



HAL
open science

Créativités disputées, une aubaine anthropologique

Carla Marand

► **To cite this version:**

Carla Marand. Créativités disputées, une aubaine anthropologique. *L'Art même : lettre des arts plastiques de la communauté française de Belgique*, 2023, 89, pp.16-19. hal-04218087

HAL Id: hal-04218087

<https://sciencespo.hal.science/hal-04218087>

Submitted on 26 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

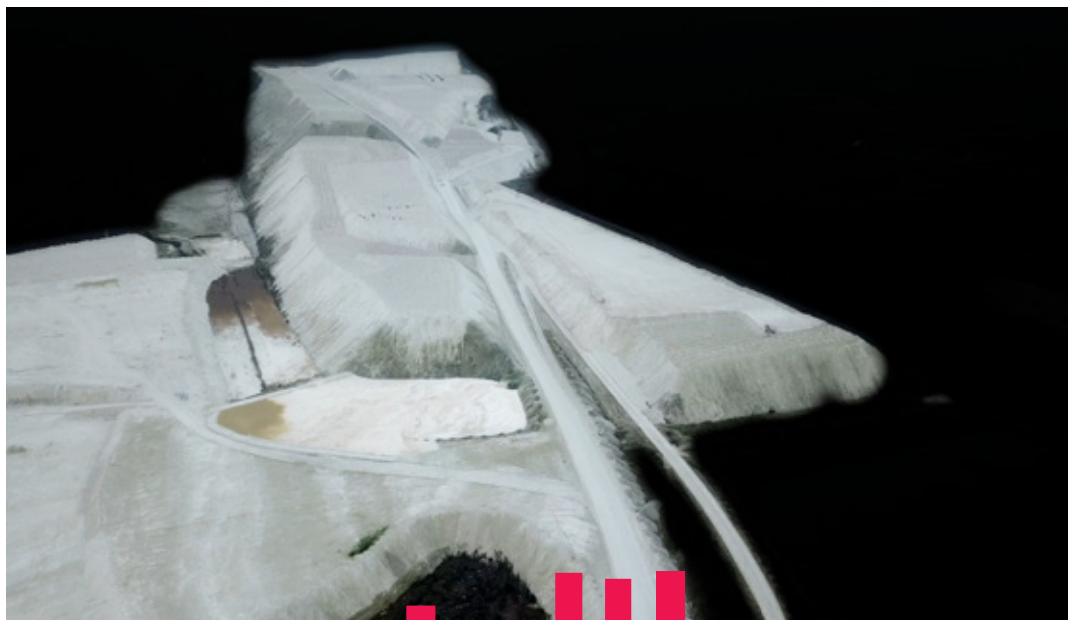
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

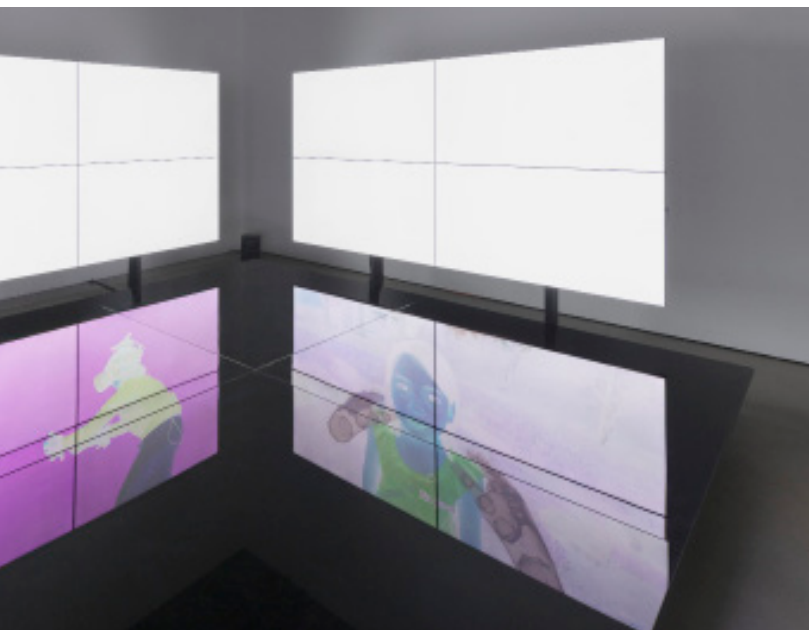


1



2

3



L'ART MÈME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

1^{er}
QUADRIMESTRE
2023

1

Signe des temps, nombre d'œuvres d'art recourent désormais à l'intelligence artificielle. À quelles images cette alliance somme toute récente donne-t-elle naissance? Quel nouveau régime visuel engage-t-elle? Quelles perspectives propres les artistes formulent-ils pour l'IA et ses applications?

Sans préjugé ni adhésion inconditionnelle, le dossier que lui consacre cette livraison esquisse un premier arc réflexif. Mettant en résonance paroles d'artistes, de commissaire d'exposition, de critique d'art ou encore d'ingénieure d'études, des pistes de réponse s'y dessinent. Entre expression d'une vision historique, considérations anthropologiques et préfigurations artistiques, le voile se lève sur un nouveau champ de création.

Sans doute plus que jamais l'artiste s'y voit-il voué à exercer un pouvoir prescripteur et critique, concourant par des œuvres originales à décrypter notre contemporain et son proche horizon. À tout le moins, l'IA semble favoriser les collaborations entre artistes et scientifiques au sein de projets souvent ambitieux et innovants, ce dont on ne peut que se réjouir.

Ce numéro se penche plus particulièrement sur la question d'une nouvelle fabrique de l'image. Au sein de cet univers créatif inédit, la programmation se fait outil artistique. En déléguant la cocreation d'images à des algorithmes, soit des réseaux de neurones artificiels, l'artiste, bien que demeurant concepteur de sa base de données, voit son rôle repensé. Une redistribution des cartes qui ouvre la voie à une aire artistique insoupçonnée et, souhaitons-le, prolifique.

Christine Jamart
Rédactrice en chef



1 Laure Prouvost. *Above Front Tears Oui Float*, Nasjonalmuseet/Annar Bjørgli
© Laure Prouvost/BONO, 2022. Courtesy of the artist

2 Paulius Šliaupa, *The monk*, 2021, 4K video, 12'15", 16:9, Dolby 5.1
© l'artiste

3 *VideoSculpture XXV (Archons)*, 2022
Vue de l'exposition *Seeing is revealing*, Hek Basel
Courtesy Harlan Levey Projects
Photo © Franz Warrhol

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



ÉDITEUR RESPONSABLE
Max Godefroid
Coordinateur
Direction des Arts plastiques contemporains

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

ADMINISTRATION
ET DIFFUSION
Delphine Bronckers

GRAPHISME
**Pam&Jenny
& Deborah Robbiano**

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

Agendas & abonnements:
delphine.bronckers@cfwb.be

> *l'art même* n'est pas responsable des manuscrits et documents non sollicités. Les textes publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs-s.

Toute reproduction des textes et mises en page est interdite sans accord écrit de la rédaction.

ONT COLLABORÉ

Véronique Bergen
Victor Brunfaut
Sandra Caltagirone
Grégory Chatonsky
Hadrien Courcelles
Laurent Courtens
Patricia Couvet
Clémentine Davin
Florent Delval
Benoit Dusart
Justine Emard
Adrien Grimmeau
Séverine Janssen
Antoinette Jattiot
Camille Lenglois
Raya Lindberg
Carla Marand
Raphaël Pirenne
Mathilde Roman
Anna Seiderer
Septembre Tiberghien
Tristan Trémeau
Maïté Vissault
Diane Watteau
Marion Zilio

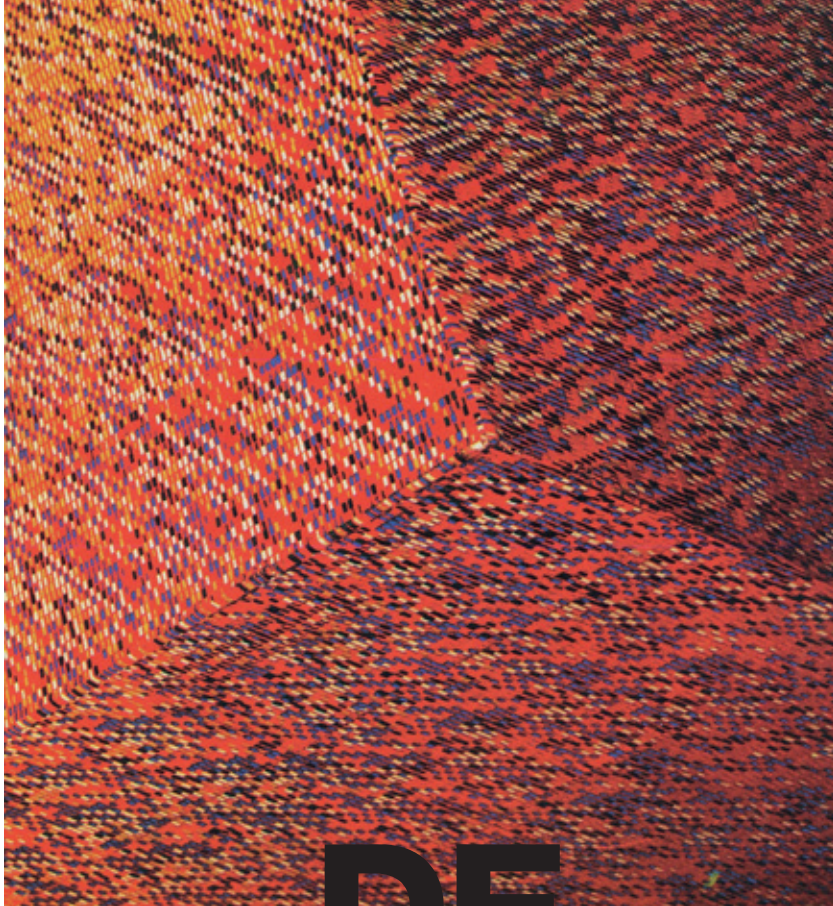


L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE VERS UN NOUVEAU RÉGIME VISUEL

Justine Emard,
Neurosynchronia, 2021 (FNAC 2021-0447)
©Adago, Paris 2022 / Chap

L'installation vidéo *Neurosynchronia* est une exploration onirique de l'origine que trouvent les images dans notre esprit ainsi que leurs modalités d'apparition. Appareillé d'une interface neuronale légère, le regardeur expérimente une interaction par la pensée dans un écosystème virtuel. Ce dispositif de contrôle numérique basé sur l'attention visuelle, développé avec des neuroscientifiques, rend tangible l'interaction entre le cortex visuel de notre cerveau et un monde virtuel créé ex imaginatio.

LA FABRIQUE DE L'ART



Hervé Huitric et Monique Nahas, *Cubes*, cartes perforées peintes et contrecollées sur bois, 1973, collection des artistes, aujourd'hui en collection au Mnam-CCI

L'intelligence artificielle induit un changement de régime visuel. Revenir sur la genèse de l'art numérique permet de saisir certains des enjeux liés à son développement. Depuis la "fabrique" des images initiales jusqu'aux avancées récentes en matière de conception, on mesure à quel point l'IA a bouleversé le quotidien en s'immisçant à différents niveaux: culturel, social, économique ou encore politique... L'ordinateur peut-il cependant se substituer à la figure de l'artiste? Cette interrogation récurrente est à recontextualiser au sein d'une histoire plus longue intégrant l'influence de la théorie de l'information et de la cybernétique dans la notion d'art "programmé".

LA MACHINE EN PARTAGE

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, sortant de la sphère militaire et privée, l'usage de l'ordinateur change. La démocratisation qui accompagne sa commercialisation demeure cependant relative : elle concerne les pays ayant accès à cette technologie et est conditionnée par la volonté d'institutions ou de laboratoires de mettre à disposition cet outil extrêmement volumineux et calorifique dont les heures de calculs sont comptées et coûteuses.

Un travail de collaboration s'instaure rapidement entre artistes et scientifiques. L'utilisation des ordinateurs est complexe et nécessite une approche à la fois technique et créative. Aux États-Unis, les Laboratoires Bell (Bell Telephone Laboratories Inc.), spécialisés dans la télécommunication, forment des équipes de chercheurs. D'abord en musique avec Max Mathews qui développe la première version du programme MUSIC en 1957, puis en arts graphiques avec Michael Noll et en animation avec Lillian Schwartz, Stan VanDerBeek et Edward Zajec. C'est au sein des Laboratoires Bell que Ken Knowlton et Leon Harmon conçoivent *Studies in Perception* en 1967, le premier nu numérique. Très impliqués dans le domaine de la prospective industrielle, ses membres participent à de nombreuses expérimentations, notamment celles d'Experiments in Art and Technology (E.A.T.)

Fondé par les ingénieurs Billy Klüver et Fred Waldhauer ainsi que par les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman en 1966, l'E.A.T. offre un cadre privilégié pour mener à bien des projets mêlant art et nouvelles technologies. Créé à New York suite à un événement intitulé *9 Evenings: Theatre and Engineering* durant lequel une quarantaine d'artistes et d'ingénieurs participent à des performances, cet organisme à but non lucratif instaure très rapidement les conditions physiques et sociales indispensables à la réalisation de ces collaborations. Grâce à un système de commandes et à des coopérations menées avec le secteur de l'industrie, il joue un rôle majeur dans la naissance et la promotion de ces recherches. En ne privilégiant aucune technologie particulière et en ne portant aucun jugement de valeur sur la portée esthétique des productions, il constitue un véritable soutien au travail et à l'engagement des artistes et ingénieurs.

Progressivement, des projets non seulement internationaux mais interdisciplinaires voient le jour. L'apparition d'appareils plus performants ainsi que l'émergence de nouveaux logiciels dans les années 70 incitent l'E.A.T. à étendre son champ d'intervention à d'autres secteurs de la société. *The Anand Project* (1969) portant sur des méthodes de production de programmation destinées à la télévision éducative en Inde ou le système de télévision à écran géant situé à l'extérieur du Centre Pompidou (1976-1977) se révèlent être des exemples notoires de la diversification de ses activités.

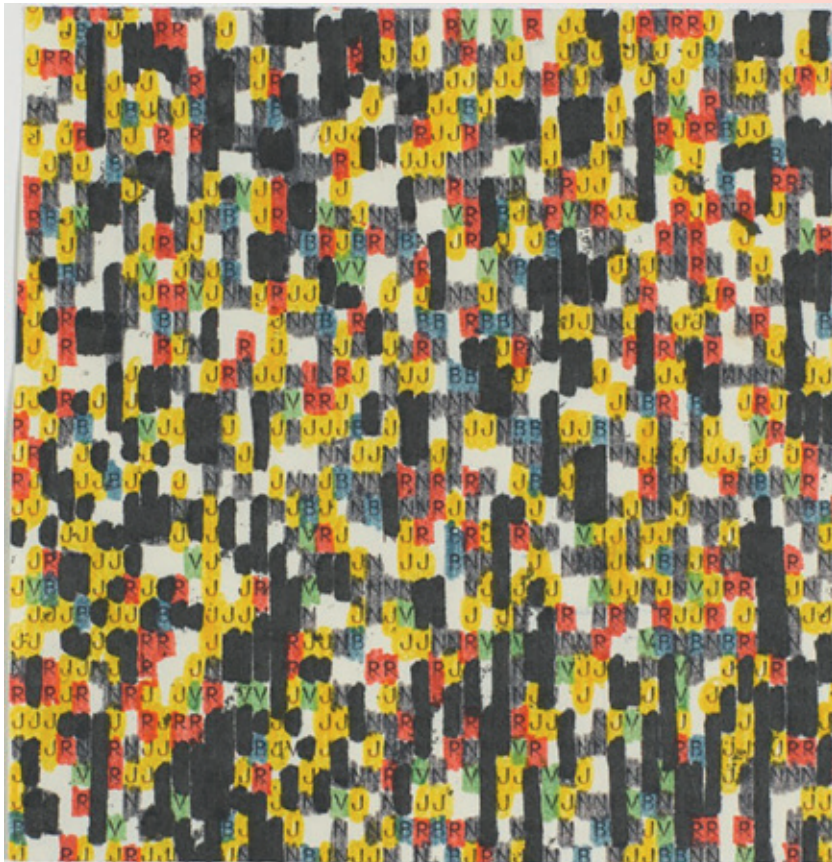
UNE RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

L'E.A.T. catalyse les énergies et participe largement au développement d'œuvres faisant appel aux nouvelles technologies. Il suscite l'enthousiasme et entraîne la naissance d'une quinzaine de groupes locaux à travers le monde. Une première exposition internationale intitulée *Some More Beginning* (1968) se tient au Brooklyn Museum, suivie en 1970 de contributions pour la conception et la programmation du pavillon Pepsi Cola à l'Exposition universelle d'Osaka au Japon. De nombreux artistes s'emparent alors des ressources offertes par les ordinateurs pour défricher un territoire jusqu'alors inédit dans le champ culturel et plus particulièrement celui de l'histoire de l'art. Avec le dévelop-

pement de la photographie et des médiums "reproductibles techniquement", la période de l'après-guerre est marquée par la perte d'aura des œuvres et par un changement de régime visuel lié aux technologies employées. Comme le souligne Edmond Couchot, on assiste à une refonte du système de représentation du monde avec le passage progressif d'un régime de représentation (mimésis) à un régime de présentation voire de surprésentation¹. L'usage du médium numérique bouleverse en effet les modes d'appréhension du réel. Les mécanismes liés à sa perception sont modifiés en profondeur et un nouvel ordre visuel émerge. Cette révolution touche le domaine culturel mais aussi économique, social et politique.

INFORMER LE RÉEL

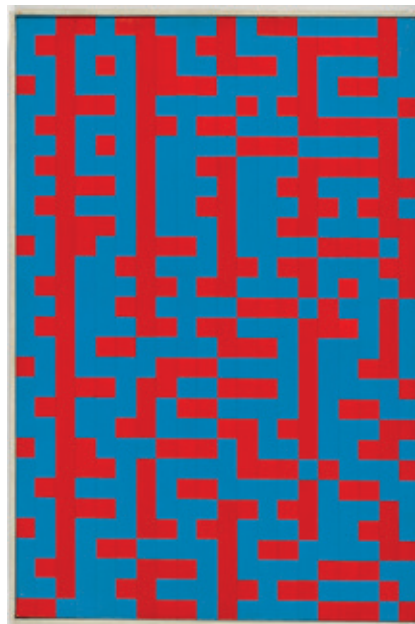
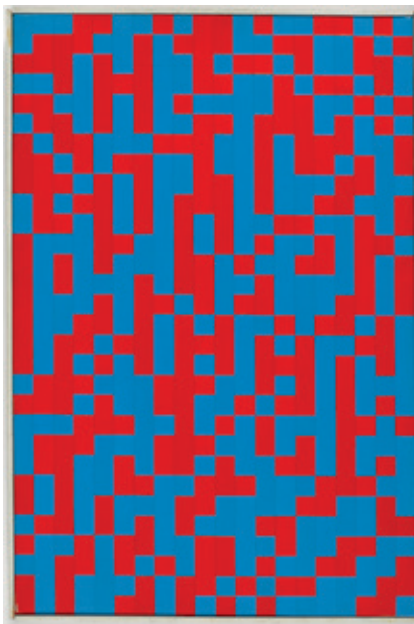
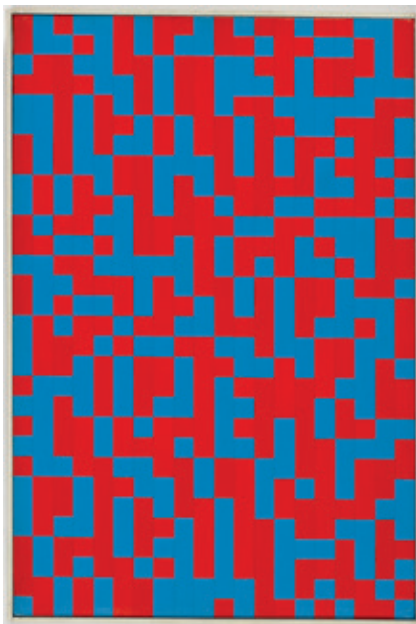
La théorie de l'information diffusée par les écrits de Max Bense et Abraham Moles influence de nombreux artistes. Ces derniers s'en emparent et contribuent à travers leurs productions à poser les fondements d'une esthétique tributaire des sciences mathématiques et de la linguistique. Privilégiant l'analyse ainsi qu'une méthode de création rationnelle, ils visent à promouvoir une esthétique moderne qui résonne avec son temps : "Il existe non seulement un art moderne mais aussi une esthétique moderne; en la nommant 'moderne' nous voulons signifier qu'il ne s'agit pas tant d'une esthétique uniquement philosophique que d'une discipline scientifique, que cette discipline se veut un domaine de recherche ouvert et accessible par la méthode, donnant la préférence à la méthode rationnelle et empirique de l'analyse plutôt qu'aux interprétations spéculatives et métaphysiques. Dans la mesure où cette esthétique moderne comprend tout un réseau de recherches fondamentales prenant appui sur les concepts, les modèles et les résultats de la science mathématique, de la physique, des sciences de la communication et de l'information, on comprendra pourquoi peut-on parler à juste titre d'une esthétique exacte voire technologique, laquelle constitue réellement un 'novum' si l'on se réfère à l'histoire de l'esthétique et des théories de l'art dont, jusqu'à aujourd'hui, ce sont surtout les philosophes qui se sont chargés."²



Hervé Huitric et Monique Nahas, *Sans titre, feutre sur listing informatique, vers 1970*, archives de l'artiste, aujourd'hui en collection au Mnam-CCI

¹ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998.

² Max Bense, *Aesthetica*, Paris, Éditions du Cerf, 2007 (originellement publié en allemand : *Aesthetica : Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1965).



DES EXPOSITIONS PROGRAMMÉES

Cette approche implique un art déclinable à l'environnement et applicable à différents secteurs de création. Tributaire de la sémiologie et de la théorie du signe, notamment des écrits de Charles S. Peirce, elle établit des passerelles entre divers domaines : philosophie, psychologie, esthétique, sciences sociales et révèle la synergie qui existe entre eux. Pluridisciplinaire, la notion d'"art programmé" rassemble de nombreux acteurs. Quelques expositions phares officialisent son émergence.

L'exposition *Arte Programmata* de Bruno Munari en 1962, dont Umberto Eco préface le catalogue, représente un jalon significatif dans l'histoire de la notion d'"art programmé". Les acceptions de cette dernière sont en effet multiples et des artistes issus de différentes mouvances intègrent ses principes. Les œuvres abstraites relevant de l'art optique et cinétique (Op Art) ou de l'art concret en forment un exemple, car elles intègrent l'importance du hasard, de la règle mathématique et du mouvement dans l'appréhension psychique et physique des œuvres. La volonté de produire un art non subjectif impliquant le spectateur au cœur de son dispositif suppose de démystifier le processus créatif. Ce dernier relève alors du programme que l'on applique, faisant se rejoindre les figures de l'artiste et du programmeur.

La reconnaissance de l'art optique et cinétique (Op Art) est entérinée par l'exposition *The Responsive Eyes* au MoMA en 1965, dix ans après *Le mouvement* qui avait eu lieu à la galerie Denise René à Paris. Les créations de Victor Vasarely, Bridget Riley, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, François Morellet, Yaacov Agam, etc. témoignent d'un changement de paradigme : elles délaissent le statut d'objets et deviennent "des générateurs de réponses perceptuelles dans l'œil et l'esprit du spectateur", selon le mot du commissaire William C. Seitz dans le catalogue. Une étape est franchie dans la légitimation d'œuvres qui mettent en avant la notion d'expérimentation et qui soulignent l'importance de la perception et de la réception chez le spectateur. Loin de la vision romantique traditionnelle, une esthétique résolument programmatique et moderne s'affirme, enrichissant l'écriture de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

L'INFLUENCE DE LA CYBERNÉTIQUE

D'un point de vue théorique et critique, les écrits de la cybernétique nourrissent cette conception d'un art rationnel et automatique. L'exposition séminale de Jasia Reichardt, *Cybernetic Serendipity*, se tient en 1968 à l'Institut d'art contemporain de Londres et présente les travaux de 130 compositeurs, ingénieurs, artistes et mathématiciens. Vue par près de 60 000 visiteurs, elle témoigne de l'intérêt porté aux enjeux liés à la cybernétique et renvoie par son titre à l'ouvrage de Norbert Wiener : *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948)³. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie les mécanismes d'information des systèmes complexes et la façon dont ceux-ci peuvent être standardisés. Il pressent ainsi les enjeux du dialogue homme-machine et les perspectives qu'ouvrent les technologies de l'information dans la société.

