de nos semblables mais qui nous constitue cependant en société, se décline en des lieux que les artistes observent en ethnographe, d'un regard tour à tour distancé et subjugué. Ce sont des pays exotiques, des traditions populaires, des cultures lointaines, dont les sociétés, parfois réduites à des communautés marginales et à des groupes éphémères, attirent chaque fois leur appétit d'altérité :

que nous voyons, même le corps le plus pétrifié, le plus fermé en apparence, nous regarde, nous touche et nous parle."

Denis Gielen

Du 26.06 au 2.10

• **Cabinet d'amateurs n°5:**

Christophe Terlinden

Du 26.06 au 23.10

GALERIE DÉTOUR

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

• **Brise d'été: Cathy Peraux, Frédéric**

Gaillard, Jacques Patris et

Gauthier Pierson.

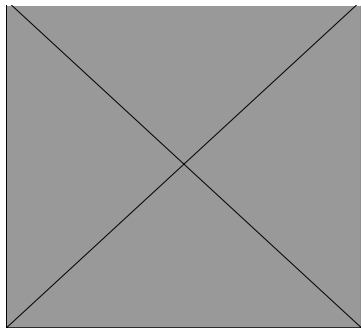
Du 08.06 au 20.07 (vernissage le 7.06)

**CENTRE DE LA GRAVURE
ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE**

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

• **Chemin faisant**

"L'exposition *Chemin faisant* proposera un cheminement multiple à travers les collections du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée constituées depuis ces trente dernières années. Cheminons "Sur la piste du sémiologue": l'artiste manipule les signes, il met en scène gestes d'inscription, d'emprise pour dire: je suis là ! Des œuvres de Gabriel Miro, Bram Van Velde... "Dans les pas de l'Historien": qu'il s'agisse d'histoire individuelle ou de mémoire collective, l'artiste exprime son émotion vis-à-vis des événements collectifs ainsi que de son vécu personnel. Des œuvres de Christiane Baumgartner, Thierry Lenoir, Roberto Matta, Pablo Picasso, Nancy Spero, Carole Benzaken, Jean-Charles Blais, Arnick Blavier, Louise Bourgeois, Agathe May... "Sur les traces du géographe": l'artiste traduit son rapport au monde en accumulant et en répertoriant toutes les traces terrestres, qu'elles soient minérales, végétales ou organiques. Des œuvres de James Brown, Balhazar Burkhard, José Maria Sicilia, Kikie Crèvecoeur, Jean Dubuffet... "En exploration": plus particulièrement encore que les autres médias, la gravure se prête à l'exploration des ressources techniques, des matières, des textures. Certains artistes n'hésitent pas à les combiner, les mélanger, les tisser... Des œuvres de Pierre Alechinsky, Paco Knöller, Mimmo Paladino, Richard Serra, Antoni Tapies... "Tel un coureur de fond": l'artiste tente de compter rythmes et espaces. Il décline l'image en série, détachée d'un récit où chaque œuvre existe de manière auto-



Barbara KRUGER,
Savoir c'est pouvoir,
1980, sérigraphie, 94/100 (91,5 x 90,8 cm)
Dépôt du FNAC, Paris, Inv. 5806

nome et s'échappe parfois des limites du cadre pour prendre place dans l'espace. Des œuvres de Donald Judd, Jean-Pierre Scouffaire, Sean Scully, Marthe Wéry,... "Sur la route du drugstore"; la publicité, les médias deviennent sources d'inspiration. L'imprimé se transforme également en support destiné à rapprocher l'art et le public, à démocratiser l'art en mettant à disposition du spectateur des affiches ou des cartes postales à emporter. Des œuvres de Marcel Broodthaers, Claude Closky, Michel François, Barbara Kruger..."

Du 11.06 au 18.09 (Dans le cadre de la Biennale *ARTour 2011*)

ESPACE GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 42 53 24 65 – FLUX-NEWS@SKYNET.BE

- **Pascal Rouffart (dessins, peintures, céramiques)**
Jusqu'au 15.06

- **Juliette Rousseif**
Du 20.06 au 15.07

Intervention en off à la Biennale de Venise. L'artiste Pol Pierart interviendra dans la Ville durant les journées professionnelles autour du thème du suicide comme un point final aux interventions de la structure en ce contexte vénitien (Présentation de ces actions en septembre au sein de la Galerie Flux et dans la revue *FluxNews* de septembre).

Du 1 au 3.06, Venise

ESPACE 251 NORD
251 RUE DE VIEGNIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 42 27 10 95 – INFO@EZNB – WWW.EZNB.BE

- **Wintertuin. Une sélection des chefs-d'œuvre modernes des Musées de Liège**
Jusqu'au 19.06, Bonnefantenmuseum (www.bonnefanten.nl)

LES BRASSEURS
6 RUE DES BRASSEURS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 42 21 41 91 – LES.BRASSEURS@SKYNET.BE
WWW.BRASSEURS.BE

- **L'aca s'expose**
Jury et présentation des travaux de fin d'études des étudiants de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège.
Du 19.06 au 25.06

LES CHIROUX
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 42 23 19 60 – LESUSSE@CHIROUX.BE
WWW.CHIROUX.BE

- **Vidéographie 10-11**
"Créé en 1985 par Jacques-Louis Nyst, pionnier de l'art vidéo reconnu internationalement, l'atelier de vidéographie de l'ESAL – Académie Royale des Beaux-Arts de Liège n'a eu de cesse

**MUSÉE EN PLEIN AIR
DU SART-TILMAN - CENTRE
D'ANIMATION ET D'INTÉGRATION
DES ARTS PLASTIQUES DE
LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
WALLONIE-BRUXELLES**
UNIVERSITÉ DE LIÈGE – DOMAINE DU SART-TILMAN
CHATEAU DE COLONSTER – BAT B25, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 43 66 22 20 – MUSEE.PLEINAIR@ULG.AC.BE
WWW.MUSEE.ULG.AC.BE

- **Inauguration d'une nouvelle oeuvre de Nicolas Kozakis, Panoramic refuge,**
600 cm x 300 cm x 200 cm, béton armé – bitume, à proximité du Home des étudiants, Domaine du Sart-Tilman, rue des Hommes à Liège.
Le 10.06 à 18h

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

- **E.D.M., Tableaux (peinture)**
Du 19.06 au 10.07

- **Si loin si proche: 5^{ème} biennale de photographie en Condroz (en collaboration avec le Centre culturel d'Havelange et le Musée de la Photographie de Charleroi)**

