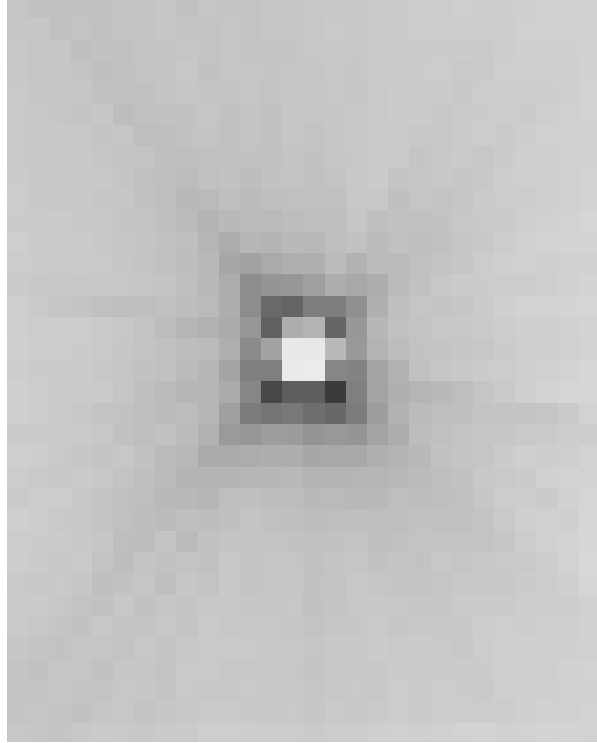




L'ART MEME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2^e / 3^e
TRIMESTRES
2013

59



La Fédération Wallonie-Bruxelles/ 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 Fédération Wallonie-Bruxelles 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 de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

ONT COLLABORÉ

Raymond Balau
Jean-Didier Bergilez
Mélanie Boucher
Sandra Caltagirone
Florence Cheval
Laurent Courtens
Sandra Delacourt
Anthoni Dominguez
Guy Sioui Durand
Benoît Dusart
Nicole Gingras
Eric Le Cogulec
Isabelle Lelarge
Anne-Françoise Lesuisse
Caroline Loncol Dagneault
Olivier Mignon
Barbara Roland
Septembre Tiberghien
Tristan Tréneau

CONSEIL DE RÉDACTION

Marcel Berlangier
Chantal Dassonville
Max Godefroid
Christine Guillaume
Jean-Philippe Van Aelbrouck
Daniel Vander Gucht

ÉDITRICE RESPONSABLE

Christine Guillaume
Direction générale de la Culture
Service général du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques,
Fédération Wallonie-Bruxelles,
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 :
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.

EDITO

Répondant à l'invitation de la revue québécoise *ETC* de croiser nos dossiers et de les accueillir en nos publications respectives, choix rédactionnel fut porté de commun accord sur les contextes d'émergence et de production d'une création contemporaine située de part et d'autre de l'Atlantique.

A rebours d'une globalisation affirmée des usages et des pratiques à laquelle concourt largement la sphère de l'art contemporain et dont il n'est point question d'atténuer les effets, l'argumentaire prend appui sur la nécessité, tout aussi impérieuse que ne l'est la mise en perspective internationale d'enjeux partagés ou discutés, d'une analyse contextuelle de la création. En cette 59^{ème} livraison, *l'art même* publie donc un focus sur la création québécoise contemporaine conçu par *ETC* qui, en retour, accueille le portrait en creux d'une scène artistique de Belgique, mouvante et subjective, livré par la rédaction.

La question des identités est complexe et sensible, particulièrement pour le continent américain, mais aussi pourvoyeuse de perspectives nouvelles comme l'entend, à lui seul, l'intitulé du récent colloque "Art contemporain et identités autochtones. Une contre-écriture de la mondialisation" proposé par la Chaire d'études du Québec contemporain de l'université Sorbonne Nouvelle en partenariat avec le programme "Arts et mondialisation" de l'Institut national d'histoire de l'art à Paris¹.

Prenant pour prétexte l'inauguration en mai dernier au Musée national des beaux-arts du Canada à Ottawa de *Sakahān : International Indigenous Art²*, exposition d'envergure dédiée à un art 'indigène' qui, bien que consubstantiellement en prise aux identités culturelle et territoriale – ou inversement, pour ces mêmes raisons –, s'internationalise largement, ce colloque propose un examen critique de la notion d'autochtone dans le contexte postcolonial d'aujourd'hui. S'agissant de l'Amérique du Nord, un constat formulé par les organisateurs du colloque est l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes inuits, métis et amérindiens qui se plaisent à brouiller les marqueurs identitaires et à pratiquer l'hybridation des genres. Et d'avancer l'hypothèse que ces artistes engagent ainsi une contre-écriture et une réinterprétation de l'histoire de la colonisation de même que portent un regard neuf sur la mondialisation, au-delà de la dichotomie authenticité/uniformisation, ce fléau tant décrit de la globalisation.

Une perspective intéressante à suivre.

Christine Jamart - Rédactrice en chef

¹ Les 29 et 30.05.13

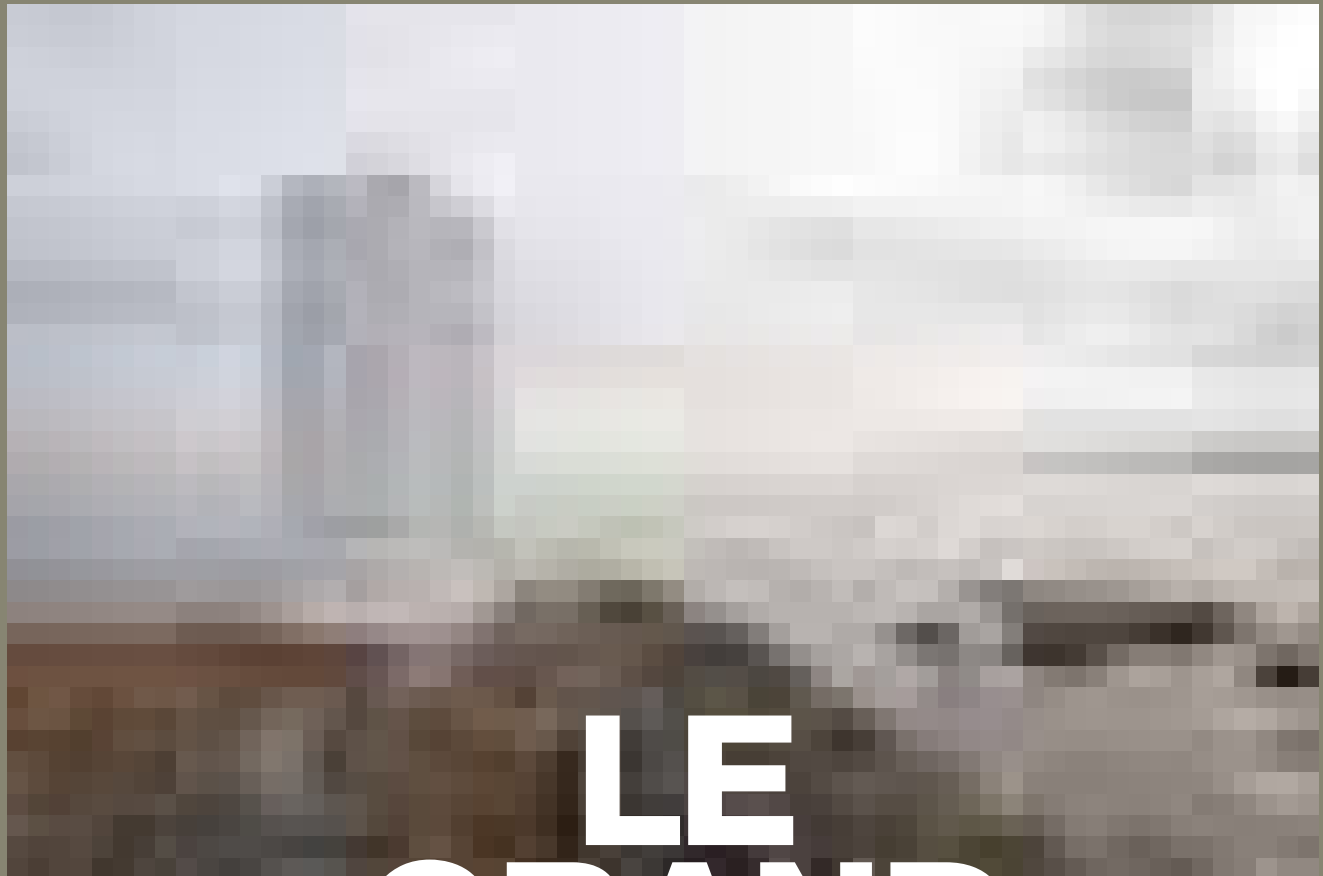
² Sakahān : Art indigène International. Du 17.05 au 2.08.13 - www.beaux-arts.ca

Avec la collaboration
de la Délégation générale
du Québec à Bruxelles



UNE VITRINE **QUÉBEC DIGITAL** SERA
PRÉSENTÉE DU 26 AU 28.09.13
DANS LE CADRE DU **BOZAR ELECTRONIC**
ARTS FESTIVAL EN COLLABORATION
AVEC LE **FESTIVAL ELEKTRA** DE MONTRÉAL.
INSTALLATIONS, PERFORMANCES AUDIO-
VISUELLES, WORKSHOPS, ARTIST TALKS
ET UN MARCHÉ INTERNATIONAL DES ARTS
NUMÉRIQUES SONT AU PROGRAMME.

WWW.BOZAR.BE
WWW.ELEKTRAMONTREAL.CA



LE GRAND TOUR

Pierre Bourgault,
Beaucoup d'hommes marquent et salissent en se conchiant,
sculpture de blocs de sel,
"off" de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli
Hospitalité, été 2012
photo Pierre Bourgault

STRATAGÈMES ARTISTIQUES

AU QUÉBEC

Caroline Loncol Daigneault est auteure, chercheure et commissaire. Ses recherches portent notamment sur les problématiques environnementales et territoriales dans les arts visuels québécois. Intéressée par les formes hybrides d'écriture sur les arts, elle a également développé le *Laboratoire parcellaire*, résidence d'auteurs en galerie et ouvrage éponyme aux éditions La Peuplade. Elle est membre du comité éditorial d'*ETC*.

Accueilli dans les pages de *l'art même*, ce dossier confectionné par *ETC* propose de faire le “grand tour” des stratégies artistiques, théoriques et institutionnelles au Québec. Mission périlleuse que ce bref panorama critique reposant sur quelque cinq articles. Il faut d'ailleurs reconnaître à son titre faussement pompeux un écho lointain au fameux texte de l'historien de l'art Marcel Saint-Pierre “A Quebec Art Scenic Tour”, publié dans *Opus International* (Paris) en 1972 et qui, à ce jour, fait toujours figure de référence. À l'attention des lecteurs européens, ce dernier proposait une enquête sur la teneur engagée des “nouvelles” pratiques artistiques québécoises y détaillant le passage d'un “activisme culturel” à un “activisme politique”.

Aujourd'hui, dans le contexte de la migration et de l'homogénéisation évidente des savoirs et des pratiques, l'exercice demeure de taille. Soit, est-il toujours pertinent de discuter des particularismes linguistiques, régionaux et nationaux, ou de tenter de cerner des caractéristiques distinctives? Et quels sont au Québec les phénomènes d'influence, de mimétisme ou de résistance à l'égard des propositions européennes et américaines? Ce dossier s'est refusé de s'étayer autour des questions habituelles qui définissent le Québec, à savoir, la langue

et l'identité nationale. Il a plutôt été demandé aux auteurs de prendre en charge un segment de cette scène et de ses discours, dressant une liste des “points d'intérêts” qui leur apparaissent des plus marquants sur le territoire québécois.

Comment pourrait-il en être autrement? Le “grand tour” annoncé prendra plutôt la forme d'un clin d'œil furtif. Une complexité effervescente n'en est pas moins sous la loupe de cinq auteurs qui s'attachent ici à en décoder les structures, les stratagèmes tout comme les propositions artistiques. Adoptant tous deux une approche sociologique, Éric Le Coguiet, professeur et théoricien, et Guy Sioui Durand, sociologue, commissaire et critique d'art, abordent respectivement les rouages de l'“écosystème artistique” en place, ainsi que les réseaux qui propulsent les pratiques actuelles au Québec. Un regard d'auteur et de commissaire est mis de l'avant, celui de Nicole Gingras qui décèle des mécaniques temporelles singulières au sein d'œuvres exemplaires d'artistes québécois, mais aussi canadiens et américains. Mélanie Boucher, commissaire indépendante, explore quant à elle les ressorts du phénomène des collectifs d'artistes, leurs rôles dans la cohésion et l'envergure du milieu. Enfin, Isabelle Lelarge, éditrice et rédactrice en chef d'*ETC*, met en perspective les revues d'art contemporain au Québec: leur renouvellement constant étant scruté, de la modification des discours à l'esthétique graphique. Dans l'assemblage de ce numéro croisé se profile le souhait de rendre compte de voix et de structures originales qui, je l'espère, déboucheront sur des connivences et des questionnements possiblement partagés.

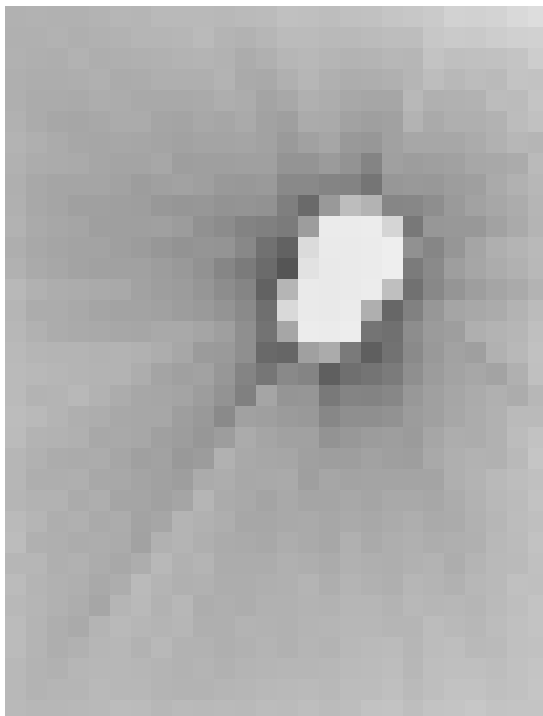
Caroline Loncol Daigneault

COMMENT CARTOGRA- PHIER LES INSTITUTIONS ARTISTIQUES AU QUÉBEC ?

Il n'est pas inusité, pour qualifier le milieu des arts visuels, de parler d'«écosystème»¹. Cette expression, qui s'ajoute à l'horizon sémantique existant, lequel est déjà large, signalerait l'obsolescence de la terminologie jusqu'alors employée, et renverrait au caractère naturel du monde de l'art. Pareille métaphore organiciste a de quoi surprendre, car elle laisse entendre que tous les mécanismes de régulation de ce milieu obéiraient à de prétendues lois naturelles. Par le fait même, tout exercice d'explicitation des rouages complexes qui régissent le monde des arts visuels n'aurait pas lieu d'être, comme s'il n'importait plus de garder l'œil ouvert et de mettre à distance la croyance, conseil pourtant maintes fois prodigué par plusieurs générations d'artistes et de théoriciens².

Pareille devise semble désormais désuète et appartenir à un autre temps, tant le régime des arts visuels au Québec est mobilisé, comme c'est le cas ailleurs, par des objets d'étude situés à l'extérieur de la discipline artistique. On peut se demander si cet intérêt extradisciplinaire, qui correspond, suivant Holmes, Nowotny et Raunig³ à une critique tournée vers des institutions situées à l'extérieur du monde des arts, est vraiment nouveau au Québec. Rappelons que les institutions artistiques québécoises francophones telles que nous les connaissons actuellement sont le fruit d'une mobilisation des artistes durant les années 1960. Ceux-ci, comme le souligne Couture dans *Déclics, art et société. Le Québec des années 1960 à 1970*⁴, réclamaient un engagement des pouvoirs publics québécois afin d'améliorer leurs conditions de vie, et ils défendaient la vision d'un art accessible, proche de la vie quotidienne, ce qui se traduira notamment par un rejet des pratiques autoréférentielles modernistes. Portés par des préceptes démocratiques, les artistes revendiquent alors une fonction émancipatrice de l'art et s'inscrivent ainsi dans la continuité de la modernité. Ils luttent pour la création d'institutions artistiques capables d'exprimer ces nouvelles valeurs. La critique menée à l'époque par les artistes s'adresse à la fois aux institutions artistiques, notamment l'École des Beaux-Arts qu'ils veulent réformer, et aux organisations situées à l'extérieur du territoire de l'art. Par exemple, dans le cadre de l'exposition *Corridart*, instiguée par Melvin Charney, qui accompagnait les Jeux olympiques de 1976, les artistes qui

Mathieu Beauséjour,
ICARUS, 2009-2012.
 Détail de l'installation présentée à Oboro,
 janvier 2012.
 Photo : Paul Litherland



1 C'est le cas, notamment, d'un rapport réalisé en 2011 pour le Conseil des Arts du Canada, portant sur "Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada", www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/5E88B155-1FF3-4EB2-A32D-DF852F92F2EC/O/FINALREPORTARCStudyFRFrenchChartsAddedSP.pdf.

2 On pense entre autres à des artistes comme Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Michael Asher, John Baldessari, Daniel Buren, Andrea Fraser, et à des théoriciens comme Pierre Bourdieu ou Inès Champey.

3 Brian Holmes, Stefan Nowotny et Gerald Raunig, "L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle", *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, n°28 (hiver-printemps 2007), en ligne : multitudes.samizdat.net/L-Extradisciplinaire-Vers-une.

4 Francine Couture, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 à 1970*, Musée de la civilisation (Montréal), Musée d'art contemporain de Montréal, Éditions Fides, 1999.

5 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. "Points-Essais", 1998.

6 David Tomas, "Dead end, sophisticated endgame strategy, or a third way? Institutional critique's academic paradoxes and their consequences", *ETC*, fév.-mai 2012, p. 22 et *Canadian Periodicals Index Quarterly*, 27 fév. 2013.

7 Cf. l'article de Jean-Pierre Vidal, "L'art en famille : description d'un enfermement", *ESSE*, n°58, 2006.

8 Par *doxa*, Bourdieu entend l'adhésion tacite à des croyances communes. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

9 Victoria Noorthoorn, "Qu'est-ce que la globalisation?", *art press*, n°379, 2011.

10 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

11 Cf. à ce propos l'article de Paul Ardenne, "L'art mis aux normes des biennales, même?", *artpress*, n°291, 2003.

investissent l'espace urbain dénoncent la spéculation immobilière et critiquent l'objectivisme du savoir urbaniste, privilégié à l'époque par l'institution municipale. L'œuvre monumentale de Francine Larivée, *La chambre nuptiale*, réalisée également en 1976, manipule quant à elle les codes religieux pour mieux déstabiliser l'institution religieuse catholique québécoise, celle du mariage et plus largement, les structures familiales traditionnelles.

Les remises en question qui débutent dans les années 1960 et participent de la Révolution tranquille donneront ainsi naissance à de nouvelles institutions artistiques, à savoir la création d'un système d'éducation publique, de programmes d'État de soutien aux arts et notamment de centres de diffusion artistique gérés par les artistes.

Le modèle institutionnel artistique québécois d'aujourd'hui, dont la création remonte à ces années, a-t-il été examiné depuis sa fondation? Fait-il l'objet de critiques de la part des acteurs du champ de l'art et plus spécifiquement des artistes?

Force est de constater que le contexte économique, social, politique et culturel a connu de profondes mutations depuis les années 1960. L'intensification des échanges commerciaux, financiers et sociaux à travers le monde, la progression des politiques néolibérales et la croissance d'un capitalisme transnational marquent dorénavant le paysage institutionnel artistique au Québec. Corollaire de cette mutation, les centres d'artistes autogérés se sont institutionnalisés, l'offre des programmes universitaires en arts visuels s'est accrue, le nombre d'artistes ayant un diplôme universitaire a augmenté et la concurrence entre les différentes institutions artistiques et les acteurs du monde de l'art s'est renforcée. À ces changements de différents ordres s'ajoute l'émergence du paradigme de l'artiste-chercheur auquel adhèrent à la fois les universités, les structures de diffusion soutenues financièrement par les pouvoirs publics, de même que les organismes subventionnaires. La recherche en art n'est certes pas chose nouvelle. Après tout, les artistes, dès la Renaissance, revendiquent la dimension idéale de l'œuvre et voient dans la création un lieu de construction du savoir. Ce qui l'est davantage est l'exigence commune des institutions

artistiques à l'endroit de l'artiste, qui doit conjuguer recherche et création en plus de produire un discours issu d'une réflexion sur sa propre pratique artistique.

Les programmes universitaires en arts visuels ne tablent désormais plus seulement sur le *faire*, mais visent l'articulation de la théorie à la pratique. Les étudiants sont invités à identifier et à nommer les enjeux qui dynamisent leur pratique artistique. Si l'on peut soutenir cette alliance, les modalités de cet arrimage soulèvent encore un certain nombre de questions d'ordre épistémologique et méthodologique. Parallèlement, la rédaction d'un texte portant sur la démarche artistique fait partie des critères d'évaluation retenus aussi bien par les lieux de diffusion comme, par exemple, les centres d'artistes, que par les organismes subventionnaires. Autrement dit, la maîtrise du langage est indissociable de la maîtrise pratique et théorique de l'histoire du champ de l'art que tout nouvel entrant doit posséder, ainsi que l'énonce Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁵. Sans cette compétence développée à l'université, l'accès au financement et aux lieux d'exposition est fortement compromis.

Dans un contexte institutionnel qui privilégie les mots justes et où les acteurs du monde de l'art rivalisent sur le terrain de la rhétorique, l'université joue un rôle déterminant. La plupart des acteurs du champ de l'art en sont issus, y travaillent et/ou ont étudié ensemble, comme le souligne David Tomas dans un article paru récemment dans la revue *ETC*⁶. On pourrait ajouter à ce constat qu'ils fréquentent souvent les mêmes colloques et les mêmes vernissages, qu'ils visitent les mêmes expositions, qu'ils sont abonnés aux mêmes périodiques, lisent les mêmes ouvrages spécialisés, siègent dans les mêmes comités de sélection et par conséquent, partagent le même registre de références. Pas étonnant que certains déplorent une grande proximité entre les divers acteurs du champ artistique au Québec et dénoncent des effets de coalition⁷.

En clair, le milieu universitaire constitue désormais l'épine dorsale des structures institutionnelles artistiques et donc le lieu principal de la construction de la croyance⁸. Force est d'observer la correspondance de plus en plus manifeste des sujets de recherche rédigés par les étudiants, d'une part, des textes de démarches accompagnant les expositions, d'autre part, et enfin des problématiques soumises aux organismes subventionnaires. Ce phénomène d'homogénéisation ne semble pas spécifique au Québec. Dans la revue *art press*, la commissaire Victoria Noorthoorn⁹ observe que les artistes qu'elle rencontre tendent eux aussi à utiliser un jargon artistique générique, dans le but de lui démontrer que leur travail est bien dans la ligne. Dans un contexte où l'institution universitaire joue un rôle de plus en plus significatif dans le paysage institutionnel, comment être surpris par tel processus de normalisation? La standardisation du discours est parfois telle, ses codes si bien huilés, que les propositions artistiques deviennent de plus en plus prévisibles, illustrant, au lieu de prendre en charge – quitte à les travestir – les concepts énoncés dans les textes de démarche. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari¹⁰ nous mettaient pourtant déjà en garde contre l'instrumentalisation des concepts par les disciplines de la communication. Il reste à souhaiter que celle-ci ne s'applique pas encore au secteur des arts visuels et à espérer que les lieux de formation ne se transforment pas en boutiques idéologiques exposant sur leurs étals les concepts censés exprimer le *Zeitgeist* – désormais formulé dans les Documenta et autres biennales, destinations ô combien incontournables¹¹. Qu'en est-il des concepts qui n'épousent plus l'air du temps? Faut-il les solder, les recycler ou les remiser espérant qu'un jour leur cote remonte?

En aucun cas, articuler théorie et pratique artistique ne devrait-il signifier subordonner la pratique artistique aux discours, et encore moins assujettir celle-ci aux logiques institutionnelles dont on sait que leurs contours sont loin d'être neutres. Malgré le cadre objectif qu'elles affichent, celles-ci sont porteuses de

valeurs, de points de vue et par conséquent d'intérêts. La vigilance à l'égard de ces dérives applicationnelles doit donc être de mise, sous peine de voir émerger un académisme, lequel n'est pas réductible à une forme dès lors qu'il devient formule, comme le rappelle Inès Champey dans *La Valeur "Art"*¹². Privilégier aujourd'hui les propositions postconceptuelles ou celles dites extradisciplinaires, perçues comme innovantes, ou encore celles dites irrévérencieuses ne préserve en rien de l'émergence d'un académisme.

S'il importe de croire à l'art et de soutenir les structures institutionnelles artistiques largement battues en brèche par les logiques néolibérales, cet acte de croyance ne devrait pas pour autant signer l'absence de toute activité réflexive, y compris celle qui surgit à l'intérieur du champ de l'art. Cela devrait s'accompagner au contraire d'une série de cartographies des conditions réelles d'élaboration du champ de l'art et des dynamiques sociales qui le composent¹³. Si l'université désigne le pivot du réseau institutionnel, cette institution gagnerait à être examinée afin d'y révéler les règles qui la régissent, d'une part, et l'interaction des agents qui l'occupent, d'autre part. Tout en ayant des intérêts distincts, ceux-ci ont en commun l'adhésion tacite à des croyances communes, ce que Bourdieu nomme la *doxa*¹⁴. Pareille démarche réflexive pourrait également porter sur les lieux de diffusion afin de pointer les relations éventuelles entre leurs mandats et les pratiques artistiques qui y sont présentées. Que se passe-t-il quand il y a adéquation entre le mandat de ces institutions et les œuvres exposées ? Doit-on y voir une parfaite harmonie ou les signes d'un mimétisme¹⁵ ? Enfin, il importerait d'examiner les répercussions des différents programmes de subvention sur les pratiques artistiques et d'enquêter sur les liens possibles entre les politiques mises en place et les démarches artistiques financées. Ces différentes mises à plat ne viseraient pas tant à faire la preuve d'une relation causale entre les structures institutionnelles et la production artistique qu'à mettre en lumière différentes formes de tropisme institutionnel au sein desquelles le discours joue un rôle moteur.

À ces démarches d'explicitation des logiques institutionnelles, des différents régimes de valeurs sur lesquels le pouvoir de consécration se fonde, pourrait s'ajouter l'explicitation des dynamiques sociales. Outre l'étude des degrés de proximité entre les acteurs du milieu institutionnel artistique, une attention pourrait être portée à la polyfonctionnalité des acteurs. Un artiste n'est en effet plus figé dans sa fonction et agit désormais à la fois en tant que membre d'un jury, commissaire, critique, coordonnateur de centre d'artistes, enseignant, chercheur, etc. Il importerait par conséquent de tenir compte de l'économie de proximité et de l'approche du capital social, afin de traiter la question de la densité des liens sociaux pour mieux saisir les questions relatives aux dynamiques institutionnelles. Ces travaux permettraient de mesurer les effets du degré de proximité entre les acteurs et ceux de leur polyfonctionnalité sur la construction du champ de l'art ainsi que sur la fabrication de la croyance.

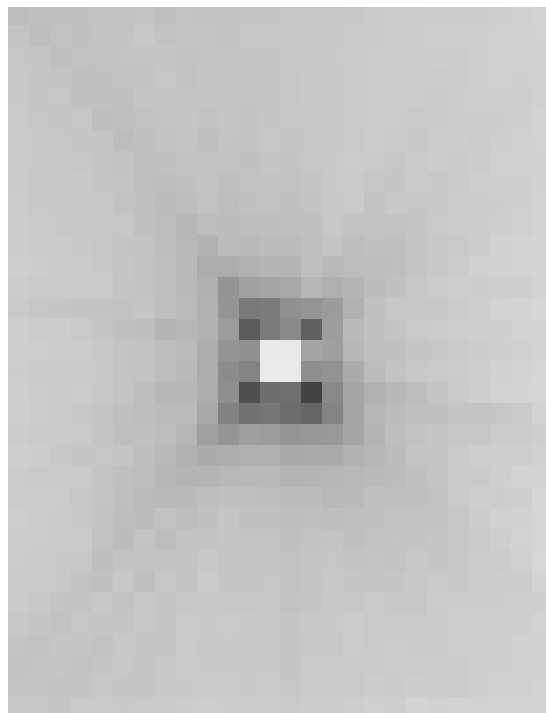
Plusieurs facteurs expliqueraient l'absence de réflexivité à l'égard du monde de l'art. Rappelons que le paradigme artistique actuel rend compte d'une critique axée vers des institutions situées à l'extérieur du champ de l'art. Le projet *Icarus*, de Mathieu Beauséjour¹⁶, que l'artiste définit comme « une allégorie de la chute de l'Empire capitaliste »¹⁷, illustre cette orientation de la critique. Outre cet aspect, les artistes savent que la force des institutions artistiques est de savoir utiliser les critiques qui leur sont adressées. Ce principe de récupération est d'ailleurs caractéristique du néocapitalisme qui, comme l'expliquent Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*¹⁸, sait parfaitement intégrer désormais la critique, qu'il refusait du temps de l'apogée fordiste. Notons également que les institutions artistiques qui subissent les assauts des logiques du marché représentent moins les idéaux modernes dont elles étaient porteuses à l'origine et, par conséquent, se trouvent à

démobiliser les acteurs du champ de l'art. Pour comprendre ce désengagement, il faut également prendre en considération le fait que les institutions artistiques québécoises sont en grande partie le produit des revendications menées par les artistes à partir des années 1960. Enfin, le climat compétitif entre institutions, notamment entre les universités, et entre les divers acteurs du milieu de l'art est un élément à prendre en compte dans ce retrait.

Malgré ce contexte peu favorable, les artistes qui dorénavant adoptent une posture réflexive sur leur pratique artistique afin d'en dégager les idées qui la mobilisent gagneraient à déployer une réflexion portant sur les structures institutionnelles et, plus largement, sur les conditions politiques, économiques et sociales de la constitution du champ artistique québécois. Ce double exercice réflexif présenterait plusieurs avantages. Il permettrait de porter au jour les mécanismes du modèle institutionnel artistique québécois et d'évaluer son efficience, il contribuerait à poursuivre le processus de désacralisation et à tenir le mythe de l'artiste hors du commun à distance. Il donnerait l'occasion de voir venir les tics formels et conceptuels, et de se prémunir ainsi contre toute formule et tout académisme latents. Il permettrait de révéler, du moins en partie, le processus d'homogénéisation du discours artistique institutionnalisé. Il présenterait également l'avantage de ralentir, à défaut de la suspendre, l'instrumentalisation des artistes par les logiques institutionnelles. Enfin, ce double exercice de mise à distance fournirait aux nouveaux entrants, surtout ceux dont les dispositions sont en porte-à-faux avec la logique du champ artistique, des repères indispensables afin qu'ils maîtrisent plus rapidement les mécanismes du champ et décodent plus facilement le sens du jeu. Cette prise de conscience leur permettrait de se sentir moins exclus et moins dévalorisés, comme cela a encore lieu trop fréquemment. Cet appel à la réflexivité s'adresse aux artistes en arts visuels, certes, mais il devrait aussi interpeller les autres agents sociaux du domaine des arts visuels, y compris bien sûr l'auteur de ces lignes qui, tant s'en faut, ne prétend pas occuper une place extraterritoriale.

Éric Le Coguiéc

Mathieu Beauséjour,
ICARUS, 2009-2012.
Détail de l'installation présentée à Oboro.
janvier 2012.
Photo : Paul Litherland



Éric Le Coguiéc est théoricien de l'art et de l'architecture. Il enseigne à l'École Azrieli d'architecture et d'urbanisme de l'Université Carleton (Ottawa) et à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM (Montréal). Ses écrits portent sur les nouvelles approches critiques en art et en architecture. Ses travaux ont été notamment publiés dans la revue *Spirale* et aux Presses de l'Université du Québec (PUQ).

¹² Inès Champey, "La valeur «art»", in *À propos de la culture*, tome 2, sous la direction de Nabil El-Haggag, L'Harmattan, coll. "Les rendez-vous d'Archimède", 2008, p. 71-101 (Actes du Colloque international "À propos de la culture", 2, 3 et 4 novembre 2004, l'Aéronef, salle de concert à Lille).

¹³ Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. "Points-Essais", 1998.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

¹⁵ J'ai d'ailleurs eu l'occasion d'aborder cette question lors d'un événement organisé par le centre d'artistes SKOL en 2011 (Montréal).

¹⁶ Cf. site web de l'artiste, www.mathieu-beausejour.com/Projects/icarus-la-chute-de-lempire-empire-falls.

¹⁷ Mathieu Beauséjour, Claudine Hubert, André-Louis Paré, *Icarus : la chute de l'empire*, Montréal, Oboro, 2012.

¹⁸ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.