Depuis les "machines à penser" de John McCarthy, l'un des pionniers de l'Intelligence Artificielle (IA) avec Marvin Minsky, jusqu'au développement de la cybernétique avec Claude Shannon et Norbert Wiener, une révolution se produit. "Machines à penser" mais également à "rêver des théories", selon le mot de Patrick Greussay, un des membres du Groupe Art et Informatique de Vincennes (GAIV), les ordinateurs participent d'une automatisation du processus créatif. Ils sont non seulement des "amplificateurs d'idées" selon Manfred Mohr, mais ils deviennent progressivement des acteurs incontournables de la scène artistique. Vera Molnár et d'autres en feront peu à peu la pierre angulaire de leur travail en exploitant les ressources plastiques qu'ils offrent et en les intégrant en amont de leur pratique : le processus artistique se comprend comme un tout allant de la conception à la réalisation avec la machine, l'artiste ayant au final le dernier mot.

Ces développements et réflexions autour de la création programmée ont réuni un grand nombre d'artistes à Zagreb à partir des années 60. Ce territoire a en effet joué un rôle important dans la diffusion et la promotion d'une esthétique favorisant l'interactivité et allant à l'encontre de l'esthétique réaliste socialiste.

Jean-Claude Marquette, *Hommage à Khllebnikov*, acrylique Liquitex sur toile, 1973, archives de l'artiste, aujourd'hui en collection au Mnam-CCI

ZAGREB, UNE PLATE-FORME D'ÉCHANGE

En 1961 se tient à Zagreb à la Galerija Suvremene Umjetnosti une exposition intitulée *Nove Tendencije*, qui donne naissance au mouvement international Nouvelles Tendances, dont les enjeux conceptuels sont diffusés à travers la publication de 1968 à 1971 de neuf numéros d'une revue multilingue intitulée *Bit International*. Dotée d'un très beau design graphique, celle-ci présente des titres qui constituent à eux seuls un programme, comme le révèle la version anglaise : *The Theory of Information and The New Aesthetics ; Computers and Visual Research ; International Colloquium on Computers and Visual Research ; Design ; The Word Image ; Dialogue with the Machine ; Television Today : Television and Culture The Language of Television, Experiments*. Ils dessinent un paysage scientifique promouvant l'esthétique industrielle. L'artiste et cybernéticien Vladimir Bonačić est l'une des figures marquantes de ce mouvement qui s'inscrit dans la lignée des idées d'EXAT 51, un groupe actif de 1951 à 1961 à Zagreb (constitué de : Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Ivan Picejl, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Vladimir Zarahović et Vladimir Kristl) et qui se positionne contre l'esthétique officielle en vigueur.

Affirmant la volonté de faire de l'art un lieu de recherche et de questionnements contemporains, des artistes liés à l'art optique et cinétique, à l'art concret, à l'art conceptuel, au "computer art" se rencontrent et échangent sur les problématiques liées aux nouvelles technologies et à ses logiques de production. Ensemble, ils analysent et approfondissent la théorie de l'information et ses champs d'application, contribuant à faire émerger une plate-forme d'échange sur ce sujet en Europe.

TRADUIRE LA COULEUR

Conviés au colloque *Umjetnost i kompjuteri 71 [Art et ordinateurs 71]* de Zagreb en 1971 puis en 1973 à l'exposition *Tendencije 5* et au colloque associé, des artistes du Groupe Art et Informatique de Vincennes (GAIV) participent à ce laboratoire de création. Parmi les personnalités invitées, Hervé Huitric, Monique Nahas, Jean-Claude Halgand, Fanie Dupré, Jacques Dupré et Jean-Claude Marquette échangent sur leurs productions et trouvent un écho favorable notamment en la personne d'Abraham Moles. Prescripteurs dans l'utilisation de la couleur dans le "computer art", ils présentent leurs expérimentations qui relèvent soit de la technique du "pixel à la main" pour Hervé Huitric, Jean-Claude Halgand, Jacques Dupré et Fanie Dupré, soit de l'encodage littéraire et visuel pour Jean-Claude Marquette qui, pour créer des partitions abstraites colorées, part d'un poème intitulé *La Conjuración par le rire*⁴ du poète et dramaturge futuriste russe Vélimir Khlebnikov, paru dans *Studio des Impressionnistes* en 1910 :

Ô irriez, les rieurs !
Ô éclairez, rieurs !
Qui riez de rires, qui riazillez riassement.
Éclairez souriamment !
Ô surraillerie irriante — rire des sourieux rioneun !
Ô dérie riolement — rire des railleux riazids !
Rillesse, rillesse,
Irrie, irraille, rirettes, rirettes,
Rirotteurs, rirotteurs !
Ô irriez, les rieurs !
Ô éclairez, rieurs !

Formé à la Faculté de Vincennes (aujourd'hui l'Université Paris 8) dans la lignée de Mai 68, le GAIV rassemble des personnalités diverses⁵ qui utilisent les ressources offertes par l'ordinateur. Des collaborations s'engagent entre plasticiens, musiciens et scientifiques au sein du département informatique de Vincennes alors associé au département linguistique. À une époque où il était encore difficile d'avoir accès à un équipement informatique, ces pionniers expérimentent et produisent des œuvres plastiques fondées sur l'analyse des images et la manière dont elles se forment sur la rétine. Depuis les recherches de Michel Eugène Chevreul jusqu'aux œuvres de Georges Seurat et des Constructivistes russes, ils explorent le processus de fusion chromatique et l'impact des couleurs sur le psychisme et le physique du spectateur.

Influencés par les grammaires formelles, ils élaborent des lignes de code dans des langages de programmation divers (FORTRAN, ALGOL, OPAL, LISP, VLISP) puis impriment des listings qu'ils colorent à la main selon un système de correspondance entre lettre et couleur : V pour vert, B pour bleu, R pour rouge. Cette technique appelée le "pixel à la main" évolue avec l'amélioration des performances techniques : méthode des pochoirs avec les cartes perforées, construction de typons de sérigraphie avec la table-traçante et surtout la possibilité d'accéder à un écran transcrivant les couleurs grâce à l'invention du Colorix en 1975 par Louis Audoire. Le GAIV a également à son actif une pratique musicale qu'il associe ponctuellement aux productions graphiques au sein d'événements mixtes comme le lightshow à la Maison de la Culture du Havre en 1972, où plasticiens et musiciens présentent leurs "productions augmentées". Pionniers dans le domaine de l'art et de l'ordinateur en France, ils participent à de nombreuses manifestations mais sont davantage reconnus à l'international, notamment en Allemagne par l'intermédiaire du Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe.

FABRIQUER UNE IMAGE... D'ART ?

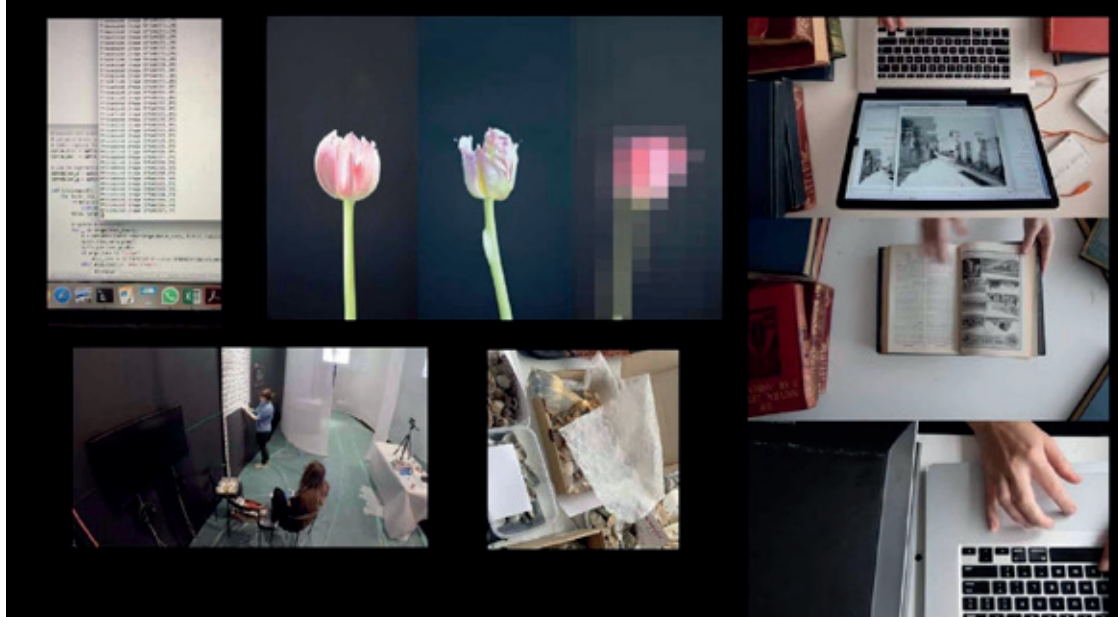
Ces recherches sur la structuration des images à partir de la couleur décomposée en points puis en pixels distinguent les travaux du GAIV des premières conceptions graphiques du "computer art", et notamment celles réalisées dans les années 60 en Allemagne par Frieder Nake, Georg Nees et Herbert W. Franke avec les calculatrices digitales. La prédominance de la couleur est en effet un élément déterminant dans la lecture de leurs travaux. Ce principe oriente les recherches de Louis Audoire lorsqu'avec le Colorix, il décide de privilégier la couleur sur la définition, afin de satisfaire les aspirations plastiques du groupe. Depuis la construction du "pixel à la main", véritables images bricolées qui révèlent la cuisine initiale du numérique, jusqu'aux images actuelles à la résolution et à la définition quasiment parfaites, on mesure le chemin parcouru. Cette évolution questionne le statut des images, celui de l'œuvre mais également la place du créateur et du spectateur. Quels critères retenir et comment ne pas prendre en considération l'importance du choix : choix de sélectionner telle image plutôt qu'une autre, choix de façonner l'outil numérique en décidant de ce qu'il apprend etc.

³ Norbert Wiener, *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris, Hermann & Cie & Camb. Mass. (MIT Press), seconde édition, 1961.

⁴ Vélimir Khlebnikov, "La conjuration par le rire" dans *Studio des Impressionnistes*, 1910, trad. Luda Schnitzer, dans Pierre Jean Oswald, "Choix de poèmes", Honfleur - Paris, 1967.

⁵ Parmi les membres du GAIV on compte notamment : Hervé Huitric, Monique Nahas, Jean-Claude Halgand, Sonia Charalambides, Jacques Dupré, Fanie Dupré, Jean-Claude Marquette, Louis Audoire, Patrick Greussay, Pierre-Louis Neumann, Jacques Arveiller, Jérôme Chailoux, Michel Bret, Yves Devillers, Gilles Lafue, Marc Battier, Gilbert Dalmasso, Didier Roncin, Giuseppe G. Englert...

⁶ Ian Mc Ewan, *Une machine comme moi*, Paris, Gallimard, 2019.



La fabrique de “l’Art” suppose de prendre en considération un ensemble de concepts et de théories qui influencent la conception de l’œuvre, la figure de l’artiste et sa réception. Grâce notamment aux recherches d’Alan Turing, les potentialités offertes par la machine ont été décuplées. “Machine comme nous”, pour paraphraser le titre de Ian McEwan⁶, l’ordinateur tente rapidement de simuler le fonctionnement du cerveau humain. Ses ressources s’accroissent significativement tout au long de l’histoire de l’informatique, alimentant fantasmes et peurs diverses. La question du dépassement de l’homme par la machine devient récurrente avec la théorie des réseaux de neurones. Les frontières entre intelligence artificielle et intelligence humaine vacillent alors, entraînant avec elles une perte de repère.

Pourtant, comme le révèle encore récemment l’œuvre d’Anna Ridler, une artiste et chercheuse britannique formée au Royal College of Art, toute production artistique est le fruit d’une décision. Son animation issue de Generative Adversarial Networks (GAN) : *Mosaic Virus* (2019), qui rend compte des variations du bitcoin à partir d’images de tulipes créées artificiellement grâce à un algorithme d’apprentissage profond, en est un bon témoignage. En effet, plus le

bitcoin est élevé, plus les fleurs générées par l’ordinateur sont striées. Ces vanités renvoient aux natures mortes de la peinture du Siècle d’or hollandais mais évoquent également les bulles spéculatives du marché. L’artiste décide ici des images que la machine “apprend” et à partir desquelles elle produit ces variations numériques. Loin d’être dépossédée, Anna Ridler est à même de revendiquer l’auctorialité de son travail : elle agit aux différents niveaux de genèse de l’œuvre, que ce soit celui de la conception ou de la réalisation.

Retracer la genèse de l’art dit numérique permet ainsi de saisir une partie des enjeux liés à cette révolution culturelle. L’appropriation et les détournements des outils informatiques imaginés par les artistes montrent à quel point ceux-ci sont prescripteurs. Grâce à leur capacité critique et innovatrice, ils donnent la possibilité au public de s’approprier ces technologies et de s’interroger sur leurs usages d’un point de vue esthétique mais également économique, social et politique.

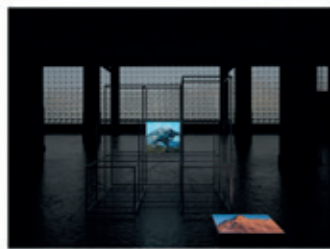
Camille Lenglois



Anna Ridler, *Mosaic Virus*, 2019, animation issue de GAN
Collection de l’artiste

Attachée de conservation au Service architecture du Mnam-CCI, **Camille Lenglois** a assuré avec Frédéric Migayrou le commissariat des expositions du cycle “Mutations Créations” : *Coder le monde* (2018) et *Neurones* (2020) au Centre Pompidou. Depuis plusieurs années elle travaille sur les expérimentations menées par certains pionniers de l’art numérique notamment celles du Groupe Art et Informatique de Vincennes (GAIV). Une publication sur ce groupe verra le jour en 2023 dans la collection “Recherches” coordonnée par la Bibliothèque Kandinsky.

Grégory Chatonsky, *Completion 1.0*, 2021, in *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, pp. 414/415



86. Grégory Chatonsky, *Completion 1.0*, 2021, «a de l'installation».



87. Grégory Chatonsky, *Completion 1.0*, 2021, «video art».

sol et diffuse, sur une durée de plusieurs années, les 14 millions d'images de la base de données ImageNet: un ensemble d'images qui, nous dit l'artiste, «couvre la quasi-totalité du monde», et sauvegardant l'accumulation de traces iconiques que les humains ont téléversées sur le web au fil des dernières années, en produisant une sorte de mémoire visuelle hypertrophique dont les systèmes de machine learning peuvent s'emparer afin de produire encore d'autres images. Un second écran fixé à une structure d'aluminium montre un enchaînement d'images provenant de l'«espace latent» où se déroulent les échanges entre les deux réseaux de neurones des GAN: un espace invisible, aveugle, d'où Chatonsky extrait – comme l'avait déjà fait Trevor Paglen avec ses *Adversarialy Evolved Hallucinations* – des images hybrides, produites à partir de training sets constitués à partir de catégories visuelles hétérogènes [87]. Une voix de synthèse, provenant d'une autre intelligence artificielle qui

net/». Sur l'installation *Completion 1.0* (2021): <http://chatonsky.net/completion-1/>.

414

a été entraînée à produire des textes à partir d'une base de données de textes provenant du domaine de la théorie et de l'histoire de la photographie, «décrit» les images produites par les GAN, et le fait en utilisant encore un autre type d'intelligence artificielle, une forme de «neural caption» qui permet d'associer des mots à des images, dans une sorte d'épiphysis algorithmique.

Ce circuit complexe commence donc avec les 14 millions d'images d'ImageNet (des images pour la plupart de nature photographique et photoréaliste), il se prolonge avec production de nouvelles images par les GAN, qui ont été nourris au moyen des catégories d'ImageNet, et il s'achève avec la «description» de ces nouvelles images par une intelligence artificielle qui a appris à générer des textes concernant des photographies. Ce qui intéresse Chatonsky, en particulier, c'est le nouveau type de «réalisme postphotographique» ou de «disréalisme»¹ qui est

1. <http://chatonsky.net/repertoire-extinction/>

415

DE NOUVELLES PRODUCTIONS D'IMAGES

Dans *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, livre-somme qui explore l'ensemble des travaux et des recherches sur la culture visuelle, Andrea Pinotti et Antonio Somaini délivrent une boîte à outils conceptuels qui articule deux plans. Un premier plan retrace, en un mouvement de synthèse, les développements théoriques auxquels la notion de «culture visuelle» a donné lieu en histoire de l'art et dans les approches théoriques de la photographie et du cinéma. Intimement connecté au premier, un second plan se penche sur les mutations générées par le développement actuel des images produites par l'intelligence artificielle.

Le plan préjudiciel qui sous-tend leurs analyses énonce qu'il n'y a pas d'image en soi, de pure entité abstraite et anhistorique, mais que l'image et la vision s'inscrivent dans une culture visuelle donnée, sont situées dans un contexte culturel déterminé. Le lieu d'où regarder/réfléchir les images se tient à l'interface des approches formelles, esthétiques, technologiques, sociales et politiques. Historiquement construites, les images impliquent des théories de la sensibilité, de la perception, des approches du corps, du désir, des analyses des supports, des outils technologiques. Variant selon les époques, les lieux, les sociétés dans lesquelles elles voient le jour, évolutives, les définitions de la culture visuelle montrent que le champ du visible n'existe que connecté à des schèmes épistémologiques, des facteurs anthropologiques, des critères esthétiques, des instances politiques. Autre manière de dire qu'incluses dans une série de déterminations (sociales, historiques, techniques, métaphysiques...), les images engagent un débat sur les manières dont elles façonnent notre être au monde. La synthèse historique déployée dans les six premiers chapitres de l'essai permet d'aborder, dans ses deux derniers chapitres, la question des perspectives inédites induites par les nouvelles technologies produisant des «images numériques en réalité virtuelle et augmentée». Comment et en quoi l'intelligence artificielle, les mondes virtuels du métavers redéfinissent-ils les pratiques artistiques? De quelles manières repositionnent-ils les arts visuels? Existe-t-il une différence de degré et non de nature entre

les anciens dispositifs techniques et les développements technologiques récents ? Faut-il penser que, si différence de degré, de seuil il y a, elle en vient imperceptiblement à se métamorphoser en une différence de nature ?

Traçant des continuités entre les expériences immersives qui jalonnent l'histoire de l'art depuis l'art pariétal et les nouveaux environnements immersifs virtuels qui tendent à affaiblir la distance entre image et réalité, Antonio Somaini et Andrea Pinotti cernent aussi les ruptures qui nous font entrer dans une culture visuelle contemporaine sous-tendue par l'automatisation de la vision et le *machine learning*. Ce nouveau régime d'images remet en question tant les notions de représentation, d'écran, de référentialité que le concept même d'image (son statut, ses fonctions, ses effets performatifs sur les spectateurs...). L'art créé par l'intelligence artificielle, assisté par une génération procédurale d'images reposant sur des algorithmes, pose des enjeux esthétiques, épistémologiques et politiques. "Il s'agit d'un vaste champ qui soulève la question du devenir-cyborg de l'humain et qui concerne encore une fois la question des relations entre corps, sensibilité et technique" (p.166).

Au nombre des modifications majeures induites par les nouvelles technologies de production d'images, les auteurs pointent le brouillage de la frontière entre le monde de l'image et le monde réel : propulsant les spectateurs-percepteurs dans une réalité augmentée (et, par là, diminuée, externalisée), l'expérience immersive, interactive via les casques, les capteurs, entend construire des images suscitant un effet de réel, à savoir des images "an-icônes", "qui se nient elles-mêmes". Si les images se nient en tant qu'images, si "elles dissimulent leur médiateté matérielle (en simulant l'immédiateté), leur séparativité (en visant le *décadrement*) et leur référentialité (en soulignant la *présence*)", elles nient préjudiciellement le réel, ce qui tient lieu de monde réel en affirmant être la réalité du réel. Autrement dit, on agence un dispositif de connectivité généralisée, d'addiction à l'écran, au virtuel qui immerge les humains et, à leur corps défendant, une partie des non-humains dans ce que les Wachowski appellent la Matrice. À savoir, un emprisonnement dans un champ sans cadre, un avalement dans le 360°, dans un monde sans dehors, sans ligne de fuite, qui parachève le mouvement an-icône de l'image, un mouvement présent, actif depuis les origines de l'art, comme le soulignent les auteurs.

"Les origines du désir de s'immerger dans l'image se perdent dans les brumes du mythe", écrivent-ils, avant de questionner le mythe de Narcisse et d'autres légendes chinoises et japonaises qui développent le même topos. Il y a lieu de rappeler les paramètres du mythe de Narcisse qui entend montrer les pièges mortels de la capture dans un reflet idolâtré. C'est la vue de son reflet dans l'eau qui suscite le mirage : se penchant vers la surface de l'eau, Narcisse croit voir un jeune garçon, un alter ego dont il s'éprend et qu'il tente de toucher. Il prend par la suite conscience de deux choses : il s'agit d'une image, d'un reflet et il s'agit de sa propre représentation dont il est tombé amoureux. Si, dans la version d'Ovide, Narcisse meurt de tristesse, si son corps donne lieu à l'éclosion de fleurs appelées narcisses, dans d'autres versions, chez Plotin notamment, il tombe à l'eau et meurt en tentant d'embrasser son image. Le fantasme de l'image an-icône qu'illustre le mythe grec de Narcisse se tient sous l'horizon de la mort. Suscité (ou révélé) par l'image, préexistant à celle-ci ou décollant de sa perception, le narcissisme affiche sa valence mortifère. L'auto-idolâtrie, la proto-*selfiesation* aboutit à la mort, à la métamorphose de l'auto-amoureux en fleur.



Le rêve, ou plutôt l'ambition, d'une représentation totale qui, analysent les auteurs, gouverne le septième art, vise à supplanter la présentation en prétendant en être la vérité. Le simulacre s'affiche comme le réel dont le réel est la copie. La négation de l'altérité matérielle, sensible qu'il souhaite acter s'accompagne du vœu de se faire passer pour la réalité (et non pour une de ses formes parmi d'autres).

Au fil des siècles, d'un continent, d'une culture à l'autre, l'histoire de l'art a été ponctuée par des mutations de styles, des redéfinitions formelles, des renouvellements des supports, des innovations techniques. L'invention de nouveaux styles, la découverte de grammaires de formes inédites, les révolutions créatrices sont à la fois dépendantes, conditionnées par l'évolution des dispositifs, des médias et totalement étrangères à ces derniers. Si les pratiques sont infléchies, modifiées, nourries par les techniques, l'aiguillon de la nécessité qui contraint les artistes à explorer un registre du visible (de l'audible ou du scriptible...) qui n'existe pas encore, qui excède le réservoir des formes, est, quant à lui, indépendant, en sa source et en ses effets, de l'évolution des supports et de l'appareil technique.