"Notre époque hypertechnologique semble avoir rapproché, parfois jusqu'à les confondre ou les aplatir, des temps et des espaces qui pouvaient il y a cent ans encore paraître éloignés, exotiques, inconciliables. Standardisation, uniformisation, simultanéité sont à présent les maîtres-mots et les auxiliaires d'une idéologie capitaliste lissée qui semble régner sans partage, conforter la dictature du paraître, amortir les élans et satisfaire des besoins préfabriqués. Et pourtant... Si loin, si proches, d'autres vies sont possibles – ce n'est peut-être qu'une question d'accommodation!"
Emmanuel d'Autreppe

Du 6 au 28.08
(sa. et di. de 10h à 19h + lu. 15.08)

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSSEE DE MARIEMONT, 7140 MORLANWELZ – T +32 (0) 64 21 21 93
INFO@MUSEE-MARIEMONT.BE
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

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

"La plupart des œuvres exposées ont été créées entre l'exposition de Paris de 1925 et celle de 1937 (Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne), conclusion d'une période où l'Art Déco est au terme de son développement, renonçant à ses écarts historicistes pour retrouver un sens parmi les esthétiques modernes de l'aube du XX^{ème} siècle. C'est de ce point de vue que le vitrail moderniste, d'option plastique assez singulière, complice du discours architectural, apportera un éclairage complémentaire aux objets proprement-dits."
Jusqu'au 4.09

- **Jeune Céramique en Communauté française 2010-2011 : Morgane Defense et Coline Rossoux**
Jusqu'au 19.06

- **Atelier du Livre de Mariemont: 20 ans de création/20 facettes du livre**

"Dans l'espace intimiste conduisant à la Réserve précieuse, les livres seront présentés autour de 20 facettes dont les thématiques "phares" sont : la relecture classique et expérimentale; le livre en volume tels que le livre tunnel, le livre carrousel ou le livre animé (pop-up) ; le livre illustré par différentes techniques de gravure ou techniques mixtes; le livre-objet; le livre d'artiste et conceptuel; le livre en tissu mêlant couture, broderie et tissage. Les créations des formateurs de l'Atelier qu'ils soient relieurs, plasticiens, graveurs, illustrateurs ou artistes du papier seront mises à l'honneur. Une série de vidéos permettra au visiteur de découvrir des processus de création. Des rencontres et des visites guidées jalonneront l'exposition. La manifestation sera accompagnée d'une affiche-catalogue. La parution d'une publication-anniversaire au moment du 8ème Marché du Livre de Mariemont (30 septembre, 1 et 2 octobre) clôturera l'exposition."

Du 25.06 au 2.10

Nicolas Kozakis,
Panoramic refuge,
2011 (Projet)

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

- **Tout ce qui brille... Orfèvrerie et bijoux contemporains du Danemark**
"Comment s'exprime la diversité dans les arts appliqués aujourd'hui ? Quels sont les visages de la création en Europe ? Après la Slovaquie, la Flandre et l'Allemagne, le WCC-BF accueille les créateurs danois dans le cadre de son "Tour d'Europe des Arts appliqués."
Jusqu'au 14.08

KOMA
4 RUE DES GADES, 7000 MONS
T/F +32 (0) 65 31 79 82
GALERIEKOMA.MONS.BEL@GUE@GMAIL.COM

- **Albano Morandi et Roberto Dolzanelli (installation)**
Du 2.06 au 10.07 (en collaboration avec la Maison de l'Aristote, Musée Archéologique de Boudeno Ferrare I)

- **Guillaume D'Agaro et Arthur Mouton, Produits dérivés (installation)**
Du 14.07 au 1.08

- **Clara Brasca et Cristina Pavesi (installation)**
Du 6.08 au 2.09 (en collaboration avec la Galerie Maria Cilena, Milan I))

- **Chronos, en famille**
Jusqu'au 28.08, Libre Académie des Arts de Brescia I)

- **Emelyne Duval et Virginie Stricane, Voyage en Italie**
Du 17.06 au 31.07, Galerie Maria Cilena, Milan I)

- **D'une rive, l'autre**
"Outre rappeler l'originalité, la force et l'actualité des "Tours", processions ou pèlerinages en nos régions, *D'une rive, l'autre*, en collaboration avec Art et Marges (Bruxelles) et le Home Livémont (Ath) posera deux questions : Des êtres marginaux peuvent-ils, par leur création, dans leur voyage intérieur, exprimer la foi ? Des images et des objets réalisés par ces artistes peuvent-ils être le support à un acte de foi ?"

Du 26.06 au 28.08, Tribunes de la Collégiale de Soignies
(dans le cadre *ARTour 2011*)

**MAISON DE LA CULTURE
DE LA PROVINCE DE NAMUR**
14 AVENUE GOLENIAUX, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 77 67 67
ARTS.PLASTIQUES@PROVINCE.NAMUR.BE

• **William Sweetlove**

"Menant une réflexion constante sur le monde qui nous entoure, Sweetlove propose une œuvre qui doit autant à l'extravagance dadaïste qu'à un héritage postmoderne. On connaît ses bestiaires barloïdes qui envahissent régulièrement les rues de Bruxelles ou d'Anvers pour donner lieu à des scènes surréalistes. Avec les membres du Cracking Art Group, collectif originaire du nord de l'Italie qu'il rejoint en 2003, William Sweetlove pointe les dérives de notre société de consommation."

Jusqu'au 30.06

• **Daniel Fouss (photographie)**

• **Michel Mineur (peinture)**

• **Lionel Vinche (peinture)**

Du 9.07 au 4.09

CHÂTEAU DE SENEFFE

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

• **Cabanes**

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

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

Jusqu'au 13.11

• **Ag3**

"Ag3 propose un aperçu de l'orfèvrerie belge contemporaine au travers des créations aux lignes pures et sobres de Dries Cocckx, David Huyckx, Helena Schepens."

Jusqu'au 31.08

**GALERIE EPHÉMÈRE/VITRINE
D'ANTÉCÉDENCE**

NOUVEL ESPACE - 5 RUE DIALE COLAS, 6530 THUIN (LA MALADRIÈRE) - T +32 (0) 71 51 00 60
GALERIE.EPHEMERE@SKYNET.BE

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

"À travers leurs pratiques artistiques, les auteurs explorent des formes de vie

inédites avec les animaux. Catherine de Clippel les expérimente par le biais des archétypes africains. Dominique Lestel mobilise les poissons comme vecteurs d'une reconfiguration de l'humain.