CAPTEURS D'ART VIVANT EN GÉPÈG/ QUÉBEC

Le capteur de rêves est une figure amérindienne connue. Il retient les songes nocturnes, dissout les mauvais rêves à la lumière de l'aube pour ne garder que les bons. Sa forme est aussi significative: inspirée par la toile d'araignée, le tressage caractéristique des raquettes ou des filets de pêche, sa circularité donne à voir des lignages qui s'entrecroisent sans hiérarchie. Pour cet essai, il se fera capteur d'art vivant afin d'esquisser les dynamiques d'art actuel au Québec à partir d'un angle d'approche précis: ces pratiques foisonnantes qui profitent de l'effervescence complice des réseaux. Il mettra en relief des centres d'artistes autogérés et professionnellement bien structurés sur tout le territoire, les revues qui gravitent autour d'eux ainsi que les événements d'art qui s'y greffent. L'aisance et la rapidité avec lesquelles tout cet art vivant à la marge et dans les réseaux s'interconnecte et oxygène l'art officiel sont aussi à considérer. L'art ainsi perçu reformulerait l'identité/altérité collective et individuelle, celle d'une *Américité* comme imaginaire identitaire en Gépèg/Québec.

Raphaëlle de Groot,
Le poids des objets,
installation/performance,
Le Lieu, Québec, novembre 2009
photo Patrick Altman

“MON PAYS CE N'EST PAS UN PAYS”





Patrick Altman,
Autoportrait,
dans le cadre du Projet 0° d'Ex-Muro,
Photographies et glace. Québec, février
2013
photo : Patrick Altman

Un art vivant

Toute société valide un art reconnu, primé, collectionné, intégré comme officiel. Simultanément, une belle et intense inventivité artistique se manifeste en dehors des institutions. Elle se caractérise par sa nature indisciplinée, indomptée, sauvage même. Cela vaut non seulement pour l'éclatement de ses formes, pour ses métissages et ses expérimentations multiples, mais encore pour ses engagements et ses infiltrations dans le tissu social et l'espace public. Ça s'active comme *art engagé* politiquement, comme *art partagé*, orienté vers les communautés et les gens, ou bien comme *art dégagé*, à la liberté innovante, orientée vers toutes les poésies et les expériences multimédias. C'est ce que j'appelle l'art vivant au Québec.

De l'art engagé

Ce carré rouge qui flotte, ces casseroles et ces tambours qui résonnent.

Le spectre de l'engagement des artistes s'étend avec les années 2000 des mouvances macropolitiques aux initiatives micropolitiques de proximité, en passant par les clips des caméras aux poings relayés par les nouvelles technologies. Des militants idéologiques, on est passé aux activistes aux multiples stratégies.

Les situations macropolitiques

L'art de contestation, on le sait, a toujours pris d'assaut les rues et les places publiques à la faveur de grands mouvements sociaux. Au Québec, récemment, dans la lignée des manifestations altermondialistes comme, par exemple, au Sommet de Québec en 2001, trois "situations" se succèdent entre 2012 et 2013, générant un bon nombre d'interventions artistiques :
– l'occupation des places publiques par les "Indignés/Occupy" contre la spéculation financière hypercapitaliste;
– les contestations étudiantes contre la hausse des droits de scolarité sous le signe du carré rouge : le grand rassemblement du 22 mars 2012 réunit 250.000 manifestants à Montréal. Marches, concerts de casseroles dans les rues, projets artis-

tiques d'affichage et autres activistes du groupe la Montagne rouge qui exposera à Montréal et à New York à l'invitation d'"Occupy";

– les marches, les blocus et les "teach-in" du mouvement amérindien "Idle No More" dénoncent l'inaction colonialiste des gouvernements. Le son des casseroles se métamorphose en bruit des tambours et autres initiatives allant de jeûnes à des projets de perlage en groupe, pour honorer la mémoire des femmes autochtones disparues et pour guérir les blessures morales des pensionnats autochtones.

Les documentaires, les photos et les clips pour téléphonie intelligente sont devenus une arme politique critique tirant avantage non seulement des festivals, mais aussi des nouveaux réseaux sociaux. Le phénomène accompagne, documente et stimule la créativité, et diffuse ces moments macropolitiques.

L'activisme micropolitique

Aux grands mouvements s'ajoutent d'inouïes propositions micropolitiques comme initiatives de proximité fondées sur une conscience "glocale" (penser global, agir local). Elles vont des activistes individuels à ceux de petits groupes d'intervention, aux charges humanistes symboliques, à une poétique revendiquée pour modifier les consciences : se changer soi-même pour révolutionner le monde sur fond d'art contextuel, d'esthétique relationnelle et de manœuvre performative. Ici, la frontière entre l'art engagé et les arts communautaires ne tient qu'à une fine ligne.

De l'art partagé

Des attitudes, stratégies, processus et pratiques multiformes aux énergies centrifuges, c'est-à-dire orientées vers, dans et avec les gens dans leurs communautés, composent la face élargie et bien vivante de l'art québécois. Cet art partagé recoupe ce qu'on appelle les arts communautaires aux initiatives plurielles, d'une part, et une trame continue d'avènement de zones événementielles (symposiums, événements thématiques, œuvres d'art public), d'autre part.

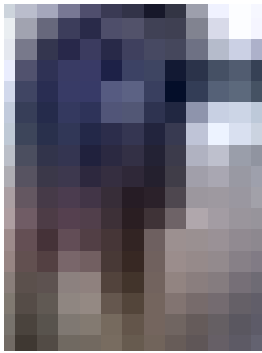
Arts communautaires

Les pratiques d'art communautaire proposent l'émancipation et des réformes pour une meilleure justice sociale. L'idée de communauté y prend des contours multiformes dans les régions, les quartiers et chez de petites communautés allant de réserves amérindiennes à des groupes ethniques ou socialement minoritaires de marginaux. S'y ajoutent, récemment, les nouvelles communautés virtuelles des nouveaux médias sociaux. C'est le cas des initiatives du collectif *IQ-L'Atelier* à Alma, des pratiques infiltrantes du centre *3'Impérial* à Granby, des événements jumelant art audacieux et santé mentale de *Folie/Culture* à Québec, des pratiques collaboratives d'Engrenage Noir – dont de "5 à 7 activistes", des expéditions auprès des autochtones itinérants de l'ID-Mobile d'Exeko dans la métropole, et du studio de vidéo mobile du Wapikoni dans les réserves amérindiennes. Il y a encore de ces manœuvres poétiques et humanistes, comme celles de Karen Ellen Spencer recueillant et exposant les rêves des sans-abri en plein air, sur des cartons dans la rue.

Les zones événementielles

Les symposiums de sculpture *in situ* et d'art environnemental, de peinture en direct, les festivals de théâtre de rue, de projections cinémas extérieures et les festivals d'art performance ont une histoire en continu au Québec. Depuis les années 1960 se poursuit la création d'espaces/temps festifs, de "situations" comme zones événementielles multidisciplinaires.

Dans la lignée de précédents symposiums de sculpture, la thématique de l'*Hospitalité*, concoctée par la commissaire Caroline Loncol Daigneault, occupera l'été 2012 du mythique village de Saint-Jean-Port-Joli (SJJPJ), endroit exemplaire de cet art par-



BGL,
Promenade avec Sonia,
affiche 60 X 80 cm,
Galerie Dazibao, Montréal,
2005
photo: BGL

tagé entre l'engagement à garder vivant l'art en région, la mise en commun de l'art populaire traditionnel et les propositions audacieuses d'artistes. Une grande déambulation festive et, au large, sur une petite île, une sculpture de blocs de sel érigée par le grand sculpteur marin Pierre Bourgault, lieront magnifiquement mer et terre.

Qui plus est, aux "sculptures-citoyennes" comme aux œuvres d'intégration à l'architecture et aux places publiques (familièrement et globalement appelées le 1 %), désormais de grandes photographies numériques, vidéos et, récemment, la performance sont venues s'ajouter aux sculptures ornementales.

L'art dégagé

L'immense cargo entre dans le port d'Anvers. Seule sa sonorité reviendra.

Il faut comprendre par art dégagé ces expérimentations formelles, multimédias et transgenres qui métamorphosent l'art comme expérience. Loin de s'enfermer dans un univers d'art pour l'art en constante autopromotion, l'art dégagé est porteur d'innovation, de beauté, d'éthique et de merveilleux par ses indisciplines.

Actuellement, le domaine de l'oralité, avec le passage de marathons d'écriture à la "twittérature", la résurgence des conteurs autochtones, le rapprochement du photojournalisme social et des photographies expérimentales qui se métamorphosent sous l'impact des technologies numériques sont à suivre. Mais, surtout, l'importance de l'art audio dans la création multimédia, à la limite des environnements immersifs, des concerts et de l'oralité autochtone, définit des débordements du côté de l'éthique d'écoute, mais aussi du silence comme infinitude. En 2013, sur la "planète performance", il ne faut pas oublier que le Québec a été dès le début des centres d'artistes un creuset pour l'expérimentation de cet art immédiat prenant le corps comme matériau. Des manifestations comme les *Rencontres Internationales d'Art Performance* (RIAP) à Québec, *Viva Art Action* à Montréal et *Art Nomade* à Saguenay, et l'introduction du concept de manœuvre comme dépassement de la seule performance solo, nourrissent cette vivacité en rhizomes tant comme art contextuel, esthétique relationnelle, interactivité médiatique et même comme œuvre d'intégration à l'architecture (1 %).

Au cours des années 2000, l'apport des artistes femmes y sera très significatif. Il y a l'apport de collectifs telles les Fermières Obsédées, les sœurs Couture, les Women with Kitchen Appliances. Il y a aussi des performeuses telles Julie Andrée T, Diane Landry, Sylvette Babin, Sylvie Cotton, Martine Viale et cie qui font impact.

Raphaëlle de Groot est une artiste qui manie l'idée des rapports avec les gens comme art à l'échelle humaine. Alors qu'il y a quelque temps, elle soupesait poétiquement ses rencontres et ses échanges sur le *poids des objets* à Standstead, petite municipalité frontalière séparée en deux par la ligne de frontière entre le Québec et les États-Unis, la voici en performance dans les Giardini, lors de *Palais Encyclopédique*, la 55^e Biennale de Venise, en juin 2013. Cette première participation officielle du Québec en marge de la participation officielle du Canada confirme la forte féminisation de l'art performance.

Des réseaux interconnectés

Au Québec, l'écosystème culturel et artistique jouit grandement du soutien étatique à multiples paliers, fédéral, provincial, régional et municipal. Toutefois, que cet art engagé, engageant et

dégagé, rayonne et participe aux plus larges débats de société, ne relève pas du hasard. Un mode organisationnel en est le cœur, celui de réseaux interconnectés. Un type "d'acteurs artistiques" s'y démarque : les centres d'artistes autogérés (RCAAQ).

Les centres d'artistes autogérés

BGL, ces installateurs nomades dans les réseaux

Au cours des quarante dernières années (1971-2013), des collectifs résolus à faire vivre l'art actuel là où ils résident, des galeries non commerciales voulant expérimenter, théoriser et exposer des pratiques contre-culturelles, parallèles à l'art convenu des institutions, en sont venus à tisser – comme la toile du capteur de rêves – un dynamique regroupement de quelque 70 centres d'artistes autogérés (CAA) couvrant presque tout le territoire (www.rcaa.org).

Une récente étude du Conseil des arts du Canada atteste de la professionnalisation réussie de ceux-ci comme acteurs clés de "l'écosystème général de l'art". On y lit que "*dans ce milieu, les centres d'artistes autogérés jouent un rôle central : ils soutiennent la production et l'avancement critique de nouvelles pratiques artistiques et ils contribuent à la promotion de la carrière des artistes et des administrateurs d'activités artistiques*¹". Quatre grandes caractéristiques ressortent de l'évolution et du rôle particulier que jouent les centres d'artistes dans les arts visuels : l'autodétermination comme modèle de gouvernance, une grande liberté comme expérimentation artistique et réflexion théorique, le réseautage collaboratif axé sur la professionnalisation et une structure d'adhésion ouverte favorisant la relève.

Les revues

Avec leurs programmations, résidences de production et de création, modes de circulation en région et à l'étranger, les CAA sont le creuset des nouvelles formes et processus de l'art actuel. Il faut insister sur une fonction unique aux CAA qui est l'autogestion idéologique : centres d'archivage, catalogues, colloques, documents vidéos, sites web. Les revues d'art (telle *ETC*), essentielles par leur nombre, la qualité des éditions et leur complémentarité participent à cette autohistoire de l'art actuel par ses acteurs.

L'interconnexion

Une nouvelle dynamique a pris place dans les années 2000. Plusieurs trames organisationnelles observées ces deux dernières années illustrent bien ces synchronies faites de collaborations, de cohabitations et de passages rapides qui vont de l'art dans les marges et les centres d'artistes vers les milieux universitaires et collégiaux, le marché de l'art, les industries du spectacle et les scènes institutionnelles d'envergure.

Une Américité² certaine

Ces formes d'art vivant dessinent un certain portrait par l'art de la société québécoise. Il s'en dégage une reformulation incessante de l'identité collective et vécue de cette petite société de gens blottis le long de la vallée du "grand chemin qui marche", le fleuve Saint-Laurent, et dans les territoires immensément nordiques. Leurs repères emmêlent rythmes et formes de trois souches fondatrices : amérindienne, française et anglaise. Que l'on considère BGL, collectif qui colporte par un art installatif territorial ingénieux et irrévérencieux l'identité québécoise dans tous les contextes de l'art, ou que l'Innue Sonia Robertson mette en œuvre *in situ* le rapport sacré à l'Esprit des animaux, ou encore que Raphaëlle de Groot représente en performance le Québec à la Biennale de Venise, ce sont toutes là des figures emblématiques de la quête identitaire plurielle québécoise d'aujourd'hui. Une velléité d'autodétermination communautaire les sous-tend et organise en immense capteur d'art vivant ce Gépèg/Québec.

Guy Sioui Durand - Tsioui 8enho8en

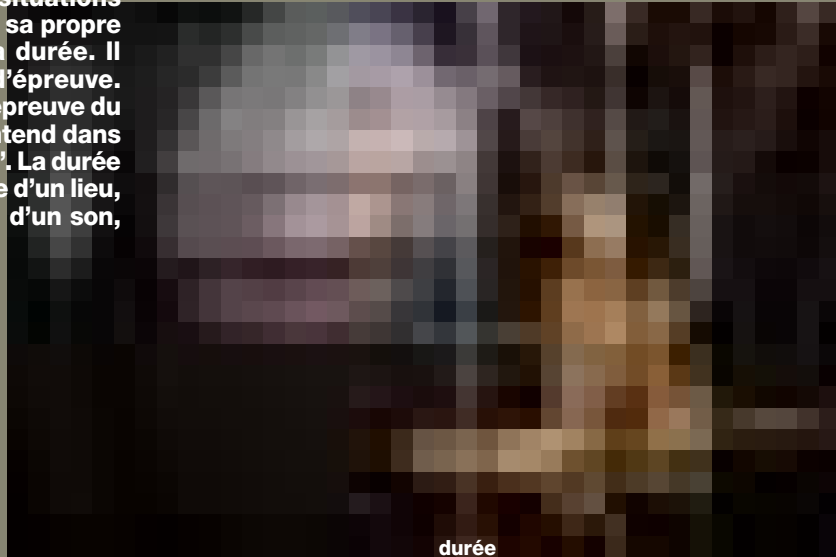
Wendat (Huron) originaire de Wendake, Guy Sioui Durand est docteur en sociologie et critique d'art. L'art actuel et l'art amérindien sont ses domaines d'intervention. Il a publié *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996* (Inter/Éditeur, 1997). Commissaire, il a organisé plusieurs expositions d'art autochtone.

¹ Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écologie des arts visuels, Service de la recherche et de l'évaluation, Conseil des arts du Canada, avril 2012, p. 5-6.

² Le concept d'Américité de l'historien Wendat Georges E. Sioui est différent de celui d'Américanité.

Nombreuses sont les œuvres liant l'art à la durée. L'expérience du temps se décline sous diverses formes selon le médium utilisé par l'artiste ou selon sa pratique artistique. La durée au cœur de certaines œuvres en art actuel expose ainsi l'observateur, le visiteur ou le spectateur à une gamme infinie d'expériences. Certaines décrivent des situations limites, confrontant l'observateur à sa propre tolérance ou impatience face à la durée. Il est alors question d'endurance, d'épreuve. Mais il est aussi possible de faire l'épreuve du temps, de l'éprouver comme on l'entend dans l'expression "ressentir une émotion". La durée s'associe alors à la découverte: celle d'un lieu, d'un corps, d'un état, d'une image, d'un son, d'un espace.

Manon Labrecque
Les traversées, 2012
Installation cinématique et sonore
Vue de l'installation, VU, Québec, 2012
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste



durée

Le simple fait de regarder un tableau, une photographie, d'en inscrire l'expérience dans la continuité de l'observation ou de la contemplation est un *exercice* de la durée. Des artistes en ont fait leur *médium* parfois pour une seule œuvre ou un corpus d'œuvres ou encore pour l'ensemble de leur pratique. Rappelons *The Red Tapes* (1976-1977), vidéo de 140 minutes reposant sur le langage. On y pose la question du sujet grâce à des constructions élaborées reliant culture et histoire. Le personnage principal est la caméra, témoin des actions de l'artiste Vito Acconci et, surtout, le relais de la conversation qu'il engage avec son auditoire. Michael Snow invite le spectateur de ses films à vivre la durée de l'intérieur, à l'éprouver. *La région centrale* (1971), film de 240 minutes, le confirme avec radicalité. Une référence ultime en matière d'expérience de la durée est certainement fournie par les œuvres de Tehching Hsieh, artiste né à Taiwan et vivant à Brooklyn. Il bouleverse notre conception du temps d'une œuvre par des performances exécutées ou, plutôt, vécues sur 365 jours consécutifs¹.

cycle

La dimension performative est également primordiale dans le processus créateur de Manon Labrecque (Montréal, Qc) tout comme la relation du corps au temps et aux cycles. Fascinée par ce qu'elle nomme "*la vulnérabilité du vivant*", Manon Labrecque conçoit des mécanismes d'animation explorant divers mouvements du corps, de la pensée ou de la psyché de manière à les intégrer dans le temps. Sa réflexion porte sur la réanimation de souvenirs, d'images symboliques, d'affects, d'instantanés fondamentaux de l'existence et d'expériences vitales.

Jan Peacock
One same, same thing, 2003
Vidéo
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste



Raffinées sur le plan technique et hautement poétiques, les machines de Manon Labrecque *rêvent* le mouvement. *Les traversées* (2012) consistent en un dispositif cinétique et sonore s'appuyant sur des principes d'animation et de projection semblables à ceux des premiers appareils de cinéma. La trajectoire dans le temps et l'espace que nous propose l'artiste est élaborée au moyen d'éléments fixes mis en mouvement grâce à ce qu'elle nomme ses "mécanismes de réanimation". L'œuvre pourrait être décrite comme le parcours à vol d'oiseau d'un personnage féminin de la Terre au cosmos – de l'infiniment petit à l'infiniment grand. En l'espace de 10 min 20 s, durée d'un cycle ou d'une boucle, l'œuvre propose le récit d'un grand rêve : celui de voler et de se déplacer dans les airs, défiant les lois de la gravité². Le défilement des images imprimées les unes après les autres sur une surface d'acétate (rappelant la pellicule d'un film) obéit à un mouvement circulaire et entraîne un cycle de transformations. Projetée en continu, cette bande d'images, tel un long travelling, offre à l'observateur la traversée d'une succession de visions du personnage féminin survolant des paysages associés à autant d'états de l'être. Il en résulte une fascinante machine à images qui tient du film, de la photographie, du dessin, de la sculpture et de la performance. Indissociable de l'effet hypnotique exercé sur le visiteur, elle l'invite à prendre le temps de vivre le cycle intégral de cette traversée symbolique.

Diane Landry
L'imperméable, 2009
Performance
Photo : Pierre-Olivier Frechet-Martin



ralentissement

En ralentissant le mouvement, l'artiste américain Bill Viola suggère que le temps ralenti donne *plus* ou *autre chose* à voir. C'est ce qu'il a souhaité explorer en réalisant, en 1981, *Hatsu Yume* (*First Dream*).

"In 1981 I made a videotape in Japan, Hatsu Yume (First Dream), in which there is one sequence where a fixed camera views a rock on a mountainside over a long period of time. When it comes on the screen, the images are moving 20 times normal speed, and gradually, in a series of stages, it slows down to real-time, and eventually to extreme slow motion. [...] What I look at in that scene is the rock, not so much the people. I thought it would be interesting to show a rock in slow motion. All that is really happening is that the rock's time, its rate of change, exceeds the sampling rate (the recording time of the video), whereas the people are within that range. So the rock just sits there, high speed, slow speed... it doesn't matter. I think about time in that way. There are windows or wavelength's of perception³."

Cette référence au temps comme "fenêtres ou longueur d'ondes de perception" à laquelle Bill Viola fait ici allusion est cruciale pour tout artiste préoccupé par la relation entre perception et description. Cette compréhension du temps vaut également pour un artiste comme Rober Racine (Montréal, Qc) qui, en 1978, exécute les *Vexations* (d'après Erik Satie) au piano sans interruption, durant près de 14 heures. Une vidéo enregistrant en continu cette performance exigeante nous offre la possibilité de revivre (revoir, réentendre) ultérieurement ce moment unique. Rejouer 840 fois la même phrase musicale exige de Rober Racine une concentration, une discipline hors du commun lors de l'exécution de l'œuvre de Satie – exigences qui ont laissé des traces dans le corps et la mémoire de cet artiste. Par ailleurs, écouter et regarder cette performance se déployer sur 14 heures convie l'auditoire à une abstraction du temps : une suspension du temps où l'on ne compte plus les minutes, ni les heures. L'état de rêverie est d'autant plus fort qu'il se dissipe brusquement à la fin de la 840^e répétition, créant en nous un immense vide : le flux s'est interrompu, retour à la réalité.

flottement

Lorsque Diane Landry (Québec, Qc) conçoit la performance *L'imperméable*⁴ (2009), elle est loin d'envisager que, trois ans plus tard, le visiteur d'une de ses expositions⁵ reverra cette œuvre, mais sous une autre forme. Documentée en temps réel, la performance de 2009, d'environ 30 minutes, passe de document témoin à œuvre vidéo de 17 min 7 s, diffusée en boucle⁶. Le visiteur découvre alors, devant la projection de *L'imperméable* (2009-2012), une forme suspendue qui scintille telle une chrysalide ou une sculpture de verre. À bien y regarder, il remarquera un corps enveloppé – celui de l'artiste –, emprisonné sous des couches de plastique transparent, évoquant la peau, un vêtement, une pellicule protectrice. Cette forme flottante (attachée à un dispositif mécanique complexe) obéit à des mouvements de balancier, évoquant un sablier. L'œuvre est saisissante par les mouvements de rotation d'un mécanisme auquel l'artiste est fixée, angoissante de par la nature claustrophobe de la performance, déroutante car la *forme* subira diverses transformations, des métamorphoses – si nous voulons pousser la métaphore de la chrysalide. Le trouble ou l'insupportable (pour plusieurs) persiste et repose sur la nature extrême de la situation dans laquelle l'artiste se retrouve : enfermée dans une bulle de plastique, reliée au monde extérieur par un appareil pour respirer, soumise à des mouvements de balancier qui l'obligent à des postures absurdes et éprouvantes, le sel (du sablier) qui déferlera sur son corps et son visage à un moment donné, engendrant un son puissant. Conscient du danger potentiel que court l'artiste, l'observateur ressent d'autant plus la durée de la performance : impossible d'oublier le temps qui passe, car, une fois de plus, il est le maître d'œuvre.

à perte de durée

Olivia Boudreau (Montréal, Qc) expose le visiteur de ses installations à la durée, à des durées souvent désarmantes. Elle nous présente des réalités à *perte de temps*, comme on dit d'un paysage qu'il est à perte de vue, tant le temps s'étire dans l'espace. Quelques œuvres vidéographiques d'Olivia Boudreau s'écoulent sur plusieurs heures. L'artiste offre au spectateur le temps réel de l'action ou de la scène qu'elle enregistre en continu. *Box* (2009), œuvre de 22 heures, *Pelages* (2007), œuvre de 4 h 58 min et *Salle C* (2007), performance de l'artiste devant public pendant 150 heures correspondant à la durée d'une exposition (30 jours, à raison de 5 heures par jour) sont ses œuvres les plus radicales en ce qui concerne la durée. À propos de l'expérience du spectateur ou du visiteur des œuvres d'Olivia Boudreau, un mot s'impose : endurance. Ce terme bien connu de l'artiste exécutant ses performances révèle la limite, la perte des repères, le plaisir du temps présent (l'instant n'étant qu'un fragment de l'œuvre).

Plusieurs associent le travail d'Olivia Boudreau à la lenteur. J'y vois plutôt une expérience de la longueur ou de la dilatation, car ces deux termes permettent d'évoquer l'espace et le temps. Commentant sa pratique, l'artiste affirme qu'il s'agit "*d'œuvre d'expérience et non d'œuvre de sens*"⁷, car il est primordial pour elle que le temps soit *partagé* entre l'œuvre et l'observateur de l'œuvre, et que celui-ci en devienne le *performeur*. Devant *Box*, le temps se dépile, se délie, se dilate. L'œuvre consiste en un tournage sur 22 heures consécutives d'une stalle d'écurie abritant un cheval. L'artiste y capte le passage de la lumière dans un lieu unique, du lever du jour au lendemain. Ce passage du jour à la nuit permet au visiteur d'être témoin d'une succession d'événements : des apparitions et des disparitions qui se manifestent sur le plan de l'image et du son. *Box* est l'enregistrement d'un lieu habité par un animal : du temps et de l'espace. *Box* fait partie de ces œuvres qui exigent de l'observateur une forme de disponibilité, une propension à la rêverie, une aptitude à l'abandon⁸. Regarder passer le temps n'a rien de spectaculaire et peut être une expérience fascinante. Enregistrer le temps qui passe permet de percevoir ultérieurement divers événements qui passeraient autrement inaperçus : une autre forme de projection. L'observateur de *Box* n'est peut-être pas tant exposé à la lenteur ou au temps suspendu qu'il n'est invité à découvrir du presque rien, ces *petits* événements qui nous rappellent que nous sommes vivants car ils nous interpellent, nous touchent.

Olivia Boudreau confie : "*j'essaie de retenir, d'étouffer la narration*"⁹. Mais comment "étouffer" la narration ? Dans la durée ? Le plan se vide, s'évide dans le temps qui s'écoule : la métaphore est résolument organique, presque viscérale. En tenant volontairement les mots à distance, Olivia Boudreau se rapproche de Bill Viola qui écrit : "*Depuis le début, je suis préoccupé par la même chose : garder le contact avec cette partie de moi-même que j'appelle la partie d'avant la parole, ce qui précède le discours. Parce que la parole est finalement un processus tardif dans l'apparition de la pensée, et je m'intéresse autant que possible à l'apparition de la pensée*"¹⁰. La durée donne de l'espace à la pensée. Une attention soutenue durant plusieurs heures dirige le regard et invite à voir et à écouter. Lieu, situation, condition uniques que Gilles Deleuze synthétise avec justesse : "*La situation purement optique et sonore éveille une fonction de voyance, à la fois fantasme et constat, critique et compassion*"¹¹. Le plan-séquence chez Olivia Boudreau confère à l'image et au son cette "*fonction de voyance*" dont parle Deleuze et qui expose chaque observateur à une gamme infinie de perceptions.

toucher

Quelques théoriciens de l'image ont insisté sur le fait que la vidéo serait moins un média visuel qu'un média tactile, affirmant que la vidéo est une extension du sens du toucher plutôt que de la vue. Marshall McLuhan est l'un d'eux. "*Marshall McLuhan*

argued that, unlike film and photography, television and video are not primarily visual media, but an extension of touch rather than of sight"¹². Toucher des yeux ou voir (percevoir) avec les mains est au cœur de plusieurs œuvres vidéographiques de Jan Peacock, artiste de Halifax (N.-É.). La main joue un rôle important dans l'œuvre de Jan Peacock. Depuis ses toutes premières vidéos réalisées en 1977, la main est un élément récurrent : la main écrit, dessine, trace, efface, tape des mots sur un clavier d'ordinateur, désigne une ville sur une carte géographique, nettoie, feuillette un livre, caresse, touche, découvre.

Deux œuvres retiennent mon attention. Dans *One same, same thing* (2003), Jan Peacock imagine une action qui n'est pas facile à décrire. Que s'y passe-t-il exactement ? L'artiste écrit en 2008 à propos de l'œuvre : "*Ma tâche est de produire une image inarticulée, quelque chose qui se dérobe au langage ou qui s'ouvre à lui. Sans défenses*". En regardant la vidéo, je déduis que l'artiste souhaite montrer, par l'action qu'elle performe et qu'elle enregistre, la complexité et la vulnérabilité d'un contact. Avec une grande économie de moyens, elle réunit différents états d'un contact de la main : souvenir, intuition, appréhension, perception, trace, désir, effleurement, blessure. Le titre, *One same, same thing*, évoque le caractère répétitif de l'action tournée en vidéo. Mais de quelle chose s'agit-il ? Très rapidement on comprend, on sent que la main de l'artiste au ras du sol, cadrée en gros plan, se transformera, subissant des blessures dans la durée des actions. Cette performance parle de détermination et d'endurance où toucher devient presque insupportable à voir et à entendre.

Midnight Reader (2004 – œuvre en cours) est une œuvre intime, unique, conçue pour la maison : une vidéo domestique, une vidéo miroir. Du bout des doigts, Jan Peacock effectue un tracé des surfaces intérieures de la maison d'un collectionneur, éclairé par le faisceau d'une lampe de poche et filmé par une caméra vidéo portable. L'artiste enregistre cette vidéo en même temps qu'elle *découvre* la maison (murs, surfaces, objets) par le toucher : elle en est la performeuse et le témoin. Mais regarder laisse aussi des traces : "*Toucher, comprendre une forme, un objet, c'est comme le couvrir d'empreintes. Une trace formée par les images que j'ai sur les mains. On peut dire "poser son regard" mais c'est seulement après avoir posé ses mains qu'on pose son regard et le regard perçoit, déchiffre la forme, et la voit avec les empreintes des mains*"¹³.

Midnight Reader est ultérieurement intégrée à la maison où le tournage a eu lieu : un écran à cristaux liquides incrusté dans un mur la diffuse et joue le rôle d'une veilleuse éclairant la nuit les personnes qui vivent là, comme la main qui se fraye un chemin par le toucher. Inclassable, l'œuvre ne peut qu'étonner par la singularité de son point de vue et la nature d'une action à la fois description, expérience et perception. S'agit-il d'un portrait, d'une performance, d'une sculpture ou d'une installation ? Jan Peacock y fait un geste simple et connu de tous : toucher les murs et les surfaces dans l'obscurité pour trouver son chemin, découvrir et sentir l'espace. Elle nous invite à en être les témoins. Les œuvres discutées dans ce texte révèlent une attention patiente et vigilante au temps et à l'image au présent. Elles parlent toutes non pas de la saisie d'un instant, mais plutôt d'écoulement et de déroulement. Il est ainsi question d'attention flottante où chaque expérience vécue (chaque *contact* avec une œuvre) est soumise à des durées relatives. Car la durée ne s'explique pas, elle se vit.

Nicole Gingras

Nicole Gingras est chercheure, commissaire indépendante et auteure depuis le milieu des années 1980 ; elle vit à Montréal. Elle s'intéresse à l'image que celle-ci soit visuelle, sonore ou textuelle. Les expositions, les programmations et les publications dont elle est commissaire ou éditrice traitent du temps et du mouvement, des processus de création, des mouvements de la pensée, des traces et de la mémoire. Elle est co-fondatrice de minute, collectif de commissaires dont les activités se déploient sur la scène nationale et internationale depuis 2002.

¹ Entre 1978 et 1999, l'artiste a créé six œuvres. Cinq sont des performances d'un an et la sixième s'est développée sur 13 ans. À la question fréquemment posée : "Pourquoi une performance d'un an ?" l'artiste répond : "Because one year is the largest single unit of how we count time. It takes the earth a year to move around the sun. Three years, four years is something else. It is about being human, how we explain time, how we measure our existence. A century is another mark, which is how the last piece was created." Tehching Hsieh en entrevue avec Delia Bajo et Brainard Carey, *The Brooklyn Rail*, août-septembre 2003.

² Il faut rappeler que Manon Labrecque, par ses performances, ses vidéos et ses installations, a travaillé à maintes reprises à révéler ou à traduire, en images et en sons, des sensations ou des expériences aussi puissantes que celles de Lévi-Strauss : *La passante* (1997) ou *Orbitale* (2012), de chuter : *Carnet de voyages* (2005), d'être atteint de vertiges : *Valses* (2009), de s'abandonner à la force d'une marée ou de se laisser dériver dans la mer : *État guerrier* (2003). Ces états du corps ou de l'esprit où les repères spatio-temporels basculent caractérisent l'ensemble de son œuvre.

³ Bill Viola, "Statements 1985", *Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, Robert Violette (éd.), Boston, MIT Press et Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1995, p. 151.