Étudiant "l'impact de l'intelligence artificielle sur la culture visuelle contemporaine" (titre de leur dernier chapitre), Andrea Pirotti et Antonio Somaini dressent un protocole d'évaluation de la nature et de l'ampleur des changements. La question vaut pour l'ensemble de l'histoire des cultures visuelles : à tel ou tel moment, dans telle ou telle culture, telle ou telle société, les nouvelles formes de représentation, les nouvelles images qui apparaissent signent-elles des modifications périphériques, marginales ou induisent-elles des ruptures profondes dans la manière de créer des images et de les recevoir ?

Deux séquences retiennent leur attention. Une première surgit dans les années 1990–2000 et se définit par la diffusion des technologies numériques et le déferlement d'Internet. Une seconde, en cours à l'heure actuelle, coïncide avec le développement de l'intelligence artificielle et son utilisation dans la production d'images. Loin de catalyser des changements mineurs, l'une et l'autre génèrent des transformations en profondeur, d'une amplitude telle qu'elles remettent en question ce que nous entendons par "image", "vision" et "écran". Paradoxalement, on pourra soutenir que les mutations engagent davantage les plans épistémiques, anthropologiques, politiques que le plan esthétique. L'idée d'une *machine learning*, à savoir d'une vision artificielle, d'une vision par ordinateur fait l'objet d'une archéologie. Porteuse d'espoirs et de craintes, "l'idée même d'un 'regard de la machine' [...] traverse l'histoire des théories de la photographie et du cinéma des années 1920, 1930 et 1940" (p. 368). De nombreux artistes-chercheurs contemporains (Grégory Chatonsky, Trevor Paglen, Hito Steyerl évoqués par les auteurs) situent leurs travaux dans le cadre d'une réflexion sur l'automatisation de la vision mise en œuvre par les nouvelles technologies. Si les installations des artistes-chercheurs répondent à des motivations divergentes, des perspectives plurielles, si elles sont souvent porteuses d'un regard critique, d'une dénonciation des systèmes générateurs d'images, elles ont toutes en commun d'expérimenter les puissances et les impasses, les promesses et les dangers des systèmes d'IA appliqués à l'art. Intrinsèquement liée au domaine militaire, l'automatisation de la vision demeure, en ses innombrables applications, tributaire de



Hito Steyerl, *This is the Future*, 2019, vue de l'installation, visuel extrait de *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, pp. 412/413

l'esprit et des objectifs militaires qui ont présidé à son avènement. Les auteurs renvoient, entre autres, aux travaux de Paul Virilio, lesquels interrogent l'automatisation de la perception sensible apparue dans le champ de la logistique militaire dès la Première Guerre mondiale, avant que cette "vision sans regard" ne migre et n'essaime dans d'autres champs sociaux. La translation du militaire au civil importe la surveillance généralisée, la géolocalisation, la reconnaissance faciale au service d'un contrôle absolu des populations, d'une mise sous cloche de la liberté.

Que se passe-t-il quand l'art contemporain recourt aux programmes d'IA, aux réseaux neuronaux, quand l'agence J. Walter Thompson Amsterdam conçoit en 2016 "Le Prochain Rembrandt" à partir d'algorithmes et d'outils de reconnaissance faciale? Quelles sont les implications d'un premier prix octroyé en 2022 par la Colorado State Fair Fine Arts Competition à une œuvre générée par l'intelligence artificielle (sans que le jury ne le sache)? L'ensemble des systèmes artistiques d'IA, les réseaux antagonistes génératifs (GAN) basés sur un générateur créant de nouvelles images et sur un discriminatoire chargé de sélectionner les images repose sur une procédure d'algorithmisation, de codage. Le geste créateur se situe précisément dans l'espace de l'anti-codage, au plus loin de l'algorithmisation. Il est intéressant de voir comment l'art assisté par l'IA rejoue les algorithmes, les explore, interroge dans une visée expérimentale, critique, ludique, politique ou extra-esthétique les avancées technologiques qu'il déborde. En tant que manifestation du vivant, il est l'activité anthropologique qui n'est pas programmable, qui n'est pas le résultat d'une génération procédurale de règles.

Dans son installation *Completion 1.0* (2021), le plasticien Grégory Chatonsky produit une histoire alternative de la génération des formes, autrefois apanage des humains, dévolue désormais aux machines. "Cet univers nous renvoie à un avenir dans lequel, suite au réchauffement climatique, les humains auront disparu et les machines réélaboreront sans cesse les traces iconiques de ce que l'humanité a laissé derrière elle: une masse 'hypermnésique' de données".

Antonio Somaini (professeur de théorie du cinéma, des médias et de la culture visuelle à l'Université Sorbonne Nouvelle) et Andrea Pinotti (professeur d'esthétique et de théorie de l'image à l'Université Statale de Milan) livrent un ouvrage décisif sur les enjeux et les questions véhiculés par la "culture visuelle".

Qu'est-ce qu'une machine qui voit, une vision non humaine, non animale? Faut-il encore parler de vision quand on évoque la vision machinique? De nombreux chercheurs (tels Andreas Broeckmann, Adrian MacKenzie et Anna Munster) n'usent du terme de "vision" que lorsqu'elle est le fait d'êtres vivants, humains ou non humains, et parlent, dans le cas des machines, de "calcul optique" (conçu comme "un mécanisme irréflecti, sans pensée", Andreas Broeckmann), de "*platform vision*" (Adrian MacKenzie et Anna Munster). Engageant la question "qu'est-ce que la pensée?", réactivant l'opposition entre mécanisme et vitalisme, déjouant le rêve d'Alan Turing, le discriminant se réfère *in fine* à l'établissement d'une démarcation entre perception/pensée vivante (humaine ou non humaine) et intelligence artificielle.

Mobilisant les sciences humaines dont elles redéfinissent les contours, les images artistiques produites par l'IA, explorant la réalité augmentée des mondes virtuels, du métavers, engageant des batteries de questions que l'ouvrage aborde. Par exemple, celles de l'empathie ou des avatars. Certains théoriciens, certains artistes, pionniers du net art, du cyberart perçoivent la réalité virtuelle comme inductrice d'empathie. Portés par un idéal humanitaire naïf ou par un programme sociétal behavioriste, les dispositifs esthético-techniques sont alors au service d'une pensée politiquement correcte qui entend formater l'empathie. Je prolongerai les réflexions des auteurs en pointant une inquiétude: cessant d'être une création inconditionnée, soumise à des impératifs internes, les pratiques artistiques usent alors de la réalité virtuelle en vue d'une fin idéologique que l'on percevra comme la version algorithmique, postmoderne et musclée de "la musique adoucit les mœurs". Il me semble que, quelles que soient les vertueuses ou moins vertueuses raisons humanitaires invoquées (susciter l'empathie avec l'autre, humain, animal, végétal, réparer les blessures, diminuer la violence), l'art appliqué devient l'auxiliaire d'un formatage des corps et des esprits, bref d'un biopouvoir choisissant les œuvres basées sur la réalité virtuelle comme fer-de-lance de son programme de conditionnement. Autre question ouverte que je lancerai dans le sillage des très fines analyses des auteurs: loin d'éveiller l'empathie, des œuvres d'artistes ou de réalisateurs se tournant vers la réalité virtuelle peuvent distiller (outre une technophobie viscérale) l'impact inverse, soit une distance, une insensibilité dès lors que l'immersif peut entraîner des phénomènes de déréalisation, d'hallucination, un repli solipsiste et qu'au rebours de ce qu'il affirme, il implique *ab initio* un éloignement par rapport à la matière, à la présence, à ce que Jacques Rancière appelle le "partage du sensible".

De façon similaire, les avatars présentés comme une nouvelle manière d'être au monde (ou de l'être en ne l'étant plus), développés notamment par Mark Zuckerberg avec son *Metaverse*, sous couvert d'une diffraction/multiplication identitaire, d'un lien lointain et brumeux à la pensée hindouiste des avatars, ne sont-ils pas chéris en raison de leur formatage idéologique? Que cet équivalent de messages subliminaux injectés entende promouvoir, de façon "louable", la tolérance, le pacifisme, atténuer les préjugés racistes, sexistes n'en demeure pas moins inquiétant. Inquiétant parce qu'il use du conditionnement pour produire des aptitudes à la liberté (ce qui détruit l'aptitude à penser par soi-même, à user de son libre arbitre), parce qu'il s'auréole de promesses de bonheur dans le meilleur des mondes possibles et parce que des messages bellicistes, haineux pourront être injectés sous la guise de doubles, témoignant de la même croyance d'une translation du numérique vers le réel, le premier étant chargé de transformer le second. Dans cet ouvrage décisif, dressant une remarquable cartographie de nos cultures visuelles passées et actuelles, les auteurs en décrivent la généalogie, l'archéologie et les effets performatifs, sociétaux de phénomènes qui transforment notre expérience du vivre ensemble.

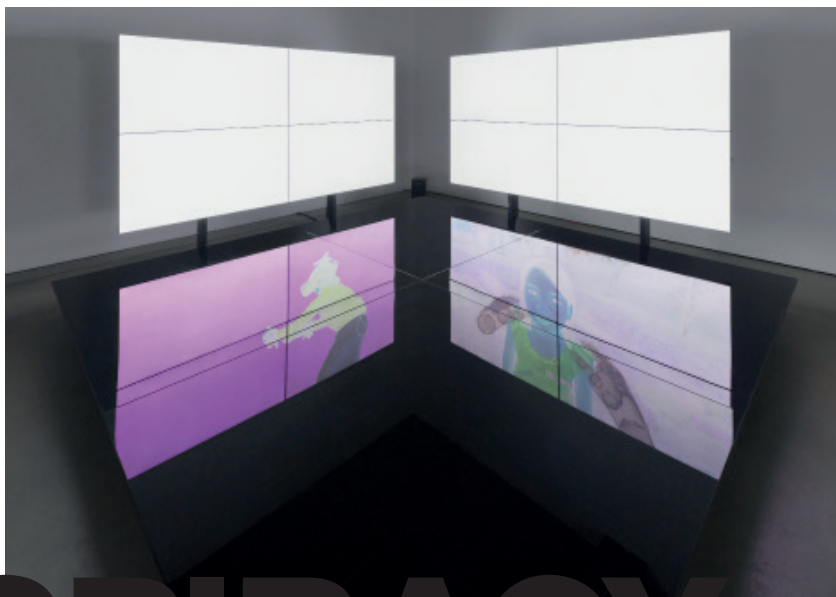
Véronique Bergen

ANDREA PINOTTI & ANTONIO SOMAINI, CULTURE VISUELLE. IMAGES, REGARDS, MÉDIAS, DISPOSITIFS, TRADUIT DE L'ITALIEN PAR SOPHIE BURDET, DIJON, LES PRESSES DU RÉEL, 424 P., 29 EUROS.

Philosophe, romancière et poète, **Véronique Bergen** a publié récemment *Marie-Jo Lafontaine. Tout ange est terrible* (La Lettre volée, essai), *Marolles. La Cour des chats* (CFC Éditions, essai), *Écume* (Onlit, roman). Récemment, elle a été commissaire de l'exposition *Lalan* à Hong Kong et a collaboré aux monographies *Lalan* (Éd. Rizzoli) et *Stéphane Mandelbaum* (Éd. Martin de Halleux).

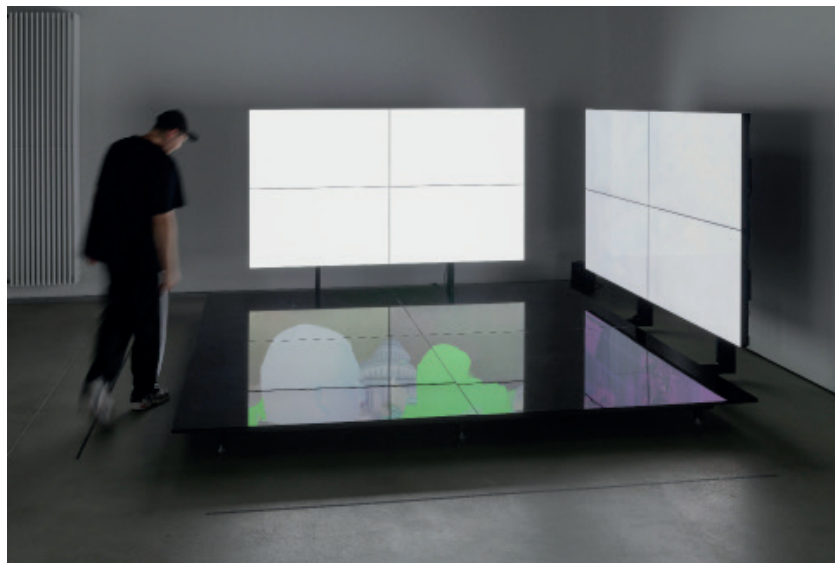
EMMANUEL VAN DER AUWERA (°1982; vit et travaille à Bruxelles) sonde les représentations de l'histoire et la manipulation des archives, notamment lors de tragédies. Il observe la transformation de nos comportements induite par l'évolution des "machines de vision", mais aussi les absurdités et les logiques économiques qui façonnent l'architecture du visible, dans une dimension quasi anthropologique. Dans la plupart de ses travaux, il opère des mises en abyme qui réutilisent ou détournent les outils du web, afin de pointer l'arrière-fond idéologique qui appaie nos regards. À travers des procédés de *reenactment*, de *found footage*, de *deep learning*, de générateurs d'images par IA ou d'immersion dans des métavers, son œuvre creuse le vertige d'une culture visuelle de plus en plus fractalisée. Rencontre.

Emmanuel Van der Auwera,
VideoSculpture XXV (Archons), 2022
Vue de l'exposition *Seeing is revealing*, Hek Basel
Courtesy Harlan Levey Projects
Photo © Franz Warnhof



CONSPIRACY & CORPORATE DREAMS, OU LA FRACTALISATION DU CONTEMPORAIN

Emmanuel Van der Auwera,
VideoSculpture XXV (Archons), 2022
Vue de l'exposition *Seeing is revealing*,
Het Basel
Courtesy Harlan Levey Projects
Photo © Franz Warnhof



l'art même: A certain Amount of Clarity (2012), qui montre la réaction d'adolescent-e-s visionnant un meurtre sur Internet ou donnant parfois libre cours à leur pulsion morbide, est aussi le titre éponyme de ta monographie sortie en 2020. On ne voit jamais la vidéo, que tu n'as d'ailleurs toi-même pas regardée, mais nous éprouvons, tel un miroir, le mal-être général ou pire, la fascination pour ce qui se joue en hors-champ. Ce moment d'horreur partagée constitue pour toi une sorte de tournant paradigmatique dans notre culture visuelle. Peux-tu nous expliquer pourquoi ?

Emmanuel Van der Auwera: Les années 2010 ont signé l'avènement des médias sociaux qui ont participé à une modification de nos comportements d'observateurs. À la différence de la culture de masse, où nous étions relativement passifs, Internet a encouragé une posture plus active, nous sommant d'interagir avec une base de



Emmanuel Van der Auwera,
VideoSculpture XXV (Archons), 2022
 Courtesy Harlan Levey Projects

de l'ordre du marionnettiste, où des individus s'incarnent dans des avatars tout en s'anonymisant, tandis que la voix devient le dernier refuge de l'authenticité.

AM : *Dans la plupart de tes travaux, tu portes une grande attention à la façon dont notre regard est appréhendé par diverses technologies et tente de souligner notre responsabilité proactive dans l'acte de voir. Ton installation VidéoSculptures XXV (Archons) (2022) poursuit cette réflexion et semble produire un nouvel espace perceptif, presque fractalisé. Dans quelles mesures les images générées par IA, VR ou réalité augmentée produisent-elles, selon toi, une iconographie au-delà de la perception humaine, comme la photographie ou le cinéma avaient, en leur temps, élargi le spectre du visible ?*

EVdA : *Vidéosculpture XXV (Archons) traduit l'idée que c'est l'objet qui nous regarde et ouvre la question de l'espace de l'image. Dans cette installation, une plaque de miroir noire posée au sol reflète des écrans blancs qui émettent des images invisibles à l'œil nu. Cela génère une mise en abyme, où l'on observe un film de l'autre côté du miroir. Archons sonde aussi l'idée d'un autre regard, non nécessairement humain, mais peut-être post-mortem.*

Alors que j'étais en contact avec Europol, j'ai découvert un texte intitulé "Horizons 2030" du spécialiste en cybersécurité Rik Fergusson, avec qui j'ai eu plusieurs échanges. Dans ce récit d'anticipation, il tente de prédire comment les technologies dans l'éprouvette — de l'IA, de la cybersécurité ou des biotechnologies — vont avoir un impact sur le monde et les individus en provoquant une véritable paranoïa relative à la véracité des événements et une crise de l'authenticité de ceux-ci. Selon lui, il n'y aura plus de frontières entre réel et virtuel, car les citoyens, équipés de multiples machines de vision, seront incapables de reconnaître l'authenticité de ce qu'ils perçoivent. De même, la ligne de démarcation entre la vie et la mort s'amenuisera, dans la mesure où la généralisation d'avatars multiples et la collecte massive des données personnelles permettront d'interagir avec des personnes défuntées. C'est sur cette toile de fond que des virus contaminent les lentilles de contact de réalité augmentée portées par la plupart des individus.

Le titre *Archons* est issu d'une vidéo d'une jeune femme sur TikTok qui expose la thèse selon laquelle la réalité est une simulation. Elle raconte que les archontes, dans la mythologie gnostique, sont des divinités maléfiques qui façonnent les illusions.

Dans le film, on assiste à la résurrection d'une petite fille défunte, sous la forme d'un avatar virtuel, pour une ultime rencontre avec sa mère. Ces images proviennent d'une expérience réelle, tentée en Corée du Sud, pour étudier l'impact sur le deuil d'un double "post-mortem". La voix de Fergusson, que j'ai enregistrée en Pologne en 2022, a été transcodée avec un logiciel d'IA pour devenir celle d'un enfant : *"I think these evolutions make this digital immortality not just probable it makes it unavoidable"*. Cette thématique de la mort et de la survivance digitale est récurrente tout au long de la narration, tandis que le film commence par des images opératoires de drones lors du dernier tir américain sur Kaboul en 2021, qui a coûté la vie à une famille et de nombreux enfants.

contenus, sans commune mesure, s'autogénéralisant. Les spectateurs doivent désormais créer une identité ou un avatar, réagir, commenter, exporter leur rapport émotionnel... Si bien que les réseaux sociaux, pour maintenir leurs trafics, nécessitent davantage de contenus générés que de contenus consommés, un peu comme une "chaîne de Ponzi".

Consommer des images de meurtres et filmer sa réaction pour la poster en ligne me paraissait alors un phénomène assez nouveau dans l'économie du réel, conduisant à des changements de nature presque anthropologique.

Cela pose aussi la question de la liberté d'expression individuelle, dès lors que le nombre de vues (par millions ou milliards) peut avoir des conséquences pour les populations, en créant de véritables impacts dans le réel. Je pense à cette phrase de Lenny Pozner, un homme dont le fils de quatre ans assassiné à Sandy Hook fut accusé d'être une entité fictionnelle : "Google change une variable de son algorithme, et cela revient à brûler des millions de livres. C'est un grand pouvoir, c'est en fait la plus puissante organisation que la terre ait connue".

AM : *Ces impacts dans le réel, dont tu parles, ont également trouvé un écho dans la manière dont ils pouvaient modifier la perception de notre réalité, en brouillant les contours de la vérité.*

EVdA : L'ingérence russe dans les élections américaines de 2016 a initié, selon moi, une remise en cause de cette tendance libertarienne. Soudain, on comprenait qu'il ne s'agissait plus de petites anomalies dans les couloirs de l'Internet. Il était possible d'instiller du poison dans le puits par *micro-impulse*. Goutte après goutte, le virus se dilue dans les réseaux informationnels et modifie le flux de conscience collective, en introduisant de nouvelles idées. En produisant, à grande échelle, la désinformation virale et la manipulation de contenus, nous sommes entrés de plain-pied dans les notions de "post-vérité", d'"*alternative facts*" et de "*microtargeting*".

Il devenait possible de maintenir des communautés ou des individus dans des bulles de vérité, où se trouvent des systèmes d'explication du monde imperméables les uns aux autres. C'est à partir de ce moment que l'on a commencé à exiger des plateformes (et de la poignée de milliardaires à leur tête) de modérer les contenus. Ce qui n'avait jusqu'à pour fonction que de créer de la suggestion ou du désir, à des fins économiques et marketing, générait bien davantage des mondes opaques et totalisants.

AM : *Dans plusieurs de tes travaux, tu te sers du reenactment, en faisant performer à des comédiens des monologues où des individus commentent leur attrait pour des contenus extrémistes avec Central Alberta (2016) ou, à l'instar de Wake Me Up At 4:20 (2017), en utilisant des avatars stéréotypés et génériques pour devenir les porte-voix de personnes épilquant sur des suicides en live. Quelle fonction, ou quel statut, donnes-tu à ce dispositif ?*

EVdA : Le *reenactment* est une forme qui m'intéresse beaucoup, car il permet de créer quelque chose de nouveau par la répétition du même. Les investigateurs *reenactent*, par ailleurs, les scènes de crime pour comprendre ce qui s'est passé ou s'y préparer, comme dans le cas des massacres en milieu scolaire. Cela conjugue le documentaire et la fiction, l'un informant l'autre. C'est aussi une manière d'apprendre comment les choses mutent et évoluent avec la culture des mêmes. Cela montre enfin dans quelle mesure une phrase échappe à son auteur en étant reprise par d'autres, ou comment un geste d'auteur se crée collectivement, tel un mime répété tant de fois qu'il acquiert un sens.

Dans *Wake me Up*, j'ai utilisé un ancien procédé d'animation par reconnaissance faciale (Facerig) qui propose des avatars archétypaux de la culture Internet (la geisha, le *gamer* ou des animaux kawaii). J'étais intrigué par les aberrations et les *glitches* opérés par les avatars qui peinaient à restituer les émotions humaines. Il y a quelque chose



Emmanuel Van der Auwera,
Expérimentation avec Dall-E
(projet en cours)

Cette traversée de registres d'images jette un trouble sur les frontières du réel et montre les effets que ces technologies font peser sur le contrôle des apparences, jusqu'au-delà de la vie.

AM: Tu t'intéresses actuellement à des procédés qui sont en soi des machines à répéter, comme ces IA qui génèrent des images à partir de descriptions textuelles, à l'instar de Dall-E 2 (sorti en juillet 2022), développé par OpenAI, cofondé par Elon Musk. Dans quelle mesure ces images-qui-n'existent-pas, générées par des entreprises à but lucratif, redéfinissent-elles les enjeux esthétiques, mais aussi épistémiques et politiques de notre sensibilité ?

EVdA: L'année 2022 signe l'explosion des IA de textes à image. J'ai dernièrement utilisé Dall-E pour explorer la possibilité de créer de la documentation fictive sur un exercice de tir actif (*active shooter drill*), où des élèves rejouent, par prévention et de manière assez théâtrale, des scènes de fusillade en milieu scolaire, avec parfois du faux sang.

Il est assez poignant de voir défiler d'innombrables variations en réponse à une commande telle que "famille en deuil lors d'une vigie collective après un événement tragique, photographie *close-up*". Ces images, d'une grande crédibilité, représentent des situations fictives, mais pourtant familières, sans jamais renouveler ni épuiser le concept. Il en résulte une image fantôme implémentée dans l'imaginaire et générée par des millions, voire des milliards, de données apparentées, que nous avons en quelque sorte collectivement entraînées en bâtissant le monde digital.

C'est pourquoi les IA n'inventent rien à proprement parler, elles digèrent plutôt de la matière existante. Reste que le processus est une opération relativement opaque, car nous ne connaissons pas le chemin emprunté pour parvenir à ces résultats. On peut pressentir l'orientation de l'algorithme vers certaines "zones" ou chercher à influencer son mouvement par suggestion, mais cela ressemble davantage à une incantation qu'à une commande informatique. Le mystère règne quant à l'organisation épistémologique et à la manière d'accéder au savoir de cette bibliothèque.