Chris Herzfeld introduit des singes anthropoïdes sous différentes formes dans des lieux où ils sont habituellement absents."

Jusqu'au 23.09

**FONDATION DE LA TAPISSERIE,
DES ARTS DU TISSU ET DES ARTS
MURAUX**

9, PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 23 42 85
FOND.TAPISSERIE@SKYNET.BE
WWW.CENTRE-TAPISSERIE.ORG

• **Triennale Internationale des Arts
textiles contemporains :**

5 continents – Woven World

"La manifestation change de nom, affirmant ainsi la volonté des organisateurs de s'inscrire dans les courants artistiques les plus actuels. Elle change aussi de forme, puisque pour cette édition il est demandé à 5 artistes originaires des 5 continents de se produire dans les sites patrimoniaux de la cité. C'est ainsi que seront investis la crypte de l'Hôtel de Ville, la Halle-aux-Draps, l'église du Séminaire, les musées de la Tapisserie et des Beaux-Arts. D'autres créateurs seront conviés à participer à cette fête de la fibre et de la couleur. On les retrouvera au Fort rouge, au Belfroi, à la Maison de la culture,..."

La formule du concours est, quant à elle, maintenue tandis que les secteurs économiques et touristiques seront impliqués dans la "Triennale off" dont la formule a largement fait ses preuves."

Du 10.06 au 25.09 (publications)

**MAISON DE LA CULTURE
DE TOURNAI/CENTRE REGIONAL
D'ACTION CULTURELLE**

BOULEVARD DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 25 30 80 – F +32 (0) 69 21 06 92
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

• **Lucien De Roeck, Entre Bruxelles
et Tournai**

Jusqu'au 5.06

• **Triennale Internationale des Arts
textiles contemporains :**

5 continents – Woven World

Du 10.06 au 25.09

ARTECOPPO

83 RUE SPINTAY, 4800 VERNIERS
T +32 (0) 87 33 10 71

• **Artistes de la galerie**

De juin à août, ouverture sur rdv

PRIX & CONCOURS

ART'CONTEST 2011

Art'Contest lance un appel à dossiers auprès de jeunes artistes de moins de 35 ans résidant en Belgique. Le jury composé de professionnels: Albert Baronian, Carine Blenfait, Liliane De Wachter, Claude Lorent, Catherine Mayeur et Dirk Snauwaert, sélectionnera 10 candidats pour l'édition 2011 qui seront annoncés sur le site **www.artcontest.be** à partir du **1.08.2011** et exposés en septembre à la Black Box (Bruxelles). Dans le cadre du vernissage de l'exposition de septembre, le jury désignera 3 lauréats qui seront exposés en 2012 au Musée d'Ixelles.

> Les inscriptions sont ouvertes jusqu'au **23.06.2011** à 18h. Les conditions de participation sont consultables sur le site: **www.artcontest.be/reglement**.

BOURSES ARTISTIQUES SPES

Chaque année, Spes, association de mécénat privé en faveur de la culture, encourage sept artistes belges en leur octroyant une bourse pour la réalisation d'un projet spécifique. Les bourses, de 5.000 euros l'an prochain, concernent tous les domaines de la création.

> Les dossiers de candidatures doivent être introduits avant le **30.06.2011** auprès de Mr Jean-Pierre de Boodt, président – Spes Mécénat, avenue des Ramiers, 10 à 1950 Kraainem – T +32 (0) 2 731 28 57 ou d'Isabelle Morlet, av. de l'Écuier, 61 à 1640 Rhode-Saint-Genèse – T +32 (0) 476 26 07 63, isabelle-morlet@skynet.be – **www.spes.be**

CONCOURS

DOMAINE DE LA LIGE 2011

Alloué par la Communauté française de Belgique et doté d'un montant unique de 2.500 euros, le Prix de la Ministre de la Culture dédié cette année à la Tapisserie (grand format), récompense la recherche et la créativité d'un artiste résident en Belgique. La tapisserie proposée sera une œuvre originale et récente (moins de 5 ans) exécutée par l'artiste avec des matériaux libres et dans des

techniques tissées ou en relation avec le principe de l'entrelacs et mesurera au minimum 2m².

> Le règlement et le bulletin d'inscription sont disponibles à la demande sur **www.domainedelalige.be** – info@domainedelalige.be T +32 (0) 2 242 49 11. Ce dernier est à renvoyer avant le 15.10.2011 au Concours Domaine de la Lige asbl, secrétariat, 63 rue des Templiers, 1301 Bierges. Une exposition des œuvres sélectionnées sera organisée dans le courant de l'année 2012.

RÉSULTATS

La Commission Européenne et Europa Nostra ont révélé la liste des 27 projets lauréats du Prix du Patrimoine culturel de l'Union européenne/Concours Europa Nostra 2011. Parmi les lauréats figure la **Villa Empain** à Bruxelles. Le jury a apprécié et récompensé la restauration exemplaire de ce monument emblématique de la période Art déco tant pour ses travaux que pour les matériaux utilisés de même que pour le choix de sa nouvelle fonction de centre d'art et de dialogue entre l'Orient et l'Occident.

L'artiste **Ross Racine** est le lauréat de la 8^{ème} Biennale internationale de la gravure contemporaine.

Les candidats au Prix Découverte ont été sélectionnés, il s'agit de **Rebekka Baumann, Jacqueline Dujardin, Caroline Gileman, Olivier Leloup et Urielle Ullman**. Le lauréat final étant désigné à l'issue d'une visite par le jury des ateliers des 5 artistes.

Les lauréats des bourses SPES 2011 dans les matières qui nous concernent sont **Pieter Geenen** (vidéaste et photographe), **Philippe Jadot** (réalisateur), **Johanne Verbockhaven** (photographe).

Les lauréats du Young Artistic Talent Award 2010 de la BNP Paribas Fortis sont **Hana Miletic** (photographie), **Hussein Kamel Shabeeb** (photographie), **Wouter Verboeyen** (photographie), **Manor Grunwaldt** (peinture), **Jean-Baptiste Bernadet** (peinture), **Karen Vermeren** (peinture), **Serge El Moussaoui** (peinture), **Adelina Kelmendi** (peinture).

Dans le cadre du Festival Courtisane 2011 (Gand), le Prix du meilleur film belge a été remis à **Sarah Vanagt** pour son film *The Corridor* (2010).