⁴ *L'Imperméable*, performance de Diane Landry réalisée lors du Mois Multi '10, *Prothèses et autres prolongements*, en février 2009. "*L'Imperméable*, dont le dispositif est construit notamment à partir d'objets usuels recyclés, combine la machine performance et le corps matériel. Oscillant tel un pendule au gré du balancier, un corps aérien tourne et lutte contre l'attraction terrestre." [D.L.].

⁵ L'œuvre a été présentée dans le cadre de *Correspondances*, exposition des installations cinétiques et sonores de Diane Landry au musée de l'Amérique française, lors de la Manif d'art de Québec 2012, *Machines – Les formes du mouvement*. Commissaire : Nicole Gingras.

⁶ Par cette opération de montage, s'agit-il ici de compression du temps, d'ellipse temporelle ou de reconstruction d'un espace-temps indépendant de la performance ? ⁷ Olivia Boudreau, propos retenus par l'auteure lors d'une conversation publique entre l'artiste et Christine Ross, le 30 janvier 2013, dans le cadre du cycle de conférences et de conversations *L'art contemporain entre le temps et l'histoire*, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 16 janvier au 23 mai 2013.

⁸ Il est tentant d'associer *Box* d'Olivia Boudreau et *Empire* (1964) d'Andy Warhol. Dans les deux cas, la durée prolongée du plan-séquence entraîne une dissolution des repères. Ce film mythique a été réalisé durant la nuit du 25 au 26 juillet 1964 de 20 h à 2 h 42 depuis les bureaux de la Rockefeller Foundation, situés au 41^e étage du Time-Life Building. Tourné en 24 images par seconde, le film a été ralenti par Warhol pour être projeté à 16 images par seconde, les 6 heures 36 minutes du tournage donnant une durée de projection de 8 heures 5 minutes.

⁹ Olivia Boudreau. Voir note 6.

¹⁰ Bill Viola, "La vidéo et l'image-temps", entretien avec E. de Moffard, *Arte factum*, 1985-1986.

¹¹ Gilles Deleuze, *Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 30.

¹² Chrissie Iles, "Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video", *Saving the Image: Art After Film*, 2003, p. 133.

¹³ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 51.

Les Fermières Obsédées,
Le pacte, 2011
Photo: Séquence.

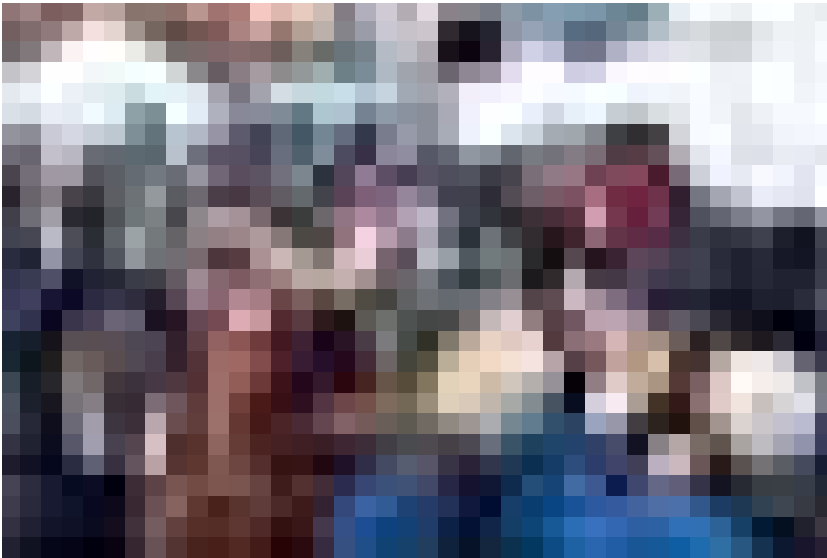
04

LE COLLECTIF D'ARTISTES AU QUÉBEC

PERS- PECTIVES SUR LE PHÉNOMÈNE

SUIVIES
D'UNE PRÉSENTATION
DE BGL, DE L'ATSA
ET DES FERMIERES
OBSÉDÉES¹

BGL,
Perdu dans la nature (La Voiture), 1998
Bois de grange, 122 x 435 x 158 cm
Collection Musée national des beaux-arts
du Québec
Photo : Ivan Binet



En 2001, BGL présente l'exposition *À l'abri des arbres* au Musée d'art contemporain de Montréal. Les visiteurs sont amenés à circuler dans un espace s'apparentant à un entrepôt de cartons et de cadeaux de Noël, au-dessus duquel ils en viennent à découvrir une forêt bricolée. Par cette exposition, le collectif de la ville de Québec conquiert le public montréalais. À sa façon, il noue des liens entre deux villes qui trop souvent s'ignorent, mais plus encore, il mène à reconnaître un phénomène marquant dans la vieille capitale, qui se répand à l'échelle de la province. À Québec, et au Québec, nombreux sont les collectifs d'artistes qui poursuivent à présent une pratique artistique en continu. Quelles sont les principales sources de ce phénomène? Et les principaux traits partagés par ces collectifs? Après l'esquisse d'éléments de réponse à ces deux grandes questions, cet article dressera un bref portrait de trois collectifs québécois marquants qui sont reconnus pour leur engagement: BGL, l'ATSA et Les Fermières Obsédées.

1 L'amorce de cette réflexion a été publiée sous le titre "L'artiste en collectif. D'identités et de résistance/Artists in Collaboration: On Identity and Resistance", dans Stephen Wright (dir.), *Faire comme si tout allait bien/As if All Were Well*, Livraison, n° 9, Montréal et Strasbourg, Centre des arts actuels Skol et Rhinocéros, 2008, p. 114-134.

2 Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

3 Marion Froger, "Les dynamiques collectives au vidéographe (1970-1975)", dans Vincent Bonin, en collaboration avec Michèle Thériault, *Protocoles documentaires/Documentary Protocols*, Montréal, Galerie Léonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2010, p. 396.

4 À l'époque, les centres d'artistes sont appelés "galeries parallèles".

5 "Les grands moments de l'histoire du Conseil", Conseil des arts du Canada, <http://www.canadacouncil.ca/>.

6 Pour une introduction sur ce sujet, voir Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec et Montréal, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999.

7 Les mémoires de Georges-Émile Lapalme, qui sera le tout premier ministre du Ministère des Affaires culturelles, sont éclairantes à ce sujet. Lapalme, Georges-Émile, *Mémoires*, Montréal, Leméac, 1969-1973, trois tomes.

8 Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1977-1981; *Rapport d'activités*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982.

9 Comptabilisé sur le site Web Réseau art actuel du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, www.rcaa.org/.

L'idéation de groupe est reconnue sur la scène internationale, pratiquement pour la première fois, au cours des années 1960 et 1970. Selon Charles Green, le principal intérêt à revisiter les pratiques collectives de cette période réside dans l'actualité du phénomène². Depuis le milieu des années 1990, on note, en effet, une augmentation significative des groupes d'artistes, à tel point qu'aujourd'hui, ces nombreux groupes sont pleinement intégrés à la scène artistique. Le Québec s'inscrit dans cette mouvance, ses deux temps forts étant intensifiés par un contexte particulier. Le premier est d'origine politique, et le deuxième de nature esthétique. Considérons-les tour à tour.

Au cours des années 1960 et 1970, le Canada s'ouvre au monde. En 1973, dans le catalogue de l'exposition *Canada Trajectoire 73* du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Normand Thériault relève qu'au Canada, "*l'histoire des œuvres et des productions d'art ne peut s'écrire sans considérer l'apport des groupes*"³. La création, en 1966, de N.E. thing Co., en 1967, de Cozic et en 1968, de General Idea en témoigne. Les mots de Thériault, qui conservent aujourd'hui leur pertinence, préfigurent l'ère d'une coopération soutenue par le gouvernement, par Ottawa, d'abord, puis par Québec. Cette intervention étatique bicéphale est motivée par des objectifs sociaux, politiques et culturels divers, voire divergents. L'impact de celle-ci n'en est pas diminué pour autant. En plus d'encadrer la professionnalisation du travail des artistes qui, jusque-là, étaient livrés à eux-mêmes, elle encourage la collaboration entre eux.

Au fédéral, cette intervention se traduit principalement par un soutien aux centres d'artistes⁴. En 1976, on passe à vingt-trois centres subventionnés⁵. En plus de promouvoir un art national, on consolide ainsi une mise en commun des ressources sur les plans de l'administration, de la diffusion et de la production. Le centre d'artistes a pour principe l'autogestion. Il est géré par des artistes, pour les artistes, en fonction de leurs besoins, sans égard au marché de l'art. Il en résulte un système peu compétitif, non hiérarchique, où la gestion horizontale est souvent nécessaire afin de poursuivre ses activités en regard de budgets modestes. Par sa structure et par ses membres, le centre d'artistes valorise l'action collective.

Le schisme entre Québec et Ottawa est particulièrement marqué dans les années 1960 et 1970. Pour la première fois, on parle des Québécois, dont la culture francophone s'affirme en affrontant les valeurs canadiennes⁶. Durant les années 1970, le Ministère des Affaires culturelles en vient, lui aussi, à soutenir les arts visuels, en poursuivant un objectif nationaliste⁷. Par là, il renforce le soutien artistique du fédéral qui est octroyé aux centres d'artistes au Québec. Par exemple, dès 1978, son programme "Interventions communautaires en art" finance les centres d'artistes et les événements. En 1982, vingt-deux regroupements y participent⁸. Aujourd'hui, le réseau des arts visuels québécois est établi, et il est fort de plus de soixante-dix centres⁹. Réunis, ceux-ci constituent le principal organe de diffusion de l'art au Québec. Depuis plus de trente ans, donc, le soutien étatique valorise à deux niveaux l'activité collective provinciale en art actuel, qui est donc implantée dans la majeure partie de ses institutions.

10 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 117.

11 Eduardo Ralickas, "Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude", *Le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 00.03.51

12 Paul Ardenne, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002; Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

13 Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs sont à l'origine de la programmation *Les commensaux*, présentée en 2000-2001 par le centre d'artistes SKOL. Cette programmation est déterminante dans l'intérêt de l'art relationnel au Québec. Sur une durée d'un an, les projets les plus divers, réalisés en galerie et hors les murs, sont essentiellement présentés par des artistes québécois, dont plusieurs deviennent des figures incontournables de la scène artistique canadienne. Voir Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstance/When Art Becomes Circumstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

14 Par exemple, depuis 2003, le duo Cooke-Sasseville est titulaire d'une maîtrise conjointe, décernée par l'Université Laval.

15 Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009, p. 130-131.

16 Ève Lamoureux, "Les caractéristiques de l'art engagé actuel", dans *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009, p. 219-230.

17 Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Denoël/Gonthier, [1968] 1975.

18 Georges Bataille, *La part maudite précédée de La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit [1949 et 1933 pour *La notion de dépense*] 1967.



Fermières Obsédées,
Le rodéo, le goinfre et le magistrat, 2006
Performances
Bande sonore, textile, table, nappe,
couteaux, maillet, réchauds, pâte à pain,
boissons gazeuses
Photo : Jean-Philippe Baril Guérard, ORANGE COMO
COMO

Au cours des années 1990, la démarche collective gagne à nouveau en intérêt. Le principal facteur de cet engouement pour l'autre semble être la popularité naissante de l'art relationnel. Cet art défini par Bourriaud comme celui "qui prend comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social"¹⁰, mène à la création en groupe pour la raison suivante : créer à plusieurs est une manière d'intégrer à l'œuvre la relation à autrui, dès l'étape de l'idéation. Si, jusqu'alors, produire des œuvres demeure une affaire individuelle sur le plan de la perception, l'art relationnel contribue à changer cet à priori en conceptualisant l'idée de la collaboration. Au plan de la pratique, l'activité artistique en groupe est déjà acceptée, même répandue. Mais elle n'est pas encore un objet théorique. Elle le devient, et elle est célébrée par l'art relationnel, en annonçant l'ère où la création participerait concrètement au mieux-vivre ensemble.

Comme le rappelle Eduardo Ralickas, au Québec, l'art relationnel se manifeste "autour d'une plate-forme théorique indépendante"¹¹ axée sur la dimension éthique des œuvres, ce qui l'affranchit quelque peu des notions véhiculées par Bourriaud. Sa popularité en est multipliée. Soutenu à l'étranger par Bourriaud ainsi que par Ardenne et Davila¹², entre autres auteurs, l'art relationnel l'est également chez nous. Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs¹³, en particulier, inscrivent les pratiques québécoises dans une mouvance d'envergure internationale, par l'entremise d'une perspective originale intégrant les enjeux locaux. Cette fortune critique, qui valide doublement le collectif au Québec est, sans doute, un élément moteur dans l'évolution de ces pratiques. Ainsi, si les années 1970 marquent les débuts de la collaboration sous toutes ses formes, les années 1990, quant à elles, la consolident et la théorisent. Aujourd'hui, la démarche collective est acceptée, comme l'est celle individualisée, même dans les écoles d'art¹⁴.

Les collectifs d'artistes ont des démarches diverses, ce qui se traduit dans la variété des médiums et des thèmes exploités. Nulle tendance et aucun courant esthétique ne se dégagent de leurs productions, à l'exception d'une propension pour les pratiques relationnelles, bien sûr, et pour l'*engagement*. Cet engagement dont elles relèvent et dont elles témoignent est celui qui, en amont, se forge entre les membres, puis, en aval, est exposé dans les œuvres mêmes.

Dans l'ouvrage *Art et politique*, Ève Lamoureux traite de l'art actuel engagé au Québec. Selon l'auteure, ses deux pôles sont le militantisme, dont l'ATSA est une figure exemplaire, et la cohérence de la pratique avec une sensibilité sociale, ce à quoi correspond plutôt Les Fermières Obsédées et BGL¹⁵. Lamoureux établit les principales caractéristiques de cet art engagé. La création collective serait l'une d'elles. De plus, l'art engagé du Québec serait à la "fine pointe" des évolutions esthétiques, il valoriserait la participation et tenterait de rejoindre un public non initié¹⁶. Ces trois autres caractéristiques, qui distinguent l'art relationnel, sont elles aussi naturellement présentes dans plusieurs pratiques collectives.

Chez BGL, l'engagement social porte principalement sur les questions écologiques et de consommation de masse. À la fin des années 1990, ses trois membres, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, se font connaître pour leurs fac-similés en bois. Voiture, aspirateurs, téléphones cellulaires, structure d'église et piscine hors terre, soit des sculptures et des installations ludiques, servent à poser un regard critique sur le système des objets dont nous parle Baudrillard¹⁷. L'objet a remplacé notre relation à autrui et à la nature. Le bois de BGL devient un vestige, une trace ou un fantôme de cette dernière, qui fut longtemps essentielle à notre existence. Avant le sapin de Noël, dont BGL sculpte les troncs en "cadeaux" et dont il expose les sous-produits, l'arbre servait à construire les chaumières et à tenir au chaud les habitants.

Plusieurs œuvres de BGL articulent en filigrane tant un discours sur la consommation et sur l'écologie qu'un commentaire sur la réalité québécoise, telles les pièces plus anciennes en bois et, plus récemment, celles construites à partir d'objets et de matériaux divers. Dans *Artistic feeling* (2008), le collectif s'approprie la motoneige, inventée par Bombardier pour braver l'hiver québécois. Mangée par le givre, désarticulée et suspendue au plafond, celle-ci évoque un accident fracassant. Mais plus encore, cette carcasse de métal rappelle par sa forme un sport bien de chez nous : la chasse. Tel d'un gros gibier, le cadavre motorisé force à reconnaître une face cachée de la consommation, celle de la dépense improductive dont parle Bataille¹⁸ qui est *excessive* en ne répondant pas à un besoin, mais au désir. La motoneige est de nos jours un sport bruyant et polluant, qui nuit à l'écosystème des forêts.

Fondée en 1998 par Pierre Allard et Annie Roy, l'Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) reprend des façons de faire du centre d'artistes et des structures communautaires. Incorporé en organisme à but non lucratif, ce collectif sollicite l'implication d'intervenants divers. Groupes et individus des milieux artistiques, sociaux et économiques, entrepreneurs, politiciens et autres figures médiatiques se greffent ainsi ponctuellement au duo fondateur, de sorte à changer les mentalités. Ainsi, dans *Attentat # 10 – les contraventions* (2005), plus de 350 bénévoles distribuent des contraventions fictives à Montréal. Les véhicules surdimensionnés ou à consommation excessive de même que la marche au ralenti, les démarreurs à distance et le mauvais entretien des véhicules sont ciblés.

Les principaux projets de l'ATSA visent à dénoncer la pauvreté et l'exclusion. Réalisé entre 1998 et 2010, *État d'urgence*, mise en scène de camp de réfugiés sur la place publique, est exemplaire à cet effet. En plein cœur de la métropole, en période hivernale, une panoplie d'activités y est proposée. Dons de vêtements et de nourriture, espace de repos, présentations de manifestations artistiques, projections de films, ateliers de discussion et d'écriture, servent à susciter de la solidarité et à contrer l'exclusion. Ce projet de grande envergure a un véritable impact sur les communautés auxquelles il s'adresse, et dont il requiert l'implication active. *État d'urgence* fait une vraie différence pour les laissés-pour-compte.

Les Fermières Obsédées, dont les principaux membres sont Annie Baillargeon, Eugénie Cliche et Catherine Plaisance, s'approprient, quant à elles, le nom de l'association Cercle des Fermières du Québec. Elles récupèrent une histoire vieille d'une centaine d'années, celle des femmes du Québec, qui, réunies sous cette appartenance, partagent leurs connaissances et leurs compétences. Cette association répandue à l'échelle de la province perpétue, encore aujourd'hui, des valeurs et des savoir-faire traditionnellement féminins – comme le tricot, le tissage, la cuisine – que s'évertuent à réduire à néant les Fermières Obsédées. En critiquant les stéréotypes féminins, elles développent une pratique féministe engagée.

Les Fermières Obsédées n'entretiennent pas une image conformiste de la femme. Maquillées, affublées de perruques, de jupes et de talons hauts, elles détournent les codes vestimentaires de la séduction. Elles ne sont pas en montre, mais en mettent plein la vue par leurs actions performatives répétitives, anormales et excessives, situées entre la bouffonnerie absurde et l'agressivité. Par des formes exutoires où tous les excès sont permis, elles soulignent l'aliénation qu'il y a à vivre sa vie selon le modèle imposé. Toutes performatives, les œuvres mettent en scène trois ou quatre femmes, ou davantage, les reines du moment, qui s'en donnent à cœur joie à crever des ballons gonflables ou à enfourner de la pâte à pain sous leurs vêtements, à se salir et à salir, pour exposer, peut-être, ce qui se dissimulerait sous les atouts du modèle féminin.

Mais qu'en est-il de l'importance de la ville de Québec, où œuvrent BGL de même que les Fermières Obsédées, dans le phénomène des collectifs ? La majorité des centres d'artistes de cette ville ont la particularité d'être réunis sous un seul toit, au sein de la coopérative Méduse. Québec est qui plus est une ville dont l'envergure a encouragé l'implantation d'un milieu artistique autosuffisant, dont les acteurs sont amenés à se côtoyer régulièrement. Sans prétendre que ces deux facteurs viennent à eux seuls répondre à la question, ils favorisent assurément un *plus grand* esprit de collégialité. Un esprit qui, nous l'avons vu, est déterminant dans le développement d'une démarche à plusieurs.

Mélanie Boucher

Mélanie Boucher est professeur à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Ses principales recherches portent sur la performativité et l'usage de nourriture dans les pratiques artistiques du 20^e et du 21^e siècles, de même que sur la muséologie en art contemporain. Elle poursuit une pratique en commissariat d'expositions et en réalisation de publications – entre autres : Musée national des beaux-arts du Québec (2008-2009, 2002), Galerie de l'UQAM (2011, 2009, 2007), Musée d'art de Joliette (2009).

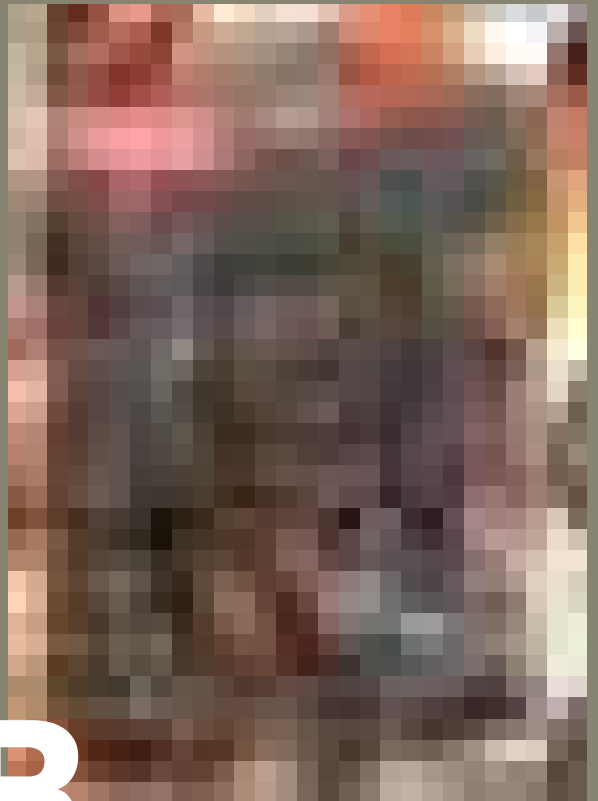
BGL, *Artistic feeling*, 2008
Motoneige accidentée, bicarbonate de soude, sucre, gros sel, rayonne blanche, 600 x 100 x 120 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal
Photo : Pascal Parisot, Centre culturel canadien, Paris



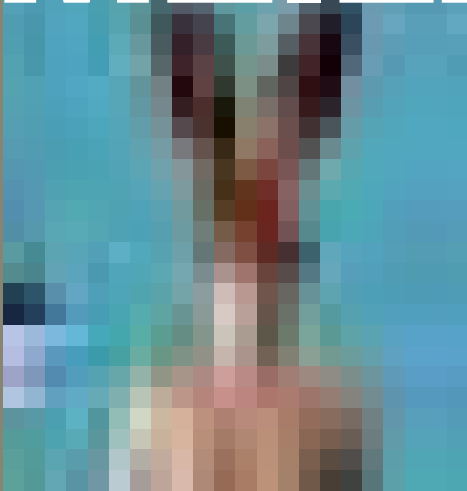
05

Pour une population québécoise de 8 millions d'habitants, il se publie 8 revues d'art contemporain de grand calibre¹, sans compter les revues régionales et autres publications qui ne sont pas suffisamment "contemporaines" pour certains. Du groupe des 8, quatre revues sont nées au cours des années 1980. Six de ces revues portent ou défendent une discipline artistique tel un étendard. *Inter* : performance; *Ciel variable* : photographie; *Espace Sculpture* : sculpture; *HB* : dessin; *Le Sabord* : littérature, poésie; et, à partir de 2014, *ETC* : arts médiatiques (après avoir été généraliste avec un fort penchant pour les arts médiatiques).

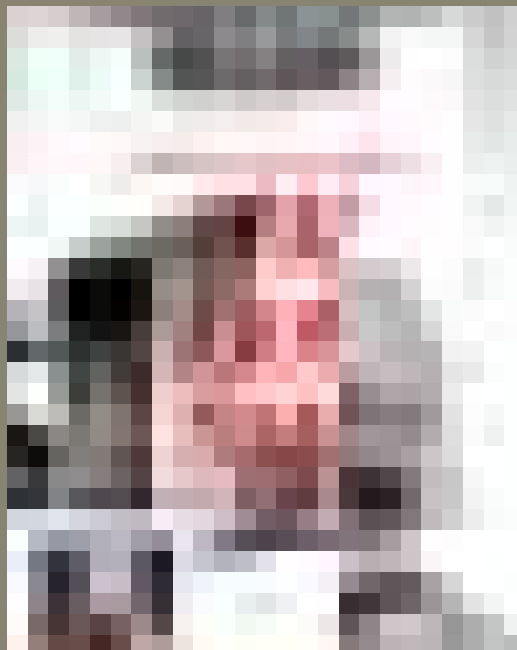
AILLEURS, C'EST MEILLEUR



HB, n°01



Le Sabord, n°87



Esse, n°77



ETC, n°98,
"Informér", printemps 2013

Il n'est peut-être pas faux de rapprocher cet attrait pour une discipline spécifique d'un courant passé, issu des fondations de guildes et de syndicats artistiques qui ont rayonné au cours des années 1960 et 70. Il y avait peu de galeries, sauf ces organismes, des ateliers et des boutiques opérant dans un esprit de communauté. Pour terminer ce décompte des 8 revues, deux sont des généralistes en art contemporain : *Vie des Arts* suit l'art contemporain comme cela se fait souvent en France, s'intéressant à un ensemble de courants et de périodes actuelles et contemporaines. Quant à *Esse*, elle est résolument actuelle, avec un contenu multidisciplinaire où se manifeste l'opinion plutôt que la critique. À elles seules, ces deux revues étirent le contemporain jusqu'à l'actuel, de la modernité au post-post ! Effectivement, à l'exception de *Vie des Arts*, qui a une conception peut-être plus ouverte (ou fermée) de la sphère contemporaine, les revues québécoises d'art contemporain sont plutôt des revues d'art actuel. L'expression "art contemporain" nous semble provenir des grandes catégories de librairies, toutes semblables, qui classent et aplanissent les revues sous quelques grands thèmes. Les librairies ne sont pas des *libraries*. Les revues québécoises imposent une autre vision du "contemporain" que celle de plusieurs revues françaises d'art contemporain (*Beaux-Arts*, *artpress*...), dont le prisme très étendu couvre environ une soixantaine d'années, pour ne pas dire un siècle. Les sept autres revues québécoises présentent, radicalement et exclusivement un art récent, très récent, où les recherches n'ont pas plus de 10 ans. Cette distinction tient peut-être simplement au fait que les subventionnaires recherchent l'émergence, les créateurs de moins de 35 ans, tout un "empire" de la création et de la diffusion qui est jeune. Dans un pays, ou une "province", où la notion d'histoire a peu de poids par le fait d'une courte histoire, il semble légitime ou logique de se désintéresser du passé et d'avoir une propension vers un ici et maintenant, "le" présent, ce qui de toute façon s'assure toujours la faveur du plus grand nombre (pensons aux succès des télé-réalités et du direct). Tout en observant que les créateurs de plus de 35 ans attirent moins l'attention des gouvernements ou des médias, cela constitue certainement une réalité typiquement québécoise. La revue *Parachute* a cessé ses activités de publication en 2007, lorsque le Conseil des arts du Canada qui l'appuyait très généreusement depuis ses débuts en 1975 n'a finalement plus renouvelé son appui. Les subventions canadiennes font sans doute rêver bien des collègues revuistes européens. Mais nous sommes tout aussi dépendants d'un système hasardeux de financement que les revuistes européens le sont d'un marché qui fluctue.

Cet article *shift* vers l'art, vers la création, vers la critique d'art pour témoigner de l'immense transformation des sept revues (*HB* vient de débiter). En l'espace d'une dizaine d'années, leur contenu a quasiment doublé, s'est densifié, "internationalisé", avec des textes traduits, des graphismes très élaborés et la numérisation des articles. On pourrait à la limite parler d'une école québécoise, identifiable, tant ces revues pratiquent leur

métier à la perfection. La période dont nous traitons, de 2005 à aujourd'hui, se révèle être une période d'impasses artistiques complexes aussi bien que de riches remises en question qui transformeront l'art à tout jamais. D'où, implicitement, une double renaissance de nos revues. Mais, admettons-le, c'est aussi un climat de concurrence extrême qui, probablement, nous aura conduits à nous surpasser.

Au Québec comme au Canada, les revues d'art contemporain sont soutenues par trois échelons gouvernementaux de sources provinciale, fédérale et municipale². Les subventions occupent une part importante des revenus, de l'ordre de 50 pour cent, voire davantage. Elles pallient un marché peu stimulé, un vaste territoire et une population qui se compte au dixième de la population états-unienne voisine³. Le sous-financement est chronique. Les trois conseils des arts englobent une grande diversité d'organismes culturels, mais l'édifice fort qui portait à bout de bras la culture commence à s'effondrer. Depuis une dizaine d'années, l'État se désengage progressivement. Au même moment, des politiques de médiation et de participation citoyenne font leur apparition. Quant à la question de la langue francophone – ou non anglophone –, elle isole encore davantage les créateurs. Et que dire du plus bas niveau de philanthropie au Canada, ne laissant d'autre issue aux gestionnaires et aux créateurs que de dépendre du secteur public ?

Il nous est ardu de poursuivre... ce texte, à force d'autocensure. Ayant également perdu depuis peu la même subvention du Conseil des arts du Canada qui a exécuté *Parachute*, je peine à conserver ma neutralité, et ma fébrilité me fait choisir de demeurer en vie. Il est si inconfortable, toujours, d'écrire sur soi-même ou sur sa propre revue.

Laquelle est tellement vivante que nous avons le loisir de tendre des perches vers une revue belge, d'ici, vers là-bas. Je remercie si amicalement Christine Jamart et son équipe d'avoir spontanément souri à ce projet de dossiers d'outre-Atlantique qui grouillait de rôles complices. Ici, mille mercis à Caroline Loncol Daigneault pour la conception de ce dossier "Le grand tour" que je qualifie de *Made in Quebec* !

Isabelle Lelarge

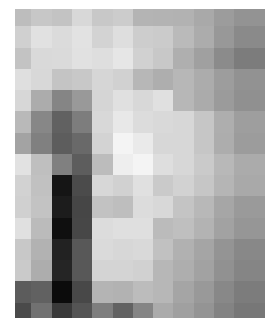


¹ *HB* (2013), *Espace Sculpture* (1987), *ETC* (1987), *Ciel variable* (1986), *Esse* (1984), *Le Sabord* (1983), *Inter* (1978), *Vie des Arts* (1956).

² Règle générale, le financement le plus important est à l'échelon provincial, par le biais du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Au niveau fédéral, il est relayé par le Conseil des arts du Canada; enfin, au niveau municipal ou régional, il est assuré par les conseils des arts des municipalités ou les organismes régionaux.

³ Population des États-Unis: 314 918 615 habitants (2012); superficie: 9 629 047 km². Au Canada: 35 056 064 habitants (2012), pour une superficie de 9 984 670 km².

Ciel variable, n°86



Inter, n°105

Isabelle Lelarge est éditrice et rédactrice en chef d'*ETC* et également praticienne en performance. Elle a fait des études en Histoire de l'art à l'Université de Montréal et se passionne pour la contre-culture, les politiques culturelles et l'art public. Elle a réalisé une foire internationale d'art contemporain à Montréal (ELAAC), des colloques, elle est également commissaire d'exposition et publie sur l'art actuel depuis 1978.

"Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. Elles n'intéressent ni l'archéologue ni l'artiste ni le diamantaire. Personne n'en fit des palais, des statues, des bijoux; ou des digues, des remparts, des tombeaux. (...) Elles sont d'avant l'homme; et l'homme, quand il est venu, ne les a pas marquées de l'empreinte de son art et de son industrie. Il ne les a pas manufacturées, les destinant à quelque usage trivial, luxueux ou historique. Elles ne perpétuent que leur propre mémoire"¹.

IL Y AURA PEUT-ÊTRE UNE HARPE...

Félicia Atkinson,
On red Pandas, vue d'exposition,
Kunsthauus Aussershil, Zurich, 2012



C'est FÉLICIA ATKINSON qui nous a ramené à ce recueil de Roger Caillois, *Pierres*, dont nous citons la dédicace. Il y a, bien sûr, affinités: une commune disponibilité pour les latences des matières, pour ce qui est d'avant l'homme et au-delà, une attention pour l'informe et l'insignifiant. Le travail de Félicia Atkinson s'apparente à une quête méditative, à un rituel divinatoire qui cherche, dans la manipulation hasardeuse des matériaux, à libérer leurs possibles, à délivrer leur écho.

Soyons désinvoltes

Matériaux divers: il s'agit d'argile tassée en blocs irréguliers, d'incrustations; il s'agit de carton, de soie, de tiges de bois; il s'agit de papiers plus ou moins grands, plus ou moins épais, livrés aux mouvements circulaires des couleures, aux essaimages de taches, aux empreintes. Papiers ensuite pliés, mis en boule. Posés au sol, associés à d'autres éléments, dans une disposition transitoire. Il s'agit, par ailleurs, de sons, de bruitages, agglutinés en mantras, en magmas, étirés en horizons d'attentes, en paysages, en lentes résonances des tréfonds². Sons d'origines multiples: guitare électrique, claviers, synthétiseurs, vibraphones, ordinateur... Sons abordés, en live ou en studio, de la même manière que les ressources plastiques: ils sont invités, accueillis, acceptés. En invitent d'autres, les accueillent, s'y accouplent pour ainsi dire, au cours d'un processus aléa-

toire où l'improvisation et la mise en boucle ouvrent ce que l'artiste appelle des "systèmes d'apparition"³. "Un corps qui dort", dit-elle ailleurs: "Il a l'air endormi, on ne peut pas savoir les rêves qu'il y a dedans, mais on sent que quelque chose de tapi se passe. Il n'y a pas de mot à mettre dessus. Peut-être juste une couverture pour ne pas avoir froid"⁴. Le sommeil, le rêve, ressources prémonitoires des démarches portées non à édifier un répertoire de formes, mais à en rechercher les germes dans une substance: "On rêve avant de contempler, suggérait Gaston Bachelard. Avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve"⁵. Substance multiple, substance composite, substance du monde et du temps, continuum produisant de brefs éclairs, de brèves sédimentations, des "figures variables", propose Maurice Fréchuret dans son étude sur "le mou". Figures "non point issues d'un mode de pensée qui les projettent préconçues dans le futur, mais pétries dans et par le temps, constituées et érodées tout à la fois par lui"⁶. Figures transitoires, toujours candidates à leur dilution, toujours disposées à défaire leurs composants pour les livrer à la totalité dont ils sont issus, pour les rendre disponibles (perméables) à d'autres conflagrations, elles-mêmes peuplées des sédimentations et passages antérieurs. "C'est comme un "delay" (un "différé") de ce qui a été fait, explique Félicia Atkinson. Quel est cet écho que j'entends? Où va-t-il?"⁷.