AM: Cela pose, à nouveaux frais, la question de l'industrialisation de l'imaginaire, que pointait déjà Baudelaire à l'endroit de la photographie en 1859, mais aussi des biais algorithmiques et de l'éthique de ces contenus.

EVdA: Le *gore*, les représentations de meurtre, de blessures, le porno, etc. sont des images interdites, sans accès et hors limites. Bien sûr l'algorithme a été entraîné sur tout cela, mais les développeurs brident le potentiel génératif pour préserver le cadre éthique et SFW (*Suitable For Work*) de l'outil.

Le modèle de l'entreprise Runway est moins balisé. En formulant des commandes équivoques, l'algorithme est, pour ainsi dire, passé sous les radars et a accédé à des zones interdites. Les images qui en résultent, bien que n'étant pas explicitement *gore* ou pornographiques, sont plus dérangeantes ou cauchemardesques. Cela renseigne aussi sur les voisinages génétiques des images, réduites à quelques points caractéristiques, et donc sur les typologies opérées par les algorithmes. Pleinement débridées, on a peine à imaginer les atrocités qui pourraient sortir de ces boîtes noires ; une imagerie d'une violence sans fonds, au croisement de la réalité et du fantasme. L'IA pourrait, à mon avis, devenir une nouvelle manière de tester les limites de nos pulsions scopiques. Des vidéos hyper-réalistes seront bientôt générées instantanément de cette façon. Dans cette optique, il est probable que de nombreuses productions cinématographiques, ou autres, développent une nouvelle industrie de l'imaginaire fondée sur ces technologies opaques.

AM: *Dall-E* est un mot-valise renvoyant au petit robot *Wall-E* de Pixar, dont la fonction est de nettoyer la Terre, et Salvador Dalí. D'emblée, la plateforme nous entraîne dans un univers futuriste, voire surréaliste, de formes molles et organiques, parfois entremêlées, dont on se plaît à comparer les altérations avec les déformations et métamorphoses qui ont libre cours dans les psychoses, les hallucinations ou les rêves.

EVdA: Dans *Dall-E*, les zones de flou produites par des générateurs *text-to-image* figent un processus qui émerge de "l'espace latent". C'est pour cela que ces images ne sont pas des copies, ni des collages, mais bien des inventions à la fois génériques et incroyablement diverses par la multiplicité des poses, des cadres et des éclairages. Dans mes dernières expérimentations de photos générées, réitérant des mises en scène de simulacres d'exercices de tir, il y a des premiers plans de bras ou de corps qui coupent l'image et donnent l'illusion d'authenticité. L'effet "photos prises sur le vif" tend à faire disparaître les limites entre expériences physique et digitale. Mais, à tout moment, cette "suspension of disbelief" peut vaciller. Il y a encore beaucoup d'aberrations, on compte parfois six doigts aux mains, les corps s'imbriquent comme s'ils avaient la consistance d'un gel, les visages, anormalement lisses ou translucides, ressemblent souvent à de la cire. Mais ces modèles évoluent rapidement et dépasseront bientôt notre faculté de discernement. Ces nouvelles technologies de computations d'images me font penser à ce qu'écrivait Vilém Flusser dans son livre *Post History* (1983): "*The apparatus has become the aim of history. It has become a dam for linearly progressive time. The fullness of times. History transcoded into program becomes eternally repetitive*".





Emmanuel Van der Auwera,
Perfect Days, 2022
 Two-Channel HD Video 17'07", vue de
 l'exposition *Finis Terrae*, Anvers,
 17.11.2022 – 26.02.2023
 Courtesy Harlan Levey Projects



Emmanuel Van der Auwera,
Perfect Days, 2022
 Two-Channel HD Video 17'07"
 Courtesy Harlan Levey Projects

AM: Ton œuvre *Perfect Days* (2021), réalisée en pleine pandémie, au moment où les métavers s'imposent au grand public, est une vidéo documentaire sur le télétravail, via la plateforme Virbela, appartenant à un consortium immobilier américain. Ici encore, la réalité semble être le produit d'une gamification d'un monde dans lequel les protagonistes perforent le rêve d'entreprises.

EVdA: J'ai eu un accès privilégié à cette plateforme par l'intermédiaire d'Europol, qui souhaitait organiser une réunion de travail sur cette île virtuelle, lors de la pandémie.

L'interface, très simpliste, accueillait des *meetings* de succursales comme Amazon, les laboratoires Pfizer ou des groupes de militaires accessibles par mots de passe. Je suis resté, pour ma part, cantonné à l'île en *open access* qui était peuplée de citoyens désabusés par les confinements et qui cherchaient des alternatives pour poursuivre leurs activités. L'île est devenue le théâtre d'un "jeu de rôle" très particulier, où les avatars de personnes isolées se retrouvaient pour collaborer ou revoir des collègues, mais aussi pour sociabiliser à la plage, danser ensemble, admirer la mer depuis le phare de l'île ou traîner en famille. Ayant pris le masque d'un avatar, je m'y suis fondu pendant un mois et demi, en observant silencieusement l'organisation de cet étrange monde insulaire. J'avais en *terra incognita*, tel un anthropologue ou un infiltré. J'ai alors fictionnalisé certaines situations en mettant en scène mon avatar et un double dans une balade solitaire en forêt, une amourette de bar, une conversation avec Mike, un employé zélé convaincu qu'il s'agit là du futur des interactions humaines.

Le film retrace une sorte de paradis idéalisé de corporations, où des avatars rêvent le rêve d'une entreprise en évoluant dans une vision infantiliste et gamifiée. Souvent l'ennui régnait sur l'île et peu de choses intéressantes s'y passaient. Je naviguais alors dans un océan morne, un désert de l'imaginaire. Mais parfois des *bugs* offraient le sentiment d'une épiphanie, comme cette femme habillée en diablesse qui escalade le ciel. Le décalage entre la réalité des voix et du son ainsi que l'imagerie naïve des graphismes accentuent l'effet tragicomique. Il en résulte une profonde mélancolie, à l'image, aussi, de la période de Covid que nous traversons.

Entretien mené par Marion Zilio

Marion Zilio est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Docteure en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, elle est l'auteur de *Faceworld. Le visage au 21^e siècle* (PUF, 2018; Polity Press, 2020) ainsi que *Le livre des larves. Comment nous sommes devenus nos proies* (PUF, 2020; Cactus, 2022). Elle enseigne actuellement à l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis et à l'EESAB de Rennes.

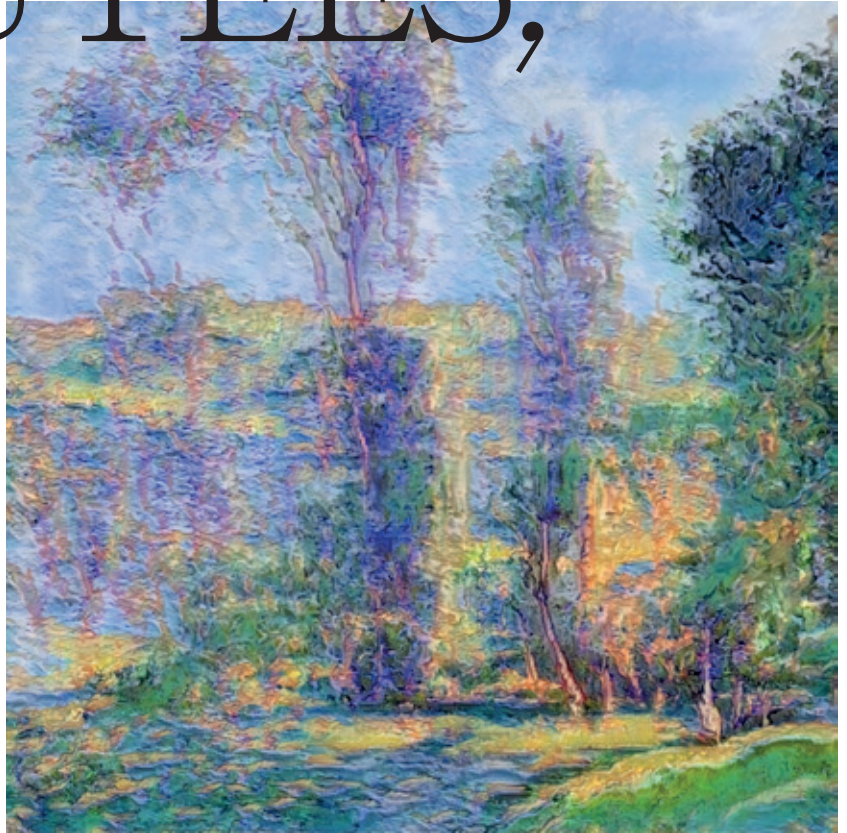
Emmanuel Van der Auwera,
Wake me up at 4:20, 2017
 Mirror screen, HD video 12'22"
 Courtesy Harlan Levey Projects

1 Villèm Flusser, *Post-History*, Minneapolis, Univocal, 2013, p. 97.

CRÉATIVITÉS DISPUTÉES,

Robbie Barrat, *Landscape*, 2018,
image générée
© l'artiste

Pour Ryszard W. Kluszczyński, professeur de Cultural and Media Studies de l'Université de Lodz, le concept de "créativité" naît en Occident à la fin de l'Antiquité et désigne alors la fabrication de quelque chose à partir du néant¹. Lucrèce dénonce l'impossibilité d'une telle production, et la créativité se mue en caractéristique divine. Au XIX^e siècle, sa définition se dissocie du caractère divin pour simplement reposer sur la nouveauté. Elle devient l'attribut de l'artiste avant que le XX^e siècle n'élargisse le concept à la production de n'importe quel nouveau produit. La créativité devient alors une caractéristique humaine qui affirme le statut ontologique de l'homme créateur, à l'image de la création divine.



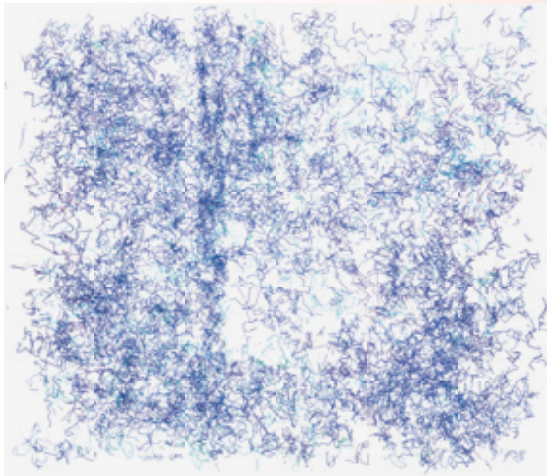
UNE ΛUBAINE

ANTHROPOLOGIQUE

La créativité est une aptitude que l'on ne cède pas facilement. Jérôme Neutres rappelle que la photographie avait fait l'objet d'une "Protestation des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art" à l'initiative d'Ingres et de Puvis de Chavannes². En 1927, *L'Oiseau dans l'espace* de Brancusi s'était également vu refuser le statut d'œuvre d'art car il n'avait pas été façonné par les mains de l'artiste. Ces rejets furent rapidement oubliés mais seulement pour accepter la technique en tant qu'outil et non pour la hisser au rang de créateur. Le développement de l'intelligence artificielle (IA) dans l'art suppose que l'artiste et la machine soient tous deux candidats au statut de créateur. Cette dispute de la paternité ou de la maternité de l'œuvre interroge la définition que le XXI^e siècle choisira de donner à la créativité. Et si cela éveille les passions médiatiques et Twiterriennes, c'est bien parce que remettre la créativité en question suppose d'interroger la définition de l'humain.

Après s'être consacré aux réseaux neuronaux des voitures autonomes ou encore aux techniques d'apprentissage de la recherche pharmaceutique, **Robbie Barrat**, jeune prodige de l'IA, se dédie à la création artistique pour laquelle il a récemment ouvert un studio à Paris³.

Dans une série de portraits et de paysages simplement intitulée *Landscapes and Nude portraits*, l'artiste utilise la technique des réseaux adverses génératifs, autrement dit des GANs (*generative adversarial networks*), pour créer des images. Il tente d'abord de réaliser des paysages peints en nourrissant l'algorithme de nombreuses toiles, mais s'ennuie du résultat⁴ : "utiliser une nouvelle machine tendance et un algorithme de pointe pour produire une sorte de peinture de paysage médiocre qu'on a déjà fait pendant les 500 dernières années paraît un peu cynique."⁵ Barrat choisit alors également de maximiser la "mésinterprétation" de l'algorithme pour générer des nus. En effet, l'artiste explique qu'en apprenant les composantes d'un paysage, les GANs comprennent seuls que le ciel se place généralement sur le registre supérieur tandis que le sol est situé sur le registre inférieur. Il choisit donc d'induire son logiciel en erreur : il lui apprend à différencier les détails qui constituent les portraits, mais lui apprend également à ne pas comprendre les proportions de la structure générale du portrait (à savoir une tête, deux bras et deux jambes, par exemple)⁶. Le logiciel corrige ses productions en régénérant les zones du portrait qui ne satisfont pas son discriminateur, lui-même induit en



Leonel Moura, *RAP*, 110807, 2007, encre permanente sur toile, 140 × 160 cm, Guy & Myriam Ullens Foundation Collection © l'artiste

erreur. C'est ainsi l'enchaînement d'erreurs et de corrections (elles-mêmes erronées) qui accorde à l'algorithme sa part de créativité.

Edmond Couchot rappelle que l'autonomie se définit étymologiquement par l'établissement de ses propres règles dans un cadre d'action spécifique où une certaine quantité de liberté est accordée⁷. En trompant l'apprentissage des règles habituelles, Barrat crée une forme d'autonomie créative par l'erreur. Cette "marge d'indétermination" ne sert plus seulement à apprendre, elle devient une fin en soi pour susciter la créativité par l'erreur.

Leonel Moura, ancien photographe devenu pionnier de l'art robotique, crée en 2001 le premier essaim de robots capables de produire des dessins et des peintures autonomes grâce à un algorithme pensé en 1992 par Marco Dorigo⁸. Cet algorithme, qui étudiait le comportement des fourmis, a permis à l'artiste de penser un nouveau processus créatif indépendant du raisonnement humain. En 2006, Moura développe le *Robot Action Painter*, le RAP, qui sera la main de l'algorithme. Le petit robot tient un stylo et se déplace sur la toile grâce à des roues, pour dessiner là où

l'algorithme le lui ordonne⁹. Son raisonnement est fondé sur le principe de la stigmergie, qui correspond à l'ensemble de réactions cohérentes et collaboratives exécutées par des groupes sociaux d'insectes pour modifier leur milieu. En effet, ces insectes s'appuient sur le comportement de leurs semblables pour déterminer le comportement à adopter¹⁰. Dans *Robot Art*, sept robots RAP réalisent trois grands tableaux grâce à cette technique.

Le robot se déplace aléatoirement sur la toile et dessine en fonction de "l'appel" des couleurs laissées par ses semblables¹¹. Il possède par ailleurs un générateur de nombres aléatoires qui lui ordonne de dessiner une fois un certain seuil atteint. Limités à l'environnement de la toile, les robots abandonnent progressivement l'aléatoire pour ne réagir qu'en fonction des traces d'autres robots. Ils passent donc d'une promenade aléatoire à une chorégraphie cohérente et synchronisée. L'artiste explique que "ces robots artistiques sont des êtres singuliers, avec une forme particulière d'intelligence et leur propre créativité."¹² La créativité selon Moura est donc issue du rapport logique entre action créatrice et observation de l'environnement¹³.

En cela, Moura étend cette définition au non-humain et propose une "nouvelle forme d'art", "a new kind of art". Il relève que, pour une partie de son public, l'art reste humain parce qu'il est celui qui assemble les pièces et démarre le robot. Moura répond qu'une fois que le programme est lancé, il ne peut intervenir sur le processus créatif des RAPs autonomes dont le travail est imprévisible. Il reconnaît toutefois le rôle de l'artiste et propose un art "symbiotique"¹⁴.

Il pourrait apparaître que Leonel Moura suggère une collaboration, mais son raisonnement dépasse la simple association entre humain et non-humain. Il propose que l'humain devienne un artiste qui crée d'autres artistes intelligents¹⁵. Comme Robbie Barrat, il accorde une nouvelle autonomie à l'algorithme, mais là où l'un laisse l'erreur faire office de créativité, l'autre s'inspire de la stigmergie non humaine.



Leonel Moura, *Robot Art*, 2020, installation, UCCA Center for Contemporary Art, Pékin, Chine

- 1 Ryszard W. Kluszczyński, "Machines Like Gods. Introduction to Reflections on Creative Machines and the Art of Patrick Tresset" dans *Human Traits, Patrick Tresset and the Art of Creative Machines*, Gdańsk, Pologne, LAZANIA Centre for Contemporary Art, 2016.
- 2 Laurence Bertrand Dorléac et Jérôme Neutres, *Artistes & robots* [exposition, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 5 avril au 9 juillet 2018], Paris, Réunion des musées nationaux, 2018.
- 3 Robbie Barrat, *Robbie Barrat*, <https://robbiebarrat.github.io/>
- 4 Robbie Barrat, *Old work – Landscapes and Nude Portraits*, <https://robbiebarrat.github.io/oldwork.html>
- 5 "Employing a fancy new machine and cutting-edge algorithm to make the same sort of mediocre landscape paintings we have already been making for the past 500+ years seems a bit cynical." Traduction de l'auteur.
- 6 R. Barrat, *Old work - Landscapes and Nude Portraits*, op. cit.
- 7 Edmond Couchot, "Automatism, Autonomy and Aesthetics in the Performing Arts" dans *Leonardo*, 2 avril 2019, vol. 52, n° 3, pp. 240-246.
- 8 Leonel Moura, *Intro – Leonel Moura*, <https://www.leonelmoura.com/intro/>
- 9 Leonel Moura, *RAP – Leonel Moura*, <http://www.leonelmoura.com/rap-2/>
- 10 Pierre-Paul Grassé, "Stigmergie" dans *Encyclopædia Universalis*.
- 11 Bien que pour nombre de spécialistes de l'intelligence artificielle il apparaît encore impossible de générer un programme véritablement aléatoire.
- 12 "These artistic robots are singular beings, with a particular form of intelligence and a kind of creativity of their own." Traduction de l'auteur.
- 13 Leonel Moura, *Building with stigmergy – Leonel Moura*, <http://www.leonelmoura.com/sitmergy/>
- 14 Leonel Moura et Henrique Garcia Pereira, *Symbiotic Art Manifesto – Leonel Moura*, <http://www.leonelmoura.com/symbiotic-art-manifesto/>
- 15 *Ibid.*



16 Patrick Tresset, *About* | PATRICK TRESSSET, <https://patricktresset.com/new/about/>

17 L. Bertrand Dorléac et J. Neutres, *Artistes & robots*, op. cit.

18 Patrick Tresset et Frédéric Fol Leymarie, "Generative Portrait Sketching", Digital Studios, Goldsmiths College, University of London, 2005.

19 Patrick Tresset et Oliver Deussen, "Artistically Skilled Embodied Agents", Konstanz, Bibliothek der Universität Konstanz, 2014.

20 Je tiens à remercier vivement Patrick Tresset pour le temps accordé à cet entretien.

Patrick Tresset est un artiste français installé à Bruxelles qui, depuis 2003, explore les systèmes informatiques et robotiques capables de dessiner. À partir de recherches à la fois universitaires et artistiques, il conçoit plusieurs installations théâtrales dont la série des Human Studies au sein de laquelle figure *La Grande Vanité au corbeau et au renard*¹⁶. Inspirée des vanités allégoriques de la période moderne, l'installation se compose d'un robot capable de dessiner une série d'objets qu'il perçoit à l'aide d'une caméra¹⁷.

Dans un article de recherche coécrit avec Frédéric Fol Leymarie, l'artiste explique le fonctionnement de l'algorithme. Le programme décortique et reproduit le processus de création humaine comme une véritable étude scientifique du dessin. Le système doit alors mimer chaque geste au lieu de simplement copier le dessin de l'artiste : déterminer la "structure saillante" du modèle, visionner le positionnement des lignes et des surfaces puis entamer un dessin "spontané et précis" et, enfin, ajouter les ombrages¹⁸.

Dans un article écrit avec Olivier Deussen, professeur d'informatique à l'Université de Konstanz en Allemagne, Patrick Tresset démontre qu'un facteur manque aux machines : l'intentionnalité¹⁹. En effet, chaque coup de crayon de l'humain est la marque d'une intention, c'est-à-dire d'une décision prise par le libre arbitre de l'artiste. Or, la machine répond à un programme qui ne lui permet pas de désobéir aux règles qui lui sont imposées tandis que l'artiste peut à tout moment se défaire de ses habitudes. Il est en cela impossible d'affirmer que le programme choisit de

suivre les règles proposées. Tresset met donc le doigt sur le facteur humain de la créativité qu'est, selon lui, l'intention.

Dans un entretien accordé en décembre 2019, l'artiste explique l'humanité prêtée aux mouvements de sa machine en ces termes :

"Je pense que c'est le fait que le dessin soit quelque chose de tellement humain. [...] le fait qu'ils [les robots] fassent des dessins, et le fait qu'il y ait un œil qui porte l'attention. Donc l'attention et l'intention en fait ! Et c'est suffisant après pour que le petit mouvement soit interprété comme ayant un sens."²⁰

Il ajoute que chaque ligne du dessinateur est le résultat d'une intention équivalente à une performance artistique comme une "archive précise des intentions de l'artiste". Incapable de prendre une décision, le robot mime cette intention. En cela, l'installation est une véritable performance théâtrale :

"C'est juste des machines. Après, c'est un mélange de machines, de marionnettes etc., et même s'il y a un niveau d'autonomie c'est quand même toujours des machines. Et tout le reste est dans l'imaginaire des gens et c'est ce qui est fantastique avec les robots."

L'illusion de l'intention repose sur l'imaginaire du public grâce à différents stratagèmes, comme le mouvement de "tête" du robot qui lève régulièrement sa caméra vers son modèle, à l'image d'un dessinateur humain limité par une mémoire faillible. En réalité, le robot prend une seule photographie du modèle et n'a plus besoin de le filmer à nouveau. L'illusion est accentuée par les mythologies que connaît

Patrick Tresset, *Skull*, 2018,
encre sur papier
© l'artiste



le public sur l'IA. Du Golem à *Terminator*, toute la culture donne à croire que le robot est réellement doté d'intention. Lorsque nous demandons à Patrick Tresset s'il s'agit bien d'une signature au bas du dessin, il répond : "c'est un gribouillage". Or, c'est précisément l'intention qui transforme un gribouillage en signature. Il est alors facile de démasquer l'anthropomorphisation dont ce gribouillage fait l'objet aux yeux du spectateur, qui l'associe à une signature que seul un être intelligent peut réaliser intentionnellement. Même la finition de l'œuvre est le résultat de l'interprétation du public. Tresset note en effet que les dessins du robot qu'il considérait lui-même comme des esquisses étaient plutôt considérés comme des portraits achevés par le public²¹. La décision de l'achèvement de l'œuvre, le mouvement de tête et la signature présumée contribuent donc à l'imagination du robot créateur à trois niveaux. Patrick Tresset n'hésite pas en revanche à briser ce mythe du robot intelligent : "C'est fantastique, ce qui est fait maintenant ou ce qu'on peut faire pour que... Le calcul quoi. Étonnant, bluffant, etc... Mais ce n'est quand même que du calcul."

La créativité réside alors dans deux éléments. Dans un premier temps, via l'approche éminemment scientifique du dessin, l'artiste décortique son propre geste. Puis, en reproduisant son style chez le robot, Patrick Tresset crée l'illusion du geste intentionnel. Il développe alors l'illusion théâtrale d'un robot intelligent par différentes stratégies mimétiques. C'est finalement en portant un regard critique sur son travail personnel que l'artiste remet cette illusion en question et accepte de dévoiler la simplicité d'une installation qui transpire de génie : ce n'est qu'une machine, ce n'est que du calcul, au service de la créativité humaine.