Marc Wendelski est le premier lauréat du Prix Biennial Paule Pia, prix national pour les photographes de moins de 35 ans, co-organisé par la Fondation et le Fotomuseum d'Anvers.

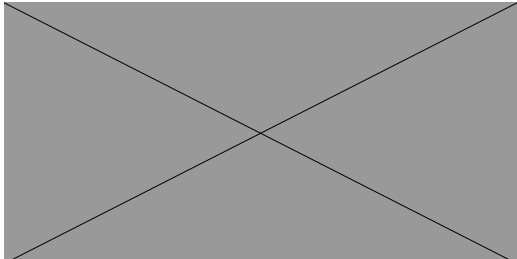
APPELS

TREMPLIN JEUNES CRÉATEURS 2011

Tremplin créé par le WWC-BF à l'attention des lauréats des écoles d'art de la communauté française a pour ambition de leur offrir l'opportunité d'exposer leurs travaux de fin d'études dans un contexte professionnel et de participer à un événement susceptible de toucher tant le grand public que les galeries et les structures du monde du design et des arts appliqués. Les disciplines présentées sont multiples, pour peu qu'elles relèvent des arts appliqués d'expression contemporaine. Design, artisanal et industriel au stade prototypal, décoration d'intérieur, céramique, bijou, mobilier, textile, stylisme, etc... en font partie. Un jury constitué d'experts et de représentants des institutions partenaires décerneront quatre prix : trois bourses de soutien d'une valeur de 2500€ et un accompagnement à la création d'entreprise spécifique aux jeunes créateurs de 24 mois par la Maison du Design. Les créateurs de moins de trente-cinq ans terminant leur cycle d'études en 2011 peuvent introduire un dossier présentant leur travail et, plus particulièrement, la pièce qu'ils souhaitent voir exposée.

> La date limite de rentrée des dossiers de candidature à remettre par voie postale à l'adresse : Site des Anciens Abattoirs – 17/02 rue de la Trouille, B-7000 Mons a été fixée au **1.07.2011**. L'exposition prenant place, quant à elle, du **9.09 au 09.10.11**.

Pour toute information complémentaire : **maitegrac@wcc-bf.org** – T + 32 (0)65 84 64 67



YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 ORSNIÉE
T + 32 (0) 19 67 77 35 – GUY.JUNGBLUT@TELEDISNET.BE

- **Petit guide de l'irrégence au pays de Liège, sid. de Marie-Hélène Joiret et Alain Delaunois,**
coll. "Côté Arts", 140 p., 21 x 11 cm, 15 euros,
ISBN: 978-2-87340-278-5

"Volontiers frondeurs et insolents, les habitants du Pays de Liège cultivent de longue date une forme d'humour rosse qui s'apparente tantôt à l'humour noir ou macabre, tantôt à l'humour vache, étant entendu que l'humour est souvent, comme on sait, la politesse du désespoir. À Liège et dans ses marches – et dans ses marges aussi –, les traits d'esprit sont parfois caustiques, comme la soude, et font des trous. L'autodérision y est spontanée, et toujours servi d'antidote naturel à la mégalomanie comme à la morosité, lorsque les artistes (Liège), au gré des circonstances historiques, furent mis au défi de ne plus être provinciaux, sans pour autant devenir provinciaux.

Le présent ouvrage – sous la forme d'un abécédaire – constitue l'indispensable complément de l'exposition *Délires et irrégences*, produite par le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, et mise en oeuvre par le Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie à Flémalle (Liège). Dans une joyeuse mêlée intergénérationnelle et de parti-pris, on retrouvera dans cet opuscule une vingtaine d'artistes contemporains – parmi lesquels Jacques Charlier, Jacques Lizène, Éric Duyckaerts, Johan Muyle, André Stas, Pol Pierart, Roland Breucker, Messieurs Delmotte, Benjamin Monti, Laurent Impeduglia. On y croiera aussi, sous la plume des meilleurs exégètes, d'autres figures-clés, artificiers redoutables ou angéliques tirailleurs

- Kozakis, Sophie Langohr, Sylvie Macias Diaz, Emilio López Menchero, Werner Moron, Toma Muteba Luntumbue, Pol Pierart, Antoine Van Impe, Marie Zolamian, texte de Jean-Michel Botquin,**
coll. "Côté Arts", 144 p.–DVD, 21 x 16,5 cm, 22 euros,
ISBN: 978-2-87340-281-5

"De mai à décembre 2010, seize artistes ont été invités par seize communes de la Province de Liège, à créer une oeuvre en relation avec l'entrée de seize hôtels de ville ou maisons communales. Le titre de cette cascade de projets, *Aux arts, etc.* claque comme un appel à la mobilisation et résonne comme un air de reggae métissé. C'est ici, dans *l'ex situ* de l'art contemporain, de citoyenneté dont il sera question."

- **Emilie Danchin, Terrain connu,**
préface de Jacques Soicher et entretien avec Emmanuel d'Autreppe, coll. "Côté Photo/Angles vifs", 88p.,
21 x 16,5 cm, 20 euros, ISBN: 978-2-87340-282-2

"Emilie Danchin pratique le portrait et, au détour d'"entretiens photographiques", cherche à matérialiser l'inconscient. "J'ai songé à ces endroits où l'on tend, sans vraiment savoir pourquoi, à se perdre dans nos pensées. On ne s'y oublie pas pour autant, bien au contraire, car si l'on semble s'y perdre, on y est solidement ancré." Partant de thématiques introductives comme hypothèse de travail, Emilie Danchin présente des séries de portraits où les modèles semblent aux prises avec eux-mêmes sans s'en rendre compte. "Au fur et à mesure de la découverte des images, ce qui me frappe, dit-elle, c'est l'apparition de postures. Les modèles oscillent entre une rigidité et une spontanéité particulières. Ils nous racontent quelque chose qui les regarde mais qui leur échappe." Attentive aux espaces d'ouverture, aux moments d'abandon, Emilie Danchin mise sur l'échange photographique pour enrichir un rapport au monde. La dimension à la fois frontale et inconsciente du travail ouvre à de légers décalages, à des confrontations qui, sans avoir jamais rien de spectaculaire, nous tirent du côté de l'étrange, du rêve éveillé, d'un questionnement sur ce qu'approcher le visage de l'autre peut dire..."