Cru, cuit, bouilli, mort et vivant

Réminiscences, boucles, échos, répétitions sont parmi les fluides qui traversent cette esthétique de l'informe. L'indistinction en serait la structure, l'hybridation le signe. Indistinction, hybridation: le travail de Félicia Atkinson nous rallie aux perceptions grandissantes depuis une quarantaine d'années d'un "changement de paradigme" évacuant l'illusoire primauté de l'humanisme occidental. L'homme n'est pas le centre de toute chose: il est une sédimentation mouvante et imprécise d'une totalité avec laquelle il interagit. La dernière documenta de Kassel mettait à l'œuvre cette perception du vivant et de la conscience comme animant la géographie de l'esprit aussi bien que la matière, les objets, la technologie⁸. C'est également cet effritement des catégories qu'explicite Donna Haraway dans son *Manifeste Cyborg*: disparition des frontières entre l'humain et l'animal (entre culture et nature), entre l'organique et la machine, entre matérialité et spiritualité (entre "ce qui est physique et ce qui ne l'est pas", l'idéal et le matériel)⁹. Transgression des frontières générant, dit Haraway, "de puissantes fusions et de dangereuses éventualités"¹⁰. Transgressions qui, si elles se vérifient, nous soulagent dans l'informe, dans l'hétérogénéité du monde. Celui-ci ne serait plus dès lors le territoire délimité où ériger un modèle homogène, une essence unitaire (l'horizon commun et impenable du mythe de l'homme moderne), mais une friche à vivre en nomade.

L'habitat nomade: c'est l'image pressentie pour l'installation de Félicia Atkinson au *Prix de la Jeune Peinture belge* (devenu *Young Belgian Art Prize*). Ce sera, sous le dôme de la coupole Bertouille, "entre le temple et l'atelier"¹¹. Il y aura du bois, de l'argile, du papier, de la soie, des images d'archives, des livres, quelques autres matériaux. Peut-être aussi une harpe...

Laurent Courtens

¹ Roger Caillois, *Pierres*, 1966. nrf, Poésie / Gallimard, Paris, 1971, p. 7. ² Pour un aperçu de la création sonore de Félicia Atkinson: <http://jesuislepetitchevalier.bandcamp.com/>, <http://feliciaatkinson.bandcamp.com/> ou <https://soundcloud.com/feliciaatkinson> ³ Entretien avec l'artiste, 25.04.13. ⁴ "Mad Girl Love Songs", entrevue avec Sonia Dermence, mars 2013. http://www.feliciaatkinson.be/site/?page_id=499 ⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942. ⁶ Le Livre de Poche, biblio / essais, Paris, 2004, p.11. ⁷ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Espaces de l'art, Paris, 1998, p. 20. ⁸ Entretien avec l'artiste, 25.04.13. ⁹ Voir Carolyn Christov-Bakargiev, "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time", in *DOCUMENTA (13). The Book of Books. Catalog 1/3*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, pp.30-48. ¹⁰ Donna Haraway, "Manifeste Cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle", 2002. En ligne: <http://www.cyberfeminisme.org/text/cyborgmanifesto.htm> ¹¹ Ibidem ¹² Entretien avec l'artiste, 25.04.13.

FÉLICIA ATKINSON
DOPPELGANGER: BUTTE
MAGIC OF IGNORANCE
MUCA ROMA
06700 MEXICO CITY, DF, MEXIQUE
WWW.MUCAROMA.UNAM.MX
DU 14.07 AU 15.08.13

FÉLICIA ATKINSON,
RYAN FOERSTER,
SHELTER PRESS
L'ATTRACTION MINÉRALE
LIEU-COMMUN
25 RUE D'ARMAGNAC
F-31500 TOULOUSE
WWW.LIEU-COMMUN.FR
JUSQU'AU 23.06.13

EN RÉSIDENCE À KOMLOT, FÉLICIA ATKINSON EST SÉLECTIONNÉE AU *YOUNG BELGIAN ART PRIZE* EXPOSITION DES ARTISTES SÉLECTIONNÉS À BOZAR (BRUXELLES) WWW.YOUNGBELGIANARTPRIZE.COM DU 27.06 AU 15.09.13

SOUS UN CIEL VARIABLE

L'œuvre de RAFFAELLA CRISPINO est à l'image de son parcours artistique: de voyages en migrations, l'artiste explore des horizons culturels multiples qu'elle questionne par le biais de subtils décalages. Récipiendiaire du prix Médiatine 2013, Raffaella Crispino présentait à l'occasion de cette exposition deux pièces dont une vidéo noir et blanc intitulée *Riches Claires*, ainsi que *Weather Forecast*, un dispositif lumineux sur lequel défilent des phrases aux accents prophétiques. Par un chassé-croisé de références à la culture savante et populaire, les deux œuvres entament un dialogue fécond.

RAFFAELLA CRISPINO
Weather Forecast
Dispositif led, 100x10x10cm
26 résumés de films de science-fiction,
différentes langues, 10'30" en boucle
2011.
Courtesy de l'artiste et galerie 1/9unosunove, Rome



RAFFAELLA CRISPINO WEATHER FORECAST

SOLO SHOW
L'OZIO
26 FERDINAND BOLSTRAAT
NL-1072 LK AMSTERDAM
WWW.OZIOAMSTERDAM.COM
JUSQU'AU 15.09.13

KAMOV RESIDENCY PROGRAMME

A L'INVITATION DE LA VILLE DE RIJEKA
ET DE LA GALERIJA SIZ
RIJEKA
CROATIE
JUIN 2013

+ SOLO SHOW

MALI SALON GALLERY, MMSU, MUSEUM
OF MODERN AND CONTEMPORARY
ART RIJEKA
KORZO 24, RIJEKA
DATES À DÉFINIR, 2013

SECOND PRIX YOUNG ARTISTIC TALENT AWARD 2012-2013

ORGANISÉ PAR BNP PARIBAS FORTIS
EXPOSITION COLLECTIVE À BOZAR,
BRUXELLES
DU 22.05 AU 4.06.13

RÉSIDENCE D'ARTISTE MAAC 2013

MAISON D'ART ACTUEL DES
CHARTREUX
24/28 RUE DES CHARTREUX
1000 BRUXELLES
DE JUILLET À DÉCEMBRE 2013

+ SOLO SHOW

DU 28.11 AU 21.12.13

Si la vidéo exploitant judicieusement les nuances de gris est révélatrice du climat capricieux de Bruxelles, elle met surtout en valeur l'architecture d'un des plus vieux monuments de la capitale européenne, l'église des Riches Claires.

Dans ce qui semble être un seul et long plan séquence de 10 minutes 30, ce joyau de l'architecture baroque flamande apparaît morcelé, fragmenté, comme saisi du haut d'un immeuble environnant, en légère contre-plongée. La ligne à la fois souple et rigide de sa toiture laisse deviner quelques éléments stylistiques, bien qu'à certains moments, les pistes se brouillent. Sur la silhouette du clocher qui se dessine à contre-jour sont perchés des oiseaux dont les profils se confondent avec les éléments décoratifs de la structure. Les nuages chargés d'une rumeur pluvieuse défilent en arrière-plan au gré des courants venteux. Ils charrient avec eux une impression de temporalité fugace, accentuée par le son court et sec des percussions en rythme avec l'image ou au contraire, décalé par rapport à celle-

ci. L'imprévisibilité du temps procure un sentiment de vague inquiétude. À l'instar des cultivateurs qui observent le ciel en quête de signes, nous sommes tentés d'interpréter l'attitude de ces volatiles comme de mauvais présages.

Or, ces reliquats de croyances païennes prennent tout leur sens lorsqu'ils sont confrontés aux récits prémonitoires de l'installation *Weather Forecast*. C'est à un travail proprement littéraire que l'artiste s'est adonné cette fois-ci en réécrivant dans la forme la plus synthétique possible les résumés de scénarios de films de science-fiction, afin qu'ils ne soient plus identifiables. Le résultat est une suite ininterrompue de prévisions, voire de prescriptions aux accents totalitaires, comme par exemple: *"Une nouvelle langue sera en vigueur, dans laquelle les mots seront réduits à des concepts élémentaires, rendant impossible l'expression d'une pensée personnelle ou critique"* ou encore *"Pour résoudre le problème de la surpopulation, selon la loi chacun devra mourir à 49 ans et voter à 9"*. Enfin, ces différents scénarios sont ordonnés de manière à former un nouveau récit où l'individu perd graduellement de ses droits et libertés. Contrairement à Jenny Holzer (É-U, °1950) ou Antoni Muntadas (Espagne, °1942), Raffaella Crispino ne se saisit pas du panneau d'affichage électronique pour en détourner le message à des fins politiques. Il s'agit plutôt de s'approprier ce médium devenu de plus en plus présent dans l'espace public, dans les transports en commun par exemple, pour souligner la banalité et l'absurdité de toutes ces informations qui nous proviennent simultanément. À priori, le titre de l'œuvre, qui signifie en français *prévisions météorologiques*, ne laisse rien soupçonner de l'orientation de son contenu. Cependant, la nature spéculative de cette branche de la géophysique peut être rapprochée de la science-fiction, au sens où cette dernière projette les grandes évolutions de la société, ce qui en fait un bon observatoire du monde contemporain. À l'heure du réchauffement climatique, les scientifiques prévoient par ailleurs des bouleversements dignes des plus grands scénarios de films catastrophes. Aujourd'hui, la science a bel et bien rattrapé la fiction et il semble que les prédictions actuelles soient déjà obsolètes au vu des progrès technologiques.

Dans le célèbre roman d'anticipation de Georges Orwell, *1984*, l'auteur décrit un monde que l'on maintient sous surveillance, dans un perpétuel état de guerre afin d'en mieux contrôler les masses. Il y a trois ans, Raffaella Crispino a retrouvé un film réalisé par son père durant son service militaire au Liban. Hasard ou coïncidence, le film intitulé *Lebanon 1984*, présente une sorte de journal condensé d'une année de vie d'une troupe de jeunes pilotes italiens, alternant entre moments de distraction et de tension. Les images et la musique ont été conservées intactes, tandis que l'artiste a effectué quelques coupes pour éviter les longueurs. Le récit nourri d'héroïsme et d'idéologie dépeint la guerre comme une aventure tantôt drôle, tantôt émouvante, où l'individu se sacrifie pour le bien commun. Il révèle une fois de plus l'intérêt que l'artiste porte au contexte politique et social, dont elle prélève les éléments pour les adapter à son propre langage plastique. En adoptant une position d'observatrice vis-à-vis du monde qui l'entoure, Raffaella Crispino situe son travail du côté d'une chronique réaliste, qui va à l'encontre du sensationnalisme.

Septembre Tiberghien

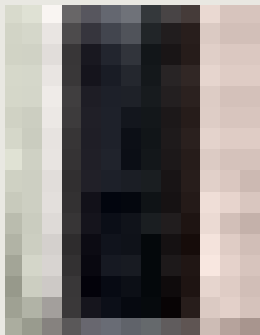
La résidence d'artistes a de beaux jours devant elle. Ce phénomène, qui n'est certes pas nouveau - de tout temps, les artistes se sont rendus à Rome - s'est développé toutefois considérablement ces vingt dernières années. Les voyages forment la jeunesse, dit-on. On trouve aujourd'hui des résidences d'artistes dans tous les coins de la planète, à tel point que certains artistes sont constamment "en résidence" quelque part, et que certains CV ressemblent à des "répertoires de résidences"¹. Un large pan de la création artistique actuelle est déterminé par ce statut de "l'artiste-en-résidence". Par ailleurs, les types de résidences se sont diversifiés: il existe différents modèles, différents modes de gestion et d'organisation - et par conséquent différents impératifs imposés ou non aux artistes². Penchons-nous sur le modèle proposé par le Wiels.

Wobbe Micha
Photo gestuelle réalisée pour l'installation: *L'ivresse des grandes profondeurs*
par Jonathan Jacques.



L'ARTISTE EN ReSiDuE

Svenja Deininger
Untitled, 2011
Oil on canvas, 28cm x 21cm
Courtesy de l'artiste & Galerie Martin Janda



ReSiDuE

ALEXANDRA CHAUSHOVA (BG), THEO COWLEY (UK), SVENJA DEININGER (AT), LAURENT DUPONT-GARITTE (BE), JANA EULER (DE), MAARTJE FLIERVOET (NL), HOTEL CHARLEROI (BE, FR, AT), MARTIN LABORDE (FR), WOBBE MICHA (BE) SOUS COMMISSARIAT DE DIRK SNAUWAERT ET AGATA JASTRZABEK
WIELS
354 AV. VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 22.06 AU 1.09.13

Le programme de résidences existait dès la naissance du Wiels. Depuis, une soixantaine d'artistes sont passés par là. Devrim Bayar qui en a la charge sélectionne chaque année, en compagnie des artistes "tuteurs" des résidences Simon Thompson et Willem Oorebeek, les artistes invités, indépendamment de tout critère d'âge ou d'expérience.

Les résidences du Wiels peuvent se définir d'après trois axes majeurs: celui de la durée, celui du processus, et celui du réseau. Notons que ceci est propre au Wiels, et que certaines résidences s'inscrivent dans des perspectives toutes autres, en privilégiant par exemple une présence très limitée dans le temps, en associant à la résidence un impératif de production d'une œuvre ou de quelque résultat tangible, ou encore en encourageant l'isolement créatif. Au Wiels, si certains de ces choix s'expliquent en partie, sans doute, par le caractère limité du budget disponible, il n'en reste pas moins qu'ils sont également significatifs de la manière dont le Wiels envisage ce que peut et doit être la création artistique aujourd'hui.

Venons-en tout d'abord à la question de la durée. Les artistes retenus disposent d'un atelier individuel d'environ 45m² au cœur même du centre d'art, attribué pour un an aux artistes étrangers et pour six mois aux artistes belges ou résidents en Belgique. Devrim Bayar souligne l'importance de ce choix (à l'origine, les résidences duraient quatre mois): il s'agit de permettre notamment aux artistes étrangers de prendre le temps de s'acclimater et d'explorer le paysage de l'art contemporain qui s'offre ici à eux. Mais un autre aspect nous semble ici essentiel: celui qui consiste à prendre en compte et à respecter la durée nécessaire à l'élaboration des projets. Privilégier une certaine durée permet en effet aux artistes de s'inscrire plus paisiblement dans une perspective de création. Comme le soulignait l'artiste Bojana Kunst lors de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, "la

temporalité projective du travail" peut avoir "des conséquences multiples et aberrantes pour les individus impliqués dans le flot continu de la création de projets, en particulier dans les domaines culturel et artistique", de sorte que "la privation de temps paralyse l'imagination et la création de mouvements radicaux, et désamorce toute expérimentation avec le temps présent."³

Seconde caractéristique des résidences au Wiels: l'importance qu'elles accordent à la mise en place de réseaux, au networking, non seulement pour permettre à l'artiste de confronter son propre travail à diverses problématiques, mais aussi, selon toute apparence, pour contribuer à lancer sa carrière après la résidence. Les résidences du Wiels proposent ainsi des "réunions hebdomadaires et évaluations régulières"⁴ avec les "tuteurs" du programme, les artistes Simon Thompson et Willem Oorebeek - notons toutefois que ces "tuteurs" refusent d'être désignés comme tels. Ils rejettent le principe d'un échange qui prendrait la forme d'une relation hiérarchique du type maître-élève, de même que l'idée d'une éventuelle "intrusion" dans les ateliers des résidents: Simon Thompson affirme se tenir simplement à la disposition des artistes qui en feraient la demande. Par ailleurs, le Wiels ne cherche pas tant à favoriser la création dans la solitude de l'atelier que le développement de réseaux, ce qui passe par un "programme de visites d'ateliers" et "de visites d'expositions/galleries en Belgique et dans les pays limitrophes"⁵. Le Wiels offre aussi la possibilité aux artistes d'organiser en son sein diverses présentations publiques de leur propre travail, et de fait, à chaque nouvelle promotion, une rencontre publique collective est organisée dans les murs du centre. Le Wiels se pique de fournir aux artistes une connexion à internet, afin d'assurer leur networking à tous les niveaux. Par ailleurs, Devrim Bayar souligne le fait que la résidence au Wiels se transforme souvent en résidence à Bruxelles ou en Belgique à plus long terme: en effet, un certain nombre d'entre eux ont choisi, à la fin de leur résidence, de rester dans le pays, ce qui contribue à l'enrichissement du paysage artistique local et national, tout en étant en quelque sorte le signe que ces derniers ont trouvé ici une certaine réponse à leurs attentes. Quoiqu'il en soit, les résidences du Wiels ont fait le choix de la mise en réseau, là où d'autres privilégient la solitude de la création.

Troisième point: chaque artiste est libre de produire ou non une ou des œuvres au cours de sa résidence. Les projets des artistes sont toutefois soutenus par le Wiels - dans la mesure du possible: le programme de résidences propose en effet une "aide technique et logistique pour la création et le développement de nouveaux projets", sachant que "des ressources techniques et/ou créatives extérieures peuvent être sollicitées en cas de besoin" (c'est-à-dire, semble-t-il, un soutien à la recherche de subventions extérieures - ce qui peut occasionner de nouvelles candidatures, de nouvelles démarches administratives). Le Wiels "s'attache à exposer ou performer les projets créés par les résidents au cours de leur séjour" - dans la mesure toutefois d'un budget extrêmement restreint, voire inexistant⁶. On peut se demander ici si le choix du processus au détriment de la production ne s'est pas imposé pour ces raisons de nature pécuniaire. Les projets des artistes trouvent toutefois une certaine visibilité sur le site internet du Wiels, qui s'engage à faire leur promotion par un "archivage en ligne des projets des résidents sur le blog des résidences"⁷ (mais n'est-ce pas la moindre des choses?). Reste à préciser que les artistes retenus ne se voient pas confier de logement, ni de remboursement de frais de voyage, ni de subsides quelconques⁸. Sur ces points, le soutien n'est possible qu'au cas par cas, et dans une mesure extrêmement restreinte.

Le directeur du Wiels, Dirk Snaauwaert, souhaite aujourd'hui accorder une visibilité plus grande à cette dimension discrète ("plus ou moins cachée", d'après Devrim Bayar) de l'activité du Wiels, en organisant annuellement une exposition rassemblant une sélection d'entre eux. A chaque occurrence, l'exposition

puisera dans le creuset qui s'est constitué depuis les origines du lieu. Devrim Bayar n'est pour sa part pas en charge du commissariat de cette nouvelle série d'expositions, c'est Dirk Snauwaert lui-même accompagné par Agata Jastrzabek qui s'en chargent. A l'heure où nous écrivons, neuf artistes internationaux (dont un groupe d'artistes) ont été sélectionnés pour l'édition 2013. Les commissaires insistent sur le fait que cette exposition sera avant tout la manifestation d'un refus de rester cantonné dans un discours univoque, expression *"de l'esprit d'échange et de discussion qui constitue le cœur même des résidences du Wiels"*⁹. L'exposition porte le titre suivant: *ReSiDuE*. Pour les commissaires, le concept de *ReSiDuE* – de résidu, renvoie à deux dimensions à la fois antinomiques et complémentaires. *ReSiDuE* se propose de rapprocher la notion de résidu avec certains processus artistiques que l'on compare parfois à l'alchimie, où les métaux considérés comme vils sont susceptibles de se transformer en argent ou en or. Mais le véritable alchimiste est celui qui cherche non pas tant à s'enrichir qu'à contempler les lois de la matière et les diverses formes que celle-ci peut prendre. Le *ReSiDuE* – le résidu, c'est généralement ce qui reste, une fois que quelque chose a été ôté, par exemple lors d'un processus d'évaporation, de filtration ou de distillation, nous disent les commissaires. Le résidu renvoie aussi aux sédiments, aux dépôts, aux reliquats. Le résidu, en tant que reste, est à la fois excédent et rebus.

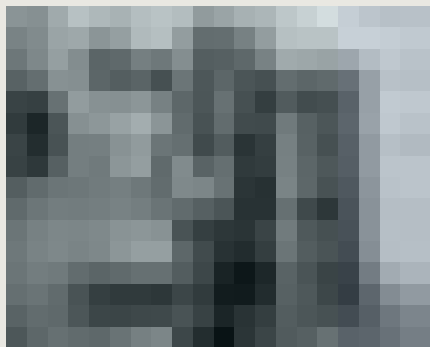
Agata Jastrzabek souligne également que la notion de *ReSiDuE* renvoie à la pratique même de la plupart des artistes sélectionnés, dont le travail se confronte à la poussière (Maartje Fliervoet) ou à la fumée (Laurent Dupont-Garitte), à l'inachevé (Svenja Deininger), ou encore aux traces et aux survivances de l'histoire (Alexandra Chaushova, Hotel Charleroi)...

Enfin, le concept de résidu se pose, pour les commissaires, comme un contrepoint à la notion de production à laquelle les résidences du Wiels prétendent échapper. En effet, comme nous l'avons souligné plus haut, le Wiels cherche à privilégier le processus sur la production d'un objet artistique.

Néanmoins, il nous semble essentiel d'envisager le concept de résidu selon un autre point de vue, qui nous éclaire de manière décisive sur les artistes, sur la création artistique actuelle, mais aussi sur les institutions de l'art. Natasha Petresin-Bachelez, ex-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers, a fait référence à cette dimension dans le cadre du colloque *Lives and Works: Models of Presence*¹⁰ le 16 mars dernier au Wiels, qui proposait un panorama critique des divers modèles de résidences d'artistes.

Cette autre approche a notamment été élaborée en 2006 par l'artiste Hito Steyerl et par le philosophe et écrivain Boris Buden, dans *The Artist As Res(iden)t*¹¹. Dans ce texte, les auteurs pointent un certain nombre de problématiques cruciales liées au développement de ces résidences, en filant justement la métaphore de l'artiste comme *"res(iden)t"*, c'est-à-dire comme reste, ou comme résidu: *"l'état de résident crée simplement un espace, dans lequel le problème du reste est souligné et où se déploie à la fois la dynamique de la résidence et celle du résidu."*¹² En effet, la condition de l'artiste en résidence correspond à une condition en quelque sorte inouïe: il réside quelque part, tout en n'appartenant à aucun lieu¹³. Il se trouve en excès, en surplus par rapport au reste de la population qui réside, qui vit effectivement là, et qui est représentée politiquement. *"L'artiste-en-résidence"* représente à la fois son pays d'origine dans un lieu qui est extra-territorialisé et spatialement déterminé: Hito Steyerl et Boris Buden comparent cette extra-territorialité des résidences à celle des ambassades, qui inscrivent leur propre espace national au sein d'un autre espace national.

Et puisque le modèle de la résidence devient aujourd'hui un modèle dominant, l'artiste se trouve en quelque sorte soumis à cet impératif de migration afin de pouvoir créer. En plus de devoir



Martin Laborde
May 2011, pages 8 - 9
Courtesy of the artist

sans cesse rédiger de nouvelles candidatures, de nouveaux dossiers, de nouveaux projets, l'artiste se trouve constamment confronté aux contraintes administratives liées à cet état de transit, dont l'impact sur la temporalité nécessaire à la création n'est pas négligeable, sans parler des artistes à qui il arrive – parfois – de se déplacer avec un compagnon, voire avec des enfants¹⁴. En ce sens, *"l'artiste-en-résidence"* présente à la fois certaines caractéristiques du travailleur migrant, mais aussi celles du manager nomade, équipé de son laptop pour travailler en toutes circonstances et en tous lieux.

Pour Hito Steyerl et Boris Buden, la résidence représente le lieu même où s'affrontent *"les conditions déterritorialisées de l'industrie culturelle mondialisée"* et *"la politique de la représentation nationale"*¹⁵. En ce sens, la question de *"l'artiste-en-résidence"* comme résidu, comme reste, nous confronte à la résidence comme partie intégrante des industries globales de la culture, où les artistes sont transformés en *"opérateurs culturels ultra-mobiles"*¹⁶ soumis bien plus à la compétition qu'à la coopération, et à l'impératif d'une créativité incessante. Certes, l'obligation de production d'une œuvre y est souvent mis de côté – puisqu'il s'agit souvent, en réalité, de produire des relations, des rencontres, des discussions, d'échanger ses adresses email: la marchandise de la résidence est désormais immatérielle, c'est le networking.

Simon Thompson nous rappelle par ailleurs qu'il est difficile de trouver un autre pan de la société avec tant d'esclaves volontaires: l'artiste en résidence est rarement rémunéré pour son travail. En effet, *"les résidences se trompent souvent dans les moyens qu'elles offrent aux artistes. Elles pensent que ce qui compte avant tout, c'est l'atelier, et puis, secondairement, que certes, il faut bien que les artistes vivent, alors elles lui offrent parfois de l'argent, qu'elles appellent une 'subvention'."* (...) Cette hiérarchie contraste fortement avec les attentes des artistes eux-mêmes. La plupart des artistes qui candidatent à une résidence s'en foutent complètement de l'atelier, ce qu'il veulent, c'est de l'argent, et ensuite, simplement, ils voudraient pouvoir continuer." Pire encore, le terme de résidence serait devenu une nouvelle *"formule chic"* utilisée par les artistes pour éviter de se confronter à leur triste condition: *"On est opprimé, mais hey, au moins on est in!"*¹⁷ ironise Dieter Lesage.

En contrepoint à cela, des artistes organisent eux-mêmes leurs propres résidences, avec les moyens du bord. C'est le cas d'un certain nombre d'artistes venus présenter leur projet au Wiels lors du colloque *Lives and Works: Models of Presence*, comme par exemple David Evrard. C'est aussi le cas d'*Hotel Charleroi*¹⁸ (Adrien Tirtiaux, Hannes Zebedin et Antoine Turrillon), qui organisent chaque année, depuis 2010, une résidence d'artistes autogérée dans la ville de Charleroi. Ces derniers sont aussi, en ce moment-même, en résidence au Wiels. Ils ont également été sélectionnés pour figurer dans l'exposition *ReSiDuE*. La boucle est-elle bouclée?

Florence Cheval

1 "More and more, an artist's CV reads as a recital of residencies", Dieter Lesage, "Minimum Presence", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

2 Voir le texte rédigé par Pieter Vermeortel, "The resident, a visitor, a temporary guest", BAM, http://www.bamart.be/files/veidana-lyse_residenties.pdf

3 Bojana Kunst, "A suivre: capturer le temps dans la performance contemporaine", in *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, sept-déc 2011.

4 Nous reprenons ici les termes du communiqué officiel du Wiels.

5 D'après le communiqué du Wiels.

6 750 euros sont disponibles pour chaque résident, pour toute la durée de son séjour.

7 Dixit le communiqué du Wiels.

8 Certaines conventions permettent par exemple aux artistes en provenance de Norvège ou des Pays-Bas de bénéficier d'un soutien particulier de la part de leur pays d'origine pour venir au Wiels. Ainsi, chaque année, un artiste en provenance de chacun de ces pays est retenu.

9 Dixit le communiqué du Wiels.

10 Le colloque *Lives and Works: Models of Presence* était organisé par le Frans Masereel Centrum, AIR Antwerpen, FLACC, Lokaal 01 et WIELS, et réalisé avec le soutien du BAM. Il rassemblait des directeurs de résidences, divers "tuteurs" de résidences dont ceux du Wiels, mais aussi des artistes.

<http://www.wiels.org/fr/events/494/Lives-and-works-models-of-presence>

11 Hito Steyerl et Boris Buden, "The Artist as Res(iden)t", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

12 "The condition of residency just creates a space, where the problem of the rest is highlighted and the dynamics of residence and residue unfold", Hito Steyerl et Boris Buden, "The Artist as Res(iden)t", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

13 Dieter Lesage le souligne à sa manière: "Every artist-in-residence in a certain place is also still somewhere else. There is a rest of the artist-in-residence that is not in residence", Dieter Lesage, "Minimum Presence", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

14 "(...) the artist in residence is in the first place a migrant: he or she had to become a migrant first in order to be able to become an artist-in-residence. If the residence as become the quasi-hegemonic modality of artistic production, as a consequence, the artistic producer is more and more submitted to the fate of migration in order to be able to produce. As a migrant, the artist may find himself or herself entangled in annoying bureaucratic procedures concerning the legal aspects of a residence, concerning domestic tax laws or tax agreements between countries, not to mention all the banalities of daily life that can be stressful enough: getting a phone number, getting internet, getting a bank account, etc.", Dieter Lesage, "Minimum Presence", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

15 "They are spaces where the deterritorialized conditions of global culture industries crash head on into the politics of national representation.", Hito Steyerl et Boris Buden, "The Artist as Res(iden)t", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

16 "highly mobile cultural operators", Hito Steyerl et Boris Buden, "The Artist as Res(iden)t", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

17 "We're oppressed, but hey, at least we're hip!", Dieter Lesage, "Minimum Presence", in *Ecclera 104: On Residencies*, Décembre 2006.

18 <http://hotelcharleroi.com/>

Après *Making is Thinking*, exposition présentée en 2011 au Witte de With, la curatrice britannique Zoë Gray poursuit sa réflexion sur le renouvellement des pratiques sculpturales actuellement à l'œuvre, avec *Six possibilities for a Sculpture*. Jusqu'au 29 juin, la Loge se fait l'écrin d'un événement faisant la part belle aux notions de processus créatif, de travail artisanal et de théâtralité de l'œuvre, un événement où chaque proposition affirme tant la singularité et le caractère impermanent de son existence que les doutes qui habitent son créateur.



Caroline Achaintre,
Frank, 2012
+ *Pelle #1* et *Peer Rap*, 2013
Six possibilities for a Sculpture
vue de l'installation,
La Loge, 2013
photo : Isabelle Arthuis

Jennifer Tee,
Crystalline Floor Pieces /
Hexagonal, 2010
Laine teintée à la main
Chacun 270 x 270 cm

Crystalline Floor Piece (long), 2011
Laine teintée à la main
600 x 95 cm

Six possibilities for a Sculpture
vue de l'installation,
La Loge, 2013
photo : Isabelle Arthuis

Si l'entreprise de dématérialisation de l'œuvre d'art est caractéristique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle – depuis la multiplication des pratiques performatives jusqu'à la leçon délivrée par les artistes conceptuels –, force est de constater que de nombreux créateurs développent aujourd'hui des problématiques intimement liées au travail de la matière. De l'engouement pour les ateliers de céramique, en passant par la couture ou le modelage, les notions d'artisanat et de "fait main" – encore désuètes il y a quelques années –, semblent revenir sur le devant de la scène, sans pour autant traduire une posture réactionnaire ou nostalgique. Evoquant la remarque prêtée à Emmanuel Kant selon laquelle "*la pratique sans la théorie est aveugle ; la théorie sans la pratique est impuissante*", l'exposition dirigée par Zoë Gray présente, en effet, les travaux de cinq jeunes artistes pour lesquels le processus créatif, jalonné de doutes et de questionnements intimes, place l'esprit et la main dans une relation d'interdépendance.