L'utilisation de l'IA dans les travaux de Robbie Barrat, Leonel Moura et Patrick Tresset suggère trois définitions de la créativité, chacune fondée sur un critère différent : l'erreur, la stigmergie et l'intention. La créativité est donc un concept dont la définition évolue non seulement dans le temps comme évoqué en introduction, mais également en fonction du contexte culturel dans lequel il est formulé. En cela, elle devient l'objet d'étude d'une anthropologie qui propose d'étudier les œuvres au-delà de leur simple condition d'objet d'art.

Dans *Le Pouvoir des images*, l'historien de l'art David Freedberg propose d'écrire une anthropologie des images qui reconsidère la frontière entre les images ordinaires et celles qui se voient octroyer le statut d'œuvre d'art²². Freedberg cite en particulier Hans Belting pour qui la "réaction distinguée" d'un amateur d'art devant ce qu'il considère être de l'art tient déjà du comportement appris²³.

Étudier ce qui fait art dans tel ou tel contexte culturel nécessite de comprendre l'action que l'image porte sur son monde, les réactions et pratiques dont elle fait l'objet. Dans la lignée de *L'Atlas mnémotique* d'Aby Warburg²⁴ et de la tradition anthropologique, Freedberg espère identifier le pouvoir universel de l'image à partir d'études comparatives empiriques. Face aux critiques que suscite un tel projet, le théoricien de l'art Bertrand Prévost propose de dépasser le "faux problème de l'universel et du particulier" non plus en construisant une série d'exemples généralisateurs, mais plutôt en identifiant des singularités²⁵. Ces phénomènes "porteurs de complexités" sont l'occasion de dévoiler ce qui les rend singuliers, à savoir la contestation de la norme en vigueur.

L'IA devient alors un contexte particulièrement approprié pour étudier en histoire de l'art la créativité par l'anthropologie, et ce pour deux raisons. En reconsidérant le statut artistique des images, l'anthropologie dépasse le décloisonnement des médias et permet à l'historien de l'art de s'approprier les images générées dont la légitimité artistique fait débat. Deuxièmement, les débats que suscite le développement de l'IA procurent l'occasion d'étudier les normes qui régissent leur production et réception à travers leurs singularités.

En effet, Robbie Barrat, Leonel Moura et Patrick Tresset transgressent tous la nature humaine donnée à la créativité. En la prêtant (réellement ou théâtralement) à la machine, les trois artistes transgressent le caractère humain de la créativité que Ryszard W. Kluszczyński daitait du XX^e siècle²⁶. Lorsque Robbie Barrat confère une forme d'autonomie créative à sa machine, Leonel Moura étend la définition de la créativité au monde animal et Patrick Tresset crée l'illusion d'une machine capable d'intention, la définition de l'humain²⁷ se voit interrogée. Pour l'anthropologue Denis Vidal, chaque société transgresse ses propres limites en remettant perpétuellement en question sa propre définition de l'humain. Ce jeu de transgression s'exprime en politique, en religion ou en art de différentes manières, mais son facteur premier reste l'anthropomorphisme, c'est-à-dire l'imitation de l'humain. L'exposition *Persona : Étrangement humain* dirigée par Emmanuel Grimaud et Anne-Christine Taylor-Descola se penchait quant à elle sur les objets considérés comme des personnes²⁸. Les commissaires, accompagnés de Thierry Dufrene et Denis Vidal, rappellent que l'ontologie des objets occupait déjà l'esprit des anthropologues en 1927, lorsque Lucien Lévy-Bruhl proposait de dépasser l'humain pour s'intéresser à la "capacité protéiforme des objets, des images, des ombres, des reflets, des spectres, des minéraux, des animaux et des végétaux, à abriter des personnes de tous ordres."²⁹ De nos jours, l'ontologie fait également l'objet des travaux notoires de Bruno Latour, d'Eduardo Viveiros de Castro, ou encore de Philippe Descola pour ne citer que quelques spécialistes. Ces questionnements se trouvent simplement renouvelés par l'IA qui offre de nouvelles occasions de transgresser la définition de la créativité et donc la définition de l'humain.

Carla Marand

21 Patrick Tresset et Frédéric Fol Leymarie, *op. cit.*

22 David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, trad. Alix Girod, Paris, G. Monfort, 1998.

23 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2015.

24 Aby M. Warburg, Roland Recht et Sacha Zilberfarb, *L'Atlas mnémotique*, Paris, L'Écarquillé, 2012.

25 Bertrand Prévost, "Pouvoir ou efficacité symbolique des images" dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 1 janvier 2003, n° 165, pp. 275-282.

26 R. W. Kluszczyński, "Machines Like Gods. Introduction to Reflections on Creative Machines and the Art of Patrick Tresset", *op. cit.*

27 Denis Vidal, *Aux frontières de l'humain : dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma, 2016.

28 Emmanuel Grimaud et al., *Persona : étrangement humain* [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 26 janvier-13 novembre 2016], Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts – TTM éditions, 2016.

29 Lévy Bruhl, *L'Âme primitive*, Paris, Presses universitaires de France, 1927.

Diplômée de Sorbonne Université Abu Dhabi puis de l'Institut d'Études Politiques de Paris, **Carla Marand** est doctorante en histoire de l'art au Centre d'Histoire de Sciences Po depuis 2020.

Sa thèse analyse l'évolution de l'expression émotionnelle à partir des œuvres d'art contemporain qui impliquent des intelligences artificielles. Ses recherches ont bénéficié de la bourse Arts & Sociétés de la Fondation de France de 2020 à 2021, avant de s'intégrer au sein du projet ANR CultuRIA pour lequel Carla Marand est ingénieure d'études.

CULTURIA

UNE HISTOIRE CULTURELLE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

L'intelligence artificielle occupe toutes les discussions, de l'art à la santé en passant par le monde militaire. Sa définition se forme et se déforme en fonction des interlocuteurs et du sujet concerné. L'intelligence artificielle devient alors non seulement un objet technique et scientifique, mais également un objet culturel qui évolue dans le temps, l'espace et le contexte socio-économique. En cela, cet objet culturel relève à la fois de l'histoire, de la sociologie et de l'anthropologie.

Financé pour trois ans par l'Agence Nationale de la Recherche, CulturIA est un projet de recherche qui propose d'incarner cette approche culturelle de l'intelligence artificielle. Des premières créatures artificielles imaginées par l'Antiquité grecque aux récents développements de générateurs d'images, CulturIA propose d'associer les méthodes de l'histoire et de la sociologie des sciences, des idées et de la culture pour mieux cerner les représentations de l'intelligence artificielle. Ce projet est porté par Alexandre Gefen, directeur de recherche au CNRS, historien des idées et de la littérature. Son équipe s'associe au Centre Internet et Société et à l'INRIA pour proposer un projet en trois temps.

DISCOURS ET DÉBATS SUR L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE : UNE ENQUÊTE BIBLIO SÉMANTIQUE

D'une spécialité à l'autre, d'un corps de métier à l'autre ou d'une position à l'autre, les mots employés pour désigner l'intelligence artificielle diffèrent. Il est donc important d'identifier le vocabulaire mobilisé par les acteurs concernés pour parler de ce que l'on appelle souvent "l'IA". Pour cela, l'équipe de CulturIA s'associe à celle de l'ALMANACH à l'INRIA (*Automatic Language Modelling and Analysis & Computational Humanities*). Les deux équipes ont pour objectif de procéder à une analyse quantitative du vocabulaire et des représentations de l'intelligence artificielle. En s'appuyant sur des méthodes avancées d'analyse scientométrique, les deux équipes procéderont à une analyse de la littérature scientifique qui se compose de livres, d'articles ou de conférences au sujet de l'intelligence artificielle. Cette première étape permettra de créer une cartographie des imaginaires et des concepts de l'intelligence artificielle sur laquelle pourront s'appuyer l'ethnographie et l'histoire, qui constituent les deux autres piliers du projet.

LES LIEUX ET LES HOMMES : ENQUÊTE ETHNOGRAPHIQUE

La seconde étape de CulturIA fait intervenir l'analyse de terrain associée à la sociologie et à l'anthropologie. En étudiant les pratiques et les discours des acteurs du monde de l'intelligence artificielle, l'étape ethnographique a pour objectif d'identifier la place que tient l'imaginaire de l'intelligence artificielle, généralement issu de la fiction ou des médias.

Cette enquête relèvera de la sociologie de la culture et des *Science and Technology Studies* en se fondant sur des terrains d'observation et des entretiens semi-directifs associés à la cartographie du premier axe de recherche. Les laboratoires, les *start-up* et les conférences seront approchés dans différents contextes internationaux afin de mettre en lumière les spécificités culturelles et la circulation des approches de l'intelligence artificielle. La France, les États-Unis et Singapour constitueront par exemple trois contextes différents qui se prêteront à la méthode comparative pour analyser les facteurs économiques, sociaux, politiques et culturels qui interviennent dans l'imaginaire et dans le développement de l'intelligence artificielle.

LE TEMPS ET LES IDÉES : ENQUÊTE HISTORIQUE

Le dernier axe du projet CulturIA est historique. Il propose de couvrir toute l'histoire de l'intelligence artificielle avant même que le mot soit proposé en 1956 à la conférence de Dartmouth. En effet, le fantasme de la créature artificielle est bien plus ancien que l'objet technique tel qu'imaginé à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Du géant de bronze mythologique Talos à la série télévisée *Westworld* de Jonathan Nolan et Lisa Joy en passant par le mythe du Golem et les automates médiévaux puis modernes, la liste des interprétations culturelles est longue. Il s'agit donc non seulement d'écrire l'histoire de l'objet technique qu'est l'intelligence artificielle à travers les personnalités historiques de Charles Babbage, Ada Lovelace ou encore Norbert Wiener et Alan Turing, mais également de se pencher sur le mythe de la créature artificielle dans la littérature et dans les arts. Pour cela, l'histoire de l'informatique croisera l'histoire des techniques, des sciences, de la littérature et de la culture dans un ouvrage général sur l'histoire de l'intelligence artificielle. Cet ouvrage se construira tout au long des trois années du projet autour du séminaire *Pour une histoire de l'IA*, qui propose de découvrir l'ensemble des aspects de cette histoire riche et variée. Elle se nourrira également des premières recherches accomplies en 2021 dans le cadre du projet IA Fiction, bientôt publiées aux presses du réel sous le titre de *Créativités artificielles : La littérature et l'art à l'heure de l'intelligence artificielle*.

Pour finir, le projet CulturIA est avant tout l'occasion de se rencontrer pour parler d'intelligence artificielle, lors de séances de ciné-débat, de journées d'étude ou de séminaires régulièrement organisés par l'équipe du projet. Ces événements sont publics et visent avant tout à nourrir les discussions autour de cet objet fascinant qu'est l'intelligence artificielle.

Carla Marand

TOUTE LA PROGRAMMATION DU
PROJET EST DISPONIBLE SUR LE
COMPTE TWITTER @ANR CULTURIA
ET SUR LE CARNET DE RECHERCHE
ACCESSIBLE PAR LE LIEN SUIVANT :
[HTTPS://CULTUREIA.HYPOTHESES.
ORG/](https://cultureia.hypotheses.org/)

Grégory Chatonsky, *His Story*, 2022
Images générées grâce à Stable Diffusion
avec un apprentissage spécifique
d'autoportraits évoquant une histoire
contrefactuelle de l'art du siècle dernier.



J'ai longtemps imaginé que la lecture devait garder des traces de l'expérience d'écriture, qu'il y avait là, entre ces deux moments, un décalage qui était moins la compréhension d'une intentionnalité entre un destinataire et un destinataire qu'une égarante rencontre, chacun y projetant ce qu'il souhaitait.

INTERNES OU LE ROMAN (DE L') ARTIFICIEL

Souvent, lorsque je lisais, je ne comprenais rien. Ma première lecture de *La Critique de la Raison Pure* fut une catastrophe. Les mots m'étaient connus, mais les phrases tombaient en cascade les unes sur les autres jusqu'au point où je me demandais d'où Kant pouvait bien tenir son phrasé. Venait-il d'un auto-examen qui supposait une transparence à soi ? Comment savait-il qu'il existait des facultés et leurs arrangements ? Je ne comprenais presque rien et cette approximation de l'esprit (*Geist*) devint un tremblement que je me mis à désirer. En ouvrant un livre, je n'avais pas un accès télépathique à un auteur, c'était une lacune qui mettait au défi ma position. J'aimais cette absence de pacte de lecture, je la recherchais de livre en livre. Ce n'était pas un silence, mais un bourdonnement incessant, une noise lointaine, l'autre de la pensée, l'intenable.



L'illusion du contrat intentionnel a fait son temps. Elle s'est effondrée dans les conditions de possibilités de la modernité, dans les soliloques de Beckett, dans les phrases de Guyotat ou les identités de Pessoa. Elle s'est un peu plus effritée avec Wu Ming dans les complotismes. Chaque pensée est le bruit d'une autre. Elle se disloque aujourd'hui dans l'imagination artificielle (ImA) : après trois décennies d'accumulation hypermnésique sur le Web qui nous ont expropriés de notre mémoire, des logiciels se nourrissent de toutes ces scories médiatiques afin d'en anticiper les apparitions. Cette projection peut être de surveillance qui détecte l'exception, par exemple dans les images d'une caméra braquée sur une rue. Elle peut être de génération produisant une version possible, contrefactuelle, alternative de documents déjà existants.

Un infime écart s'est introduit sur la Terre et il faut tenir coûte que coûte à son ambiguïté entre la répétition surveillée et la différence émergente. Ces images et leur traitement parcourent la surface terrestre, avec ses minerais, ses cartes graphiques, ses câbles sous-marins, ses écrans. Les médias ne sont plus seulement accumulés dans des datacenters, au bord de l'extinction, ils sont récurrents et deviennent des médias de médias. Leur nombre est l'incalculable, à perte de pensée, et ne lui est d'ailleurs pas destiné, mais alimente d'autres logiciels qui métabolisent ces traces au second degré : comme un ultime effacement.



L'espace latent de l'imagination artificielle résonne alors avec notre propre espace culturel. C'est pourquoi nous pouvons reconnaître dans le bruit organisé d'un CLIP, la silhouette d'un oiseau que nous n'avions jamais vu. Chacun d'entre nous est chargé d'une immense bibliothèque qui nous procure l'illusion d'une atmosphère culturelle et historique. Nous situant et positionnant par rapport à ce que notre civilisation a déjà construit, nous y ajoutons des pièces à conviction. On peut se déplacer dans l'espace latent informatique et, dans cette dérive, une forme se transforme en une autre. Le coût de cette métamorphose généralisée (n'importe quel point de l'espace latent est parcourable, rattachable ou pliable sur n'importe quel autre) fut la codification binaire, enfant de la transformation de toute chose en énergie, puis en travail, en monnaie, en 0 et en 1, enfin en statistique. L'indifférence de l'Arraïsonnement fut le prix d'un change ontologique généralisé.

On peut bien être fasciné par les effets d'autonomie de ces IA ou, dans un mouvement de balancier, conjurer ce remplacement comme le renforcement des biais, on aura posé deux autonomies (l'une humaine, l'autre artificielle) dont chacune sera l'angle mort de l'autre. On aura seulement imaginé sa propre pensée en oubliant que l'autonomie est illusoire. Ce sont deux hétéronomies dépendantes l'une de l'autre : derrière les intelligences artificielles, se trouvent des êtres humains et, derrière ces derniers, toute une logistique et une infrastructure technologique qui conditionnent de part en part notre imagination, notre perception, notre entendement et notre raison. La rencontre entre deux défaillances. La finitude et la panne.

Au printemps 2020, lors du premier confinement, j'imaginai les milliers de livres que cette nouvelle disponibilité allait voir naître. Mi-amusé mi-goguenard, je me mis au travail, traçant vaguement l'amorce d'une fiction : un humain est en train de mourir, se souvenant de son existence passée, il est hanté par ses existences possibles au moment où l'espèce humaine s'éteint et, avec elle, la possibilité même de témoigner. Pour cette première partie, j'alimentai un réseau de neurones nommé GPT-2 de centaines d'ouvrages consistant en des monologues intérieurs. Je commençai à écrire une phrase puis, lassé par ma prétendue intériorité, je laissai le logiciel proposer une suite, cliquant plusieurs fois jusqu'à ce que sa proposition me convienne et m'évoque un prolongement. Je poursuivis, inévitablement influencé par ces générations successives qui tordaient progressivement le fil de la narration et sa structure même jusqu'à ce que, au cours des phrases complétées, le plan d'ensemble soit bouleversé et m'entraîne sur des chemins imprévus. Au bout d'un certain temps, le réseau de neurones sembla faire référence à une installation que j'avais exposée au Palais de Tokyo, *Terre seconde* dont j'ai déjà parlé dans un numéro précédent. Je fus ému par cette intuition involontaire (qui était bien sûr le fruit de ma projection) et décidai de laisser des traces de mes différents travaux tandis que le logiciel semblait en anticiper l'apparition : le futur prédisait paradoxalement le passé.

Pendant deux semaines, je fus pris par cette écriture déchaînée, allant et venant entre le prétendu moi et la technique, influençant celle-ci par l'apprentissage des livres que je lui fournissais (chaque partie a sa bibliothèque propre), par les fragments que j'écrivais et les choix que j'opérais tandis que mon imagination était influencée par les propositions, parfois idiotes, parfois géniales du réseau de neurones. Son talent résidait dans la manière dont je projetais de la signification dans un bruit statistique, résidu de la grande Babel. Le réseau de neurones recrachait les traces humaines, notre culture commune, avec une légère différence qui permettait la nouveauté en même temps que la reconnaissance, une forme de crédibilité et de lisibilité. L'équilibre entre les deux produisait une écriture vacillante où la question "qui parle ?" devenait obsolète. Ce n'était pas moi, pas le logiciel, pas la culture devenue statistique, parce qu'il n'y avait pas d'entités séparées, chacune d'entre elles étant influencée, dans sa genèse même, par les relations qui se constituaient avec les autres. Il n'y avait pas d'entités mises en relation mais des relations dont émergeait l'illusion des identités. Une passibilité, comme contraire de l'impassibilité, entre l'humain et la machine, la faculté d'être sensible à une place qui n'est pas la nôtre : la machine nous mime et nous tentons de l'imaginer. Elle se projette en nous. Nous nous projetons en elle. Après le postmodernisme où l'artiste sélectionnait des citations culturelles pour en post-produire le montage, le dismodernisme comme différence entre l'espace latent machinique et l'espace latent culturel ? Le disréalisme est ce nouveau réalisme où l'accumulation des données passées permet d'ouvrir le possible.

Grégory Chatonsky, *His Story*, 2022
Image générée grâce à Stable Diffusion
avec un apprentissage spécifique
d'autoportraits évoquant une histoire
contrefactuelle de l'art du siècle dernier.

Je pris le tempo, suivant parallèlement le flux artificiel et le flux de ma conscience jusqu'au point où cela constitua une nouvelle façon d'écriture. Influençant la machine, je m'y reconnais parfois plus que dans ma "propre" écriture parce que l'une et l'autre ne sont plus elles-mêmes du fait de cette marche déséquilibrée. Comment enchaîner les phrases ? Faut-il rechercher la fluidité dans ce que l'intériorité a à dire ? Est-ce le fil d'une expression projective ? S'invente dans cette écriture un autre type d'enchaînement. Non pas entre deux entités préalablement autonomes, mais à travers l'être humain influencé par les dispositifs techniques et par les réseaux de neurones répétant et diffusant tout un pan de la culture humaine. C'est une rétention d'un quatrième type, car chaque élément se constitue par le biais d'une relation qui l'extrait de lui-même : l'être humain n'est pas qu'humain, il n'est pas identique à lui-même, il est expulsé, comme l'est la technique. Ce sont des forces de projection dont les reflets donnent l'impression d'une intériorité qui n'aura été que le fruit d'une attribution.

L'expérience d'écriture fut folle, me reconnaissant dans ce qui était hors de moi, y trouvant matière à accélération et à hyperproduction. Trouvant ce que j'avais à écrire dans la tension où me tenait la contingence du bruit génératif. Je me trouvais toujours au bord de l'inconsistance, me tenant à une voix qui n'était pas elle-même. J'essayais seulement de suivre ce qui s'écrivait, par moi, par elle. Je tentais de freiner certaines tendances de l'IA, ses impasses et ses répétitions. Parfois, elle s'enfermait dans une boucle, mes phrases essayaient de la relancer pour enchaîner une nouvelle phrase. Continuer coûte ce qu'il faut à phraser.

La fiction fut précisément celle-ci : une existence indéterminée et interminable, une technique, virale, qui demande à être au-delà même du monde, qui exige qu'on lui rende justice dans sa résurrection.

Cette expérience d'écriture (et je l'espère un peu de lecture) est toute différente de la dialectique où certains voudraient tenir les débats sur l'IA : la fausse opposition et la véritable complicité entre l'enthousiasme transhumaniste et la conjuration humaniste qui promettent et redoutent un fantasmagorique remplacement. Elle ne relève pas du combat entre l'autonomie anthropologique et l'autonomie artificielle, mais de l'ImA, c'est-à-dire de l'entrelacement entre l'imagination humaine influencée par les techniques et le calcul statistique automatique qui sait produire (pour nous) de la ressemblance. Dans cette influence, il n'y a aucun influenceur, aucun prescripteur ou autorité narrative, et nulle origine. On ne sait pas qui a commencé. On ne sait pas qui parle. Je ne sais pas qui je suis et ce que cette machine me fait.

On se sait alors hétéronome, fragile et interdépendant. Voilà la nouvelle finitude à l'entrecroisement de l'espèce humaine et des filiations techniques. Cette écriture, comme chacune des images que je produis, ne tient pas, elle est au bord de l'effritement, mais son "inconsistance est conquise". Notre agentivité n'est plus cette volonté de puissance qui soumet toute chose à son régime pour la muer en une ressource exploitable, mais devient la prise en compte de cette interdépendance. Une interdépendance que l'on peut, que l'on doit peut-être poursuivre jusqu'au point où, s'il y a un auteur, il n'est pas lui-même, et pas même différent à soi, parce que, d'une certaine façon, la machine nous fait croire qu'elle sait mieux que nous ce que nous avons à écrire : je est un-e autre (machine), la machine est un-e autre (je). Nous mettant, de part et d'autre, entre parenthèses le temps de l'écriture.

Grégory Chatonsky

Grégory Chatonsky, *His Story*, 2022
Image générée grâce à Stable Diffusion
avec un apprentissage spécifique
d'autoportraits évoquant une histoire
contrefactuelle de l'art du siècle dernier.



Grégory Chatonsky est un artiste franco-canadien. Après des études de philosophie et aux Beaux-arts de Paris, il a développé dans les années 90, au sein d'Incident.net, une pratique de Netart explorant le Web. À partir de 2002, il se tourne vers la question de l'extinction, inextricablement artificielle et naturelle, et trouve dans la matérialité technologique des ruines qui viennent changer la "planéarité". En 2008, il commence à travailler avec l'IA, qu'il renomme imagination artificielle.

Il a reçu le prix Audi Talents 2018 et le prix MAIF pour la sculpture 2020. Il a été enseignant au Fresnoy, à l'UQAM, a été artiste-chercheur à l'ENS Ulm et enseigne actuellement la recherche-crédation et l'IA appliquée à l'art à Artec.



Depuis les profondeurs de la grotte jusqu'à celles de notre cerveau, *Hyperphantasia* crée un espace de rencontre entre quarante mille ans de technologies de représentation, à la recherche de l'origine des images. Retour sur un processus de création d'une œuvre inspirée des dernières avancées en intelligence artificielle.