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*

9 RUE DE NOVILLE-SUR-MEHAIGNE,
5310 NOVILLE-SUR-MEHAIGNE
T +32 (0) 81 81 29 84 – ESPERLUETE.EDITIONS@SKYNET.BE
WWW.ESPERLUETE.ORG

- **Nocturnes (Au jour le jour), poème de Paul André et dessins d'Alain Winance,**
72 p., 11 x 19 cm, imprimé en offset, 14 euros,
ISBN: 978-2-35984-017-9

"Dès le titre, *Nocturnes (Au jour le jour)*, le poète pointe l'intervalle; l'entre deux jours. Paul André observe, l'œil aux aguets, tantôt amusé, tantôt grave, le clair obscur de la nuit. Temps de tous les possibles, de tous les impossibles. L'écolier, le promeneur, la chouette, une routine, un reflet... Chaque thème dévoile une multitude de

rituels et d'émotions. Dans ce dernier texte écrit par Paul André avant sa disparition, l'écriture légère et souple passe du jour à la nuit, traverse les nocturnes pour nous parler de la vie. Alain Winance lui rend hommage par le dessin, en alternant aplats noirs et lignes claires. Ses dessins, tracés d'un geste rapide répondent aux poèmes par une lune en équilibre, un chemin qui serpente, un visage qui s'absente..."

- **Paekakariki, trois nouvelles de Pierre Furlan, accompagnées d'images d'Olivier Sonck,**

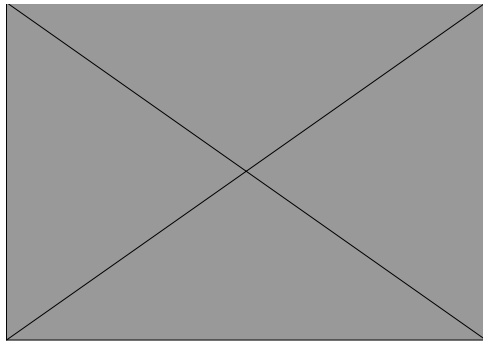
76 p., 11x19 cm, imprimé en offset, 14 euros,
ISBN: 978-2-35984-018-6

"Paekakariki, en maori, évoque une perruche sur un perchoir; il suffit de prononcer le mot pour entendre la perruche crier, nous appeler vers ce Pacifique Sud, et plus précisément, la Nouvelle-Zélande, où Pierre Furlan a situé ses trois nouvelles. Dans *Ma vie de boxeur*, des hommes se jaugent sur un ring. Après son propre combat, un étudiant français expatrié observe un Pakéha (Néo-Zélandais d'origine européenne) se battre contre un Maori. Et le ring prend peu à peu un nouvel éclairage, se transforme en scène qui se charge de la douloureuse histoire de la colonisation. *Travail de nuit* joue sur les fuseaux horaires. Le jour d'un côté de la Terre signifie la nuit de l'autre, à l'image d'un décalage qui reflète la vie et les travaux du traducteur qui anime ce récit. Pourtant, entre le monde apparemment hors du temps de l'île du Sud et la lointaine Europe, se tissent de nouveaux fils encore incertains qui arracheront le traducteur et le narrateur à leur solitude. Et puis *Paekakariki, ville et plage de l'île du Nord*. Sous un soleil éblouissant, les couleurs se glissent hors de leurs contours habituels, signe de l'absence à lui-même et aux autres que le narrateur doit vaincre pour construire sa vie. Poursuivant l'exploration des relations humaines dont il nous a déjà livré de forts témoignages dans ses ouvrages précédents, Pierre Furlan donne à sa recherche une dimension universelle grâce à la profonde empathie qu'il exprime pour ses personnages."

- **Le geste ordinaire, poèmes de Maxime Coton et linogravures de Laurence Léonard,**

64 p., 11 x 19 cm, imprimé en offset, 14 euros,
ISBN: 978-2-35984-016-2

"Maxime Coton réunit dans *Le geste ordinaire* une suite de poèmes qui construisent un lien père-fils d'une grande intensité. Comme dans le film éponyme (qui sort en parallèle du livre), le fils parle du travail du père, du regard qu'il porte sur l'usine, les camarades, l'engagement... Il y a parfois de l'incompréhension entre ces deux-là, il y a surtout une connivence dans la pudeur et la force de l'amour filial. Ce sont des mots francs, simples, dénués de tout apprêt. S'esquise alors le portrait d'un homme discret, d'un ouvrier qui dans le silence des gestes quotidiens transmet à son fils des outils pour



Ed. MAC'S

vivre. Les gravures de Laurence Léonard, par leurs contrastes francs, rythment les pages et offrent un décor aux mots du poète."

- **Comme un chien, roman de Daniel Arnaud et dessins de Guy Prévoist,**
336 p., 11 x 19 cm, imprimé offset, 22 euros,
ISBN : 978-2-35984-014-8

"Vous êtes sans travail. Vous vous retrouvez criblé de dettes. Votre femme vous a quitté en emmenant les enfants. Un jour, quelqu'un vous propose une forte somme pour réparer une voiture. Or il se trouve que la mécanique, c'est justement votre partie. Vous vous dites qu'enfin la chance a décidé de vous sourire. Vous êtes à cent lieues de penser qu'il pourrait s'agir d'un piège, et que sous cette demande s'en cache une autre moins avouable. Le temps de réagir, il est peut-être déjà trop tard, vous avez mis le doigt dans l'engrenage... La nuit, sur le site d'une casse automobile, deux hommes que tout a priori sépare s'affrontent en un huit clos à ciel ouvert. Ils se racontent des histoires, au sens propre comme au figuré. Et quand la parole ne suffit plus, la confrontation physique prend le relais. Un voyage à suspense au bout de la vie, au bout des mots, au bord de la mort."