Dialectique intérieure

Si, par définition, la création artistique recèle une infinité de possibles qui ne demandent qu'à être explorés, *Six possibilities for a Sculpture* pose la question de la décision et de la limite, sinon de l'autocontrainte comme principe dialectique fondamental. Tiré d'une série de travaux d'**Hedwig Houben**, dont la conclusion



GALATÉE EST REVENUE

SIX POSSIBILITIES FOR A SCULPTURE

SOUS COMMISSARIAT DE ZOË GRAY
LA LOGE
86 RUE DE L'ERMITAGE,
1050 BRUXELLES
WWW.LA-LOGE.BE
JUSQU'AU 29.06.13



Hedwig Houben,
*Five Possible Lectures on Six Possibilities
for a Sculpture*, 2012
Vidéo/performance, 28 minutes
Produit par P/////AKT, Amsterdam.

est ici présentée, le titre de l'exposition manifeste cette question de l'ultime moment au cours duquel pratique et pensée s'accordent, pour accoucher d'une existence singulière que l'œuvre d'art cristallise en son sein. Initiée lors d'une conférence, durant laquelle l'artiste analysait l'évolution de ses réflexions à l'égard de six volumes produits dans son atelier, la proposition se présente sous la forme d'une vidéo. Hedwig Houben, assise face à la caméra, y décrit un parallélépipède qui progressivement, par interventions successives, se décline en de multiples variations. Si l'artiste nous fait part des interrogations qui motivent chaque nouvelle tentative, elle manipule dans le même temps la terre disposée sur la table de conférence – une couche multicolore recouverte d'une pellicule brune –, s'essouffant dans ce qui pourrait être perçu comme une allégorie de l'épuisement intellectuel et physique qui sous-tend l'acte artistique. Répétant à de multiples reprises le texte qui décrit le processus, Hedwig Houben y introduit progressivement des variations, de telle sorte que la parole de l'artiste cède lentement le pas à celle de la sculpture, laquelle analyse à son tour le processus créatif depuis son propre point de vue. Cette incarnation de l'œuvre d'art, qui n'est pas sans évoquer le mythe de Pygmalion, provoque ici une mise à distance qui supporte avec brio la démarche introspective de l'artiste, mais aussi le propos curatorial. En effet, en dépit de leurs singularités respectives, les œuvres présentées au sein de l'exposition témoignent dans leur ensemble de cette élasticité, de ce caractère organique qui célèbre leur existence. Les *"forces actives"* décrites par Zoë Gray dans le texte d'introduction s'expriment ainsi à merveille dans les céramiques de **Caroline Achaintre**, présentées au deuxième étage. *Frank* (2012), *Pelle* et *Peer Rap* (2013) donnent à voir des volumes biomorphiques aux motifs colorés, disposés avec précision sur une structure qui fait office de socle. Epousant les contours de cette dernière, les céramiques semblent ramper le long des panneaux de bois, pétrifiées à un instant de leur progression, sinon de leur existence, à l'image de ces habitats de Pompéi qui furent jadis figés dans les cendres. Les œuvres de Caroline Achaintre témoignent en effet d'un questionnement sur les états que traverse la matière, et donc sur l'identité, contredisant une vision fantasmée de la sculpture qui l'assimile *de facto* à l'éternité de la pierre ou à la mâle assurance du concept maîtrisé, ciselé, immuable. Soulignant ce propos, une chanson écrite par Hedwig Houben accompagne les créations de l'artiste française et traduit cette part d'incertitude sur un ton à la fois délicat et mélancolique : *"I'm feeling some regret knowing how little chance you had as you misted the switchblade knife to avoid a double life"* ».

Les forces à l'œuvre

La manifestation de cette intimité à l'égard de la forme sculptée et de la matière s'exprime à merveille dans cet engouement contemporain pour les formes artisanales tombées en désuétude, suite au basculement d'une société industrielle vers une société de l'information. Les notions d'« authenticité » ou de « savoir-faire », prisées depuis les discours politiques jusqu'au marketing publicitaire, trahissent un désir grandissant de proximité et d'humanisation des échanges, comme des moyens de production. Ainsi, les trois pièces de laine tricotées et colorées à la main par **Jennifer Tee**, disposées au sol dans la salle du temple, traduisent à elles seules cette philosophie, sans pour autant véhiculer une idéologie conservatrice. Car, en effet, les formes cristallines et géométriques proposées par l'artiste néerlandaise ne sont pas sans évoquer les productions conceptuelles de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Au carrefour d'une pratique ancienne et d'un vocabulaire formel emblématique de la postmodernité artistique, Jennifer Tee tente de concilier deux philosophies que tout sépare, tout en évacuant la notion classique de chef-d'œuvre comme les prétentions intellectuelles et démonstratives de l'art conceptuel. A la fois humbles et

chatoyantes, à l'image de l'œuvre en laine touffetée à la main de Caroline Achaintre (*Chin Chin*, 2011), ces pièces tricotées servent en effet de support à une performance exécutée par l'artiste et disposent d'une vocation fonctionnelle temporaire qui pourrait évoquer les collaborations de Robert Rauschenberg avec Merce Cunningham. Participant à l'élaboration d'un espace scénique, ces œuvres valident le propos de Zoë Gray selon lequel les artistes de *Six possibilities for a Sculpture* *"adhèrent à la théâtralité de la sculpture – autrefois dénoncée comme sa faiblesse"*. La plus belle illustration de ce principe reste sans nul doute l'intervention *in situ* d'**Emmanuelle Lainé**. S'inspirant d'une pratique antique qui consistait selon sa description à laisser, le lendemain d'une fête ou d'un banquet, le sol jonché des vestiges de la célébration, l'artiste française est intervenue sur la scène de la salle du temple en y disposant de multiples objets manufacturés – miroirs, étagères, briquet géant, etc. –, mais aussi modelés de ses mains, à l'image d'un volume biomorphique en plâtre. Une fois achevée, l'installation a été photographiée par André Morin avant que le cliché ne soit tiré en grand format, puis collé en fond de scène pour provoquer un effet de mise en abîme. Opérant par soustraction, Emmanuelle Lainé a enfin supprimé quelques éléments de l'espace scénique, toujours visibles sur la photographie, générant ainsi une distorsion entre un *"réel"* – désormais défilant – et sa représentation imagée – qui en constitue l'archéologie. La puissance de cette œuvre tient à ce que les rebuts issus de la fabrication des objets disparus jonchent toujours le sol, suggérant une forme d'ellipse narrative qui invite le regardeur à combler le vide laissé par ce geste d'effacement, à pénétrer l'espace temporel inframince durant lequel l'artiste a chamboulé sa mise en scène. En tant que *"force active"*, cette création affirme l'importance de la matérialité et du rapport physique à l'œuvre et, au-delà, démontre qu'il n'est nul besoin de recourir aux subterfuges relationnels pour rompre la distance qui sépare le visiteur de l'œuvre d'art. La retranscription par **Robert Orchardson** des dessins qu'Isamu Noguchi a produit pour le *Roi Lear* en sculptures géométriques abonde également en ce sens, alors que ces œuvres au vocabulaire formel bien identifiable, qui semblent aller à contre-courant de l'exposition, finissent par se fondre parmi les symboles archétypaux qui composent le décor de l'ancienne loge maçonnique, à l'image de *Prism* (2011).

Si les artistes célébrant le travail de la matière, la *"physicalité"* de l'œuvre ou encore sa théâtralité, faisaient parfois figure d'OVNI dans le paysage postmoderne – pensons aux sculptures éminemment poétiques d'un artiste tel que Richard Baqué – , Zoë Gray démontre au travers de cette exposition que de nombreux créateurs tentent de réconcilier les exigences du geste et de la pensée, de se réapproprier le processus artistique tout en se méfiant des formules trop démonstratives. Dialoguant avec le contexte qui les nimbe et jouant des effets produits sur le regardeur, les œuvres qui composent *Six possibilities for a Sculpture* célèbrent une forme de réappropriation de la conception et de l'acte créatif, réappropriation qui dépasse par ailleurs le seul cadre de la création contemporaine pour s'inscrire dans un phénomène de société plus global. La transformation des circuits de production et de diffusion des biens est en effet à l'œuvre, depuis la résurgence des pratiques traditionnelles jusqu'à la multiplication des structures comme les Fab Labs, qui rendent accessible la formation aux techniques de prototypage rapide (stéréolithographie, découpe laser, etc.). En effet, ces phénomènes, qui pourraient sembler diamétralement opposés au premier regard, montrent conjointement que la production tend à quitter les chaînes de montage pour se rapprocher de l'espace domestique, ne manquant pas de traduire une philosophie nouvelle qui célèbre avant tout le processus créatif et la relation sensible de l'individu à l'objet qu'il produit.

Anthoni Dominguez

Le Musée des Beaux-Arts de Charleroi accueille jusqu'au 10 août *Obsessions*, exposition monographique dédiée au travail d'ALAIN BORNAIN. Dépassant le strict cadre du solo show et dialoguant volontiers avec la collection, l'artiste poursuit ses investigations sur la condition humaine, en proposant un regard qui, contournant les écueils de l'anecdote, transcende le particulier pour mieux célébrer l'existence.

LE TOURBILLON DE LA VIE



Alain Bornain,
Obsessions,
Vue de l'exposition
MBArts, Palais des Beaux-Arts de Charleroi,
2013
Photo Marie-Noëlle Dailly

S'il a délaissé l'abstraction lyrique de ses débuts pour se diriger vers une pratique multidisciplinaire qui convoque la peinture, la vidéo, le néon ou encore les lettrages, Alain Bornain semble en avoir conservé les aspirations humanistes et universalistes. Evoquant au travers de ses œuvres les moments et phénomènes qui composent l'existence humaine, l'artiste carolorégien propose un regard à la fois implacable et bienveillant sur le vivant, un regard qui, s'il flirte parfois avec le registre de la vanité, semble plus lié à l'épicurisme et à une certaine forme d'ataraxie.

Dès l'entrée de l'espace d'exposition, le regardeur est ainsi accueilli par une vidéo en plan fixe (*Passage*) - réalisée dans le couloir d'une maternité - durant laquelle quelques personnes viennent parfois animer un espace à la fois vide et silencieux. Allégorie de l'attente à laquelle chaque être humain est voué tout au long de son existence, cette œuvre, qui marque l'acte de naissance d'*Obsessions*, joue de l'effet produit sur le regardeur qui, en mal de patience, est susceptible de poursuivre son avancée sans avoir vu une seule sage-femme briser la monotonie du décor. Représentative de la pensée d'Alain Bornain, la proposition, qui célèbre l'apparition de la vie - moment à la fois singulier et fascinant de l'existence humaine -, propose une double lecture en fonction de l'attitude du regardeur, mais aussi de la chance, qui pourrait le mener à apercevoir une dame en blanc sans attente préalable. Cette ouverture totale de l'expérience

artistique, volontairement soumise aux aléas de l'existence et des rencontres, est un élément qui traverse toute une partie de la production d'Alain Bornain. Ainsi, à l'entrée de la collection du musée, une plaque en marbre de Carrare cite l'incipit de *53 jours* de Georges Perec, avertissant le visiteur du caractère fictionnel des œuvres historiques qu'il s'apprête à découvrir, dont un certain nombre de portraits. Evoquant le souci de mise en scène permanente, cette inscription se fond dans le décor au point d'être confondue avec une plaque commémorative, évacuant toute volonté démonstrative au profit d'une discrétion savamment étudiée. Se méfiant des formules trop impératives, Alain Bornain tente de situer l'expérience artistique au même niveau que l'expérience humaine, nous rappelant aux bons mots de Robert Filioi selon lesquels "*l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*".

Pour autant, si elles peuvent parfois sembler douces et poétiques, les propositions de l'artiste carolorégien se livrent parfois avec âpreté. A l'issue du parcours présentant la collection, le visiteur est ainsi invité à regarder *Compendium*, vidéo durant laquelle Alain Bornain fait défiler sur tablette les reproductions des œuvres qui composent le fonds du musée. Ce regard rétrospectif, qui occasionne parfois de gros plans thématiques - mains, portraits, mots, érotisme -, donne à voir un compendium qui n'est pas sans évoquer la constitution de l'identité : une compilation d'images plus ou moins déformées par l'autofiction au sein de laquelle certains détails orientent la perception de l'ensemble. Relevé, le rideau de la *blackbox* transforme la salle noire en espace scénique et ne fait qu'appuyer ce questionnement de l'identité perçue comme mise en scène. Les *Assertions* nous placent, de la même manière, dans une situation inconfortable. Prélevés dans le champ médiatique, des énoncés quantifiant certains aspects du vivant sont imprimés sur des pages dont les en-têtes indiquent qu'elles proviennent d'hôtels de grand luxe. Ces lieux de passage pour personnes fortunées que l'on cajole, véritables mastodontes prétendant à une éternité qui, hélas, ne se monnaie pas, sont ainsi affublés d'assertions indiquant, par exemple, le nombre de particules que contiendrait l'univers, les renvoyant ainsi à leur propre précarité. Issue de la collection, la sculpture d'un mineur - figure emblématique du Hainaut mais aussi outil privilégié d'un certain culte du martyr -, s'insère au milieu de l'ensemble que compose *Assertions*, amplifiant encore le paradoxe, et conférant à l'œuvre d'Alain Bornain une dimension politique qui pourrait échapper au premier regard. Cette dimension trouve par ailleurs sa plus belle expression dans le néon intitulé *Imposture*, placé devant une baie vitrée qui fait front avec le Haut-Charleroi, œuvre polysémique qui ne manque pas de susciter les interrogations.

Quand il apostrophe le visiteur dès le second étage avec une phrase empruntée à Breat Easton Ellis ("*We'll slide down the surface of things...*"), et quand il propose un annuaire lumineux faisant défiler sur écran digital des noms pris au hasard sur le web (*Ensemble*), l'artiste inscrit le visiteur dans un rapport au monde et au groupe qui manifeste le tiraillement de l'individu et de la communauté. La série des *Images*, qui se compose de dix-sept toiles empruntant l'esthétique du tableau noir, présente ainsi une marelle ou encore une masse populaire informe. Partiellement effacées, ces images prises dans des revues, des photographies personnelles ou sur le web, sont partielles et renvoient pourtant chaque individu à des moments singuliers de son passé. Manifestant l'universel au travers de l'absence, Alain Bornain synthétise cette volonté avec *Cène*, installation donnant à voir une table dressée de treize bols recouverts d'or, et cernée d'un schéma au sol qui détourne le plateau du Monopoly, désormais évidé. L'absence de convives, sans lesquels il n'est nul partage possible, suscite le désir de s'asseoir et de remplir cet espace, dans une allégorie qui semble appeler le regardeur à habiter le vide de l'existence, à lui donner du sens.

Anthony Dominguez

**ALAIN BORNAIN
OBSESSIONS**
MBArts - PALAIS DES BEAUX-ARTS
1 PLACE DU MANÈGE
6000 CHARLEROI
[HTTP://CHARLEROI-MUSEUM.BE](http://charleroi-museum.be)
JUSQU'AU 10.08.13

COLLECTIF

Out of the box, Mons 2013.
Akim, Jeroen Jongeleen, Mathieu Tremblin,
Obète

> CONNECTIF

Corps commun, collectifs d'artistes, deux générations 1968-2013, actuellement visible aux anciens abattoirs de Mons et dans une série d'interventions urbaines au cœur de la ville, interroge à travers deux générations d'artistes les conceptions de collectif en art. Exposition passionnante, offrant à voir et surtout à penser.

Gageure que de chroniquer cette exposition en quelques lignes. Aborder la thématique du collectif en art, c'est ouvrir une boîte de pandore d'où jaillissent agglutinées toutes les problématiques liées à la naissance de l'individu dans le champ des pratiques artistiques et, au-delà, celles des tensions modernes entre le sujet et le contexte social dans lequel il évolue. Aucune de ces questions, même objectivées sous couvert d'histoire et de sociologie, n'est idéologiquement neutre : marxisme, structuralisme, interactionnisme, sociologie critique, individualisme méthodologique ou étude en réseaux (pour faire très court) n'envisagent de la même façon les ressorts et les potentialités de l'action collective. Sur ce point, le catalogue de l'exposition, essentiel, pose ses balises théoriques de façon aussi claire qu'engagée : le patrimoine marxiste, le souffle bourdieusien, puis un horizon réticulaire (Michel Serres, entre autres) remettant en question la rigidité institutionnelle au profit du nomadisme et privilégiant le travail en réseau. Cette dernière option s'appuie sur l'émergence des nouvelles technologies, la fin des distances physiques et la possibilité d'une intelligence collective qui, loin de totaliser, se nourrit de diversités, d'autonomie et d'actions participatives. Si l'on se réjouit du tacle des organisateurs de l'exposition à l'égard de l'esthétique relationnelle, bien souvent "éduite à la confection d'aires de jeu participatives pour musée à succès" et, sur le terrain de l'action sociale, à l'égard de certaines dérives du mouvement altermondialiste, on regrette – et c'est la seule critique – que la question de la récupération de la *critique artiste* – dont le point d'orgue est 68 – par le nouvel

**CORPS COMMUN.
COLLECTIFS D'ARTISTES.
2 GÉNÉRATIONS 1968-2013**
SOUS COMMISSARIAT DE LAURENT
COURTENS, ADRIEN GRIMMEAU ET
OBÊTRE
ANCIENS ABATTOIRS DE MONS
17 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS.
JUSQU'AU 14.07.13.

POUR PLUS D'INFORMATION SUR LES
NOMBREUSES ACTIVITÉS AUTOUR DE
L'EXPOSITION : WWW.BAM.MONS.BE

1 Il est vrai que cette option théorique désenchanterait quelque peu l'horizon connexionniste/émancipateur défendu par Serres.

esprit du capitalisme (Boltanski/Chiapello) ne soit pas abordée, notamment pour éclairer les différences en termes d'engagement politique entre ces deux générations d'artistes¹...

C'est peu dire donc que ce projet donne à penser. Une partie de l'espace d'exposition, prolongeant la réflexion menée dans le catalogue, présente d'ailleurs une série de textes à même d'étendre l'horizon critique de la manifestation. Ceci est rare et précieux, et d'autant plus juste que la scénographie elle-même s'en instruit. Trois cubes accueillent les témoignages de trois collectifs montois tournant autour de l'Académie des Beaux-Arts et s'inscrivant dans les prolongements de Mai. *Cuesmes 68* (1968-1977), *Carré d'art* (1969-1971) et *Maka* (1971-1976). Un quatrième *white cube*, délocalisé à l'arrière du teril de l'Héribus, symbolise en quelque sorte la logique nomade qui anime le collectif formé par Akim, Jeroen Jongeleen, Obète et Mathieu Tremblin, créé à l'occasion de ce projet d'exposition. Hors les murs aussi, *IDM prolonge*, constitué des travaux d'étudiants d'Image dans le milieu, section d'Art2, profitant ici du tremplin réflexif qu'est cette exposition.

Impossible ici de décrire la somme des travaux présentés. Soulignons, pour les trois premiers collectifs, la défense d'un art populaire et engagé (*Cuesmes 68*), une quête expérimentale décloisonnant arts plastiques et arts vivants (*Carré d'art*), ou la détestation de l'air du temps incarnée en une hyper expressivité figurative (*Maka*). D'un point de vue plastique, deux belles surprises ici. La première est *la nature morte au revolver* (1968) de Charles Szymkiewicz. Peinture en porte-à-faux du rappel à l'ordre esthétique que le peintre carolorégien défend, bien seul et amère. La seconde est le film réalisé par Nicolas Graux, *la colonie plate*, sur la fresque de 450 m² réalisée par *Cuesmes 68* (réuni autour d'Edmond Dubrunfaut) à l'institut communal d'Enseignement Technique de Cuesmes, aujourd'hui abandonné. Magistral de profondeur et porté par un regard des plus sensible, ce film aux accents élégiaques réveille les personnages de la fresque (en très mauvais état de conservation), les expose aux aléas du temps et à la promesse de l'oubli. Dans ce contexte d'exposition, ce film n'est pas sans métaphoriser l'éclipse de la pensée anarchiste ou néo-marxiste qu'identifiaient en actes ces collectifs artistiques. Collectifs constitués régionalement, tablant sur le long terme, et dont l'identité transcendait celles de leurs membres.

Laurent Courtens, Adrien Grimmeau et Obète, tous trois curateurs de l'exposition, tablent sur une transformation radicale des morphologies du collectif en art. D'abord, à rebours de tous processus d'institutionnalisation, la fluidité de l'informel. Ensuite, l'association temporaire au gré des projets et la valorisation des singularités. Programme matérialisé par un collectif sans nom (ce n'est pas un détail) déterritorialisant la surface d'exposition dans la ville de Mons. Un journal offert au public présente les actions du collectif, dont on peut aussi suivre les traces à l'occasion de visites, guidées ou non. Détournements publicitaires, graffitis, exploitation des réseaux sociaux, performances et installations plus ou moins fragiles, rythme un travail primesautier et ironique, soutenu d'une riante et franche poésie. Ces propositions s'inscrivent dans des tentatives de réappropriation de l'espace publique, la critique institutionnelle (*Mons 2013*!) et, plus largement, dans la volonté de réintroduire l'art dans la vie.

Benoît Dusart

PAR-DELÀ LE CELLU- LOÏD ET LE MARBRE

Bojan Šarčević,
The Breath-Taker is The Breath-Giver
(Film C), 2009
Super 16 mm film, colour, sound; perspex,
300 × 300 × 200 cm
Courtesy de l'artiste et de Stuart Shave/Modern
Art, Londres

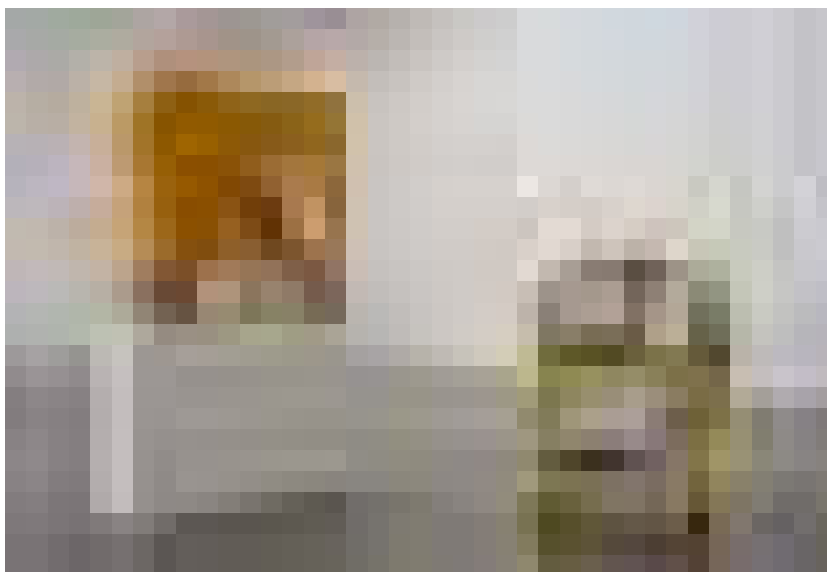


Film as Sculpture. Digne d'un essai new-yorkais du milieu des années 1960, cette formule laconique forme le titre de l'exposition thématique qui occupe le Wiels cet été. Son ambition est d'envisager "l'intérêt d'un groupe de jeunes artistes internationaux pour les caractéristiques spécifiques de la sculpture et du film" et le dialogue entre ces deux "médiums"¹.

FILM AS SCULPTURE

ROSA BARBA, ZBYNEK BALADRÁN
& JIRÍ KOVANDA, ULLA VON
BRANDENBURG, JOÃO MARIA
GUSMÃO & PEDRO PAIVA, RACHEL
HARRISON, ŽILVINAS KEMPINAS,
ELAD LASSRY, KARTHIK PANDIAN
AND BOJAN ŠARČEVIC
SOUS COMMISSARIAT D'ELENA
FILIPOVIC

WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM,
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
JUSQU'AU 18.08.13



Rachel Harrison,
AA, 2010
Wood, bubble wrap, cardboard, acrylic,
tennis shirt, A/V cart, DVD player,
speakers, projector, extension cord, five
hair rollers, pack of gum, ear plugs and
American Apparel video, color, sound, 18
minutes (2009), 203.2 × 177.8 × 177.8 cm
Courtesy de l'artiste, Greene Naftali, New York et Regen
Projects, Los Angeles
Photo : Brian Forrest

A l'heure où nous écrivons ces lignes, l'exposition se résume encore à ce titre, à une liste de noms d'artistes aux consonances internationales, à une panoplie d'arguments réunis avec bienveillance à l'intention des journalistes, ainsi qu'aux éclaircissements livrés diligemment par Elena Filipovic, commissaire de l'exposition. C'est sur la base de ces informations qu'il faut se risquer, en toute prudence, à quelques réflexions. Écrire sur une exposition encore embryonnaire revient en somme à viser – pacifiquement s'entend – une cible mouvante : on sait d'où elle part, on connaît plus ou moins le territoire qu'elle envisage de traverser, mais reste à deviner sa capacité à composer avec les vents dominants et avec les forces parfois contradictoires qui la constituent, c'est-à-dire à maintenir une trajectoire souple, sinon suivie.

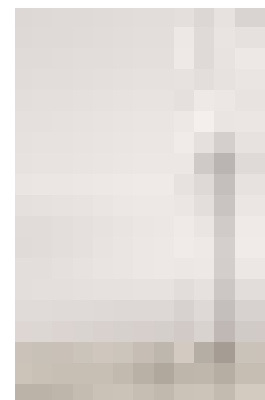
Le premier élément qui attire l'attention, c'est ce titre précisément, et son parfum avant-gardiste. Nous aurions affaire à *"des œuvres qui se situent entre ou abordent d'une certaine façon deux médias apparemment discordants, à savoir l'une des disciplines les plus classiques de l'histoire de l'art, la sculpture, et son contraire apparent, le film (ou la vidéo)"*. En investiguant à travers les *"spécificités de la sculpture et du film"*, les artistes réunis chercheraient à créer *"des objets hybrides qui répondent à la fois aux deux traditions, les habitent et les interrogent."* Le refrain est familier, mais sonne-t-il juste ? Est-il encore judicieux de poser en droit deux médiums distincts, même si c'est pour énoncer qu'en fait les pratiques se logent résolument dans l'intervalle ? Cet entre-deux n'est-il pas de facto au fondement d'une part considérable de la création contemporaine ? Les réponses nécessitent beaucoup de nuances. Car les termes de "spécificité" et de "tradition" sont depuis longtemps des sources avérées de prurit pour la majorité des artistes et amateurs d'art ; quand ils apparaissent, c'est pour être raclés, badigeonnés, violentés – pourtant l'irritation ne semble pas s'éteindre, le patient continue mécaniquement de s'en plaindre, et c'est à croire qu'il s'est habitué à une douleur fantôme. L'important n'est pas tant de discuter de la pertinence intrinsèque de ces notions que de leur participation aux véritables enjeux contemporains. La place nous manque ici pour déplier toute l'affaire, alors contentons-nous de la question plus précise de savoir si, étant admis provisoirement que ces traditions puissent être circonscrites, elles possèdent toutes les deux une vitalité suffisante pour être encore sur le front de l'actualité. La discipline de la sculpture, envisagée dans une perspective classique *"comme un art solide, rigide, rien de moins que la tentative de donner une forme durable à la matière"* représenterait-elle aujourd'hui un véritable enjeu d'investigation ? Il est permis d'en douter. Depuis ces fameuses années 60, précisément, l'effort d'une multitude d'artistes préoccupés par la tridimensionnalité aura visé à contester sa "solidité", sa "rigidité" et son caractère "durable". Plus fondamentalement, ces artistes étaient animés par l'idée qu'une "sculpture" doit interagir avec un corps, tout entier percevant et mobile, autrement dit qu'elle doit s'éprouver dans le temps. La sculpture conçue comme stricte représentation tridimensionnelle, posant le spectateur à distance respectueuse de son objet, n'a bien entendu pas disparu de la scène contemporaine, mais elle n'occupe plus qu'un département parmi d'autres dans le collège des arts de l'espace. On peut dès lors considérer comme acquis que cette fixité de l'objet n'est plus représentative des enjeux qui animent les artistes depuis un demi-siècle.

De son côté, le médium filmique connaît symétriquement, depuis ces années-là au moins, une exploration qui a eu pour effet de relativiser sa mobilité intrinsèque. Non pas que le mouvement des images ait été fondamentalement nié, mais le principe narratif qui en est l'un des moteurs essentiels a été d'abord minutieusement démonté par les recherches expérimentales, depuis les années 20 au moins, puis résolument minoré, quelques décennies plus tard, à l'occasion d'un foisonnement de productions souvent réunies sous le label de "cinéma élargi". De manière

générale, on entend par là l'ensemble des pratiques visant à extraire l'expérience cinématographique de la configuration classique *"spectateur absorbé/écran unique/salle obscure et supposément neutre"*. Là où le cinéma dit expérimental mettait à l'épreuve les données fondamentales du cinéma sous la forme malgré tout d'un film, le cinéma élargi considère dans son ensemble l'environnement idéologique dans lequel s'inscrit le médium cinématographique, le réseau de médias interconnectés auquel il participe éminemment. C'est moins au cœur de l'image que dans sa démultiplication, sa mise en scène et sa connexion à d'autres médiums (danse, théâtre, musique, performance, architecture, etc.) que s'est situé le champ d'action de nombreux artistes. La spatialisation du cinéma devient donc un enjeu crucial dès le milieu des années 1960. (En témoignent, pour ne citer que les plus fameuses, les pratiques de Marcel Broodthaers, Morgan Fisher, Dan Graham, Anthony McCall, Stan Vanderbeek, Andy Warhol.) Dès lors, c'est à partir de cette *impureté constitutive* et désormais *traditionnelle* de la sculpture et du film qu'il faut envisager l'éventuel renouvellement de leurs rapports, et non en pérennisant la lutte des médiums.

Elena Filipovic signale à juste titre l'inscription des artistes sélectionnés dans la tradition du cinéma élargi. C'est dans cette perspective-là, dans les réminiscences inédites d'une spatialisation avérée du médium filmique que le programme de l'exposition est le plus stimulant. Le cinéma, dans ce qu'il a d'irréconcilié et de turbulent au regard du contexte muséal, continue manifestement de phosphorer. Un aspect commun à plusieurs des travaux tient dans une forme de scénographie de la projection cinématographique. Conformément à l'héritage du cinéma élargi, la présence du projecteur (analogique ou numérique) est manifeste, transparente, familière. Partie intégrante de l'expérience, l'appareil s'interpose plus ou moins entre le visiteur et l'image, selon une exigence innée de distanciation. Pour autant, malgré cette position intermédiaire, il n'est pas véritablement au centre de l'attention (à l'exception sans doute de la pièce de Rosa Barba, l'artiste la plus animée par un souci de réflexivité) ; il appartient à toutes sortes de dispositifs scéniques et architectoniques. Ainsi, João Maria Gusmão et Pedro Paiva conçoivent une plateforme spécifique accueillant simultanément projecteurs, spectateurs et images. Ulla von Brandenburg réalise quant à elle une structure à base de rideaux qui renvoie autant à la mythologie de la salle de cinéma qu'à l'univers théâtral. *Chorspiel*, le film qui en occupe le centre s'inspire d'ailleurs manifestement de la tragédie grecque. L'un des artistes les plus intrigants et novateurs au regard des enjeux de l'exposition est sans doute Bojan Šarčević. Ses films mettent en scène des natures mortes à base de papier, bois, sable, verre, corde, etc., dans de fascinants drames muets qui ressuscitent la poésie de Francis Ponge, l'hermétisme d'un jardin Zen, le matérialisme confiant de l'Arte Povera, l'alchimie des Surréalistes dissidents. La philosophie microcosmique qui imprègne chaque film se trouve elle-même subsumée, enveloppée par une sorte de construction-piédestal haute de 2/3 mètres qui intègre le projecteur 16 mm et peut accueillir le spectateur. D'inspiration constructiviste, le dispositif sollicite l'utopisme et le formalisme de l'avant-garde tout en l'intégrant, l'apaisant déjà de son ambition cosmique. On peut bien sûr reconnaître ici comme ailleurs une *dimension sculpturale*, mais passer au substantif, convoquer une discipline et une tradition, reviendrait à négliger les dimensions théâtrale, architecturale, musicale, littéraire, photographique tout aussi déterminantes. Et plus dommageable encore, serait de réveiller une démangeaison que Šarčević et d'autres s'appliquent si sereinement à dépasser.

Olivier Mignon

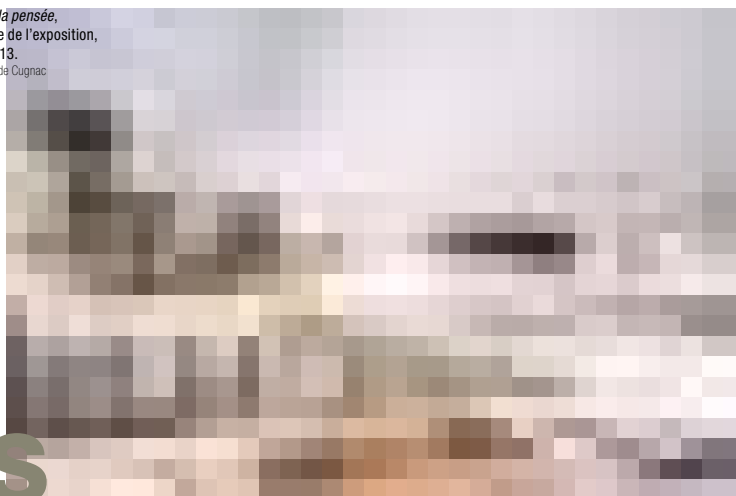


Žilvinas Kempinas,
02, 2006
VHS magnetic tape, fan
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Yvon Lambert, Paris

1 Ici (et le reste des citations entre guillemets), cf. le dossier de presse.

Succédant à Alice Morgaine à la direction artistique de La Verrière, Guillaume Désanges¹ engage d'emblée une exposition-manifeste, inaugurant un cycle qui, à partir de la figure emblématique de Duchamp vu sous l'angle de l'artisanat dévoyé, entend questionner les tensions fécondes entre forme et pensée, intelligence et technique. Entame qui n'est pas sans convoquer encore l'engagement remarquable de la Fondation Hermès auprès des savoir-faire des créateurs².