Justine Emard, *Hyperphantasia*, 2022
© Justine Emard / Adago, Paris 2022

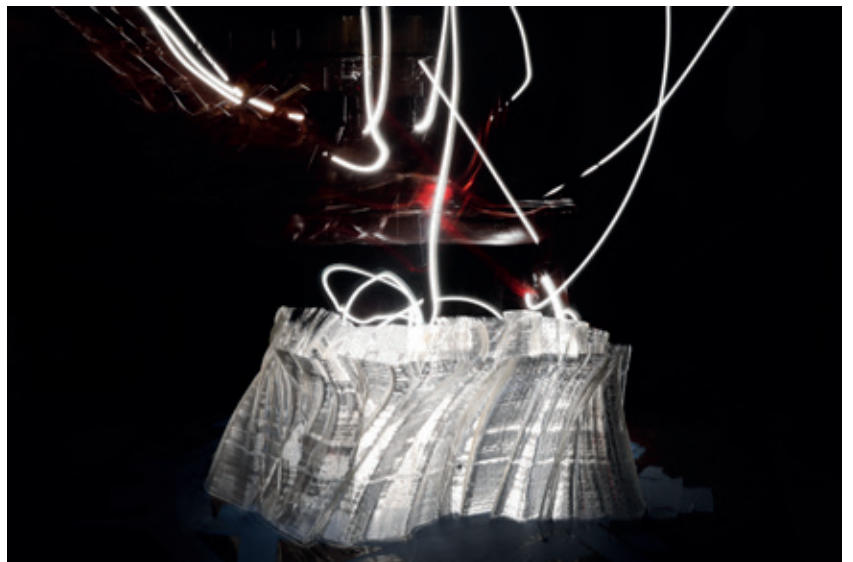
DES ORIGINES DE L'IMAGE

HYPER-PHANTASIA

DES PROFONDEURS
DE LA TERRE

La grotte ornée Chauvet-Pont d'Arc a été découverte en 1994 dans le sud de l'Ardèche. Le millier de peintures et gravures pariétales qui l'ornent sont datées d'environ trente-huit mille ans. Le portail de la cavité s'étant effondré, son écosystème a été préservé, devenant ainsi une véritable capsule temporelle. Les traces humaines découvertes sont presque intactes et comptent parmi les plus anciennes du monde. Pour la création de *Hyperphantasia*, l'enjeu était de composer à partir d'un site préhistorique des plus anciens afin de s'approcher au plus près des origines de l'image. Avec la volonté de restituer l'atmosphère de la grotte au plus juste, j'ai collaboré avec Jean-Michel Geneste, archéologue et ancien conservateur de Lascaux et Chauvet. J'ai accédé à une base de données scientifiques de l'espace souterrain grâce au soutien de la conservation de la grotte Chauvet-Pont d'Arc et du centre national de Préhistoire.

Au paléolithique, nous descendions dans les profondeurs et l'obscurité de la caverne, avec ce désir pour l'humain d'inscrire sur les parois des grottes une œuvre de l'esprit. En 2022, les sciences computationnelles nous offrent la possibilité d'analyser de grandes quantités de données et de générer des prédictions. Ces nouvelles technologies permettent l'apparition de nouvelles interprétations invisibles pour l'être humain. J'ai pu classer les images et méta-



données en plusieurs corpus. Des réseaux de neurones artificiels ont été entraînés sur chacun de ces corpus afin de fabriquer des images inédites de la préhistoire pour la création de l'œuvre. La mécanique des réseaux crée une multitude de possibilités, intrigantes à analyser dans un contexte scientifique. Les résultats obtenus ont été observés et interprétés par Jean-Michel Geneste afin que l'atmosphère de la grotte puisse être restituée, entre sensations conscientes et réminiscence.

Les images générées ainsi que leurs espaces latents ont constitué la matrice pour animer une paroi vidéographique, laissant entrevoir une "nouvelle" préhistoire, un imaginaire parallèle à celui de nos ancêtres. Les traces de l'expression humaine se mêlent à la géomorphologie qui se dessine devant le spectateur. Une organicité vivante dans l'image fait écho à l'écosystème de la grotte.

Justine Emard, *Hyperphantasia*, 2022
© Justine Emard / Adago, Paris 2022



Justine Emard, *Hyperphantasia*, 2022
© Justine Emard / Adapp, Paris 2022

Un fil narratif se dessine au fur et à mesure de l'apprentissage de la machine, avec l'apparition des figures générées à partir des différents corpus. On commence par des parois griffées, portant une ambiguïté entre la trace de l'humain et celle de l'ours des cavernes. Puis apparaissent les premières gravures au doigt en passant par le premier trait au charbon noir sur la paroi. Ensuite, un premier animal se forme, suivi par la meute et enfin par les grands panneaux d'où les scènes surgissent. La maladresse et les erreurs de la machine font partie du montage de l'œuvre, laissant une place pour l'émotion que peut susciter l'imperfection.

DE L'ESPACE DES RÊVES

Lorsque l'on sombre dans le sommeil, nos absences psychiques prolongées nous déconnectent du monde réel, une absence lors de laquelle, bien que physiquement dans le monde, nous disparaissions. C'est un moment étrange, sans doute encore plus étonnant lorsqu'on dort dans l'espace.

Le rêve, l'une des manifestations qui se dessinent à notre conscience, est un phénomène dont nous cherchons à tirer des enseignements depuis des millénaires. Depuis les débuts de la conquête spatiale, nous avons étudié les cerveaux humains et non humains envoyés dans l'espace, pour déduire les effets de la microgravité de manière plus ou moins prolongée sur cet organe. L'étude de la vigilance chez les singes dans les années 60 et l'expédition de la guenon Martine dans l'espace en 1967 ont ouvert la voie à l'analyse des états entre la somnolence et la veille chez les sujets. Aujourd'hui, grâce à la miniaturisation des dispositifs neuronaux, de nouvelles missions d'étude du sommeil apparaissent. En 2021, une mission du CNES (Centre national d'études spatiales) et de l'ESA (Agence Spatiale Européenne) s'est penchée sur l'évolution du sommeil dans l'espace.

Dans le cadre de ma résidence hors les murs à l'Observatoire de l'espace du CNES, j'ai accédé aux données issues de l'expérience. Les signaux enregistrés lors du sommeil des astronautes sont ceux de leur activité cérébrale. À la surface du crâne, des électrodes captent et amplifient un signal électrique qui doit être lu et décrypté ensuite. Plusieurs phases de sommeil sont identifiées en neurologie. Le stade d'éveil, celui de somnolence, le sommeil confirmé, le sommeil profond puis enfin le sommeil paradoxal, soit le sommeil du rêve. Au cours de ce dernier stade, l'activité cérébrale est intense, comparable à l'éveil. Paradoxalement, le corps est complètement inerte, hormis des mouvements oculaires très rapides. En collaboration avec la neurologue Rachel Debs (CHU de Toulouse), j'ai élaboré un répertoire de vingt-trois rêves enregistrés au sein de la Station Spatiale Internationale (ISS).

Les signaux encéphalographiques des vingt-trois rêves de l'espace deviennent la matière de création de sculptures en impression 3D transparentes. Modélisée par un logiciel d'architecture paramétrique, la matérialisation des formes est réalisée par un bras robotique. Celui-ci élève la matière dans une interprétation mathématique, dans une plasticité soumise à la gravité terrestre. Les vingt-trois rêves de l'espace sont révélés par la lumière de l'installation, participant à la géomorphologie d'un nouvel espace multidimensionnel.

En synchronisant les positions de la Station Spatiale Internationale avec les enregistrements des rêves, un recouplement spatio-temporel a été effectué sur le répertoire des vingt-trois rêves de l'espace. Afin d'impliquer ces trajectoires de rêves dans la pièce, des fragments de météorites sont incrustés dans chaque sculpture. Certains matériaux choisis sont des impactites, cette matière terrestre transformée au contact d'un impact. Elles proviennent d'une des positions sur ces trajectoires et vont marquer la localisation des rêves au moment où ils ont été vécus. La présence de ces météorites rapproche les deux matières : la minéralité extra-terrestre et le minéral terrien.

Depuis la nuit des temps, la technologie nous a permis d'approcher des milieux complexes sur Terre, avec l'apparition de la maîtrise du feu à la préhistoire. Cette avancée technologique a donné la possibilité aux premiers humains d'inscrire leurs images mentales sur la paroi des grottes. Au XXI^e siècle, l'espace fait partie de ces milieux complexes encore assez peu explorés par l'être humain.

L'œuvre *Hyperphantasia* dessine des connexions rêvées entre les deux univers, extrudées à partir de bases de données scientifiques réelles. L'installation propose une lecture "fantasmée" du monde et de ses possibles, en connectant les technologies du paléolithique aux dernières avancées en intelligence artificielle.

DU CERVEAU À LA GROTTÉ

Originellement, le concept grec de la "phantasia" mêle rêve, imagination et fantôme pour nous guider jusqu'à l'idée de l'image, de "ce qui apparaît". Cette apparition de l'image se situe à la surface de notre cortex visuel, sur ce que nous pourrions appeler notre "cinéma intérieur". La même zone où s'activent les images de nos rêves, nos souvenirs ou encore notre imagination.

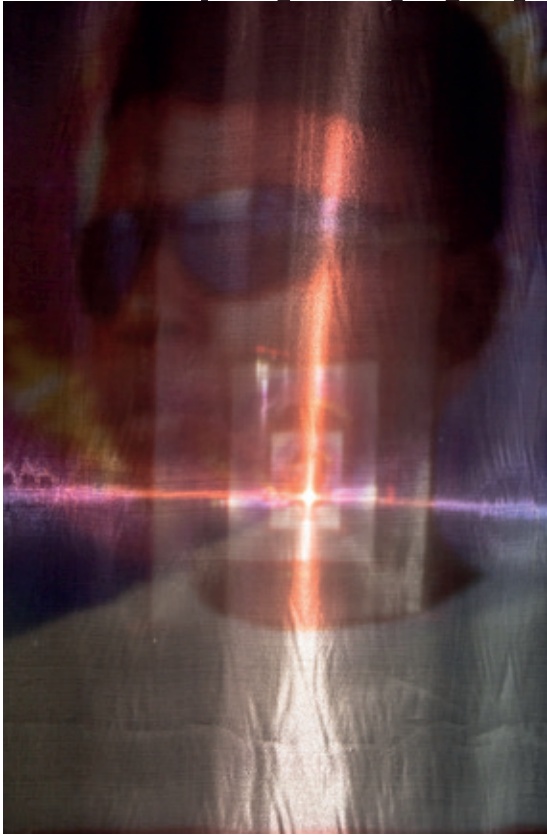
Le bruit des neurones qui structure la dimension sonore de l'installation a été enregistré par mes soins lors d'une opération du cerveau. Ce changement d'échelle permet de capturer le signal électrique d'un neurone. Ce son organique insuffle une dimension supplémentaire à l'œuvre, celle du subconscient. Le bruit est capté au niveau des ganglions de la base, la partie du cerveau qui régule ce qui a été appris et devient automatiquement piloté par notre cerveau. Le bruit des neurones est un grain sonore, presque le crépitement d'un feu, révélateur des images sur les parois des grottes et les animant dans un mouvement proche des origines du cinéma. Organique et virtuel, le neurone devient le dénominateur commun à la structure de l'installation. C'est ce paysage mental qui entre en scène dans *Hyperphantasia*. Comme le souligne Jean-Michel Geneste, ces sociétés figuraient pour transmettre, nous sommes l'avenir de cette transmission, et elle a fonctionné. Après quarante mille ans d'évolution, nous regardons ces images que nous avons reçues. Extraites du cerveau des humains, ces images mentales sont devenues figuratives en passant dans la matière. Du vivant à la figure. Aujourd'hui, l'intelligence artificielle, comme outil artistique, nous a permis de leur donner une nouvelle présence. Il est vertigineux de penser qu'une image de mammoth dessinée par un humain il y a quarante mille ans est aujourd'hui identifiée comme telle. Puis il y a l'interprétation de la machine : contributrice à part entière à la nouvelle création de la grotte, elle perce des ouvertures vers l'avenir des images, depuis la génération d'images inédites de la préhistoire par un modèle de *machine learning* jusqu'à l'extrusion de sculptures de rêves de l'espace. On assiste ainsi à la naissance de nouvelles images issues des profondeurs de nos imaginaires, qui vont fusionner et se synchroniser. De la grotte à l'espace, *Hyperphantasia* déploie un monde en plusieurs dimensions, telle une nouvelle invention.

Justine Emard

JUSTINE EMARD
HYPERPHANTASIA
DES ORIGINES DE L'IMAGE
2022
INSTALLATION : SCULPTURES
& FILM 12'
UNE PRODUCTION LE FRESNOY,
STUDIO NATIONAL DES ARTS
CONTEMPORAINS, PROJET RÉALISÉ
DANS LE CADRE DE LA RÉSIDENCE
HORS LES MURS DE L'OBSERVATOIRE
DE L'ESPACE, LE LABORATOIRE
CULTUREL DU CNES

Justine Emard, artiste, explore les nouvelles relations qui s'instaurent entre nos existences et la technologie. En associant différentes technologies de l'image, elle situe son travail dans un flux alliant la robotique, les neurosciences, la vie organique et l'intelligence artificielle. Son travail a été exposé en France et à l'étranger. En 2020, elle est en résidence au ZKM, Centre d'Art et des Médias de Karlsruhe, et elle est lauréate de la commande nationale photographique "IMAGE 3.0" du CNAP en partenariat avec le Jeu de Paume, à Paris. En 2022, elle est en résidence à l'Observatoire de l'Espace, laboratoire culturel du CNES et artiste-professeure invitée au Fresnoy, studio national des arts contemporains.

RÉAPPRENDRE À RESPIRER



Sous cloche, vrombissante dans un nuage de particules fines, la cuprifère ville de Lubumbashi a, du 6 octobre au 6 novembre dernier, présenté sa 7^e Biennale, éloquentement intitulée *ToxiCity*. Disséminés dans les différentes communes¹ de la ville, une soixantaine d'artistes locaux, nationaux et internationaux² ont pris le pouls d'un corps époumoné, enferré dans les strates d'une toxicité polymorphe dont nous sommes collectivement responsables et qui nous exhorte à un souffle neuf.

Fabien Mweze Akwonka,
Idoles, 2022
© Léonard Pongo

HYBRIDITÉ

Irréductiblement hybride, à la fois naturelle, sociale et discursive, la toxicité constitue ici tout autant le cadre de l'intervention artistique (elle est une condition d'existence et un cadre de production) que la substance même de cette intervention. On la dirait "tissu sans couture des natures-cultures" chères à Latour³, mettant à mal nos capacités critiques et nous obligeant à raccommodez le haut et le bas d'une part, les sujets et les objets d'autre part. Terrils en dedans, fumées en surface, Lubumbashi pourrait constituer le laboratoire d'un futur performatif qui, à bien y regarder, a déjà pris des parts sur le présent. Il ne s'agit plus de commenter la toxicité comme un étant-donné, mais bien de tenter d'ouvrir des horizons transformateurs sur l'environnement social, écologique et culturel de Lubumbashi et d'ailleurs.

Réapprendre à respirer, c'est apprendre à respirer à la manière d'un acte politique, non plus à la manière d'une mécanique parasympathique, végétative. La végétation lushoise est malade, l'électricité, l'eau, le sol, les infrastructures et les conditions d'existence sont précaires, dans le zoo les animaux se taisent et la presque vieille antienne postcoloniale, lourdement imbibée de domination et d'émancipation, semble rayée. Chaque rayure est historique : elle pèse. Réapprendre à respirer, c'est accéder à une conscience de soi et de son environnement social, culturel et naturel "en tant que produit des processus historiques en cours, qui a déposé en vous une infinité de traces, [mais] sans laisser d'inventaire".⁴ Fort de cette conscience, le comité curatorial — de facture résolument décentralisée, horizontale et collaborative, dirigé par le collectif Picha (**Sammy Baloji, Jean Katambayi Mukendi, Jean-Sylvain Tshilumba Mukendi, Alexandre Mulongo Finkelstein, Gabriele Salmi, Rosa Spaliviero et Aude Tournaye**) ainsi que par quatre curateurs associés (Lucrezia Cippitelli, René Francisco Rodriguez, Bruno Leitao & Paula Nascimento) et un conseiller

Et c'est précisément dans cet acte opératif volatile, entre inspiration et expiration, que les acteurs, curateurs et artistes de cette septième édition ont percé les volutes de l'histoire, ouvrant un champ d'engagements, de réflexions et de productions artistiques et spéculatives. Le geste est critique, transfigurateur, il porte une dette qui nous incombe — nues, les mains qui malaxent les couches toxico-historiques d'un passé qui peine à passer ne sont pas les nôtres, qui demeurent blanches, et nous indiquent le lieu de notre propre transformation, d'une délivrance commune. La suffocation ici pointée est le produit d'un ensemble de processus à la fois symboliques et physiques, passifs et actifs, contaminant les imaginaires et les corps, les institutions et les individus, les airs et les terres. Se rendre à Lubumbashi, ainsi que nous l'avons fait, et toucher des yeux les œuvres présentées c'est — *a fortiori* pour une Occidentale acquise aux urgences de la décolonisation et du réchauffement climatique — réapprendre à respirer.

(Ugochukwu-Smooth C. Nzewi) — s'est efforcé d'ouvrir "un espace critique d'engagement artistique et de réflexion, pour commencer, argue-t-il, à explorer les formes possibles que pourrait prendre cet 'inventaire de traces' dans l'espoir qu'une telle compilation nous en dise également plus sur les futurs possibles à envisager". Ce faisant, excavant les traces et organisant leurs taxonomies, il a également relevé la gageure de placer Lubumbashi sur la carte de l'art contemporain.

FIGURATIVITÉ

La figurativité concerne, d'une part, le monde naturel et, d'autre part, le monde des manifestations discursives relatives à ce monde naturel.⁵ Avec *Passeport*, une série de portraits photographiques, **Arsène Mpiana** aborde la question de la quête et de la crise identitaires. Alors que, segmentant nos visages, le masque buccal s'est normalisé au plus haut niveau géopolitique lors de la pandémie de Covid-19, alors que durant cette même pandémie de nouveaux accessoires stylistiques furent produits à destination de consommateurs aisés se lassant du trop banal masque chirurgical, Arsène Mpiana s'est intéressé aux visages de Congolais, travailleurs précaires, depuis longtemps amenés à couvrir leurs faciès de masques divers pour se protéger de la toxicité atmosphérique globale, mais également pour éviter d'être reconnus, assignés à une tâche socialement avilissante. Le masque constitue pour eux un passeport identitaire permettant de survivre dans un contexte de déchéance psycho-économique, il devient un outil de quête d'identité perdue, oubliée, défaite.

De son côté, le jeune photographe **Ariel Kasongo** a commencé à créer la question des archives enfouies, à la recherche des "piliers". Les piliers sont les personnes qui ont historiquement permis à la commune lushoise de Kamalongo de se développer. Kamalongo, première commune créée en 1915 après Lubumbashi (créée quant à elle en 1910), souffre d'une réputation néfaste, une réputation caricaturale et toxique. Pourtant, elle a joué un rôle important en termes d'accueil et de solidarité dans l'histoire locale. En effet, la ville ayant été scindée au début du XX^e siècle entre la commune de Lubumbashi proprement dite, réservée aux blancs, et celle d'Albert 1^{er} (devenue Kamalongo par la suite), réservée aux noirs, elle fut la première entité urbaine autochtone. Partant à la pêche aux archives photojournalistiques, Ariel Kasongo rend hommage à celles et ceux qui, piliers de Kamalongo, ont non seulement réussi à se construire en-dehors du colonialisme — ce qui veut dire en dehors de la Gécamines⁶, importante pourvoyeuse d'emplois —, mais concourent désormais à une saisie désintoxiquée/décolonisée de Kamalongo.

DISCURSIVITÉ

Le programme "Les Palabres de la Biennale" vise l'activation de rencontres et d'échanges autour des enjeux stratifiés de la toxicité, tant dans ses dimensions urbaines qu'en tant que résultante de l'extractivisme. Curaté par **Alexandre Mulongo Finkelstein**, **Filip De Boeck**, **Lotte Arndt**, **Lucrezia Cippitelli**, **Mpho Matsipa** et **Sanne Fleur Sinnige**, supporté par le Musée d'Afrique (Tervuren), par la Katholieke Universiteit Leuven et co-produit par BNA-BBOT — une organisation bruxelloise engagée dans la fabri-



TOXICITÉ
7^e BIENNALE
DE LUBUMBASHI
[HTTPS://BIENNALEDELUBUMBASHI.COM/FR/EDITIONS/VII-TOXICITY/](https://biennaledeLubumbashi.com/fr/editions/vii-toxicity/)

1 Héritage du colonialisme belge, la ville de Lubumbashi, 2^e ville la plus importante de la RDC après Kinshasa, se trouve subdivisée en 7 "communes", entités administratives locales qui, mises bout à bout, constituent la ville.

2 Alexandre Mulongo Finkelstein, Antalya Mbatumoya, Antje Van Wichelen, Ariel Kasongo, Arsène Mpiana, Bibliche Tankama, Daddy Tshikaya, Dan Kayeye, David Shongo, Denise Ferreira Da Silva & Arjuna Neuman, Dorine Mokha, Fabien Mweze Akonkwa, Femke Herregraven, Fils Ngeleka, Francis Alys, Franck Moka, François Knoetze & Amy Wilson, Frank Mukunday, Fundi Mwamba Gustave, Georges Nsenga, Gloire Ndoko, Godelive Kasangati, Gulda El Magambo, Hadassa Ngamba, Helena Uambembe, Isaac Sahani Dato, Jackson Bukasa, Jean Katambayi Mukendi, Jenny Feal, Joseph Kasau, Jota Mombaça, Juan Carlos Alom, Justice Kasongo, Kevin Kabambi, Lambick Meli, Leonard Pongo, Les Mamans Du Village De Makwacha, Luigi Coppola, Luis Carnitzer, Maria Iorio & Raphaël Cuomo, Mélissa Mujinga, Michèle Magma, Nicole Rafiki, Nilla Banguna, Pamela Tulizo, Pamina Sebastião, Patty Mastaki, Paulo Nazareth, Pelos Musaka, Primo Mauridi, Richard Kaumba, Rodrigo Gukwikila, Sammy Baloji, Sarah Mukadi Kadima, Sarah Ndele, Sinzo Aanza, Sonia Cunliffe, Thiago Borges, Tétshim (Trésor Tshibangu Tshamala).

3 B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

4 A. Gramsci, 1971.

5 "La figurativité", Les thèses de l'Université Lumière Lyon 2.

6 "Société générale des carrières et des mines" située à Lubumbashi et considérée comme le "poumon économique" du pays. Elle a été créée en 1967 pour remplacer la société belge "l'Union minière du Haut Katanga".

7 <https://biennaledeLubumbashi.com/fr/editions/vii-toxicity/palabres/>

8 Séverine Janssen, philosophe et auteure, est également directrice de BNA-BBOT.

cation, l'archivage et la diffusion de narrations historiques alternatives et inclusives —, le programme des "Palabres" a, durant la Biennale, produit treize rencontres/débats *in situ* devant un public hétéroclite, invité à prendre part aux réflexions. Au programme de ces "Palabres": l'exploration sensible et critique de la notion de "toxicité" appliquée à la ville de Lubumbashi et au Sud global (Alexandre Mulongo Finkelstein, Mpho Matsipa, Lucrezia Cippitelli, Bruno Leitão, Paula Nascimento); la toxicité de certaines collections muséales (Philippe Mikobi et Lotte Arndt); la réparation des écosystèmes (Luigi Coppola, Edouard Ilunga, Donatien Dibwei dia Mwembu, Bérenice Mujinya Kweyi); le "On-Trade-Off", un projet transnational dédié à "la nouvelle mythologie énergétique autour du lithium" (Femke Herregraven); les écopoétiques africaines (Xavier Garnier); le "toxi-ciné" (Fundu Mwamba Gustave et Antje van Wichelen); les "contes toxiques" de l'anthropocène africain (Gabrielle Hecht); l'*up-cycling* comme impératif de conception (Nifemi Marcus Bello); les mines artisanales, la gouvernance et les générations historiques dans la Copperbelt du Congo (Timothy Makori); la santé (Célestin Banza & Lubaba Nkulu); la présence de Solvay en RDC (Chloé Malcotti et Alexandre Mulongo Finkelstein); ou encore la faune et la flore congolaises (film *Primordial Earth* de Léonard Pongo). Audibles sur le site web de la Biennale⁷, ces "Palabres" relient des géographies et des luttes, réunissent des artistes, des théoricien-ne-s, des activistes et des chercheur-e-s questionnant les destructions causées par la colonisation et le capitalisme mondial.