LA PIERRE D'ALUN*
81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES
1060 BRUXELLES – T +32 (0) 2 537 65 40
LESALONDART@SWING.BE

- **De courte Mémoire – Waar het geheugen ophoudt, dessins d'Hugo Claus,**
coll. "La petite Pierre", 80 p., édition FR/NL

MAC'S*
MUSEE DES ARTS CONTEMPORAINS
DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE
BELGIQUE

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

- **Dits #15 (Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité), La répétition, semestrielle,**

160 p., 23,8 x 17 cm., 18 euros,
ISBN : 978-2-930388-42-9

"Comment définir la répétition? Quel sens donner au mot? Quelle compréhension avoir de la notion? Quelle réflexion apporter au thème? Autant de questions qu'il convient d'envisager en pensant que la répétition renvoie à des réalités différentes selon les situations où elle a lieu et selon les sujets impliqués. Pour l'ouvrier à la chaîne qui reproduit toujours le même geste mécanique, comme Charlot dans *Les Temps modernes* dont le corps, particulièrement malléable, conserve l'automatisme même après avoir quitté l'usine, la répétition ne recouvre certainement pas la même réalité que pour le musicien, même le plus obsessionnel, qui fait des gammes durant des heures dans le but d'exercer ses doigts : les répétitions ne sont pas les mêmes, pas plus que les souplesses des corps qui les concernent. L'acteur qui répète ses répliques ne répète pas non plus comme répète le perroquet; une différence établie par l'acception courante du terme "répétition", au théâtre, et qui nous rappelle les liens entre répétition et apprentissage, répétition et mémoire. Que dire aussi du sens que revêt la répétition en psychanalyse? Elle n'est que trop chargée de toute l'histoire de cette discipline, avec ses maîtres, ses écoles et ses dissidences; et dépend autant de l'objet que du sujet auquel elle se rapporte, sans compter son interprétation: qui répète quoi et pourquoi? (...) D'un art à l'autre aussi, la forme répétitive varie: parler de répétition en peinture ou en poésie ne relève pas d'une esthétique identique, surtout si les contextes historiques diffèrent: qui se risquerait à rapprocher la répétition des colonnes conçues par l'artiste "conceptuel" Daniel Buren sous François Mitterrand et la répétition du mot "rose" par la poétesse "cubiste" Gertrude Stein pour la petite Rose d'Aguy à la veille de la Première Guerre mondiale? Comment réconcilier, ailleurs, le sérieux des musiques répétitives de Steve Reich ou Terry Riley et le comique de répétition de cartoons comme Tom & Jerry ou Titi & Grossminet où les chats sont à chaque épisode nargués par la même proie? Que dire encore du concept de répétition en des domaines aussi divers que la politique, la sociologie, la psychanalyse, la linguistique, la philosophie, la mythologie ou l'esthétique? (...) Denis Gielen, rédacteur en chef, extrait du texte "Bis Reptitia Placent"

EDITIONS LIAISONS

HOTEL EDOUARD HANNON
1 RUE DE LA JUNCTION, 1060 BRUXELLES
WWW.CONTRATYPE.ORG

- **LIAISONS. Revue inter-culturelle d'Art et de Littérature, n°29 – saison 2010-2011, sid. de J.-L. Godefroid, D. Sottiaux et J. Van Audenhaege, contributions de Barthélémy Toguou, Abdelkébir Khatibi, Pierre-Yves Soucy, Hamid Tibouchi, Rustha Luna Pezzi Escot, Youssef Waboun, Mahi Binebine, Daniel De Bruycker, Sari Ember, Werner Lambersy, Khadia Sow, Petru Lucaci, Daniel Fano, Aimé Pane, Sylvain Sankale, Barbara Prezeau, Chantal Deltenre, Véro Vandegh,**
104 p., 16 x 22 cm.

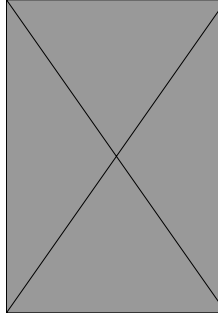
"Cet hiver 2010-2011, les bruits du monde nous rapportent de nouveaux espoirs. Des peuples s'engagent. Des hommes et des femmes, souvent très simples, orient à la face de ceux qui les dirigent – politiques, gestionnaires des grandes entreprises, prédateurs du système financier, leaders religieux – qu'ils en ont assez et qu'il est plus que temps de penser autrement. (...) Fidèle à son objet, LIAISONS est un espace de dialogue. Des dialogues imprévisibles, des passages secrets, des moments de poésies, des images comme autant de miroirs."

BALTAHAZAR

62 BOULEVARD DYPRES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 486 222 696 – SARAH@VANAGT.COM
WWW.BALTAHAZAR.BE

- **Sarah Vanagt, film and video works, selected works 2003 au 2010,**
textes de Anke Bangma, Jamaata et Muriel Andrin,
interview de l'artiste par Lars Kwakkenbos, 48 p.,
13,5 x 19 cm + 2 DVD, 18€ + frais de port

"Au-travers de ces quelques images qui hantent la mémoire de ceux qui en sont les témoins, une chose tient de l'évidence: les films, les photographies et les installations de Sarah Vanagt s'articulent dans un ensemble saisissant de variations subtiles. Ses œuvres entre pratique documentaire et installations, reposent sur des interrogations à la fois historiques, politiques et philosophiques liées à la mémoire, au trauma, à la survivance. Se penchant sur les traces d'un passé colonial ou sur la manière dont on écrit l'histoire après un génocide, elle singularise son travail en privilégiant un regard particulier: celui des enfants. Ce rapport dévoloppé aux enfants, à la fois objets et sujets des œuvres, tient avant tout du jeu, amenant une forme de constat lucide saisissant; au cœur de la captation (comme dans *Beginn Began Begun, Les mouchoirs de Kabila*, ou sa version film, *First Elections*), l'enfant révèle le poids d'un passé inscrit dans ses gènes qu'il extériorise au travers de gestes, de paroles qu'il met lui-même en scène." Muriel Andrin



Ed. Communauté française

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
WALLONIE-BRUXELLES
CELLULE ARTS NUMÉRIQUES
44 BOULEVARD LÉOPOLD II, 1060 BRUXELLES
WWW.ARTS-NUMERIQUES.CULTURE.BE

- **Aide à la création numérique en Communauté française de Belgique,**
28 p., format A5, gratuit

Brochure d'informations établie dans une volonté d'accompagner le secteur des Arts numériques dans son développement ainsi que de faciliter les démarches des artistes et des opérateurs auprès des services de l'administration de la Communauté française. Qu'entend-on par œuvre d'art numérique? Qui peut soumettre un dossier d'aide à la création dans ce secteur? Comment et quand introduire une demande? Quelles sont les types d'aides proposées? Quel est le fonctionnement et la composition de la Commission consultative? Quelles sont les structures d'accueil en Communauté française? Autant de questions auxquelles cette édition entend répondre au mieux.