Des gestes de la pensée, vue d'ensemble de l'exposition, La Verrière, 2013.
© photos : Fabien de Cugnac



DES GESTES DE LA PENSÉE

DES GESTES DE LA PENSÉE

SOUS COMMISSARIAT
DE GUILLAUME DÉSANGES
MARCEL DUCHAMP, ELIAS CRESPIN,
HUBERT DUPRAT, HANS-PETER
FELDMANN, MICHEL FRANÇOIS,
ANN VERONICA JANSSENS, IRENE
KOPELMAN, ANNA MARIA MAIOLINO,
BENOÎT MAIRE, COREY MCCORKLE,
FRANCISCO TROPA
VERRIÈRE HERMÈS
5 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
www.fondationdentreprisehermes.org
JUSQU'AU 13.07.13

1 Guillaume Désanges est critique d'art et commissaire d'exposition. Il dirige *Work Method*, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et de conférences. Derniers projets : *Concrete Erudition* (2009-2011, Le Plateau-Frac Île-de-France, Paris) ; *Erre* (2011, Centre Pompidou Metz, avec Hélène Guenin) ; *2001-2011 : Soudain, Déjà* (2011, Ensba, Paris) ; *Amazing ! Clever ! Linguistic ! An Adventure in Conceptual Art* (2013, Fondation Generali, Vienne). Il est également l'auteur et le metteur en scène du spectacle *Marcel Duchamp* (2 et 3 mars 2013, Centre Pompidou, Paris) et le commissaire avec Michel François de la prochaine Biennale de Louvain-La-Neuve.

2 La Fondation d'entreprise Hermès, créée en 2008, est dédiée aux savoir-faire et à l'invention. Elle agit suivant deux axes complémentaires : savoir-faire et création, savoir-faire et transmission. Elle développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, New Settings pour les arts de la scène, Prix Emile Hermès pour le design, l'Académie des savoir-faire, appels à projet pour la biodiversité. Elle soutient également, sur les 5 continents des organismes qui agissent dans ces différents domaines.

(Parutions récentes : *Cahiers de résidence n°3* : Olivier Beer, Félix Pinquier, Andrés Ramirez, Oh You Kyeong – *Cahiers de résidence n°4* : Gabrielle Chari, Marie-Anne Franqueville, Anne-Charlotte Yver, Marcos Avila Forero, textes d'Elisabeth Védrenne et Clément Diré, 19,6 x 25,5 cm, 120 ill., F/A, ed. Actes Sud, 2013) (Exposition : *Condensation* (sous commissariat de Gaël Charbau) présente les 16 œuvres issues des quatre premières années de résidences d'artistes de la fondation dans le cadre de la Saison Nouvelles Vagues, Palais de Tokyo (Paris) du 21.06 au 9.09.13
www.palaisdetokyo.com

3 Guillaume Désanges, *Journal de la Verrière*, p. 4

4 *Artistes sans œuvres*, Jean-Yves Jouanais, Verticales, Phase Deux, ed. Hazan, 1997, ed. Gallimard, 2009, p. 83

Si dans l'inconscient collectif, Duchamp est toujours associé à celui qui abandonna le labeur de l'art pour la fulgurance du geste *ready-made*, Guillaume Désanges semble ici s'intéresser à une production menée dans la discrétion mêlant tant la relation à la matière, au matériau qu'à un certain type de travail minutieux et parfois même besogneux, à l'encontre de l'image de "pur esprit" associée communément à l'artiste.

La question n'est donc pas tant de savoir si Duchamp est dans la prédominance de l'idée sur le geste ou inversement que d'en affirmer la bipolarité dans "un inframince permanent entre les deux" insiste le curateur. Il se situe à la fois dans le geste qui prend quelques secondes et dans la dizaine d'années passées à la conception et à la réalisation du *Grand Verre* (1915-1923), voire la vingtaine d'années consacrées à *Etant donné* (1946-1966), sa dernière œuvre. Une insoumission manifeste à la temporalité qui était celle imposée par le milieu de l'art de son époque. De même, appuie Guillaume Désanges, "il n'y a aucune rupture entre l'esprit et la main, et (...) c'est bien dans la matière et l'objet (fût-ce un ready-made), à travers une forme inédite de geste, que s'actualise sa pensée."³

Au centre d'un display jouant de la mise en relation de onze artistes contemporains avec un ensemble d'œuvres de Marcel Duchamp, un parcours d'occurrences libres, intuitives, voire subliminales se dessine, principalement axé sur les concepts "du travail comme prolongement de la pensée" et "de la pensée mise en œuvre, dans la brutalité de la matière". Inspirateur de cette exposition, Michel François et son œuvre sont à n'en point douter au cœur des enjeux de cette exposition. Plasticien travaillant une sculpture presque physique et, néanmoins, artiste conceptuel, pour Guillaume Désanges, il est moins dans une synthèse réconciliatrice de l'esprit et de la main que dans un "l'un dans l'autre" mêlé et tendu. Une œuvre qui fonctionne tel un support possible de projection ne déterminant jamais le regard, ni l'œuvre elle-même mais qui, tout au contraire, suscite sa propre pensée à l'instar de la vertigineuse opacité du *Grand Verre*.

Centrale dans le dispositif, *La Boîte en valise* (1936-1941), œuvre matricielle s'il en est, convoque d'emblée tant l'objet fonctionnel que l'objet artistique, la minutie de la reproduction, le contrôle de sa propre production et, encore, la subversion que recouvre

le travail de faussaire de Marcel Duchamp sur sa propre œuvre. En contrepoint, *268 Pictures Planes* d'Irene Kopelman (°1974 (Argentine), vit et travaille à Amsterdam), opère à partir d'une démarche archéologique, programmatique, fruit d'un procédé de copie habile d'une forme accidentelle. Purement mécanique (conceptuelle), l'œuvre n'en épouse pas moins une esthétique abstraite sublimant la question d'une main au service d'un esprit. Emblématique de cet esprit des gestes de la pensée, *La Boîte verte* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934) déploie en vrac les notes qui ont accompagné la réalisation du grand œuvre de Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou le *Grand Verre* (1915-1923). Fac-similé des plus précis, moins notes d'intentions que notes d'intuitions presque poétiques, elle renvoie nécessairement à la question du comment enserrer le hasard et manifeste une pensée non linéaire, discontinue.

En dialogue, *Tapete* (1992) de Francisco Tropa (° 1968, Portugal, vit et travaille à Lisbonne), à la limite de l'objet fonctionnel et du *ready-made* "aidé" procède d'une machinerie simple, proche de l'artisanat, un paillason qui récolte la poussière, comme une petite mécanique de l'arbitraire permettant avec poésie de mesurer le temps qui passe. On peut y voir aussi, une référence à *Elevage de Poussière* (Marcel Duchamp, 1920) tout comme un très beau maillage du faire et d'un savoir référentiel ou comme nous le dit Duchamp, un "(...)élevage patient d'un matériau impossible à forcer, à contraindre et qui, de lui-même, à sa vitesse propre qui est celle de la vie (...)".⁴

Pochoirs et châblons, utilisés pour la fabrication des *Boîte(s) verte(s)*, accompagnent le display des notes préparatoires attestant une nouvelle fois de cette frontière poreuse entre œuvre d'art et objet fonctionnel. Outils que l'on peut mettre en parallèle avec la suite d'instruments de vision et de mesure de la pensée de Benoît Maire (°1978, France, vit et travaille à Paris) (*Armes du matin*, 2012) issus tant de la science et de l'industrie que de formes naturelles et organiques. S'ils restent connectés à leurs fonctions premières, ils interrogent néanmoins au travers des nombreuses références culturelles convoquées par l'artiste, l'opposition irrésolue entre forme et contenu de même que les limites de la représentation. Parmi les nombreux échos à l'esprit duchampien que recèle cette exposition, relevons encore *Aerogel* (2003) d'Ann Veronica Janssens, sans doute la plus belle tentative de métamorphose de cette notion d'*inframince* chère à cet artiste emblématique. Matière constituée de 98 pourcents d'air, au seuil de l'immatérialité, ce presque rien, incarne à n'en point douter et de manière magistrale, ce quelque chose tant recherché entre la pure idée et l'objet.

Pascale Viscardy

S'il n'est pas rare de rencontrer de jeunes artistes prometteurs, il est moins fréquent de se confronter à un travail aussi dense et charpenté que celui de SÉBASTIEN CAPOUET (°1989, vit et travaille à Bruxelles). C'est que cette pratique a sa propre logique, s'ouvrage patiemment selon un canevas récurrent et pourtant très ouvert.

SÉBASTIEN CAPOUET PALIMPSEST

ANYSACE
59 RUE VAN EYCK
1050 BRUXELLES
WWW.ANYSACE.BE
JUSQU'AU 13.07.13

LES RÈGLES ET LA MÉTHODE

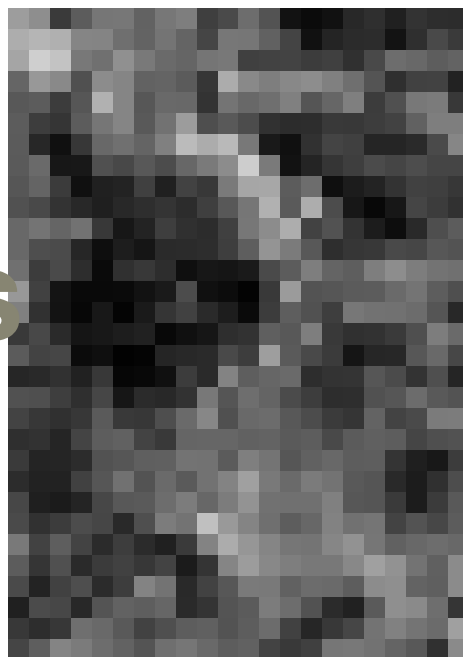
Sur la forme, les photographies et les peintures de Capouet, qu'il nomme indistinctement *tableaux*, se teintent tour à tour d'une légère aura surréaliste- pour les photographies, tandis que les peintures suggèreraient plutôt le feu couvant d'un expressionisme abstrait troquant ses couleurs, mais non sa fougue, pour un nuancier de cendres. Concernant la planification, elle induit un processus largement empirique et expérimental, ce qui la délie de toute reproduction mécanique. Rien en tout cas n'évoque directement le protocole employé par l'artiste. Il est pourtant plastiquement et conceptuellement indissociable des expériences perceptives générées par ses *tableaux*.

Suivons le fil : tout part de sensations, d'expériences subjectives liées à une situation et à un espace particulier. Les *tableaux photographiques* s'élaborent comme réinterprétation d'un rapport d'ordre intime qui se voit transformé et théâtralisé par la photographie. Le lieu est ici matrice d'une fiction aux accents oniriques, démultipliant les ambiguïtés et les chausse-trappes perceptifs. La présence d'un personnage dont la silhouette se perd sous un costume fait de bric et de broc (peau de bête, raphia, plastique... pour la série *Maroc*) et dont la puissance dramatique n'est pas sans évoquer le chamanisme, interroge la nature et le statut du protagoniste, comme échappé des mises en scène spectaculaires que génèrent, dans les gravures ou les cabinets de curiosité, les premiers étonnements ethnographiques. Ces figures d'altérités ont ceci d'édifiant qu'elles semblent déborder leurs limites corporelles pour s'identifier à l'ensemble du paysage attenant. L'artiste joue à merveille, et de façon très subtile, des analogies formelles. Tant et si bien que fond et sujet se voient relativisés au profit d'une totalité parfaitement étrangère au naturalisme occidental (il y a là quelque chose qui renvoie aux conceptions animistes du monde : différence sur les formes, mais "reliance" entre les êtres, certains paysages, animaux ou choses, investis chacun d'une même intériorité.) Détail qui n'en est pas un, la réalisation de ces photographies se fait en mode rafale (jusqu'à dix images seconde) et génère un corpus s'élevant à plusieurs milliers d'images par série. Hormis le cadrage, ce procédé met inmanquablement le photographe à distance, lui impose un non-choix au profit d'une mémoire virtuellement infinie. Ces images, Sébastien Capouet les archive, les trie, les décompose en éléments qu'il reproduit ensuite sous forme de signes/gestes picturaux (raclures, empreintes, tâches, aplats, traits brossés...). Photographiés isolément, ces items constituent à leur tour une base de données informatisée, bibliothèque virtuelle qui serait ici le degré zéro de la peinture. Commence ensuite un travail de composition réalisé grâce aux techniques de masques et de surimpressions offerts par

l'informatique (calque Photoshop). L'image, à ce stade encore virtuelle, fonctionne comme un palimpseste. Le tableau final est donc la reconstitution, ou plutôt la reconduction d'un espace-temps s'incarnant alors physiquement dans le geste et son inscription sur la toile. Corps et mémoire sont dès lors les ressorts d'une forme de dés-abstraction, matérialisant dans les sédimentations de la peinture, le flux des possibles picturaux. Si ce protocole laisse peu de place à l'accident, il ne s'agit cependant pas d'une simple copie, mais bien plutôt d'une interprétation (au sens théâtral), d'une reprise des différences en vue de produire ce qui n'a finalement que l'aspect trompeur du même.

Si ce processus n'est pas visible pour le spectateur – les images virtuelles ne sont jamais données – l'artiste le suggère par la mise en forme et en espace de ses tableaux. Ceux-ci se déploient à partir du même cadre formel : toiles et photographies sont toutes deux marouflées sur aluminium et présentent souvent les mêmes formats. Les peintures – hormis de très légers effets de matière – ont ceci d'ambigu qu'elles évoquent des procédés d'impression industriels. Illusion encore soutenue par l'usage exclusif d'un noir et blanc renforçant la mise à plat et l'effet de déréalisation déjà présent dans les photographies. Les tableaux picturaux et photographiques s'exposent ensemble, formant un tout qui intègre lui-même l'espace d'exposition. Savant exercice de monstration qui n'est pas sans délier le spectateur de certains archétypes critiques (abstraction vs figuration) et dont les éléments se refusent à une lecture immédiate. L'ensemble des stratagèmes perceptifs et le décryptage en mille-feuille qu'il induit (le jeu sur les plans est systématique) exigent du spectateur un regard très actif. Contempler est ici questionner, recomposer du temps et de l'espace, suivre le réseau des correspondances et des analogies. Bref, un processus de déconstruction/construction qui fait largement écho au protocole de l'artiste. Et l'expérience est heureuse, presque envoi-vrante. Rien de laborieux ou d'austère ne se dégage de cette totalité grise et fantasmagorique. Car si les œuvres peuvent effectivement s'apprécier comme témoignages du protocole (surtout les peintures), elles portent en elles une force qui, d'indistinctions en jeux d'échelles, semble toujours s'en affranchir.

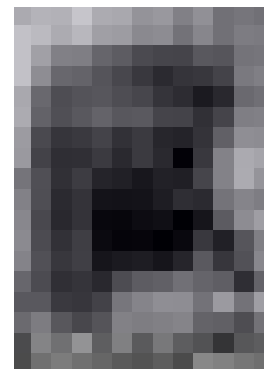
Benoît Dusart



Sébastien Capouet

untitled, 2012
ink jet on paper mounted on aluminium
200 x 149 cm, edition of 3
Courtesy of the artist and Anyspace Gallery

untitled, 2013
acrylic on canvas mounted on aluminium
200 x 146,2 cm
Courtesy of the artist and Anyspace Gallery



Inouï? Dans l'espace urbain. A l'instigation de Q-O2 — laboratoire de musique contemporaine expérimentale et d'art sonore —, *Tuned City* est à Bruxelles, pour explorer les plis de la matière-ville audio. Dans un environnement visuel parfois saturé à force d'observation, le Field Recording déniche ou invente des terrae incognitae de silences et de bruits, intimement liées aux expériences de ± tous les ± usagers ± producteurs de l'espace ± public. Après une phase de prospection avec des étudiants, lancée au Wiels le 12 février, le Festival *Tuned City* propose du 27 au 30 juin une pluralité de voies et moyens pour découvrir, comprendre et réinvestir ce qui fait une ville, en échappant un tant soit peu à la prééminence du visuel, pour y appréhender les dimensions du sonore les plus diverses et les moins attendues... Entretien avec Julia Eckhardt (responsable de Q-O2 avec Ann Goossens et Ludo Engels).

**TUNED CITY
BRUSSELS**
WWW.TUNEDCITY.NET
DU 27 AU 30.06.13

Workshop de Christina
Kubisch, 28 03 13.
Photo Christina Kubisch.

TUNED CITY BRU- SSELS

Workshop de Will
Schrimshaw (Transmedia),
28 03 13.
Photo Carsten Stabenow



l'art même: Q-O2, qu'est-ce que c'est ?

Julia Eckhardt: C'était au départ un ensemble de musique contemporaine qui a fonctionné ensuite en termes de projets avec des artistes ou des groupes d'artistes d'autres disciplines. Depuis 2006, nous sommes subventionnés par le Ministère flamand de la Culture, en temps que werkplaats/laboratoire, ce qui nous correspond mieux, en disposant d'un lieu nous permettant d'accueillir des artistes de différents horizons. Notre travail se concentre sur trois axes.

A la base, il y a les résidences d'artistes, en solo ou en groupe, entre quinze et vingt par an, pour des périodes de deux ou trois semaines. Si dans tous les cas nous demandons qu'un projet soit formulé, il n'est pas obligatoire que les objectifs soient systématiquement atteints; un pas dans une recherche est déjà très bien. Cela favorise les rencontres. Il y a aussi possibilité de réaliser un CD, avec Ludo Engels, notre spécialiste son.

Ensuite, nous sommes très attentifs à la chaîne qui conduit, par une série d'étapes, des idées de base des artistes à des formes appréhendables par un public, en travaillant avec d'autres structures, par exemple le Beurschouwburg, le STUK à Leuven, ou la Semaine du Son, le Kaaitheater, en bénéficiant de leurs réseaux, au bénéfice des projets plus avancés, comme un pas suivant dans la chaîne en question. Dans ces cas-là, il s'agit d'évoluer vers des "produits finis", tandis que dans les résidences, les "résultats" peuvent encore relever de la cuisine interne.

Enfin, nous initions des projets autour de certaines questions, dans un esprit de recherche, par exemple le livre-CD //2009//, à propos des manières dont on perçoit la musique, en l'occurrence avec dix artistes en "self observation", un peu comme dans le monde médical. L'année dernière, nous avons monté *Sounds of Europe* et le *Field Fest*, avec des partenaires d'autres pays. Cette année, nous invitons *Tuned City*, organisation qui a une expertise dans le champ du son et de l'espace urbain, avec un grand intérêt pour les processus de recherche et de création. Par exemple, pour eux, la phase de préparation est aussi importante que le festival proprement dit, qui aura lieu du 27 au 30 juin.

AM: *Tuned City* est né à Berlin en 2008, avec des éditions ensuite à Nuremberg, puis à Tallinn en 2011.

J.E.: C'est une initiative de plusieurs personnes, notamment Gesine Pagels, Carsten Seiffarth et Carsten Stabenow, qui porte toujours le projet, voulant d'abord expérimenter les relations entre architecture et son, avec toujours cette maxime "pas de son sans espace, pas d'espace sans son", l'architecture considérée au sens large ...

AM: ... a-t-on du son dans la tête, par exemple ?



J.E.: Oui, il peut s'agir d'architectures psychologiques.

AM: Quelle était l'ampleur de Tuned City à Berlin ?

J.E.: Les moyens avaient permis des aides à la création et plusieurs workshops, avec aussi d'importantes contributions théoriques. Par contre, à Nüremberg, il s'agissait d'une manifestation d'un jour. *Tuned City* s'est ensuite inscrit dans Tallinn Capitale européenne de la Culture. Ce n'est pas une grande ville mais les traces architecturales de la période "bloc de l'Est" y sont parfois mégalomanes, et aujourd'hui délaissées, comme de gigantesques hangars ou une prison en bord de mer, où paraît-il, certains plans de *Stalker* ont été tournés. Le festival a duré quelques jours, avec pas mal de conférences et un workshop pour des étudiants, en anthropologie notamment, impliqués dans la performance d'Aernoudt Jacobs, ou la carte sonore de Pierre-Laurent Cassière.

AM: A Bruxelles, une démarche structurée sur plusieurs mois, proposée à des étudiants dans les domaines de l'art, de l'architecture et des médias, précède le festival.

J.E.: Avec Q-O2, Carsten Stabenow et Raviv Ganchrow (plus théoricien) ont d'abord exploré la ville. Ils ne situaient par exemple pas la frontière de Bruxelles. Parallèlement, des contacts ont été pris, d'abord avec le Rits, avec qui nous étions déjà en contact, puis avec Mira Sanders à Sint-Lucas, et Espace urbain à La Cambre, et des découvertes très riches ont nourri les workshops organisés fin mars, avec pour objectif de faire émerger des travaux repris ensuite dans le festival. Les étudiants ont chacun un réseau dans Bruxelles, avec un certain regard, comme Lisa Lapiere, étudiante française dont le regard sur Bruxelles est intéressant.

AM: Le démarrage du processus s'est déroulé au Wiels le 12 février¹, avec ensuite plusieurs rendez-vous, comme un après-midi de conférences à La Cambre le 23 mars², avec quatre workshops la semaine suivante³, et d'autres moments de rencontre encore...

J.E.: Pour le festival, fin juin, plusieurs workshops ont été préparés, pour tirer parti des observations dans la stratification et les successions complexes de couches urbaines, avec un spectre très large de types d'espaces et d'enchevêtrements de lieux, particulièrement intéressants quant au bruit. Sont aussi prévues des conférences de haut niveau et diverses activités, très accessibles puisqu'il s'agit de travailler à partir de sons ambiants. Le festival comprendra une soirée d'ouverture, suivie de trois journées avec des thèmes tous liés au bruit d'une manière ou d'une autre, et surtout à des zones particulières de Bruxelles, pour que le cœur du festival se déplace en quelque sorte, géographiquement et dans les plis de ladite stratification. Si philosophiquement parlant, les endroits où l'on se trouve n'ont pas tellement d'importance, c'est tout de même mieux de ne pas considérer toujours le tout, mais d'explorer plus en profondeur telle ou telle zone. La soirée d'ouverture aura lieu au Kaaistudio's, qui a des espaces intéressants, mais aussi, juste à côté, *Porte de Ninove*, avec le canal et l'écluse. L'investissement de ce secteur sera une "keynote", avec possibilité de sortir avec le public.

Pour la deuxième journée du festival, le thème du bruit sera exploré dans le secteur du *Botanique et de la Cité administrative*. Après les conférences du matin, l'investigation sera menée dans la très grande verticalité du site, en élévation et en profondeur. Là, on sera en effet dans le spectaculaire, avec d'énormes anomalies, comme l'autoroute qui passe dans le Jardin botanique, ou les murs rideaux des tours qui rejettent le son. Mais la journée suivante sera sur le thème de la dérive, du déplacement, en référence au

situationnisme, dans une vaste zone allant de la Gare du Midi à l'Hippodrome de Boitsfort. Le thème de départ, l'écoute au travers de l'architecture, a été ouvert aux situations d'écoute les plus variées, les plus banales, qui, par de petites interventions, peuvent se transformer, comme font certains étudiants d'Espace urbain, pour qu'on les perçoive un peu différemment, les révélant d'un coup plus intéressants que prévu. Le dernier jour, on sortira de la ville, dans une zone excentrée, *Haren*, à la fois spectaculaire, même hors mesure, avec Schaerbeek formation, l'OTAN, etc., mais avec aussi de petites maisons très ordinaires, dispersées dans des restes de campagne. Là, le thème sera celui des atmosphères.

AM: Comment se situe Q-O2 parmi les structures travaillant le son à Bruxelles ?

J.E.: Notre profil nous situe au début de la chaîne de création dont il était question tout à l'heure. Nous entretenons de bons contacts avec d'autres laboratoires parfois centrés sur d'autres domaines, comme nos voisins Foam, Okno et Imal, qui sont plutôt orientés vers l'écologie ou la technologie. Nous essayons aussi de nous intégrer dans des initiatives ouvertes à des publics tels que celui de la *Semaine du son*, et bien sûr du Beurschouwburg ou du Kaaistheater. D'une façon générale, on évite d'être la concurrence au profit des complémentarités.

AM: Avec les moyens numériques légers, très accessibles, la place du son a évolué dans les recherches de beaucoup de plasticiens, performers, vidéastes, écrivains, etc.

J.E.: Ce n'est en fait pas très récent, mais il est clair que les artistes ne se situent plus dans des niches. Ils fonctionnent plus à partir d'idées que de techniques. Et les techniques peuvent être n'importe quoi dans un contexte où elles sont très abordables. Les concepts au départ des œuvres ont de plus en plus d'importance. Il y a aujourd'hui peu de formes d'art qu'on appréhende sans rien connaître. De mon point de vue, l'important est que le public ne demande plus de "comprendre" sans explications. Il y a vingt ans, la réception de John Cage était encore problématique. A présent, les informations sur les démarches sont un plus, et le public fait souvent naturellement l'effort d'y accéder. Pour le Festival, les noms (confirmés à l'heure de boucler cet entretien) sont : Marina Rosenfeld, Akio Suzuki, Aki Onda, Mattin, Pierre Berthet, Roberta Gigante, Joanna Bailie, David Helbich, Stalker collective, Christina Kubisch et bien d'autres. Il y aura des réalisations d'étudiants, et des conférences de, entre autres, Hillel Schwartz, Christoph Cox, Gernoth Boehme ou Cresson.

AM: Bruxelles, c'est une ville intéressante pour le son ?

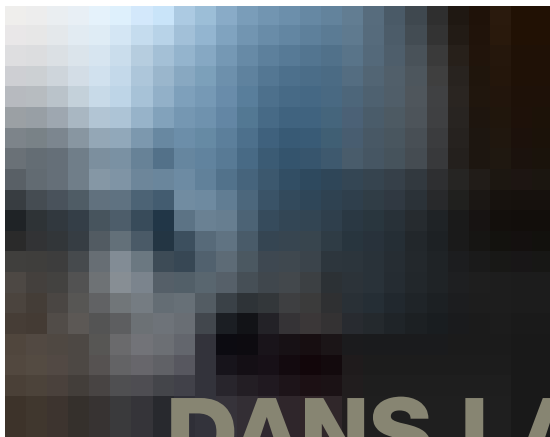
J.E.: Oui. J'y suis depuis vingt ans. La ville a énormément changé. Il y a vingt ans, les lieux dédiés au son expérimental étaient rares. Aujourd'hui il y a toutes sortes d'initiatives, même presque un peu trop ! Bruxelles, c'est le nouveau Berlin !

Propos recueillis par Raymond Balau.

¹ Carsten Stabenow, Lamberto Tronchin, Luc Deleu et Ariane Wilson, avec une performance de Justin Bennett.

² Conférences de Udo Noll, Roberta Gigante, Will Schrimshaw, Christina Kubisch, Christoph Fink, Felecity Ford, Nikolaus Gansterer et Ole Frahm.

³ Workshops animés par Nikolaus Gansterer, Mira Sanders, Annelies Desmet et Leslie Burrm à Sint Lucas Architectuur, par Will Schrimshaw à Sint Lucas Transmedia, par Christina Kubisch à OKNO, et par Felicity Ford & Valeria Merlini au Kaaistudio's.



Depuis plus de quinze ans, l'art performance de GWENDOLINE ROBIN prend la forme d'expériences sensationnelles que révèle l'action de créer et d'expérimenter. Retour sur les fondamentaux de cette démarche singulière tournée vers une prochaine création intitulée non sans humour *J'ai toujours voulu rencontrer un volcan*.

© Gwendoline Robin,
De terre et de feu, Rotterdam, 2012.
Photo : Lotte van Stekelenburg.

© Gwendoline Robin,
Bodies Song, Performance Art Event,
Amsterdam, 2011.
Photo : Vandoorn.

DANS LA MESURE DU RISQUE

Les relations de l'artiste à la performance procèdent d'un besoin de vivre l'art comme expérience de ce qui est en train d'avoir lieu *hic and nunc*, d'en partager le ressenti au cours d'une action éphémère. De sa pleine immersion dans l'activité en cours, se dégage toutefois une manière d'être présente, de se comporter en performance comme dans la vie quotidienne, pour elle-même et pour les autres. Dans le détail et dans l'intimité de l'interaction, où la concentration s'accorde à la manipulation des matériaux les plus dangereux, les performances se font projections de perceptions, de sensations et d'émotions. Non pas seulement sur le mode explosif, dont nombre de ses expérimentations ont fait la démonstration, mais de l'interrelation du corps aux éléments de la création. Ce n'est pas seulement la pyrotechnie qui laisse planer l'odeur du soufre brûlé, mais l'expression fragile, douce et violente du corps en action qui suspend la tension engendrée par une succession d'événements qui émergent tour à tour de l'exposition au danger pouvant mener à l'éruption. Entre la terre, les gestes, le verre, les sons, le feu et les explosions qui calment la pression, le mouvement s'écume entre l'ensemble des participants comme la lave bouillonne dans l'ancre d'un volcan. Au risque de sortir de ses entrailles magmatiques sous forme d'émission brûlante qui se refroidira peu à peu sous l'aspect du verre (l'obsidienne) ou d'autres roches colorées.

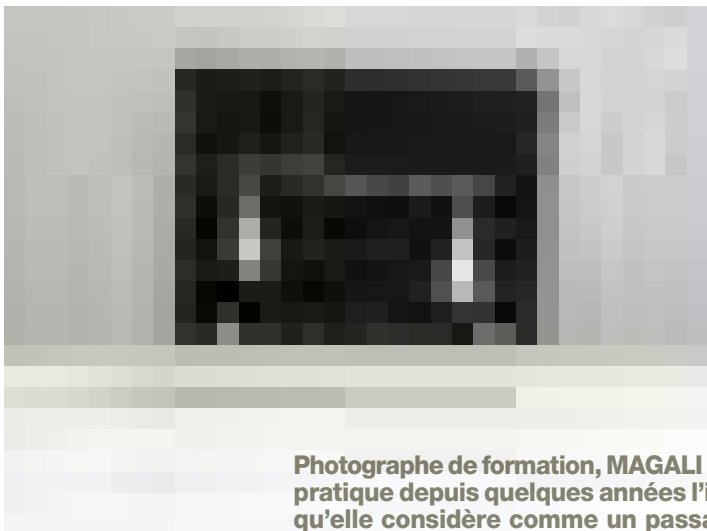
Un grondement latent pétille au sol, forme de petits éclats qui s'activent dans le feu de l'action. Depuis *Bodies Song*, dont elle faisait récemment la présentation dans la salle des machines du Brass, l'expérimentation se poursuit ce printemps à la neuvième et ultime édition du festival *Trouble* sous l'intitulé *De terre et de feu*. Le travail en gestation évoluera en collaboration avec des personnalités, telle Ida De Vos, sur la question de la présence et la conscience du corps et des mouvements, ou Simon Siegmann, quant à une scénographie plastique et modulable, pour l'amener à se questionner de façon différente sur la création. Les matériaux de prédilection se mettent en œuvre pour créer de l'action, le corps humain pour créer des émotions, nous dit patiemment l'artiste. Le rapport spectaculaire de ses créations se rend au besoin spéculaire de la performance, comme art de l'action qui renvoie d'abord à lui-même, à la réalité dont il

est la monstration. L'information autoréflexive et autoréférentielle n'est pas en lien avec un référent, selon des codes de langage préalablement déterminés, mais en rapport avec la perception et l'attitude du sujet vis-à-vis de l'objet; non seulement celles du performeur mais aussi celles du spectateur dont la performance trouble le rapport au réel. L'art action, s'il préserve sa réalité phénoménologique, en résistant au langage et à l'interprétation symbolique de ses éléments, trouble les habitudes cognitives, et par là même la verbalisation de l'expérience. La poésie de l'action, qui brise les rapports logiques et cohérents, ne surprend pas moins qu'elle ne dérange.

Au seuil de l'art et de la vie, là où les connexions pourraient rendre les représentations nocives, le travail dans le détail donne corps à l'espace, au temps, et aux petites choses, parfois invisibles, qui peuvent annoncer un danger qui n'est pas toujours visible. La performance laissera mousser les choses, jusqu'à ce que surgisse l'événement et que se produise le changement. La manœuvre pouvant aller jusqu'à la destruction la plus totale de toutes les parties de sa composition, dont l'activité consiste subrepticement à matérialiser le danger inhérent à l'incorporation et au traitement de matières telles que les explosifs, le feu, le verre. La dangerosité se trouve mise à l'épreuve de chaque geste qui se doit de résonner juste à l'écoute de l'expérience en action.

Barbara Roland

GWENDOLINE ROBIN SERA EN RÉSIDENCE EN JUILLET 2013 AU MUSÉE DE LA DANSE À RENNES POUR TRAVAILLER *DE TERRE ET DE FEU* PERFORMÉ LORS DU FESTIVAL *TROUBLE* À BRUXELLES. CETTE SECONDE VERSION SERA PRÉSENTÉE AU FESTIVAL *TOMBÉE DE LA NUIT*, CO-PRODUCTEUR DU PROJET. UNE TROISIÈME ÉTAPE INTITULÉE *J'AI TOUJOURS VU RENCONTRER UN VOLCAN* SERA, QUANT À ELLE, PERFORMÉE À LA BIENNALE DE CHARLEROI DANSES EN 2013 AVANT D'ÊTRE PRÉSENTÉE DANS SA VERSION FINALE AU KUNSTFESTIVALDESARTS EN 2014.



Vue d'atelier, Maac
© Magali Lefebvre

Photographe de formation, MAGALI LEFEBVRE pratique depuis quelques années l'installation qu'elle considère comme un passage nécessaire, une voie vers l'abstraction. Sa résidence à la Maison d'Art actuel des Chartreux à Bruxelles est l'occasion de revenir sur son parcours singulier et sur les implications, pour elle comme pour le spectateur, d'une épuración volontaire des formes.