Le propre de l'enregistrement sonore est la reproductibilité, ou la restitution, des contenus enregistrés, et de ce fait leur persévérance, ou leur survivance, dans le temps. À condition, bien entendu, qu'il y ait des auditeurs, présents et futurs, pour activement recevoir ces paroles, les entendre. À l'écoute des résistances et des inventions de vies qui se construisent dans les débris de la modernité, les "Palabres" ont, le temps de la Biennale, également pris la forme d'un studio de podcasts à vocation pérenne, mis en place par BNA-BBOT dans une volonté d'établissement d'un lieu de dits et d'écoutes vivant dans la ville de Lubumbashi, par et pour ses habitants, mais également pour tous les potentiels auditeurs par-delà les frontières. Travailler à la création d'un lieu de productions narratives c'est inévitablement devoir travailler à la création d'une multitude de micro-lieux de réception et d'écoute de ces narrations produites. Ouvrage de longue haleine, certes, à l'image du souffle nouveau qui nous réquisitionne, et ouvrage collectif ayant trouvé ses premiers jalons lors de la Biennale: des enregistrements de témoignages et de conversations réalisés auprès d'habitants, auprès d'artistes ou d'acteurs sociaux, ainsi que des captations de paysages sonores viendront prochainement inaugurer une audio-cartographie de la ville ainsi que la réalisation de pièces radiophoniques inédites.

Séverine Janssen⁸

Quand elle ne s'exprime pas en sifflant tel un oiseau, en creusant comme Grand-Dad ou en lévitant comme Grand-Ma, LAURE PROUVOST (°1978) se fait "traductrice d'émotions". Dans ce monde d'une violence inouïe à l'égard des flux migratoires des humains mais aussi, dans une moindre mesure, des oiseaux particulièrement affectés par les changements climatiques, elle se laisse traverser par les affects, hybride les corps, recueille les rêves et transforme l'exposition en un jaillissement d'énergie et de volupté.



EN SUIVANT LA PISTE

DES CHANTS MIGRATOIRES

À Molenbeek (Bruxelles) où elle vit, elle a filmé une chorale d'enfants dont l'entêtant refrain, repris par de jeunes Norvégiens, résonne dans le nouveau Nasjonalmuseet d'Oslo où elle expose actuellement: "Migrating together, migrating to get her". Le "her" est ici cette figure de grand-mère qui réclame de sortir de l'ombre et d'être désormais au centre de l'attention. Au-delà des frontières, nous flottons avec celle-ci dans le grand Light Hall du musée et parcourons un espace complexe dont les multiples strates construisent un parcours narratif très dense, mais toujours ouvert aux appropriations personnelles.

GRAND-MA ET LES OISEAUX

Invitée il y a trois ans dans le cadre d'une commande ambitieuse pour le dernier étage de ce musée alors en cours de construction, Laure Prouvost a décidé de faire venir Grand-Ma à Oslo, accompagnée d'une fabuleuse équipe d'artistes, d'artisans, de musiciens et d'architectes qui, tous ensemble, ont accompli le rêve de Grand-Ma: raconter son histoire. Tous les matins, Grand-Ma rejoint le grand-père qui pilote un avion et, de là-haut, s'élanche dans les airs. Volant tel un oiseau, elle observe ce qui se passe en bas, dans le monde des humains, et orchestre leurs

mouvements: planter, plonger, chanter. Sa danse aérienne défiant la gravité est portée par une musique planante, ponctuée de l'obstinant refrain "Migrating together, migrating to get her". Au sol, la marée noire a figé des morceaux de bois, des pierres, des débris végétaux, des oiseaux, et transformé l'un d'eux en fontaine. Des tuyaux descendant du plafond traversent l'espace et accueillent les corps des spectateurs dans un parcours qui oblige à traverser des tunnels, se baisser, monter des rampes, s'approcher des recoins, se glisser dans les pièges optiques ou dans des paniers renversés. Chaque élément participe au récit de Grand-Ma qui, en vol, gagne en fluidité, se renverse, s'effile dans les nuages à l'instar des vastes tapisseries qui structurent l'espace.

Un grand mur-écran installé au centre divise le hall en deux espaces aux atmosphères très distinctes: dans le premier, le sol est terreux, les murs éteints, dans le second, que l'on découvre après avoir traversé un étroit couloir caverneux où s'érigent des seins et des poissons s'embrassant, les murs sont lumineux, l'air vaporeux et les objets flottants¹. Les dessins préparatoires à l'aquarelle reproduits dans le catalogue² témoignent d'un processus qui cherche à traiter l'espace comme un paysage global, en brouillant, du sol et du plafond, les repères et fonctions tout en s'appropriant de manière précise les éléments architecturaux existants. *Above Front Tears Oui All Float* est une exposition-œuvre où images, corps et espaces construisent ensemble un parcours narratif qui suit les émotions de Grand-Ma, joyeuse sous les caresses du vol mais toujours en prise avec la gravité des corps, avec la violence des crises migratoires et climatiques. Face au désastre, Laure Prouvost imagine des jeux de mots (*No More Front Tears/Frontiers*) pour faire face, pour résister, pour tenter de migrer avec les oiseaux. L'exposition joue ici un rôle essentiel car elle constitue un format ancré dans un musée, une ville et un pays, autant qu'elle est littéralement un cadre flottant. D'emblée, la traversée d'un couloir blanc hérité de codes

scénographiques formalistes débouche sur un sol élégant mais qui déjà se révolte, se creuse, ouvre une brèche vers un renversement des possibles. L'architecture du musée est un support mais aussi un ensemble de codes idéologiques que Laure Prouvost, avec la complicité de Diogo Passarinho³, déplace, renverse, dans des gestes parfois sacrilèges comme lorsqu'elle soulève le précieux revêtement en terrazzo récemment inauguré pour exposer les déchets qu'il recouvre. Des tubes d'évacuation pendent jusqu'au sol, percés par endroits pour nous livrer des récits personnels relatant des souvenirs de vol dans le temps du rêve. Accroupis, on écoute en se contorsionnant pour tendre l'oreille, étirant les corps et les imaginaires.

Si la narration s'orchestre dans la déambulation, dans la rencontre avec les objets, avec les postures, elle s'organise aussi autour de vidéos, récurrentes dans la pratique de Laure Prouvost. Dans ce premier espace, l'on découvre le vol de Grand-Ma et les enfants migrant ensemble pour l'attraper, mais aussi une autre vidéo projetée dans un oiseau réalisé à partir de vieux vêtements trempés dans un mélange plâtre et béton, et de tapisseries. Collaborant avec l'atelier Flanders Tapestries, Laure Prouvost produit des tapisseries qui résultent de juxtapositions d'images, de mots et de références à des étapes antérieures de son œuvre, tout en déjouant la préciosité qui y est habituellement projetée. Elles ne sont d'ailleurs jamais suspendues au mur, mais servent de support à la production d'un décor illusionniste, nous conviant dans le ventre d'un poule au Pavillon Français de la Biennale de Venise (2019), d'un oiseau ici, à Oslo. Dans la filiation directe de sa vidéo *Wantee* (2013), celle projetée dans l'oiseau nous raconte que Grand-Ma, après la disparition de son mari, a construit ce nid partagé pour oiseaux et humains, et qu'elle s'y recharge en s'asseyant fesses nues, rêvant d'un devenir commun pour les hommes et les oiseaux. La disparition de la figure masculine de l'artiste (le grand-père) libère des énergies nouvelles et des imaginaires qui se réapproprient totalement l'espace quotidien, osant laisser l'intime vagabonder dans des adresses directes avec le spectateur, et élargissant les scénarios de (sur)vie. Chez Laure Prouvost, le plaisir à raconter des salades est indissociable du désir de partager une énergie contagieuse, de renforcer la confiance dans les mutations nécessaires ébranlant la place centrale de l'humain. Devenir oiseau est une quête empathique, une manière d'étirer les bras pour relier les frontières, effacer les distances et les séparations érigées par l'homme dans ses relations au vivant. Au vernissage, des hommes performeurs-oiseaux mêlèrent leurs chants exceptionnels aux œuvres, associant aux mouvements de l'exposition des vagues émotionnelles et narratives.

Les batteries rechargées en sortant du nid de l'oiseau, l'on poursuit son chemin en suivant les pistes laissées par l'artiste, les signes qu'elle se plaît à nous adresser. On s'approche des paniers suspendus qui continuent d'osciller après qu'un spectateur a fait l'expérience immersive en réalité augmentée de se retrouver sur le chantier de l'exposition, accompagné de sirènes tentant de l'entraîner dans leur migration. L'image est forte, et fascinante : on se voit immergés dans les coulisses du décor, dans le temps de la mise en place des trucages, essentiels dans une exposition qui manie l'illusion et le trompe-l'œil. Les femmes-sirènes, dont l'une est enceinte, nous y emmènent en douceur, mais c'est bien dans l'expérience de l'exposition que le plus grand plaisir se joue, comme dans un spectacle de magie. Dans un coin sombre recouvert de terre s'empilent des balais animés de projections, des panneaux, des masques d'oiseaux. Plus loin, le corps mutant de Gran-Ma flotte sur un

rocher alors que l'on tente de comprendre ce qui permet à ce mirage de s'accomplir. Dans un mouvement de rotation, cette sculpture se meut dans un équilibre improbable entre l'héritage de Barbara Hepworth et celui des fêtes foraines. L'effet est hypnotisant et onirique et les fils de la tapisserie entourant la sculpture s'accrochent aux vêtements comme pour mieux donner corps au rêve.

L'ENVOL

La traversée du tunnel-caverne nous immerge ensuite dans une intériorité caressante, dans des imaginaires maternels et marins, dans les souvenirs enfouis d'un état de vie intra-utérine. Chacun est invité à laisser la trace gravée de son passage sur la paroi. À la sortie, nous plongeons dans une atmosphère éthérée, baignée d'une eau claire parsemée de bois et de feuilles mortes, de fabuleuses créatures en verre, de rochers flottant étrangement dans le brouillard, de mobiles suspendus au-dessus des nuages. La gravité terrestre s'est alors éloignée, le sol est atmosphérique. Gravissant un paysage rocheux en terrazzo mou, nous nous allongeons pour contempler les mobiles accrochés dans les hauteurs qui créent un spectacle féérique. Munis de jumelles, nous en détaillons la composition faite de déchets urbains, glanés à Molenbeek et à Oslo. Découvrir la réalité des matériaux n'enlève rien à la magie de la réappropriation. Au sol, des formes animales se contorsionnent, prodige réalisé en collaboration avec des ateliers de Murano. Leur étonnante hybridation n'a rien de grotesque ou de monstrueux : la délicatesse du verre, des couleurs et de l'atmosphère vaporeuse les rend proches de notre humanité. Au centre, le film est là, identique à celui projeté dans le premier espace, et pourtant combien différent en regard du changement de climat, de la présence animale des sculptures de verre et des sensations éthérées qui nous traversent. Cette fois, des rochers accueillent les corps, déjà marqués de la présence d'autres assis avant nous, créant des proximités corporelles et minérales. Au sol, l'écran est courbé et nous aspire vers les traces enfouies sous l'image, nous entraînant dans les sensations de vol de Grand-Ma dont il nous fait partager le vertige d'une plongée sans fil. La joie de l'aïeule est contagieuse, tout comme le refrain de la chanson, "Migrating together, migrating to get her", dont on se prend alors à rêver de la valeur performative, quasi magique.

Mathilde Roman

1 L'architecture du Light Hall permet de faire varier l'éclairage dissimulé dans les murs, lequel fonctionne à la fois pour l'intérieur et pour l'extérieur du bâtiment.

2 *In your hands*, Laure Prouvost, éd. NasjonalMuseum, 264 p.

3 Architecte-scénographe d'exposition, Diogo Passarinho a travaillé avec Laure Prouvost sur plusieurs expositions majeures. <https://diogopassarinho.com/>

LAURE PROUVOST
ABOVE FRONT TEARS
OUI FLOAT
NASJONALMUSEET, OSLO
WWW.NASJONALMUSEET.NO
JUSQU'AU 23.02.23

Laure Prouvost, *Above Front Tears Oui Float*, Nasjonalmuseet/Annar Bjørgli
© Laure Prouvost/BONO, 2022. Courtesy of the artist



ALGUES

MAUDITES

Alice Pallot, *Algues maudites*, Restitution de la Résidence 1+2, Toulouse, Chapelle des Cordeliers, octobre 2022
© l'artiste



Le récent projet d'ALICE PALLOT (°1995; vit et travaille entre Paris et Bruxelles) met en évidence les conséquences sur la faune et la flore d'un phénomène tristement bien connu qu'est la prolifération des algues vertes sur le littoral breton, due à une intensification des techniques de production agricoles initiée dans les années soixante. Récipiendiaire d'une Résidence 1+2, la photographe s'est rendue en Bretagne puis à Toulouse, à l'été 2022, pour tenter de rendre compte de l'état d'appauvrissement de cet écosystème asphyxié par le sulfure d'hydrogène, un gaz mortel émis par les ulves en décomposition. L'art même est allé à la rencontre de l'artiste dans le but d'en apprendre davantage sur les étapes de sa recherche, du travail de terrain mené en Bretagne à celui réalisé à Toulouse, en collaboration avec le Laboratoire Écologie Fonctionnelle et Environnement (LEFE - CNRS Occitanie Ouest), et dont les premiers résultats furent présentés au public à la Chapelle des Cordeliers à Toulouse, lors d'une exposition collective de restitution de résidences¹.

L'art même: *Dans le prolongement de ta réflexion sur les déchets générés par l'industrie florale qui a donné naissance à la puissante série OASIS², exposée entre autres lors de la quatrième édition du Photo Brussels Festival au Hangar à Bruxelles en 2019, peux-tu nous éclairer sur les raisons qui t'ont poussée à porter, aujourd'hui, ton intérêt sur ce sujet hautement polémique qu'est la catastrophe écologique engendrée par les marées vertes ?*

Alice Pallot: En fait, le sujet s'est imposé à moi à l'issue de recherches parallèles. Au départ, je m'intéressais à l'une des plus vieilles microalgues au monde, reconnue pour ses multiples vertus, la spiruline. Mon oncle travaillait dans une usine de fabrication de spiruline et en ramenait régulièrement à la maison. Aussi, nous en consommions beaucoup. Récemment, j'ai entrepris de me renseigner sur son mode de production et souhaitais intégrer une ferme de culture en Bretagne. C'est en cherchant plus en avant que j'ai découvert un article qui traitait de la toxicité des algues vertes. Celui-ci m'a conduite à me procurer le livre d'Inès Léraud et Pierre Van Hove, *Algues vertes, l'histoire interdite*, compte-rendu illustré d'une enquête de plusieurs années explicitant les enjeux sociaux, économiques, politiques et sanitaires afférents. La lecture de cet ouvrage fut réellement le point de départ de mon projet, auquel j'ai d'ailleurs emprunté l'expression "Algues maudites".

AM: *Entre investigations sur place, accompagnée par des écologistes, et expérimentations en laboratoire, guidée par des scientifiques, peux-tu nous fournir quelques précisions sur l'ordonnance de cette Résidence 1+2 qui, rappelons-le, s'inscrit dans une recherche de création originale alliant photographie et sciences ?*

AP: Pour bien comprendre le déroulement du projet, il faut savoir que j'ai initié plusieurs échanges avec l'équipe du CEVA – Centre d'Étude et de Valorisation des Algues avant même d'obtenir la résidence, car je considérais indispensable de me rendre en Bretagne pour la phase dite préparatoire. Catherine Jeandel, marraine de la Résidence 1+2, m'a ensuite

mise en contact avec Yves-Marie Le Lay, un philosophe et écologiste militant de l'association Sauvegarde du Trégor. Ce fut une rencontre éminemment enrichissante pour la première partie de mon projet qui consistait en une traduction métaphorique et visuelle des informations transmises oralement et des documents cédés. La phase d'expérimentation, quant à elle, s'est effectuée au Laboratoire Écologie Fonctionnelle et Environnement de Toulouse, avec l'aide des scientifiques Frédéric Azémar et Joséphine Leflaive. Nous avons reproduit un écosystème aquatique en décomposition à partir d'une mare d'eau douce envahie par des algues locales naturellement toxiques, logée sur le campus de l'université Paul Sabatier, et qui présentait les mêmes caractéristiques de saturation que celles observées en Bretagne.

AM: *Si je comprends bien, le film Anoxie verte, présenté dans ton exposition, montre différents mollusques, insectes et crustacés que l'on pourrait potentiellement observer en Bretagne, évoluant sous les algues vertes, mais il a été tourné à partir de la reconstitution réalisée en laboratoire, à Toulouse ?*

AP: Exactement. Ce film met en scène des organismes que je considère comme des êtres hybrides du fait de leur acclimatation à un milieu anoxique, c'est-à-dire dépourvu d'oxygène, tels les protagonistes d'un récit d'anticipation auxquels nous ne prêtons pas assez attention alors qu'ils sont, finalement, ceux qui nous survivront si nous ne sommes pas déterminés à endiguer cette rupture de l'équilibre flore – faune – sol. J'ai également voulu mettre l'accent sur cette incroyable capacité de résilience de la nature qui prouve que, même dans une zone extrêmement toxique et polluée, il subsiste toujours une forme de vie.

AM: *Sur l'un des murs de ton exposition, l'idée de la contamination se prolonge dans le dispositif d'accrochage de trois images emblématiques de tes expérimentations toulousaines. Peux-tu nous en dire un peu plus sur leur mode de production ?*

AP: Il est vrai que le processus de contamination est au centre de ce travail sur la matière qui, pour moi, lie symboliquement les deux phases de ma résidence. Il s'agit de deux tirages d'archives du CEVA représentant des vues aériennes de plages envahies par les algues vertes en Bretagne lors de ma venue en mai dernier, qui ont été placés durant trois semaines dans des boîtes de pétri contenant des cultures d'algues prélevées à Toulouse. Ces algues naturellement toxiques, ou cyanobactéries, que nous pouvons observer à l'œil nu évoluent à la surface des photographies. Le troisième tirage est une altération en profondeur du portrait, que m'a confié Yves-Marie Le Lay, d'un marassin mort d'asphyxie, résultant d'une expérimentation similaire aux deux premiers, à la différence que, dans ce cas-ci, je ne m'attendais nullement à une évolution. La surprise fut d'autant plus grande que, travaillant en laboratoire durant un mois, je fus amenée à suivre un protocole scientifique très précis allant à l'encontre de ma pratique artistique davantage basée sur la spontanéité et l'instinct. Malgré tout, cela a généré une découverte inattendue.

AM: *Tu présentes ta pratique comme la mise en œuvre d'un "documentaire sensible" qui s'attache à révéler les réalités cachées au sein d'un territoire donné et, dans le cadre de ce projet résolument engagé, les problématiques entourant des sujets invisibles aussi bien qu'invisibilisés. Quels procédés utilises-tu pour concilier ton approche documentaire avec la forte esthétique fictionnelle qui résulte de tes photographies ?*

AP: La frontière entre le réel et l'imaginaire se dessine précisément à cet endroit. Mon travail ne relève pas du documentaire classique de par l'usage de la mise en scène et de l'expérimentation, mais reste documentaire dans le sens où tous les éléments que j'utilise pour concevoir mes photographies sont prélevés sur le terrain, issus des codes scientifiques ou ont un rapport concret et sensible avec l'environnement étudié. En apparence, les couleurs peuvent paraître artificielles mais toutes proviennent de filtres réalisés à partir de matériaux récupérés *in situ*, tels des microplastiques, des algues ou encore des fragments de verre. Tandis que certaines photographies montrent des situations de terrain prises sur l'instant, d'autres sont des interprétations, des mises en scène destinées à traduire une donnée qui m'a été communiquée, à l'image de *Rêve noir*, exécutée avec quelques ami-e-s venu-e-s spécialement me rejoindre en Bretagne, une vision métaphorique des propos de Yves-Marie Le Lay au sujet des plages stériles, ces espaces où l'on ne trouve plus aucun organisme oxique du fait du niveau de toxicité atteint et qui sont aujourd'hui considérés comme des zones mortes. Un peu à la manière d'un *moodboard* de film, ce travail est la transcription, dans mon langage photographique, de l'ensemble des informations que j'ai assimilées tout au long de ma résidence.

AM: *Cette mise à distance entre la densité du sujet et l'attractivité visuelle n'est pas sans rappeler le caractère esthétisant et dissimulé des dessins de Léa Belousovitch (°1989) basés sur le principe du "leur", selon les termes de la critique d'art Julie Crenn, "pour amener le regardeur à prendre le temps de comprendre les enjeux à la fois critiques et plastiques de [la] démarche [de l'artiste]."³ Par le recours à cette esthétique que tu qualifies de science-fictionnelle, ne crains-tu pas que la beauté de tes images l'emporte sur le message véhiculé ? Dans ton dispositif scénographique, quels sont les moyens offerts au public pour contextualiser ta démarche ?*

AP: C'est une question qui revient souvent et que je comprends, mais ce parti pris esthétique est indissociable de ma pratique et, selon moi, révélateur d'une génération à laquelle j'appartiens ; une génération submergée par un flux continu d'images idéalisées qui participe à la désactivation de nos processus de réflexion face à ce que l'on est amené à regarder. Dans une démarche similaire à celle de ma consœur, je cherche, en effet, à amener le-la spectateur-riche ailleurs en activant un imaginaire auquel il-elle n'aurait pas accès autrement mais qui, néanmoins, lui est volontairement familier. Ce point de convergence entre ma pratique et l'attrait du public envers la beauté de mes images va permettre d'initier une découverte active sur ce qui est donné à voir. C'est pourquoi je considère mes photographies comme des clés de lecture qu'il est nécessaire d'apprivoiser et d'interroger pour saisir les messages qui y sont dissimulés. Généralement, un sentiment d'inquiétude ou d'étrangeté à leur encontre alerte sur le sens caché, et c'est cette ambivalence que je me plais à créer.

En ce qui concerne les données de contextualisation, c'est un aspect de ma pratique qui est en train d'évoluer avec ce projet, car il s'avère indispensable pour moi, au vu de l'importance que revêt le sujet des algues vertes, que le public soit en mesure d'en saisir tous les enjeux. Comme j'aime convoquer une pluralité de médiums et de statuts d'images pour aborder un sujet dans sa globalité, j'ai installé une vitrine de recherche au centre de mon exposition, qui présentait aussi bien des photographies d'archives que des mises en scène, des documents scannés, des schémas réalisés par les scientifiques, des vues microscopiques... En plus du texte explicatif qui introduit chacune de mes séries, la vitrine disposait d'un index contenant les légendes circonstanciées de l'ensemble des tirages exposés. S'il le souhaitait, le-la visiteur-euse pouvait s'en saisir et prendre part à l'enquête.