QUADRI ÉDITIONS

105 AVENUE REINE MARIE-HENRIETTE, 1100 BRUXELLES
QUADRI.GALLERY@SKynet.BE – WWW.GALERIEQUADRI.BE

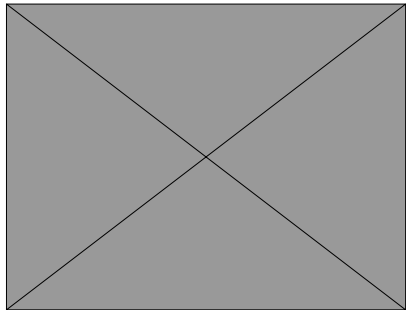
- **Jacques Lacomblez, Un temps de courte paille,**
coll. "L'escabeau de verre", 20 poèmes avec 20 dessins de l'auteur, 149 exemplaires, 15 euros, les 20 exemplaires de tête avec une encre originale de l'auteur, 100 euros

FOURRE-TOUT EDITIONS

43 RUE FOND-PIRETTE, 4000 LIÈGE
WWW.PIERREHEBELINCK.NET

- **Christian Debuyss, Marthe Wéry, Un jeu de mise en relation,**
préface d'Eric de Chassey, 136 p., 25 euros,
ISBN : 978-2-930525-08-2

"Le livre se présente comme une main tendue vers le lecteur dans le sens d'une évacuation complète de ce qui constitue la peau d'un livre, à savoir la couverture: le texte débute en première de couverture et livre son point final en quatrième. La préface d'Eric de Chassey, l'entretien entre Pierre Hebelinck et Pascal Leclercq et le colophon sont logés dans les plis du livre, à savoir au verso des couvertures



Ed.
Fourre-Tout

plissées, de telle manière à ne pas rompre le flux de lecture. Ce livre assume au niveau documentaire une attitude très franche, en rupture avec la série de catalogues déjà parus sur l'artiste. Sont présentés des documents iconographiques issus directement du fond de l'artiste, qu'il s'agisse de photographies privées ou de reproductions d'œuvres anciennes.

Seule une poignée de documents fera l'objet d'une numérisation pour l'occasion. Le rythme de lecture est radicalisé en systématisant d'un côté les notices et visuels, de l'autre le déroulé de texte dans une mise en page densifiée à l'extrême. Cette attitude stricte offre une entrée facilitée dans ce texte exigeant tout en offrant au regard les visuels correspondant. Également, et c'est la nature même du texte qui impose cela, la mise en relation dont il est question sera manifestée par une césure franche dans le flux des pages; au lecteur à s'imprégner des deux versants du livre pour en tirer sa propre réflexion."

KATE/ART EDITIONS

56 RUE DE LAUTOMNE, 1050 BRUXELLES
WWW.KATEART.COM

- **Le petit Miro. Un voyage dans l'univers du célèbre peintre espagnol,** texte et illustrations de Catherine de Duve en collaboration avec Aurore T. Kint, 32 p., 22 x 16,5 cm, quadri, ISBN: 2-930382-76-0 & version anglaise. Paru à l'occasion des expositions Miro à Bruxelles (Espace ING, du 24.03 au 19.06.2011), Londres (Tate Modern, du 14.04 au 11.09.2011) et Paris (Musée Mollot, 16.03 au 31.07.2011)

MUSÉE EN PLEIN AIR DU SART-TILMAN

DOMAINE UNIVERSITAIRE DU SART-TILMAN
CHÂTEAU DE COLONSTER - BÂT. B25, 4000 LIÈGE
MUSEE.PLEINAIR@ULG.AC.BE

- **Ennemis Publics, textes de Pierre Henion et Julie Hanique, mission photographique de Dominique Houcman,**

64 p., 22 x 16 cm, gratuit

"C'est dans le cadre de "Liège Métropole Culture 2010" que le Musée en Plein Air du Sart-Tilman a assuré le commissariat de l'exposition *Ennemis publics*. Michaël Dans, Messieurs Delmotte, Michel Couturier et Patrick Corillon ont présenté en septembre et octobre 2010 des œuvres intégrées à quatre sites emblématiques de la Cité ardente - respectivement aux abords de la place des Déportés, sur la place du Marché, aux galeries Saint-Lambert et le long du quai Van Beneden. En accord avec le leitmotiv de "Liège 2010" - *Briser les carcans* -, la sélection des participants a été opérée tant pour la signification contemporaine de leurs recherches que sur base de leur capacité à communiquer avec le grand public."

MORE PUBLISHERS

32 RUE MARIE THERÈSE, 1000 BRUXELLES
WWW.MOREPUBLISHERS.BE

- **Sunday #009, Liam Gillick, Social centre in the centre,** impression offset sur multi-offset, format ouvert, A1 (59,4 x 84 cm), A4 (29,7 x 21 cm), format fermé, tiré à 100 exemplaires signés et numérotés + 7 épreuves d'artistes.

NOUVELLES ÉDITIONS SCALA

11 RUE JEAN DE BEAUVAIS - F-75005 PARIS

- **Dominique Moulon, Art contemporain nouveaux médias,**

coll. "Sentiers d'art", 128 p., 16,5 x 20,5 cm, 105 illu. 14,90 euros, ISBN: 978-2-35988-039-0

"Le marché de l'art contemporain, après avoir intégré la photographie puis la vidéo, a marqué une pose. Aussi, c'est au sein de festivals se focalisant sur les rapprochements entre les arts, les sciences et les technologies que de multiples pratiques artistiques ont émergé ces dernières années. Mais on observe depuis peu les signes d'une porosité naissante entre le monde de l'art contemporain et celui des arts numériques quand une biennale présente des œuvres robotiques ou interactives alors qu'un festival expose les installations d'artistes qui sont en galeries et que des centres d'art et médias pratiquent le mélange des genres. Cet ouvrage commence par une fleur virtuelle et se termine avec une autre, obtenue par un génie génétique. C'est dire l'étendue de ce panorama international rassemblant une centaine d'œuvres induisant l'usage des nouveaux médias, réalisées pour la plupart dans les années 2000, et découvertes dans des contextes artistiques résolument contemporains."

STERNBERG PRESS

78 KARL-MARX-ALLEE - D-10243 BERLIN
WWW.STERNBERG-PRESS.COM

- **Valerie Mannaerts, An Exhibition - Another Exhibition,**

texte de Ann Demeester, Anselm Franke et Valérie Mannaerts, 144 p., 22 x 29 cm, 25 euros, ISBN: 978-1-934105-36-8 (publié en co-édition avec de Appel et extra City Kunsthal)

"Une exposition - Une autre exposition est la première monographie consacrée à l'œuvre de Valérie Mannaerts. L'édition recouvre notamment deux expositions solo de l'artiste en 2010 *Blood Flow* à Extra City Kunsthal (Anvers) et *Diamond Dancer* à de Appel (Amsterdam)."