PERSPECTIVE TROMPEUSE

Une éducation du regard

La question du regard a toujours été au cœur des préoccupations de Magali Lefebvre. Depuis ses débuts en tant que photographe, alors qu'elle arpenteait en solitaire les paysages nocturnes en quête d'architectures spectrales (*Chemical Valley*, 2008), jusqu'aux plus récentes mises en scène. On remarque toutefois que le point de vue s'est progressivement déplacé de l'œil du photographe vers celui du spectateur, introduisant ainsi les notions de perception et de subjectivité qui sont désormais essentielles à son travail. De même, le passage de la deuxième à la troisième dimension a été propice à l'introduction d'une dynamique et d'une *mobilité* qui était absente jusqu'ici. Sa résidence à l'Institut français de Stuttgart en 2007 ainsi que l'exposition et l'édition qui l'ont suivi marquent à cet égard une transition dans son utilisation du médium photographique.¹ En évacuant la photographie en tant que finalité, l'artiste s'est départie non seulement de la référence au réel, mais également du point de vue statique fixé par le cadre de la représentation. Dès lors, la posture du spectateur n'est plus celle du regardeur passif, car il est amené à déambuler dans l'espace de l'exposition, afin d'observer les œuvres sous plusieurs angles. C'est donc à une certaine qualité de regard que l'artiste aspire. C'est pourquoi elle use de subterfuges, comme ces miroirs posés au sol qui diffractent la lumière et perturbent l'attention, afin de confronter le spectateur à l'aspect arbitraire de ce qui lui est donné à voir. Par le biais d'une épuración volontaire des lignes, l'artiste cherche à retrouver une certaine authenticité de la perception, qui précède l'acte d'interprétation.

Point et ligne sur plan

En ce sens, Magali Lefebvre se situe dans la lignée de Kandinsky, qui définit dans son ouvrage majeur *Point et ligne sur plan* les

éléments de base dans le domaine du dessin et de la peinture, non pas d'un point de vue extérieur au spectateur, mais bien pour l'effet que ceux-ci produisent sur sa sensibilité. Bien qu'elle n'adhère pas au discours métaphysique soutenu par le père de l'abstraction et ses disciples du Bauhaus, l'artiste en retire les principaux enseignements en ce qui concerne l'utilisation de formes et de couleurs pures. Par ailleurs, c'est par le biais de l'architecture que Magali Lefebvre a été amenée à s'intéresser à la perspective et au passage du plan au volume. Le projet de la *Maison du Pendu* à Dunkerque est, à ce titre, exemplaire. Après avoir repéré cette habitation abandonnée, située dans une zone limitrophe entre les usines et la ville, l'artiste s'est procurée les plans pour en faire une maquette. Puis, elle s'est mise à dépouiller progressivement les formes concrètes pour ne garder que les lignes essentielles de l'architecture. Les nouveaux plans, peints à l'aquarelle sur papier, ne laissent transparaître qu'une composition abstraite, faite de lignes continues et de points.

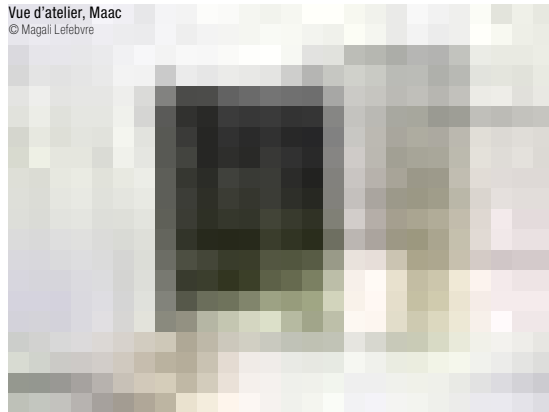
Jeux de perspective

À la Maison d'Art actuel des Chartreux, ainsi qu'à la galerie Dohyang Lee à Paris, Magali Lefebvre expose à partir du mois de mai une installation intitulée *Moduli und so weiter, usw, Komposition* qui se scinde en deux parties, comme le négatif et le positif d'une seule et même image. De l'appellation *Moduli*, on retient la variabilité des propositions, ainsi que le caractère unitaire, multipliable à l'infini. Trois types d'éléments composent cet ensemble : des formes géométriques simples, cône, cube et sphère, faits de plâtre et rehaussés d'aquarelle ; des photographies de ces mêmes formes mises en scène sur fond noir, ainsi que des compositions géométriques également peintes à l'aquarelle. Le va-et-vient constant entre les sculptures et leurs résultantes photographiques favorise différentes lectures de la profondeur de champ de l'image, révélée par la mise au point plus ou moins nette sur l'objet. L'artiste a confectionné pour l'occasion un dispositif de monstration qui permet d'enchaîner les photographies dans des cadres de différentes hauteurs, soutenus par des supports de formes triangulaires. Disposés sur des tables de part et d'autre de l'espace à la manière d'écrans, ils se reflètent les uns dans les autres, comme un jeu de ping-pong visuel auquel le spectateur serait convié. Quant aux esquisses, elles résument à elles seules le rapport décomplexé de l'artiste vis-à-vis de la science. Elle qui, de son propre aveu, n'a jamais appris à dessiner selon les techniques héritées de la Renaissance prend aujourd'hui sa revanche en proposant des compositions libres à la perspective trompeuse.

Septembre Tiberghien

¹ L'installation réalisée dans ce cadre, intitulée *Keine Geschichte mehr, nur rein Moment* (Plus d'histoire, rien qu'un moment) a été exposée à la Kunstakademie de Stuttgart, ainsi qu'à la Générale en Manufacture à Paris en avril 2008 dans l'exposition collective *Making Plans, Promesse architecturale*. Elle a donné lieu à un catalogue éponyme où l'artiste met en corrélation les images collectées durant ses déambulations avec les sculptures qui en sont la réinterprétation.

Vue d'atelier, Maac
© Magali Lefebvre



**MAGALI LEFEBVRE
MODULI, UND SO WEITER,
USW, KOMPOSITION,
PART II.**

LA MAAC,
26-28 RUE DES CHARTREUX,
1000 BRUXELLES

JUSQU'AU 29.06.13

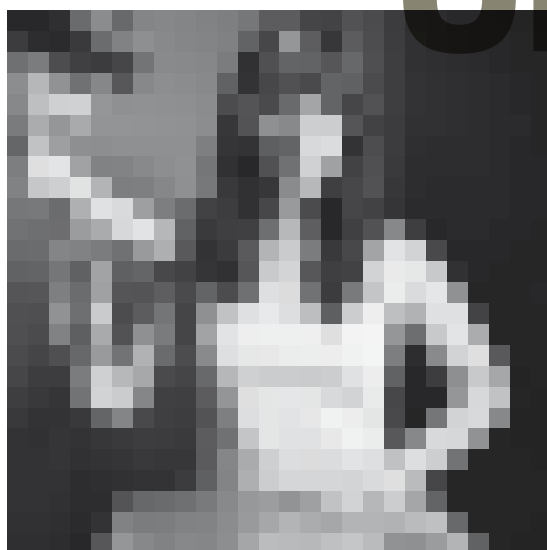
Kasimir Zgorecki,
sans titre, sans date
(Pas-de-Calais, fin années 20/années 30)
© Kasimir Zgorecki

La Biennale de photographie de Marchin, connue également sous le doux nom de *Promenades photographiques en Condroz*, très évocateur de son état d'esprit et de sa philosophie, affirme à l'entrée de sa 6^{ème} édition un positionnement flegmatique et néanmoins passionné. Refusant les figures imposées, les diktats et les codes de l'art contemporain (effectifs ou fantasmés par les organisateurs); privilégiant à toute autre valeur la fraternité dans sa sélection d'artistes et dans son fonctionnement interne; optant pour un titre à haute valeur symbolique, ouvert et généreux, la 6^{ème} Biennale de la photographie de Marchin creuse son sillon au cœur d'un territoire bucolique de toute beauté et revendique plus que jamais une programmation où la photographie et la ruralité condrusienne sont des arts de vivre amenés à se répondre.

Rencontre avec Pierre Mossoux, animateur au Centre culturel de Marchin et responsable des *Promenades photographiques en Condroz*, ainsi qu'Emmanuel d'Autreppe, collaborateur actif, fidèle et insatiable du projet depuis sa 2^{ème} édition.



UN OUI POUR TOUS, TOUS POUR UN OUI



Anne De Gelas,
Autoportrait avec mon fils, 2012
© Anne De Gelas

l'art même: Je voudrais évoquer ce mot à la fois évident et énigmatique qui chapeaute la 6^{ème} édition: OUI. Est-ce une thématique qui prolonge celles des éditions précédentes, à savoir *Le Bonheur d'abord*, *développé en triptyque*, ensuite *l'Adolescence* et puis *Si loin si proche* en 2011 qui traitait de *l'Utopie*?

Emmanuel d'Autreppe/Pierre Mossoux: Le choix du OUI procède d'un questionnement que l'on a mené en équipe. Qui est-on? Comment travaille-t-on? Qu'est-on en train de faire? Quel est le sens d'une thématique? Après réflexion et tergiversations, on a choisi de simplifier le propos et ne garder que ce "oui". Avec une nuance de taille: le "oui" n'est pas une thématique. C'est un étendard, un cri de ralliement, un élan. Il n'y a pas de rhétorique dans le "oui", juste un jaillissement qui fait écho à nos coups de cœur et à notre engagement. C'est une prise de position. Le oui est tellement bref, il peut être tellement de choses qu'on renoue aussi avec le mystère de l'œuvre. C'est quelque chose qui invite et qui propose, qui n'explique rien.

AM: A quoi dites-vous oui alors ?

PM: Le travail mené pour la Biennale rejoint les objectifs du Centre culturel de Marchin. On peut trouver cela simpliste comme ligne – pour ma part, je ne crois pas que cela le soit du tout – mais notre travail repose sur une sensibilité artistique extrêmement teintée d'humanité. Lorsqu'on me demande de mettre des mots sur le travail en arts plastiques du Centre culturel de Marchin, j'en décline cinq : "être", "relation", "existence", "révélation" et "tendresse". Ces mots qualifient au mieux les travaux que l'on défend.

Ed'A: Il y a une tonalité de photographies qu'on aime et qui se situe dans une veine qu'on pourrait qualifier rapidement de "classique-moderne". Cette photographie perpétue un fond qui ne revendique pas absolument la nouveauté et qui, dans sa forme, conserve des dimensions de partage, d'accessibilité et de perméabilité qui sont pour nous fondatrices et essentielles. La photographie dont l'enjeu est l'abstraction, le concept ou la distanciation ne correspond pas à ce qui fait le cœur du projet. Il faut que la photographie reste un objet qui permette un partage entre les photographes, entre les visiteurs et les habitants, en lien avec l'implantation territoriale du Centre culturel.

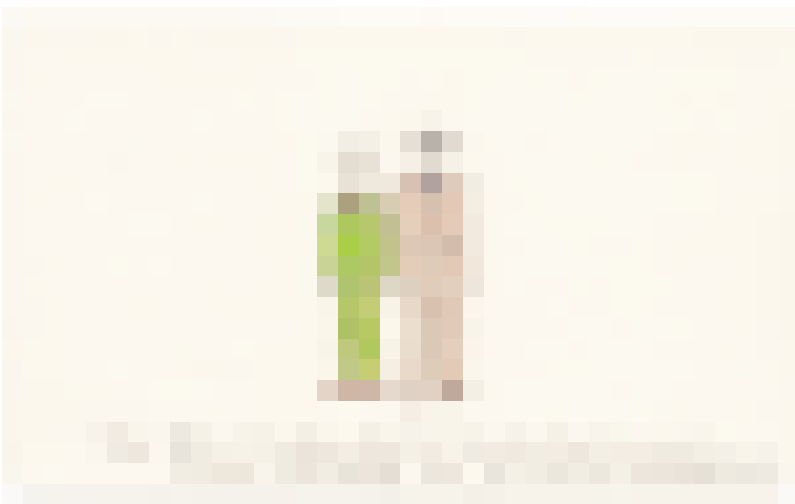
AM: Ce point de vue recoupe-t-il une ligne de partage entre une photographie ancrée dans une tradition issue de l'histoire du médium, avec ses jalons, son attachement au réel, à la vertu documentaire née de l'argentique, et une photographie plasticienne, plus détachée des enjeux strictement photographiques et exploitée en réponse à des préoccupations moins humanistes et plus en lien avec les questions de la création contemporaine ?

Ed'A: Il ne s'agit pas pour nous d'opposer les deux. Les frontières sont évidemment poreuses. Nous sommes plutôt sensibles à la position de l'artiste vis-à-vis de son travail. A une forme de prétention, tournant autour d'enjeux de reconnaissance, de format ou de présentation, nous préférons de loin l'humilité, qui rejoint la question de l'humain évoquée plus haut. Ce côté pudique permet mieux la rencontre au sein d'une petite structure comme la nôtre. En retour, nos modestes dimensions nous offrent aussi de ne pas avoir à nous positionner vis-à-vis d'effets de mode ou de genre. En conséquence, tout cela nous permet de montrer un type de photographie qui nous fait simplement plaisir, qui nous touche. Il y a dans l'équipe une forme de fraîcheur, voire de naïveté, assumée, j'irais jusqu'à dire revendiquée, qui rompt radicalement avec le cynisme que l'on peut trouver dans certains milieux. Nos options de simplicité, de retrait et de franchise nous placent difficilement. Où se situe-t-on par rapport aux grands débats de la création d'aujourd'hui ? On ne se situe pas, on est où l'on est, en l'occurrence dans un endroit, à Marchin, où il faut aller, où il faut vouloir se rendre pour découvrir ce que l'on fait. Ce qui est une injonction déjà bien immodeste !

PM: La Biennale est un événement qui veut montrer la photographie d'aujourd'hui, au sens qu'en donne Laurent Busine : "Est contemporain ce qui me touche aujourd'hui". La question de savoir si ce que l'on programme rentre dans le champ de l'art contemporain ne m'intéresse pas. La vraie question pour moi est celle du présent, de l'aujourd'hui.

AM: Pour cette édition 2013, sur les vingt et un lieux de présentation, quinze sont chez l'habitant. Est-ce un choix qui rappelle entre autres les "Chambres d'amis" de Jan Hoet en 1986 ou relève-t-il, chez vous, d'une volonté de médiation expérimentale ?

PM: Le Centre culturel de Marchin a depuis longtemps mené des expériences de présentation chez les habitants et, ce, depuis le début des années 90. Cette politique s'est toutefois accentuée il y a trois ans. On tente de développer ce travail de proximité, plus intimiste, en cherchant à favoriser dans cette Biennale la rencontre entre un photographe et les personnes qui vont l'accueillir. Mais pour que ce rendez-vous ait lieu – ce qui est le plus important et le plus difficile – cela prend énormément



de temps, c'est un travail de très longue haleine. On ne s'essaye qu'à de petites choses qui, parfois, ne rencontrent pas d'écho, ou à contrario, donnent lieu à des moments magnifiques.

Ed'A: Nous n'avons pas de cube blanc à notre disposition, c'est tout le contraire. Il s'agit donc de faire se rencontrer deux univers, deux personnalités, deux forces, ce qui est à chaque fois un réel défi qui demande de la générosité et du potentiel mais qui n'est jamais sans risque. L'essentiel pour nous est de ne pas trahir le travail du photographe. Il faut le comprendre, le servir et le mettre en valeur. Il y a avant toute autre chose une dette quant au respect de l'œuvre. Le meilleur médiateur de l'art reste l'art lui-même. C'est en cela que les photographes qu'on favorise sont ceux qui, sans du tout fonctionner sur l'effet miroir, qui est une dérive que l'on refuse catégoriquement, ne travaillent toutefois pas dans un champ trop abstrait, trop complexe, trop élitiste même si, bien sûr, il y a aussi des travaux qui sont moins immédiats.

AM: L'exercice est toujours un peu artificiel et difficile quand on fait une programmation où chaque nom compte, mais pourriez-vous, chacun, pointer trois artistes parmi ceux qui seront montrés ?

PM: J'ouvre ma maison à Benoît Grimalt qui est un photographe français et qui réalisera une exposition intitulée *16 photos que je n'ai pas prises*. Comme le titre l'indique, l'expo sera uniquement composée de dessins, très drôles au demeurant. Ensuite, je citerais volontiers le jeune Artur Eranosian qui réalise des photos teintées d'un humour délicieux et, enfin, Anne De Gelas, parce que c'est tout simplement incroyablement touchant.

Ed'A: Olivier Cornil, car je pense que c'est une personnalité qui atteint aujourd'hui, après dix ans de travail, une maturité qui dévoile un vrai tempérament de photographe, discret certes, mais doté d'une sensibilité fantastique. Véronique Marit ensuite, qui présente une sélection revue et corrigée de sa série "Avoir un bon copain". Ces photos trouvées, glanées, chinées disent bien notre prise de position à l'inverse de la tendance au gigantisme et au spectacularisme. C'est un retour vers une photographie intime, de proximité, qui demande à être scrutée. David Widart enfin, parce qu'il a une énergie folle, un œil vrai et que je crois en lui pour les prochaines années. J'en ajoute un dernier, qui est un peu la tête d'affiche des Promenades : Kasimir Zgorecki. Sans conteste à découvrir...

Entretien mené par Anne-Françoise Lesuisse, directrice artistique de BIP-Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège.

Benoît Grimalt,
de la série "16 photos que je n'ai pas
prises" (publiée en 2012)
© Benoît Grimalt

DIVERSES PUBLICATIONS
ACCOMPAGNERONT
LA MANIFESTATION :
UN CATALOGUE GÉNÉRAL
ET EN OUTRE,

AUX ÉDITIONS YELLOW NOW :
VÉRONIQUE MARIT,
Avoir un bon copain
OLIVIER CORNIL,
HOMELAND VLADIVOSTOK ;

AUX ÉDITIONS LE CAILLOU BLEU :
ANNE DE GELAS,
L'AMOUREUSE

ON KAWARA – 26.06.2013 – 14.07.2013



Depuis le 4 janvier 1966, ON KAWARA (né en 1933) peint des tableaux de la date du jour de leur exécution, accompagnés d'une coupure de presse issue d'un journal quotidien publié là où il se trouve (la série toujours en cours des *Date Paintings*).

De 1968 à 1979, il réalise une série de cartes postales et de télégrammes dans lesquels il adresse à des connaissances des messages récurrents — *I'm still alive, I read..., I went..., I met... ou I got up at...* —, l'heure indiquée variant selon les jours, et chaque carte postale correspondant à la ville où il réside alors. À partir de 1969, il conçoit un nouveau travail de documentation chronologique du temps passé (*One Million Years Past*) et du temps futur (*One Million Years Future*). De format semblable à une Bible, chacun des vingt volumes contient 2.068 pages, qui récapitulent un million d'années passées — dédiées à celles et ceux qui ont vécu et sont morts — et un million d'années à venir — dédiées au dernier homme. Depuis l'exposition de cet ensemble au Dia Center for the Arts à New York en 1993, et tel sera de nouveau le cas à Bozar cet été, le projet *One Million Years* se présente à la fois sous la forme d'éditions imprimées, de CD sur lesquels ont été enregistrés une version orale de lectures de ces volumes par un homme et une femme, et d'un habitacle en verre, semblable à une cabine d'enregistrement qui s'apparente à un *white cube*, où un homme et une femme lisent, encore et encore, à tour de rôle, ces dates.

De tous les artistes assimilés ou associés à l'émergence de l'art conceptuel à la fin des années 1960, avec qui il partage la dimension pictographique de ses œuvres (le texte devient image, dans la suite du Pop Art et notamment d'Ed Ruscha), l'indexation des lieux, du temps, des objets et des situations, mais aussi les procédures sérielles et programmatiques en adéquation avec l'esthétique du *white cube* (à l'instar du Minimalisme), On

Kawara est peut-être le plus classique, au sens d'une manifeste adéquation des préoccupations qui habitent sa pratique depuis 1966 avec le genre de la Vanité et du *Memento Mori*. Profondément marqué dans sa jeunesse par les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, il en avait traduit le traumatisme, à l'instar d'autres jeunes artistes japonais apparus dans les années 1950, dans des tableaux et dessins influencés tant par l'Expressionnisme (Otto Dix, Max Beckmann) et le Surréalisme (Roberto Matta, Wilfredo Lam) que par le Muralisme mexicain de Rivera, Siqueiros et Orozco (il voyagea d'ailleurs au Mexique en 1959)¹.

Délaissant ce style et adoptant l'approche indicelle dominante des néo-avant-gardes nord-américaines lors de son installation aux États-Unis, Kawara s'inscrit depuis presque 50 ans dans ce que l'on pourrait appeler un style international, au point d'adopter progressivement pour ses *Date Paintings*, à l'instar d'Ed Ruscha et Barbara Kruger, la police de caractère *Futura* (créée dans les années 1920, symbole de géométrie moderniste). Cette neutralisation lui permet dans le même temps d'ambitionner exposer une question universellement partagée, la conscience de l'être-pour-la-mort. Une conscience qui peut être source de mélancolie et conduire à réduire le rapport au monde d'un sujet qui se concevrait comme un survivant à une représentation statique, répétitive, ritualiste, à placer ou à indexer "une chose après l'autre". Dans un important essai de 1980, Craig Owens proposait d'interpréter nombre d'œuvres recourant à des systèmes répétitifs ou à l'entropie, apparues dans la seconde moitié des années 1960 (Trisha Brown, Sol LeWitt, Hanne Darboven, Robert Smithson...), comme des allégories postmodernes qui ébranlèrent les fondements esthétiques et téléologiques du modernisme². De fait, un sentiment de stase, de vide à remplir habite l'œuvre de Kawara, le regard que l'on peut y porter et l'écoute de la litanie de millions de dates, pour peu que l'on soit disposé à la méditation.

Tristan Trémeau

¹ Cf les expositions *Thanatophanies 1995* (édition de 1995 de reproductions de dessins de visages déformés 1955-56 de Kawara) au Mamco à Genève (2000) et *Tokyo 1955-1970. A New Avant-Garde* au MoMA à New York en 2012 (où était exposé son grand tableau *Stones Thrown* de 1956).

² Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", *October*, vol.12, printemps 1980.

**ON KAWARA.
ONE MILLION YEARS**

BOZAR
HALL HORTA
23 RUE RAVENSTEIN,
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
DU 26.06 AU 14.07.13

Les bâtiments de l'ancienne Ecole Normale de Mons abritent la Haute École de la Communauté française en Hainaut, côté boulevard Albert-Élisabeth, et désormais le Dépôt des Œuvres d'Art de la Fédération Wallonie-Bruxelles (DOA) dans l'aile ajoutée en 1936 par les architectes Bauduin et Bertiaux, côté rue des Arquebusiers. L'ensemble forme un îlot à vocation culturelle, non loin des anciens Abattoirs (WCC.BF) et du Carré des Arts. Après Le Manège.Mons, en attendant le Centre d'Interprétation d'Histoire militaire (Machine à Eau), les architectes Pierre Hebbelinck et Pierre de Wit ont remporté, associés à l'artiste Jean Glibert, le concours pour l'aménagement du nouveau dépôt, qui succède à différents lieux de stockage et au tristement célèbre bunker de Braine-l'Alleud.

La reconversion de ces locaux scolaires a été détaillée dans l'exposition *Méthodologie du sensible*¹, qui a circulé en 2008-2010, à Paris, Londres, Briel-en Forêt et Bruxelles (BOZAR).

L'intervention d'un artiste instituée par décret a pris ici un sens particulier: plutôt que de s'immiscer entre l'architecture et sa destination, Jean Glibert a opté, comme souvent, pour une complicité non seulement avec les architectes mais avec les ingénieurs et les entrepreneurs, de manière à imprimer la marque de son travail à l'ensemble du processus de conception et de réalisation; c'est assez rare pour être souligné. En découle une incertitude quant à l'origine des traitements de surface et de position, et peu importe que telle idée vienne des architectes ou de l'artiste, si l'on sent qu'ils se sont amusés à mixer leurs langages propres, dans l'exaltation de passions plasticiennes ayant leurs raisons dans la rencontre des nécessités.

Pour ce bâtiment tout en longueur, avec fenêtres en bande, la réaffectation a d'abord induit l'idée d'une sorte de couvercle en tôle nervurée partiellement ajourée, protection contre le soleil et l'effraction, idée qui a évolué avec les embuches administratives, le schème de départ devenant une opposition radicale entre les façades longitudinales. Côté rue, la discrétion a résulté d'une double crainte institutionnelle, d'attirer l'attention sur le "trésor" malgré le secret de polichinelle, et de dénaturer un bâtiment à valeur patrimoniale incertaine. Côté cour par contre, le champ est resté libre, d'autant qu'une aile en avancée devait être reconstruite. D'un côté donc, une transformation mesurée, savamment agencée de part et d'autre de la façade même, cohérente avec les mouvements et le contrôle d'accès. De l'autre, grâce à la nécessité de regrouper les installations techniques comme le conditionnement d'air, une mutation radicale a prévalu, escamotant toute trace du bâtiment d'origine, grâce à un revêtement de tôle noire, dans une volumétrie à l'ampleur dilatable par interposition de pans de métal poli détachant par trompe-l'œil l'aile reconstruite.

Mais un dépôt d'œuvres d'art n'est pas un coffre-fort. C'est aussi un milieu d'échanges. Les œuvres doivent y être inventoriées, photographiées, conservées, restaurées, soumises aux allers et retours des prêts. Les flux et la régulation inhérents aux normes ont ainsi été envisagés de façon paradoxale: puisque l'intérieur est invisible au public, pourquoi ne pas y "rendre visible l'invisible". C'est ainsi que les dispositifs techniques ont été laissés nus, scénographiés par de la peinture appliquée sur le gros-œuvre brut, tantôt noire pour envelopper la machinerie en la séparant visuellement comme séquence pariétale de la façade arrière, tantôt blanche pour optimiser l'éclairage, ou d'une couleur favorisant repérage et localisation dans les circulations, notamment les cages d'escalier.

HEBBELINCK DE WIT GLIBERT DOA MONS



Si l'extérieur a été modifié par un jeu de filtres et d'écrans, l'intérieur a fait l'objet d'une partition visuelle et volumique, avec même du design de soustraction — quelques espaces à double hauteur aérant la systématique structurelle. Il en résulte une "machine à préserver" que les égards pour les techniques ont sophistiquée: expressivité inattendue dans un lieu de stockage, qui s'explique par la portée symbolique des dépôts.

L'idée de collection induit celle de totalité circonscrite. Quand les architectes sont un peu artistes et l'artiste un peu architecte, l'entrelacs de leurs désirs esthétiques pulvérise la circonscription, et la triade *necessitas-commoditas-voluptas* s'émancipe dans une hypermnésie qui excite le moindre détail. Au point que certains aménagements semblent poussés trop loin, comme ces miroirs qui "ferment" les perspectives des longs couloirs, et qu'on découvre en entrant dans les sanitaires, produisant plus d'effet que de sens. Quoi qu'il en soit, entre l'enveloppe protectrice et les dépôts à l'abri, une poétique s'éploie, qui ne regarde que les œuvres d'art, sans doute le meilleur gage pour l'évolution d'une collection qui n'est pas faite que de chefs-d'œuvre, et qui manque de trop de formes d'œuvres, des plus immatérielles aux plus contextuelles. Corollaire indispensable, le vieux *Musée imaginaire* se ressourçant goulûment à Internet, un site web est attendu, ne faisant pas l'économie d'une critique des acquisitions, mais pétri d'informations généreuses, aptes à la dialectique des identités locales et globales.

Cet antre régulateur et ordonnanceur, l'herméneutique serait ainsi son devenir. Pour que le dépôt même produise de l'art.

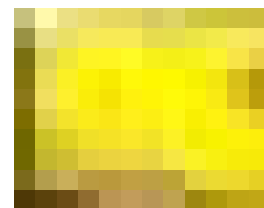
Raymond Balau

¹ Raymond Balau, "Pierre Hebbelinck: le discours, c'est la méthode", in *l'art même* # 42, 1er trimestre 2009, p. 25.

Façade sur cour, vers la Haute École de la Communauté française en Hainaut.
© Photo: Atelier d'architecture Pierre Hebbelinck & Pierre de Wit.

**WWW.
PIERREHEBBELINCK
.NET**

Intervention de Jean Glibert dans une cage d'escalier à la configuration d'origine réactivée par la couleur.
© Photo: Atelier d'architecture Pierre Hebbelinck & Pierre de Wit.



Collection *L'Equerre*,
Gta archives, ETH Zurich :
CIAM archives



L'Equerre Réédition intégrale 1928-1939,
Liège : Éditions Fourre-Tout.
Couverture

INVOQUER L'HISTOIRE

Depuis quelques décennies à peine, la discipline architecturale a intégré les médiations de l'architecture (publications, expositions, prix, ...) comme sources et objets de son histoire¹. Les revues, longtemps considérées comme une production éditoriale subalterne, ont acquis leurs lettres de noblesse dans le champ de la "recherche en architecture": études, thèses, publications, expositions sont de plus en plus nombreuses qui, de *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics* à *Oppositions*, en passant par *L'Architecture d'Aujourd'hui*, les *Little Magazines* ou bientôt *A+²*, montrent combien la prise en compte de ces périodiques est un facteur déterminant pour la connaissance de l'évolution de la discipline et sa compréhension³. Aujourd'hui, c'est au tour de *L'Equerre*, revue éditée à Liège entre 1928 et 1939, d'être prise au sérieux et de faire l'objet d'une nouvelle production papier.

Fruit d'un travail de recherche entamé en 2004 au sein des éditions Fourre-Tout, en collaboration avec la Société Libre d'Emulation, l'ouvrage dirigé par Sébastien Charlier⁴ nous dévoile, sur son dos et sous ses 3,5kg, le programme : *"Au départ d'un modeste journal satirique distribué à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, les architectes Émile Parent, Edgar Klutz, Yvon Falise, Paul Fitschy et Albert Tibaux vont positionner la revue L'Equerre comme l'une des principales revues engagées de l'architecture et de l'urbanisme belges, relayant les débats européens de l'entre-deux guerres et devenant l'organe de diffusion officiel des CIAM en Belgique. Rééditant l'intégralité de la collection, contextualisant son discours et le parcours de ses fondateurs, la Société Libre d'Emulation et les éditions Fourre-Tout dévoilent une page méconnue, mais essentielle, de l'histoire de l'architecture moderne"*⁵.

Comprenant, en ordre principal, la reproduction des 107 numéros de la revue (tous à l'exception du n°1 de 1928 resté introuvable) en facsimilés, cette édition entend également offrir l'appareil critique nécessaire à qui voudrait comprendre *"cette période sensible de l'histoire au travers une revue d'architecture et la reconnaissance de l'architecture moderne en Wallonie"*. En complément à la biographie des membres de l'Equerre, à l'index des noms cités dans la revue, aux projets et réalisations des membres du groupe l'Equerre, à la liste de recherche identifiant les fonds d'archives disposant de collections partielles de la revue, cinq contributions réflexives introduisent à ce qui fait l'importance de ce projet éditorial. Envisagée indistinctement comme prétexte, source et objet pour une (des) histoire(s) de l'architecture moderne, *L'Equerre* y donne matière à diverses attentions qui rendent en réalité compte autant du contexte d'émergence de cette revue que de la situation d'énonciation du commentaire : avec, aux côtés de Sébastien Charlier, Jean-Louis Cohen, Geoffrey Grulois, Hélène Jannière ou Sébastien Martinez Barat, ce sont tant l'histoire de l'architecture moderne, l'émergence d'un urbanisme belge, le caractère hybride des revues "modernistes" que les rôles des petites revues qui sont invoqués pour saisir ces 1200 pages, leurs espaces écrit et humain et leur contexte d'apparition.

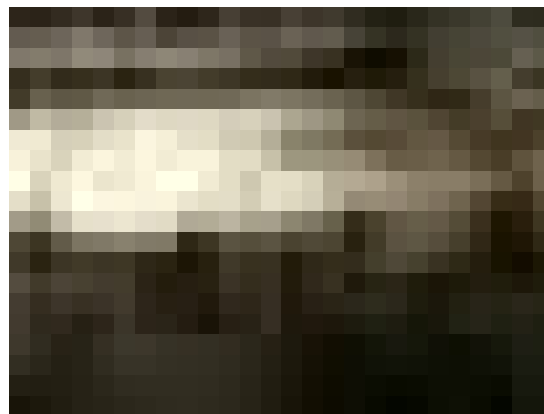
Avec la justesse et l'érudition qu'on leur connaît, Hélène Jannière et Jean-Louis Cohen situent et discutent – en la nommant cependant à peine – *L'Equerre* dans le cadre des publications du même type dans l'Europe de l'entre-deux guerres, mais ne s'emparent à aucun moment de ce qui pourrait peut-être faire la spécificité de celle qui nous concerne, au-delà de son inscription dans ce contexte particulier. Lire leurs publications de référence apporte plus de nuances sans faux espoirs. Aussi, devons-nous nous satisfaire – et d'aucuns considéreront ceci comme l'essentiel – du cadre, de taxinomies, de clefs d'entrée qui se révèlent sans aucun doute utiles pour l'amateur, malgré et y compris dans leurs éventuels recouvrements et divergences⁶. Seuls Sébastien Charlier et Geoffrey Grulois s'emparent de la revue, de ses 107 numéros pour faire histoire. Si le premier en fait l'objet même de son récit, en nous relatant comment, pourquoi, dans quel contexte local et, avec qui les membres de *L'Equerre* mènent ce projet, le second se saisit de la matière publiée, disséquant, dans un aller-retour entre production éditoriale et production urbanistique postérieure⁷, l'évolution d'une pensée sur l'urbanisme, alors même que la discipline et ses outils se construisent et s'éprouvent sur le terrain. Sébastien Martinez Barat, quant à lui, révèle *in fine* et malgré lui peut-être, le déport de cet intérêt pour les revues et l'histoire de l'architecture : l'intérêt, mais ici et aujourd'hui aussi – en Wallonie –, la nécessité de se réapproprier l'histoire pour la reconstruire. Regarder la revue comme *objet, communauté, stratégie, archive* résonne comme autant de bonnes raisons de s'intéresser à ces médiations éditoriales. On ne peut s'empêcher cependant de

voir dans cette contribution finale une vision trop centrée sur elle-même, une introspection médiatisée où l'assertion prend le dessus sur ce qu'on aurait pu espérer trouver dans l'ensemble de ces contributions : de *petites lumières*⁸ éclairant peut-être un peu plus *L'Equerre* et un peu moins ses à-côtés, approfondissant les interrogations sorties de l'ombre. Parce que l'histoire des membres fondateurs de *L'Equerre* et de leurs productions et actions mériterait qu'on s'attarde sur leur cas, parce que le sort des archives du secrétariat des CIAM également, ... Parce qu'à l'invocation, il est temps de substituer la convocation.

Charlier, alors qu'il est à l'origine du projet – mais peut-être aussi pour cette raison –, réussit cependant à nous proposer un début d'histoire critique qui dépasse la litanie ou l'énumération des faits saillants et significatifs pour en évaluer la justesse, l'importance et, le cas échéant, les échecs. Il donne du relief et des aspérités, il relève les ambiguïtés, il relativise la sainte image de ce qui, vu les moyens investis, (et le poids), pourrait être considéré comme une somme inébranlable. Une complexité espérée là où nous balançons entre la réjouissance de voir surgir ce bel objet contemporain dans le champ actuel de la culture historique et architecturale en Wallonie et le malaise lié aux moyens mis en œuvre en regard des ambitions évoquées⁹. Cette ambivalence qui permet de comprendre, avec un sourire entendu et bienveillant, le paradoxe conscient qui surgit dans la position de Pierre Hebbelinck, éditeur de Fourre-Tout et porteur du projet, qui, lors de son intervention dans le cadre de Archizines Live commençait par ces mots : *"J'ai une certaine réticence à la revue... J'ai essayé de me discipliner à éviter le plus possible le quotidien..."*¹⁰.

Auréolé du Prix Fernand Baudin 2012¹¹, associant, autour de Sébastien Charlier, des auteurs internationaux, élargissant par son objet d'étude ce qui semblait jusqu'ici le terrain de prédilection des éditions Fourre-Tout, œuvrant à leur maturité, révélant au grand public l'importance de l'archive d'architecture pour comprendre notre environnement, cette réédition de *L'Equerre* vaut cependant d'être saluée et soutenue. Parce que parallèlement à ces hésitations, elle nous en dit, à demi-mots, autant sur les espaces écrit et humain et sur le contexte de la construction actuelle d'une culture architecturale wallonne que sur son objet initial ; sur ouverture internationale, l'importance relative de l'auto-promotion, encore et toujours de l'idéalisme et du politique, une culture en train de se redécouvrir... A défaut d'être explicite, c'est à tout le moins engageant. Puisque tout reste encore à faire, mais que le champ est d'ores et déjà arable.

Jean-Didier Bergilez



¹ Voir à ce sujet Jannière Hélène, Vanlaethem France, "Essai méthodologique : les revues, source ou objet de l'histoire de l'architecture ?" dans Sornin Alexis, Jannière Hélène, Vanlaethem France (dir.), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970*, IRHA, Montréal, 2008, pp.13-40.

² La revue belge d'architecture A+ fête ses quarante ans d'existence cette année, avec publications et exposition en chantier.

³ Voir à ce sujet l'excellente bibliographie reprise dans Sornin Alexis, Jannière Hélène, Vanlaethem France (dir.), *op.cit.*, pp.295-316.

⁴ Membre fondateur, entre autres, de l'asbl APRAM (Association pour la Promotion et la Recherche sur l'Architecture Moderne) à Liège.

⁵ Pour une présentation de l'ouvrage, voir *l'art même* 58, pp.61-62.

⁶ On remarquera, à titre d'exemple, les référentiels "revue des avant-gardes" / "revue d'avant-garde" et "revue moderniste" auxquels ont recourus les auteurs avec des caractérisations utilisées à des fins et dans des classifications différentes alors même que celles-ci sont au cœur de leurs propos.

⁷ Sept ans après la création de la revue, ses membres fondèrent le bureau d'architecture du Groupe l'Equerre.

⁸ Titre du cinquième chapitre de la contribution de Sébastien Martinez Barat, après *Objet, Communauté, Stratégie, Archive*.

⁹ La numérisation et l'occlusion de la collection auraient pu, par exemple, faire l'objet d'une mise à disposition en ligne, à la fois plus à même de répondre aux enjeux de "remise à disposition" des archives et de large diffusion de celles-ci à moindre coût.

¹⁰ *Archizines Live* (05 octobre 2012) : Rencontre avec des architectes belges "et leurs revues préférées" organisée à l'occasion du montage de l'exposition *Archizines* (curateur : Elias Redstone) à Bruxelles (Cellule Architecture - Faculté d'Architecture de l'ULB, du 4.10 au 3.11.12).

¹¹ Prix des plus beaux livres à Bruxelles et en Wallonie, <http://www.prixfernandbaudinprijis.be>

L'EQUERRE.

REÉDITION INTÉGRALE 1928-1939, SOUS LA DIRECTION SCIENTIFIQUE DE SÉBASTIEN CHARLIER, CONTRIBUTIONS DE JEAN-LOUIS COHEN, SÉBASTIEN CHARLIER, GEOFFREY GRULOIS, HÉLÈNE JANNIÈRE, SÉBASTIEN MARTINEZ BARAT, 1344 P., 26,5 X 33 X 60 CM, FACSIMILÉ COMPLET DE LA REVUE EN 1.200 PAGES AVEC INDEX DES NOMS, CINQ TEXTES CRITIQUES CONTEXTUALISANT ET ACTUALISANT LE REGARD PORTÉ SUR *L'EQUERRE*, 65 EUROS, ISBN : 978-2-930525-12-9, ÉDITIONS FOURRE-TOUT/PRODUCTION SOCIÉTÉ LIBRE D'EMULATION DE LIÈGE, 2012.

WWW.PIERREHEBBELINCK.NET/FOURRETOUT

L'Equerre Réédition intégrale 1928-1939, Liège : Éditions Fourre-Tout. Production de l'ouvrage



Anarchive n°4 -
Jean Otth, ... autour du Concile
de Nicée

ANARCHIVE

DE NOUVELLES PERSPECTIVES DANS LA RECHERCHE EN ART



Anarchive n°2 -
Michael Snow, *Digital Snow*

La publication d'un nouvel opus de la collection Anarchive est l'occasion de revenir sur dix-huit années d'une investigation artistique singulière. Initié en 1995 par Anne-Marie Duguet, ce projet de recherche expérimente, par le recours aux technologies numériques, des modalités nouvelles d'étude et d'écriture monographique. Fruit d'une collaboration étroite entre artistes et chercheurs, Anarchive explore la manière dont se constitue la mémoire d'une œuvre et dont elle peut être restituée et donnée à explorer.

Co-produire les conditions mémoires du travail artistique

Au confluent de la collection éditoriale, de l'archive, de la base de données et de la création artistique, Anarchive fait figure de projet hybride. Pour attester de son caractère titanesque, il faudrait *a minima* présenter cette entreprise comme celle qui a conduit à la production des catalogues raisonnés d'Antoni Muntadas en 1999, de Michael Snow en 2002, de Thierry Kuntzel en 2006, de Jean Otth en 2007 et récemment de Fujiko Nakaya. Se déployant sur support papier et support numérique, chacune de ces monographies excède pourtant largement le cadre habituel du genre. Les procédures d'analyse, de recherche, de documentation, d'indexation et de narration historique qu'il implique ont ici été l'objet d'une révision méthodologique et épistémologique critique. L'objectif poursuivi par Anarchive consiste à expérimenter des formes mémorielles résistant à la stase et à la fixation de la pratique artistique dans des formes et récits achevés. Cette collection interroge la capacité des instances productrices d'histoire de l'art à consigner la mémoire d'une œuvre autrement que par la réification du travail artistique ou de sa restitution narrative. Comment rendre compte du travail de l'artiste, non seulement de chacune de ses productions mais aussi des cheminements incertains au travers desquels l'œuvre se meut et se réalise ? Comment donner à voir sa temporalité propre – non linéaire – et la topologie qu'elle esquisse ? Expérimentale dans ses méthodes et ses productions, Anarchive sonde la mémoire même du travail artistique pour en restituer les trajectoires souterraines.

Refusant de soumettre les œuvres à une grille de lecture préétablie, Anne-Marie Duguet conçoit chacun de ces projets comme une plongée au long cours dans l'intimité du travail artistique. Durant de longues années, elle a accompagné chaque artiste dans l'exploration de ses archives personnelles. Ce tête-à-tête dans les profondeurs d'une documentation souvent colossale

met en branle un processus singulier d'activation de la mémoire. Celui-ci laisse l'artiste sonder librement les dispositifs que, de manière programmatique ou aléatoire, il a lui-même mis en place pour garder la mémoire de son travail. Relevant d'une logique archivistique, cette mémoire n'est opérante qu'au regard de l'activité artistique qu'elle enregistre et alimente. Dans le cadre de cette exploration conjointe, elle est fouillée sans autre finalité que d'être transmise en vue d'investigations potentielles. Émerge alors une mémoire propre à l'œuvre face à laquelle l'artiste se découvre lui-même souvent étranger. Revirements et bifurcations, latences et accélérations, doutes et persistances mettent en lumière les itinéraires multiples simultanément empruntés par l'œuvre.

Méta-archivage et méta-histoire de l'art

Les cheminements auxquels fut contrainte la mémoire pour remonter le fil de ces histoires parallèles constituent un réseau dense et complexe que chaque édition d'Anarchive entend donner à arpenter. Consacrée à l'artiste japonaise Fujiko Nakaya, cette cinquième publication s'illustre tant par la richesse de son catalogue et de sa base de données que par sa très grande qualité plastique. Sur support papier, le catalogue raisonné documente chacune des peintures, vidéos et sculptures de brouillard réalisées par Nakaya depuis le milieu des années 1950. Toutes y sont décrites et abondamment documentées par des photographies, des dessins, des fiches techniques, des plans, des diagrammes, des partitions, des textes de l'artiste mais aussi d'artistes ou d'ingénieurs avec lesquels elle a collaboré. Deux dvd distincts augmentent ce riche ouvrage. Le premier présente spécifiquement les œuvres de brouillard et les vidéos de l'artiste, elles-mêmes documentées de nombreux enregistrements. Le second dvd contient, aux côtés d'une biographie interactive, une base de données multimédia gigantesque contribuant à épaissir la perception du travail de l'artiste. Soigneusement indexés, ces documents sont autant de points d'entrée dans l'œuvre, autant de facettes par lesquelles elle peut être appréhendée. La multiplication des points de vue et des points de fuite offerts par le support numérique renouvelle profondément les modalités traditionnelles d'écriture de l'histoire de l'art. La multifocalité se substitue à l'adoption d'un parti pris initial à partir duquel l'œuvre est habituellement pensée et restituée par l'historien. Autorisant une navigation aux entrées, aux itinéraires et aux perspectives démultipliés, l'espace numérique permet d'inscrire l'œuvre dans le mouvement et la tension qui lui sont propres et de rendre les possibilités de son exploration inépuisables.

S'il est un des effets collatéraux du processus mémoriel impliqué par Anarchive, son apport au renouvellement des méthodologies de l'histoire de l'art est pourtant loin d'être négligeable. Epaulés par un programmeur et une équipe de jeunes chercheurs, Nakaya et, avant elle, Muntadas, Snow, Kuntzel et Otth ont conçu l'interface grâce à laquelle l'histoire rhizomique de leur œuvre peut être parcourue. Relevant à la fois de la formalisation d'une mémoire en action et de la création artistique, cette interface offre un mode d'investigation des œuvres inédit. Réconciliant des traditions antagonistes, s'y imbrique une histoire de l'art à la fois linéaire (catalogue raisonné), dynamique (base de données), narrative (structures thématiques), visuelle et warburgienne (logique visuelle de l'interface et programme générateurs de télescopes d'œuvres). Ici, l'exploration de l'œuvre de Nakaya s'effectue à travers un brouillard numérique comparable à ceux sculpturaux créés par l'artiste. Cette brume digitale se déplace, s'éclaircit ou s'opacifie, selon les déplacements du curseur sur l'écran. À travers elle, l'investigation ne peut s'effectuer que par avancée progressive, par tâtonnement. L'absence de vision globale déroute quiconque entreprendrait une progression pleine de certitudes dans l'arborescence du dvd. Il appartient au spectateur/usager d'en faire



survenir les données selon un principe de découverte sans cesse renouvelée. Les documents se superposent et se succèdent selon une logique d'affinités formelles ou thématiques dont le voisinage, conçu par l'artiste, est à expérimenter et à chambouler par l'utilisateur désormais placé dans une posture de chercheur. Cette transversalité exacerbée permet d'éprouver concrètement ce qui dans l'œuvre résiste à une approche classificatrice et linéaire. Elle donne à voir ce qui travaille l'œuvre et l'artiste mais aussi ce qui ne peut être éclairé par une approche contextuelle. À tout moment, le retour à la base de données permet de restructurer la recherche selon des procédures plus académiques et de revenir à une vision d'ensemble de l'œuvre.

Obsolescence et pérennité de la mémoire

Par son interface complexe, ses options de géolocalisation et de visionnage simultané de vidéos, ses possibilités accrues de stockage et de croisements de recherche, l'édition consacrée à Nakaya apparaît d'une grande sophistication comparativement aux éditions Anarchive antérieures. L'obsolescence rapide des technologies numériques semble, à première vue, contredire l'objectif même de la collection puisqu'elles offrent une pérennité faible au regard des enjeux mémoriels dont elles sont investies. Ainsi, le dvd-rom réalisé par Muntadas dans le cadre du projet Anarchive n'est aujourd'hui plus consultable depuis des ordinateurs récents. Chacune de ces éditions enregistre, avec une netteté variable, la diminution progressive mais constante de sa valeur d'usage. Si les bases de données constituées par Anarchive demeurent actualisables depuis son site internet, elles n'ont pas pour vocation à être réadaptées en permanence aux avancées technologiques. Une telle réactualisation impliquerait que l'interface, qui donne sa cohérence et sa spécificité à chacun de ses projets, soit totalement repensée, recrée. Pionniers de l'art vidéo et des technologies numériques, Muntadas, Snow, Kuntzel, Otth et Nakaya ont tous, au cours de leur carrière, exploré ces révolutions technologiques successives. En cela, Anarchive ne constitue pas qu'un projet à visée monographique. Elle relève également d'une procédure d'enregistrement matériel des conditions de fixation et d'effacement des œuvres qui ont spécifiquement investi l'espace technologique. Dans son ensemble, Anarchive propose une histoire de l'art singulière mettant en dialogue le travail d'artistes dont l'œuvre est traversée par des préoccupations esthétiques et technologiques communes. Revêtant dans sa globalité la forme d'une méta-archivage, Anarchive esquisse une histoire de l'art dont l'écriture n'est pas soumise aux catégories et filiations existantes, à une histoire passée dans laquelle il faudrait s'inscrire ni même aux dictats esthétiques du présent. Enracinée dans la mémoire singulière de l'œuvre, cette histoire se tisse dans un réseau exponentiel de ramifications et connexions dont les enchevêtrements constituent des points de rencontre entre les productions de ces artistes. Alors que la nature et les modalités de la recherche en art s'imposent aujourd'hui comme une question cruciale et que l'histoire de l'art entend renouveler ses procédures, Anarchive invente, discrètement, des régimes collaboratifs de production et d'exploration de la mémoire artistique dont la fertilité ne saurait qu'injustement être sous-évaluée.

Sandra Delacourt

Anarchive n°2 -
Fujiko Nakaya, *Fog Brouillard*

TITRES PUBLIÉS :

MUNTADAS
*MEDIA ARCHITECTURE
INSTALLATIONS*,
CENTRE POMPIDOU, 1999

MICHAEL SNOW
DIGITAL SNOW,
CENTRE POMPIDOU, 2002

THIERRY KUNTZEL
TITLE TK,
ANARCHIVE / MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE NANTES, 2006

JEAN OTTH
...AUTOUR DU CONCILE DE NICÉE,
ANARCHIVE, 2007

FUJIKO NAKAYA
BROUILLARD,
ANARCHIVE, 2012

WWW.ANARCHIVE.NET

PROJETS OFF
PORTÉS
PAR LA FWB
À LA 55^e BIENNALE
DE VENISE

IN SENSO FIGURATO

UN PROJET DE (SIC) ASBL,
PLATEFORME CURATORIALE
ET ÉDITORIALE BASÉE À BRUXELLES

"Il ne s'agit pas d'une exposition, mais d'une résidence de création, qui se déroule entre le 1^{er} juin et le 30 septembre 2013, dans l'intention de voir les artistes invités produire une œuvre nouvelle, teintée de près ou de loin par l'expérience d'un séjour vénitien d'une semaine environ. La production de chaque artiste sera réunie dans un livre collectif à paraître à l'automne 2013. La visibilité du projet sera assurée tout au long de la Biennale. D'abord, par la création d'un site Internet visant essentiellement à intégrer les contributions de chaque participant de manière anonyme, comme un inconscient iconographique et numérique du projet. Une médiatisation individuelle sera aussi de mise, sous la forme d'événements publics, de "gestes" parfois infimes réalisés par chaque participant au cours de sa résidence, et répertoriés également sur le site."

Quinze artistes plasticiens, écrivains et poètes, d'horizons et d'âges variés sont associés à l'aventure:

Jan Baetens (1947): Écrivain et poète belge d'origine flamande et d'expression française. Professeur à la KUL et Lauréat du prix triennal de poésie 2008 de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour son recueil intitulé *Cent fois sur le métier*.

Claude Cattelain (1972): Performeur, vidéaste et dessinateur.

William Cliff (1940): Poète belge de langue française. Sa poésie concrète et lyrique, inspirée par le quotidien, ses voyages et ses lectures des poètes du bas Moyen-Âge, ont très tôt attiré l'attention de ses pairs, dont Raymond Queneau qui parraina la publication de son premier recueil *Homo sum* paru en 1973 chez Gallimard.

Lara Gasparotto (1989): Jeune photographe, Lara Gasparotto a été remarquée dès la fin de ses études à Saint Luc à Liège pour ses images qui outrepassent les codes de la photographie pour mieux atteindre l'énergie de moments singuliers, épars dans la vie et le mouvement d'une jeunesse qui est sienne.

Pierre Gérard (1966): Développé communément dans les domaines de la musique et des arts plastiques, le travail de Pierre Gérard est une plongée en abysses, une immersion dans le monde environnant, au sein de sa substance la plus intime.

Louise Herlemont (1980): Plasticienne, Louise Herlemont travaille principalement la photographie et la vidéo qu'elle développe dans des projets *in situ*. Elle est par ailleurs lauréate du prix Médiatine (2007).

Guy-Marc Hinant: Auteur, éditeur et cinéaste belge, il dirige le label indépendant *Sub Rosa* spécialisé en musique électronique et d'avant-garde dont il est le créateur. Il y édite la série *An Anthology of Noise and Electronic Music...*

Jean de Lacoste (1984): Poursuit un travail qui oscille entre la vidéo, l'installation et la création musicale. Musicien actif dans le collectif Mnoad et le groupe Soumonces!, l'artiste a aussi développé une écriture filmique très singulière.

Pierre Lauwers (1964): Réalisant un travail qui se développe dans les domaines de la photographie, de la peinture et de l'installation, Pierre Lauwers questionne sur un ton tout à la fois enjoué et grave les ressorts secrets de l'univers et des lois immuables et/ou hasardeuses qui le gouvernent.

Messieurs Delmotte (1967): Messieurs Delmotte crée des vidéos, photographies et installations dans lesquelles il surgit le plus souvent sous les traits d'un dandy, héritier de Buster Keaton, posant un regard tout aussi désolé qu'enthousiaste sur son environnement immédiat.

Christophe Terlinden (1969): Artiste bruxellois intervenant notamment dans l'espace public pour en révéler les caractéristiques, la grâce, les failles ou les limites. Entre dénonciation politique et humour poétique.

Jean-Philippe Toussaint (1957): Écrivain et cinéaste, également présent par intermittence dans le milieu des arts plastiques par le biais d'installations burlesques jouant sur les codes de l'exposition, Jean-Philippe Toussaint publie depuis le milieu des années 1980 des romans aux Editions de Minuit, animés tout à la fois d'une exigence minimaliste et d'un souffle lyrique.

Thierry Van Hasselt (1969): Éditeur, scénographe, dessinateur, peintre, Thierry Van Hasselt est le chef de file de la nouvelle vague de la bande dessinée belge. Il est un membre fondateur du Frémok.

Raphaël Van Lerberghe (1978): Est principalement connu pour son travail sur l'image, en grande partie consacrée au dessin. Les phrases ou mots dessinés balisent un univers dont la cohérence s'appréhende dans un dialogue unissant les œuvres, le contexte d'exposition et le regard du spectateur.

Thierry Zéno (1950) Cinéaste et plasticien. Il s'est fait connaître en 1974 lors de la projection de son premier film retentissant au festival expérimental de Knokke : *Vase de noces* histoire d'amour tragique entre un homme et une truie, une quête bataillienne d'absolu prenant la forme d'une traversée de l'abjection, une expérience-limite louée en son temps par Henri Michaux.

WWW.SICISIC.BE/VENISE

WUNDER- KAMMER

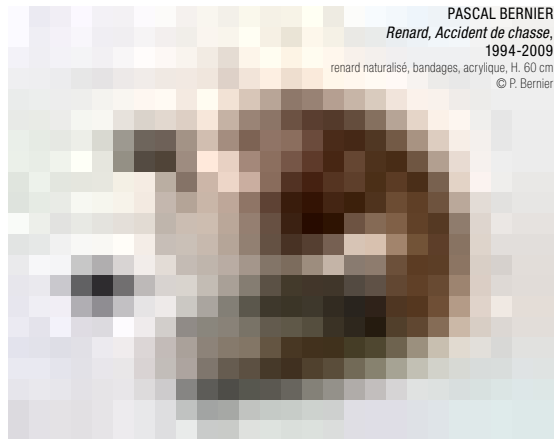
UN PROJET DE L'ASBL ROND-POINT
DES ARTS

Sous commissariat d'Antonio Nardone

"Si les cabinets de curiosités tendent à structurer une image cohérente du monde, héritée de l'Antiquité et annonçant les temps modernes, ils sont également les lieux d'épanouissement d'un génie attaché à des traditions merveilleuses et magiques. Le but n'est pas forcément de collectionner et de répertorier des objets à la manière des encyclopédistes du XVIII^e siècle, mais plutôt de pénétrer les secrets intimes de la Nature à travers ce qu'elle propose de plus fantastique. L'exposition *Wunderkammer* traite justement des liens qui unissent nature et création, découvertes et réappropriation de la nature. Présentée comme dans un cabinet, l'accumulation des œuvres s'inscrit en continuité avec les principes suprêmes d'unité qui relient entre elles l'ensemble des choses. Les artistes contemporains, au centre de notre propos, utilisent un réservoir inépuisable de formes et de couleurs, de matériaux et d'objets et proposent leur cheminement à travers des réalisations à la fois uniques et inscrites dans l'histoire de chacun. Crânes tatoués, animaux empaillés et bandés, os humains bobinés de fil rouge, symbolisent bien les rapports entre 'artificialia' et 'naturalia'. Sans en être toujours conscients, ces artistes s'inscrivent dans un continuum de l'histoire de la curiosité. Si les œuvres authentiques sont rassemblées à la façon des cabinets de curiosités, les textes qui les accompagnent le sont tout autant, bien sûr... tout est vrai, c'est l'homme qui le dit ! L'exposition réunit des artistes plasticiens contemporains travaillant en Belgique qui construisent un monde imaginaire à partir d'objets du réel. L'amoncellement de ces œuvres hétéroclites dans un même lieu, emprunt d'une atmosphère particulière et de mystère recrée l'ambiance de ces cabinets de curiosités de la Renaissance, les Wunderkammern."

Avec: **Pascal Bernier, Isobel Blank, Stefano Bombardieri, Ulrike Bolenz, Charley Case, Marcello Carrà, Eric Croes, Dany Danino, Wim Delvoye, Laurence Dervaux, Yves Dethier & Olivia Droeshaut, Jacques Dujardin, Jan Fabre, Alessandro Filippini, Manuel Geerinck, Roberto Kusterle, Jean-Luc Moerman, Michel Mouffe, Ivan Piano, Vincent Solheid, Bénédicte van Caloen, Patrick van Roy, Sofi van Saltbommel**

PALAZZO WIDMANN
CALLE LARGA WIDMANN (RIALTO/OSPEDALE)
TOUS LES JOURS DE 11H À 19H
JUSQU'AU 29.09.13



ART BRUSSELS

Il y a deux ans, soucieuse de répondre davantage à ses missions de promotion de l'art contemporain et de soutien aux artistes francophones, la Fédération Wallonie-Bruxelles redéfinissait son positionnement à Art Brussels. Plutôt qu'un simple accrochage d'œuvres issues de sa collection, l'institution entend désormais offrir à des artistes actuels une visibilité immédiate au sein de cette grand-messe commerciale, par le biais d'un réel projet curatoriel. Sélectionnés à la suite d'un appel lancé par le Service des Arts plastiques, **DANY DANINO** et **PIERRE TOBY** ont participé à l'édition 2013, sous la houlette de Jean-Marie Stroobants¹, chargé d'orchestrer leurs travaux antinomiques.

WWW.DANYDANINO.BE
USERS.SKYNET.BE/PIERRETOBY
WWW.ARTSPLASTIQUES.CFWB.BE

¹ Peintre et dessinateur, Jean-Marie Stroobants (*1952, Bruxelles) dirige l'Office d'Art Contemporain qui fêtera ses vingt ans d'existence avec la sortie d'un catalogue reprenant les travaux d'une vingtaine de plasticiens ayant exposé en ses murs.
www.officedartcontemporain.com

² La Cellule architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles initie une nouvelle collection de publications intitulée IOA et dédiée à l'intégration des œuvres d'art dans les bâtiments publics. Consacré à Pierre Toby, le premier numéro vient de paraître : *Pierre Toby, Cellule architecture*, collectif (Gregory Lang, Chantal Dassonville), photographies de Philippe de Gobert, Ed. Cellule architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013.



Vanitas vanitatum

En un parti pris résolument figuratif et expressif, le travail de **Dany Danino** (*1971 ; vit et travaille à Bruxelles) puise son inspiration dans un répertoire iconographique varié (histoire de l'art, images d'actualité, Internet) pour livrer des dessins fiévreux et foisonnants qui explorent la vie, la mort, le sexe ou l'inconscient. Hybridations de fantasmes et de sujets universels, les *Organes*, *Squelettes*, *Crânes* ou *Autoportraits* sont autant de variations sur le même thème : la tragédie de la condition humaine. Aussi l'ensemble du travail peut-il être appréhendé par le prisme du thème de la Vanité en des images de destruction ou de volupté rappelant l'impermanence de l'existence. Centré sur la représentation de la figure humaine (ou de sa défiguration), le corpus d'œuvres présenté à Art Brussels se conçoit comme un projet global, articulé autour d'un dessin inédit et monumental : *Triple Nachtwey profile*. Transposition d'une photographie de James Nachtwey (*Tutsi rescapé du génocide*, 1994) – effroyable portrait d'un homme au visage balaféré à coups de machette, le regard halluciné –, l'œuvre procède par citation, démultiplication, superposition, incorporation et identification. Intégrant des obsessions toutes personnelles à l'image originelle, Dany Danino transfigure cet emblème de la barbarie humaine en une triple image de supplicé qui tient autant de l'écorché que de l'autoportrait, bouche béante sur un cri de terreur étouffé par un poulpe étrangleur. Lacérée à coups de pointe Bic bleue (outil de prédilection depuis plusieurs années), la figure est saturée de traits acerbes qui la dissèquent jusqu'au squelette. À l'entremêlement des motifs s'ajoute la mixité des techniques : la fluidité toute picturale de l'encre venant tempérer l'aridité du stylobille.

Le profil se déploie encore dans l'espace, en de petits formats où la facture apparaît plus froide et mécanique par le recours à différents procédés d'impression technique (eau-forte, lithographie, sérigraphie), en une mise en abyme des possibilités infinies de la démultiplication... Et de la déshumanisation.

Retards en verre

Parfaitement antithétique à cet univers véhément et chaotique (et prenant place dans un espace distinct, à l'étage supérieur), le projet de **Pierre Toby** (*1962, vit et travaille à Bruxelles) se conçoit comme un "espace habité" permettant de marquer un temps d'arrêt. Depuis plusieurs années, le plasticien recourt au verre comme support privilégié d'une démarche qui dépasse le strict champ pictural. Nourrie de cinéma, de musique, de chorégraphie ou d'architecture, sa pratique procède d'un questionnement continu sur l'image et d'une construction incessante du regard. Coutumier d'intégrations architecturales² (notamment avec Pierre Hebbelinck), Pierre Toby a d'emblée été séduit par le caractère nettement architecturé du vaste espace situé en mezzanine du Palais 3 (à côté du HISK). La profondeur du lieu (qui s'offre au regard une fois l'escalier monté), les poutres, les angles, une porte (finalement occultée par une cimaise) sont autant d'éléments topologiques qui ont influencé le positionnement des verres. Ceux-ci forment un ensemble, une constellation spatiale, qui ne se livre toutefois pas dans l'immédiateté mais implique diverses temporalités. Dans un premier temps, le registre inférieur (verres posés au sol) est le "facsimilé" d'un projet précédemment conçu au Japon. Certains verres s'articulent en diptyque quand d'autres sont solitaires. Certains sont peints (de couleurs primaires) quand d'autres, non peints, réceptionnent l'image du lieu et sa lumière. La teinte intrinsèque du verre et son épaisseur ralentissant la captation de la couleur, certains verres jouent de la superposition, accusant l'effet retard de la perception. Sous ses faux airs épurés, ce travail convoque les premières avant-gardes, l'abstraction américaine, le minimalisme ou l'aventure monochrome, en passant par *Le Grand Verre* de Duchamp. Dans un second temps, le registre supérieur se conçoit comme une accumulation de "récitatifs" : une production parallèle qui fournit des indications complémentaires. Héritiers de la conception illusionniste de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde, ces verres "espions" capturent le reflet du réel et celui du regardeur, charriant du même coup toute la tradition du portrait. Dans la filiation de l'art de la fresque, les registres distincts (inférieur/supérieur) découpent non pas une surface mais un espace, tandis que les séquences successives (de gauche à droite) impliquent le déplacement. De fait, les œuvres de Pierre Toby ne se livrent pas dans l'instantanéité mais se diffusent dans la durée, attestant du fait que la peinture n'est pas qu'une affaire bidimensionnelle mais aussi une question de temps et de mouvement.

Sandra Caltagirone





FOCUS QUÉBEC: LE GRAND TOUR	31 Sébastien Capouet Les règles et la méthode
04 Stratagèmes artistiques au Québec	32 Tuned city Brussels
05 Comment cartographier les institutions artistiques au Québec	34 Gwendoline Robin Dans la mesure du risque
08 Capteurs d'art vivant en Gépèg/Québec	35 Magali Lefebvre Perspective trompeuse
11 La vie d'une œuvre	36 Biennale de Marchin Un oui pour tous, tous pour un oui
14 Le collectif d'artistes au Québec. Perspectives sur le phénomène...	38 On Kawara 26.06.2013-14.07.2013
18 Ailleurs, c'est meilleur	39 Hebbelinck, De Wit, Gilbert DOA Mons
EXTRAMUROS	ÉDITIONS
20 Félicia Atkinson Il y a peut-être une harpe...	40 L'Équerre Invoker l'histoire
21 Raffaella Crispino Sous un ciel variable	42 Anarchie De nouvelles perspectives dans la recherche en art
IN SITU	DU CÔTÉ DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
22 L'artiste en ReSiDuE	44 Biennale de Venise / OFF In Senso Figurato Wunderkammer
INTRAMUROS	45 Art Brussels Dany Danino/Pierre Toby
24 Six possibilités for a Sculpture Galatée est revenue	AGENDAS ETC
26 Alain Bornain Le tourbillon de la vie	46 > 55
27 Corps Commun Collectif > Connectif	
28 Film as a Sculpture Par-delà le Celluloïd et le marbre	
30 Des gestes de la pensée	