LES PRESSES DU RÉEL

35 RUE COLSON - F-21000 DIJON
WWW.LESPRESSESUREEL.COM

- **La rébellion du Deuxième Sexe - L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000),**

textes de Laura Cottingham, Gen Doy, Lisa E. Farington, Lisa Gall Collins, Judith Halberstam, Amelia Jones, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Rozsika Parker, Griselda Pollock, Abigail Solomon-Godeau, 532 p., 17 x 20 cm, 28 euros, ISBN: 978-2-84066-355-3

"Les premiers écrits abordent l'histoire des pionnières de cette théorisation féministe, avec des écrits de Lucy Lippard, une analyse rétrospective des caractéristiques du mouvement californien des années 1970 ou des réceptions polémiques de The Dinner Party. Une seconde partie est consacrée à des textes qui s'attachent à une relecture de l'histoire de l'art des siècles passés, que ce soit le point de vue de Griselda Pollock, des "vieilles maîtresses" à une théorisation des espaces de la féminité, ou des approches plus marxistes du travail des

artistes. Le troisième volet regroupe de nouvelles perspectives: l'analyse des masculinités à l'époque moderne et dans les performances des années 1960-1970, puis une approche des problématiques spécifiques aux artistes de couleurs, notamment afro-américaines. Enfin, deux études permettent de faire le point sur le développement postféministe en art et les questions queer."

• Volume -

What You See Is What You Hear, n°2,

144 p., 21 x 27 cm, édition bilingue F/A, 18 euros, ISBN: 978-2-919217-01-4

"Le second numéro de la revue d'art contemporain spécialisée sur le son est consacré à la problématique de la voix et de l'oralité (performance vocale, poésie sonore, diffusion radiophonique, le langage dans l'art conceptuel, etc.), dans ses dimensions esthétique, poétique et/ou politique. Au sommaire: monographies (Anthony McCall par Daniele Balit, Vittorio Santoro par Daniel Kurjakovic, Loreto Troncoso Martinez par Kathy Allou, Benjamin Seror par Elfi Turpin, Anna Barham par Vanessa Descaux), analyses (Radiotopie par Manuel Cirauqui, De la poésie verbivocale visuelle à la spatialisation des mots par Audrey Ilouz, An evening of poetry and other inspiring speeches par Franck Leibovici), entretien avec Mathieu Copeland, focus sur Artur Zmijewski, interventions (Marcelline Delbecq, Christian Alandete),..."

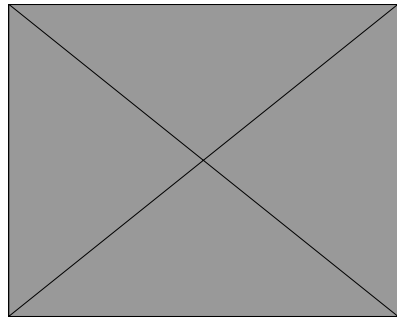
GEVAERT EDITION

10 RUE DU CHAPEAU, 1070 BRUXELLES
T +32 (0)2 330 43 91 - SASKIA GEVAERT@GMAIL.COM
WWW.GEVAERTEDITIONS.BE

- **Walter Swennen, I am Afraid I Told a Lie,** carte, impression offset, format ouvert: 100 x 152 cm, format plié: 25 x 10,8 cm, édition de 100 exemplaires signés et numérotés par l'artiste

* L'art, éditeurs ou éditions
soutenus par la Communauté française
de Belgique

Ed. Sternberg Press





La Communauté française /
Direction 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 Communauté française
est le premier partenaire
de tous les artistes
et de tous les publics.
Elle affirme l'identité culturelle
des belges francophones.

Avec le soutien de la
Cellule Architecture - Administration
générale de l'infrastructure.

FOCUS: PROCHE ET MOYEN-ORIENT

- 04** Une généalogie
des représentations de l'Art
islamique
- 07** Le futur antérieur :
une perspective
Au sujet de Walid Raad
- 08** De l'art et des fantômes
Sur le contexte artistique
libanais d'après-guerre
- 12** Sharjah contre le monde
- 14** L'état (d'esprit) de l'art :
entretien avec G. H. Rabbath
autour de la pertinence d'une
intervention à Venise en 2011
- 15** Rabin Mroué
Dos-à-dos
- 16** Contrechamps du conflit
israélo-palestinien : la fiction
comme espace de dialogue
- 19** Wael Shawky
La réécriture de l'histoire
- 20** Sur quelques concepts
toulousiens...
Essai libre sur le "retrait de
la tradition suite au désastre
démographique"

EXTRAMUROS

- 22** Angel Vergara
Venise : portrait d'un émissaire
Et maintenant, voici...
El Callejero !
- 24** Gast Bouchet & Nadine Hilbert
[Insider] ou l'éloge de l'impureté
- 25** Patricia & Marie-France Martin
Tu brodes sur la robe...
Petites glissades dialectiques,
drolatiques, érudites...
- 36** Du graffiti au street art
- 37** Laurence Dervaux
D'une apparence à l'autre
- 38** Jordi Colomer
Erewhon
- 39** Jeff Wall
Un art d'historien de l'art,
peintre de la vie moderne
- 40** Fetish Modernity
Nous n'avons jamais été
modernes

IN SITU

- 26** Résonance
L'esthétique du pique-nique

INTRAMUROS

- 28** Courtisane
Cartographie en devenir
de l'expérimentation visuelle
- 30** Charlotte Beaudry
Trompe-le-monde
- 31** Erwan Mahéo
Triangulation
- 32** Lionel Estève
There are no circles
- 33** Evelynne de Behr
Silence is sexy
- 34** Sven Augustijnen
L'Afrique fantôme
- 35** Jonathan De Winter
Harde Klonities
- 40** Ivo Denicolai & Simona Provoost
A dream called...
- 44** Parc à thème museum

DU CÔTÉ DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

- 46** Maurice Frydman
Une donation/une exposition

ÉDITIONS

- 48** La Trame
Non-alignement
- 49** Michael Snow
Solo Show

AGENDAS ETC...

50

MINISTÈRE DE
LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 81/85
F +32 (0)2 413 20 07
www.cfwb.be/lartmeme

l'art même
Trimestriel
#51
Juin – Août 2011
Gratuit
7600 exemplaires

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