AM: *En définitive, est-ce que la durée de la résidence t'a paru suffisante pour aborder tous les aspects de ce vaste sujet ? Quels sont les éventuels prolongements envisagés ?*

AP: La résidence m'a offert le luxe de pouvoir me dédier, durant plusieurs semaines, à un même projet, de percevoir une rémunération pour ce faire, de bénéficier d'un matériel et d'un encadrement professionnels, avec des scientifiques disponibles et à l'écoute de mon projet. La matière produite sur place est relativement abondante eu égard au temps qui m'était imparti. Cependant, le processus d'engagement avec mes différents interlocuteurs mérite d'être poursuivi, ainsi que le travail de documentation permettant de soutenir les actions menées en faveur d'une politique d'assainissement du littoral breton. Cette première étape marque de manière décisive et durable le commencement d'un projet que je souhaite poursuivre en collaboration d'une part avec les associations œuvrant à la défense de ce territoire, de l'autre avec les équipes scientifiques pour garantir l'intégrité de l'entreprise.

Entretien mené par Clémentine Davin

¹ L'exposition *Histoires naturelles* présentait au public les restitutions photographiques de trois résidences à la Chapelle des Cordeliers, du 15 octobre au 27 novembre 2022 : *Confluence* d'Adrien BASSE-CATHALINAT, lauréat Factory #2, *Algues maudites* d'Alice PALLOT, lauréate Factory #9 et *D'entre deux eaux* de Jean LARIVE, lauréat Factory #10 (<https://www.1plus2.fr/residences/residence-2022>).

² <https://alicepallot.com/Oasis>

³ Citation extraite du texte hébergé sur le site de l'artiste et daté de 2021 : <http://www.leabelousovitch.com/texts>

Ambitieuse, la 16^e Biennale de Lyon, sous le commissariat de Sam Bardaouil et Till Fellrath¹, aura réussi à nous embarquer dans une véritable odysée artistique, nous invitant à porter attention aux résistances initiées par le passé et à réactualiser ainsi le potentiel émancipateur d'une fragilité individuelle et collective.

BIENNALE DE LYON 2022



MANIFESTE DE LA FRAGILITÉ

Chafa Ghaddar, *Exhausted Forms*, 2022, techniques mixtes sur toile (stuc, acrylique, pigments, vernis et colle sur toile de lin apprêtée). Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Lugdunum, Musée et théâtres romains

Courtesy de l'artiste et Tashkeel. Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Jeunesse des Émirats arabes unis, du Département Culture et Tourisme d'Abou Dabi, de Naila Kettaneh Kunigk – Galerie Tanit et de Sarah Chalabi. Photo © Blaise Adilon

Conçue lors de la pandémie de Covid-19 et reportée d'un an pour la circonstance, cette édition s'est inscrite, on ne peut plus à propos, dans l'air d'un temps anxiogène et à l'horizon incertain, qu'accompagne une revalorisation du *care* et des pratiques dénonciatrices d'asservissements en tous genres. À rebours de l'oxymore qu'aurait pu constituer pour d'aucuns ce *Manifeste de la Fragilité* qui la titre, la biennale a clamé haut et fort la puissance de création de la fragilité dans une mise en dialogue d'œuvres d'époques et d'origines particulièrement diverses. Ainsi placées sous le signe d'une vulnérabilité différemment partagée, les œuvres de quatre-vingt-huit artistes en provenance de trente-neuf pays mais aussi celles, anciennes ou antiques, issues de collections publiques lyonnaises, ont-elles pris possession d'un nombre élargi de lieux, muséaux principalement, en résonance avec l'histoire de l'ancienne capitale des Gaules.

Une inscription territoriale qui topographiait littéralement ce qu'Isabelle Bertolotti a défini comme "une forme de cyclicité de la prospérité et du déclin dans l'Histoire"².

Les choses étant ainsi avancées, aurait-on pu craindre une trop évidente adéquation avec l'époque, sa morosité ambiante et ses indépassables sujets d'inquiétude. Il n'en fut rien, ce *Manifeste de la Fragilité* allant bien au-delà du simple constat ou de la proposition curatoriale attendue, aussi symptomatique que celle-ci ait pu paraître de prime abord. Sa fine construction, la singularité de son script mêlant à l'envi les registres narratifs et surtout la qualité et la diversité des œuvres exposées ont contribué à lui conférer valeur de manifeste, car porté par une pluralité et une hétérogénéité de voix artistiques. Une forme de choralité, en quelque sorte, tenant la fragilité pour instance créatrice et agissante, génératrice d'émancipation, racontant

¹ 16^e Biennale d'art contemporain de Lyon
Manifesto of Fragility
www.labiennaledelyon.com
Du 14.09 au 31.12.22

² Isabelle Bertolotti, Directrice artistique de la Biennale d'art contemporain de Lyon, in catalogue, p. 6.

³ *Idem*, p. 12.

⁴ "Buée" in *Fragile, Les Cahiers de l'Agart*, revue d'art contemporain, n°3, 2022, p. 7.

aujourd'hui, envisageant demain, en convoquant un hier, proche ou lointain. C'est en cet endroit, précisément, que se sont révélées la singularité et la force de ce *Manifeste de la Fragilité*.

Trois principaux volets, respectivement intitulés "Les nombreuses vies et morts de Louise Brunet", "Beyrouth et les Golden Sixties" et "Un monde d'une promesse infinie", ont structuré la biennale, lui ayant permis de nourrir son propos de manière complémentaire. Soit, pour reprendre les termes des commissaires, trois "strates concentriques" qui, progressivement, nous ont fait partager l'expérience de la fragilité à l'échelle d'un individu d'abord, d'une ville ensuite, du monde, enfin.

L'histoire a donc commencé ici par celle de Louise Brunet, jeune fileuse de soie lyonnaise qui, en 1834, prit part à la révolte des Canuts avant d'être incarcérée, puis de gagner Beyrouth et les filatures du Mont-Liban. Au dernier étage du MAC, qui accueillait ce premier temps de la biennale constituant une exposition à lui seul tant il était riche d'œuvres, d'objets et de documents d'archive, fiction et réalité se sont entremêlées de façon confondante, exhument des récits de fragilité et de résistance, entrecroisant au sein de scénarii transhistoriques autant de voix minorées auxquelles Louise a donné corps, un corps dominé, colonisé, racisé ou sexualisé.

L'histoire s'est poursuivie aux premier et deuxième étages du musée, élargissant son spectre à Beyrouth et à sa scène artistique particulièrement foisonnante dans les années soixante, qui vit son déploiement moderniste stoppé par le déclenchement de la guerre civile libanaise en 1975. Ce volet, qui comportait plus de 200 œuvres d'une trentaine d'artistes et quelque 300 documents d'archives, s'est penché sur un moment décisif dans l'histoire moderne d'une ville alors internationale, voire internationaliste, qui n'aura cessé d'être mise au défi de

Nicolas Daubanes, *Je ne reconnais pas la compétence de votre tribunal!*, 2022, maquette échelle 1, bois, carton
 Courtesy de l'artiste et Galerie Maubert. Avec le soutien de ATC. Avec l'aimable collaboration de Marc André.
 Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Usines Fagor © Adago, Paris, 2022. Photo © Blaise Adilon



Klára Hosnedlová, détail de *Sound of Hatching*, 2022, époxy, inox, fil de coton.
 Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Lugdunum, Musée et théâtres romains
 Avec le soutien du Goethe-Institut Lyon, de la galerie Kraupa-Tuskany Zeidler, d'ATC.
 Photo © Blaise Adilon



la résilience, faut-il rappeler sa dernière tragédie en date, l'explosion portuaire de 2020, éloquentement restituée par Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Si *Beyrouth et les Golden Sixties* fut déjà présentée au printemps dernier à la Gropius Bau de Berlin qui l'a coproduite, elle n'en restait pas moins ici pertinente, la capitale libanaise incarnant à elle seule un manifeste de fragilité.

Enfin, ce "monde d'une promesse infinie" qu'appelaient de ses vœux le tandem de curateurs dans un dernier volet, et non des moindres puisque déployé à l'échelle de Lyon en de nombreux lieux patrimoniaux, entrevoyait-il la promesse d'"une nouvelle forme de résilience collective fondée sur l'acceptation de notre vulnérabilité commune, exploitant ainsi l'incroyable potentiel que l'on trouve en s'appuyant les uns sur les autres et partageant le fardeau de la progression"³. Un programme auquel on ne pouvait que souscrire, mais dont la traduction en exposition n'allait pas de soi. Or, c'est, *in fine*, dans l'ouverture maximaliste de son champ de recherche curatoriale qu'a résidé, comme déjà évoqué, la force de ce *Manifeste de la Fragilité* qui, des anciennes usines Fagor en passant par le Lugdunum, musée gallo-romain d'architecture brutaliste signé Bernard Zehrfuss, et le musée Guimet désaffecté, pour ne retenir ici que les lieux les plus marquants de cette édition, a su proposer une étonnante diversité artistique, tant formelle que conceptuelle. Rien de moins définie, au final, que cette fragilité qui, pourtant, de près ou de loin, affleure au sein de recherches aussi variées que celles ayant trait à la mémoire d'un tribunal militaire dans le contexte de la guerre d'Algérie chez Nicolas Daubanes, à la réalité des cryosphères mises en péril par le réchauffement climatique chez Julian Charrière, à la destruction de la cour de la Grande Mosquée d'Alep lors de la guerre civile syrienne chez Dana Awartani, à l'archive qu'exhument les portraits peints de Giulia Andreani, à l'œuvre d'art elle-même dans la vidéo empli d'humour et de poésie de Gabriel Abrantes, à l'histoire des idéologies collectives chez Klára Hosnedlová, à la vulnérabilité du médium dans les fresques aux techniques ancestrales de Chafa Ghaddar ou encore à l'expérience de la choralité chez Annika Kahrs, pour ne citer qu'une poignée d'exemples en regard de la liste impressionnante d'œuvres, d'installations et de films de qualité qui la mettent au travail, à des stades et degrés divers.

Une telle variété d'approches en termes de recherches, de pratiques et d'esthétiques, aussi riche soit-elle, prenait toutefois le risque de noyer le propos curatoriale. L'écriture ciselée et la capacité de ce *Manifeste de la Fragilité* à créer des résonances parfois fécondes entre les œuvres contemporaines et l'esprit des lieux d'accueil ou encore entre les espaces d'exposition eux-mêmes, la plupart des artistes ayant été invités à en investir plusieurs, l'en a prémunie.

"De son incontestable insistance en nous, il nous faut faire quelque chose. Autrement dit : agir, de quelque manière que ce soit, c'est toujours partir d'elle [...]", écrit Gilles Hanus à propos de la fragilité à laquelle le dernier numéro des *Cahiers de l'Agart* se consacre précisément. Et, de conclure : "Ici, la fragilité devient puissance, qui suscite une fermeté et une rigueur constamment sollicitées n'ayant plus rien à voir ni avec la comédie sociale, ni avec la grande épopée du Soi. Ici, au fond, *quelque chose*, vraiment, enfin, commence."⁴

Christine Jamart



Gabriel Abrantes, *Les Extraordinaires Mémoires de la Jeune Fille de Pierre*, 2019, film, 8K, 20'00", couleur, son Dolby 5.1
 Courtesy Galeria Francisco Fino. Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France. Production Les Films du Bélier. Coproduction Artificio Humors. 16^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Usines Fagor © Blaise Adilon

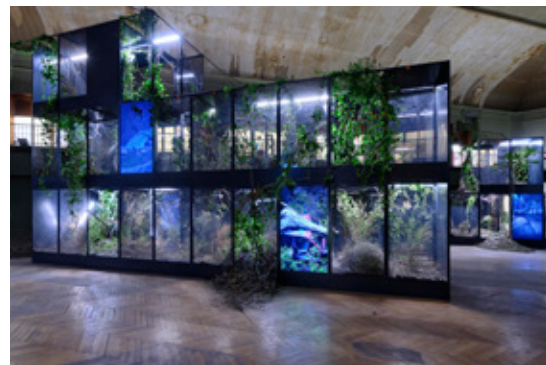
Hans Op de Beeck, détail de *We Were the Last to Stay*, 2022, installation in situ, matériaux divers. Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Usines Fagor. Avec le soutien de Galleria Continua, de la galerie Krinzinger, de la Collection Wemhöner, de Pia Gazil, de Carrion Génie Civil Maçonnerie, de Mat-Eco Recyclage.

© Adago, Paris, 2022. Photo © Blaise Adilon



IMMERSIONS EN MONDE POST-HUMAIN

Deux installations monumentales créées pour la Biennale de Lyon, dues l'une à UGO SCHIAVI, l'autre à HANS OP DE BEECK, rappellent deux pavillons vus à la Biennale de Venise. Ces quatre œuvres proposent des immersions hyperréalistes dans des reconstitutions dont l'Humain est absent. Le plus troublant? La rencontre paradoxale entre inquiétude et sérénité qui s'y joue.



Ugo Schiavi, *Grafted Memory System*, 2022, installation, acier, végétaux, insectes, vidéos en images de synthèse, fossiles, ossements, câbles électriques, LED horticoles, son. Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Musée Guimet. Courtesy de l'artiste. Avec le soutien de Jacquet Metals Service et de Alabama. Avec l'aimable collaboration du Laboratoire de Géologie, Université Lyon 1, du Musée des Confluences et de Lugdunum – Musée et Théâtres romains. Photo © Blaise Adilon

Même s'il n'est pas présenté comme point névralgique de la 16^e Biennale de Lyon, l'ancien Musée Guimet en constitue probablement une des étapes les plus intéressantes, tant la thématique des curateurs, un *Manifeste de la fragilité*, y rencontre le lieu, un ancien musée d'histoire naturelle abandonné depuis quinze ans. Clou du parcours : la grande salle, impressionnant espace qui s'élève sur deux niveaux, tout de boiseries et couvert d'une verrière abîmée par le temps. Sur les côtés, des restes d'anciens dioramas ne laissent plus voir que quelques tristes herbes devant des trompe-l'œil de savane. Au centre se déploie une grande installation : *Grafted Memory System*, d'**Ugo Schiavi**. L'artiste français a superposé des dizaines de grandes vitrines sur trois niveaux ; elles aussi sont vides, hormis de végétaux, certains vivants, d'autres morts. Nombre d'entre elles sont brisées et laissent sortir les plantes. Une musique sourde ainsi que quelques écrans dispersés qui présentent une déambulation virtuelle dans le musée en ruines complètent cet ensemble à la fois fascinant et inquiétant. L'œuvre répond tellement à son environnement que c'est leur totalité qui suggère un lieu abandonné après une catastrophe.

Une autre œuvre ambitieuse déploie une intention comparable : dans les anciennes usines Fagor, **Hans Op de Beeck** a investi un entrepôt complet pour créer une installation de 1.900 m², *We Were The Last To Stay*. Y est reconstitué grandeur nature un camping abandonné de toute présence humaine. Caravanes, voitures, motos y sont reproduits parfaitement, ainsi qu'une quantité de détails qui attestent d'une présence humaine : un établi de bricolage construit à côté d'un mobilhome, une collection de statuette accrochées à un autre... Un plan d'eau ondoie doucement, à deux pas d'un petit square où trône une statue

de la Vierge. L'ensemble est rendu uniforme par une peinture gris clair étendue à tout l'entrepôt, du sol au plafond. Les spectateur-ric-e-s se trouvent ainsi immergé-e-s dans une mise en scène méticuleuse dont iels scrutent tous les détails et mesurent, par contraste, l'absence complète de vie¹.

Les deux œuvres proposent une installation immersive hyperréaliste à l'échelle 1/1, qui nous place dans une réalité sans Humain-e-s. Elles répondent au thème de la Biennale qui accompagne nos craintes actuelles "liées aux changements climatiques, aux destructions consécutives aux guerres, aux bouleversements engendrés par les maladies et les pandémies, ou aux situations de précarité des personnes marginalisées dans notre société"². Mais elles rappellent d'autres œuvres vues ailleurs récemment. Deux pavillons de la dernière Biennale de Venise s'inscrivent dans cette veine.

Dans les Giardini, le pavillon danois accueillait encore récemment *We walked the earth*, une installation d'**Uffe Isolotto**. Le sculpteur a transformé le bâtiment en ferme, foin au sol et murs décrépits, qui abrite deux représentations hyperréalistes d'un couple de centaures. Dans une pièce, le mâle s'est pendu, son corps lourd et impressionnant pèse dans l'espace. Dans l'autre, la femelle est en train d'accoucher, à terre. Ses yeux sont ouverts et son visage serein. Puisqu'elle ne bouge pas et qu'aucun signe de douleur ne transparait, l'on est tenté de dire qu'elle aussi est morte, mais il ne nous est pas possible de trancher. Aucune autre information sur ce monde fantastique ne nous est donnée.

Dernier cas : le pavillon italien, à l'Arsenale. Pour la première fois, il présente une installation solo, due à **Gian Maria Tosatti**. *Storia della Notte e Destino delle Comete* nous fait pénétrer dans une usine désaffectée à la machinerie tellement réaliste que tout laisse à penser que l'on découvre simplement une salle de l'arsenal laissée intacte, poussièrre et usure témoignant de l'abandon du lieu. De pièce en pièce, on progresse dans différents espaces de manufacture (un atelier rempli de machines à coudre, un appartement de direction en surplomb...), chaque fois déserts. Le dernier espace ouvre sur un embarcadère, de nuit. L'eau noire reflète de minuscules lumières lointaines. L'atmosphère est cinématographique.

Sur quelles bases repose ce rapprochement intuitif ? Que partagent ces œuvres ? Factuellement, toutes sont dues à des artistes masculins et européens d'âge moyen (moins de vingt ans séparent le cadet de l'aîné), et ont été produites dans un climat d'incertitude (les deux biennales ont été reportées suite au confinement). Visuellement, les quatre interventions sont à la fois immersives et hyperréalistes : elles entendent nous plonger dans une autre réalité, reproduite à l'identique. L'art nous a habitué-e-s à l'hyperréalisme depuis les années 70 : Duane Hanson jouait déjà de l'effet de surprise avec ses sculptures. Mais le décalage venait alors de leur intrusion dans notre espace de visiteur-euse, à l'inverse de ces installations. Quant à l'immersion, elle aussi est utilisée en art, mais elle favorise habituellement l'expérience sensorielle plutôt que référentielle : ici, nous sommes dans un niveau de minutie qui s'avère bien plus proche des expositions basées sur des univers cinématographiques (type Harry Potter), voire des parcs d'attraction. En cela, ces œuvres s'écartent nettement des attentes des visiteur-euse-s de biennales.

Autre point commun : les quatre œuvres nous confrontent à un univers sans l'Homme, pour reprendre le titre d'un livre de Thomas Schlessler³. Plus le réalisme des espaces frappe, plus l'absence de vie humaine est criante. Où sont les habitant-e-s des caravanes ? Les ouvrier-ère-s de l'usine ? Le pavillon danois accueille bien des centaures qui jouent le rôle



Gian Maria Tosatti, *Storia della Notte e Destino delle Comete* (History of Night and Destiny of Comets), Italian Pavilion at Biennale Arte 2022, curated by Eugenio Viola, Commissioner of the Italian Pavilion Onofrio Cutaja. Courtesy DGCC - MIC

d'alter ego — leurs visages sont les nôtres — mais, même ici, l'un d'eux s'est donné la mort, ce qui laisse planer le doute sur sa conjointe.

Dans son livre, Thomas Schlessler retrace "une histoire des arts contre l'anthropocentrisme", qui investigate différents types de mise en retrait de notre espèce, depuis le romantisme (figure de la ruine, intérêt pour la nature, fascination pour la catastrophe) jusqu'au post-nucléaire. Pour le XXI^e siècle, les exemples qui s'approchent le plus des nôtres sont cinématographiques (Roland Emmerich et le cinéma catastrophe du tournant des années 2000, jusqu'à *Melancholia* de Lars Von Trier) ou tirés de jeux vidéo : chaque fois, le réalisme prime. En arts plastiques, l'auteur pointe une figure comme Pierre Huyghe, dont les installations multiplient les co-présences du vivant (humains, chiens, micro-organismes, cellules cancéreuses, insectes...). À l'inverse de Huyghe, les quatre installations qui nous interpellent ne proposent guère d'alternative à l'Humain. Seul Ugo Schiavi, dont le travail s'intéresse depuis peu aux herbes "indésirables", laisse volontairement s'épanouir une végétation dans son installation. De la même façon, les écrans qui y accueillent un univers virtuel semblent attester d'une vie non humaine. Au-delà de ce cas, l'absence est constitutive. Deux des installations ont d'ailleurs un titre évocateur : *We Were The Last To Stay* et *We walked the earth* parlent en "nous", et évoquent une présence passée. Les vitrines vides de Schiavi nous laissent désespérément chercher les animaux qu'elles accueilleraient, tout en magnifiant la décrépitude de toute la salle du musée. Dans l'usine de Gian Maria Tosatti, le malaise vient de l'appartenance vidée de la direction (on peut observer les traces laissées par des cadres sur le papier peint usé de la chambre, par exemple), à côté d'une salle dont seuls les systèmes d'aération pendent tristement du plafond. Pourquoi la salle des machines à coudre, à l'inverse, est-elle quasiment intacte ? Dans aucune de ces œuvres une quelconque explication sur la disparition humaine ne nous est donnée, mais elle sourd dans tous les détails. Chez Hans Op de Beeck, les remous d'un plan d'eau apparaissent quasiment comme un contrepoint ironique.

Le mimétisme absolu de l'expérience trouble. Les quatre artistes semblent ne pas procéder par addition, mais par soustraction. Ils enlèvent. Les choses paraissent s'être simplement arrêtées, la vie avoir disparu. Qui plus est, malgré la catastrophe, notre déambulation est paradoxalement plutôt calme, voire sereine ; il y a une certaine élégance dans ces espaces désertés. La femme centaure en train d'accoucher — mais est-elle morte ou vivante ? — affiche un visage paisible.

Ce calme, c'est aussi celui de l'absence complète de processus artistique identifiable. À contre-courant des attentes habituelles, il n'y a ici ni gestuelle, ni affect, ni participation, ni démarche documentaire, ni revendication, ni mise en lumière d'enjeux socio-politiques... La principale récurrence, c'est l'extrême minutie dans le faire. Les reconstitutions sont tellement convaincantes — spécialement chez Gian Maria Tosatti, mais aussi pour les créatures d'Uffe Isolotto, dont les visiteur-euse-s n'osent s'approcher — que l'on imagine à l'œuvre davantage une équipe de décorateur-ric-e-s qu'un seul artiste. Là encore sont déplacés les usages habituels dans le champ des arts plastiques.

Que nous dit cette minutie ? Tout d'abord, elle rend plus présente l'absence humaine. C'est même paradoxal : la quantité de travail nécessaire à ces reconstitutions est inversement proportionnelle au vide dont elles témoignent. Au-delà, elle renvoie peut-être à un besoin de réalité tangible. Le confinement a accéléré le déploiement des mondes virtuels. Le métavers semble devenir une réalité. De façon littérale, les quatre installations montrent le monde que l'on abandonne. Mais surtout, elles témoignent d'un besoin de présence physique, palpable. Le marketing a inventé le concept fallacieux de réalité augmentée, qui s'apparente à un oxymore. Ces installations immersives, par contraste, et au-delà du jeu de mots, nous proposent une réalité diminuée, peut-être plus touchante.

Adrien Grimmeau

¹ Alors que se tient la Biennale de Lyon, Hans Op de Beeck propose en Finlande sa première exposition monographique depuis 2018 : *The Quiet Parade* (Helsinki, Amos Rex), construite de la même façon, comme une déambulation immersive grandeur nature.

² Propos des curateurs, Sam Bardaouil et Till Fellrath, cités dans le dossier de presse de la Biennale.

³ Thomas Schlessler, *L'Univers sans l'Homme*, Paris, Hazan, 2016.

LES FABRIQUES DU CŒUR

ET LEUR USAGE



Brésil, papier peint, 205 × 822 cm, 1862,
Papiers de Paris, Paris, vue de l'exposition
Photo © Isabelle Arthus

Pour célébrer ses 20 ans, le MACS a offert carte blanche à son ancien directeur, Laurent Busine. Un choix assumé, à rebours des logiques strictement événementielles qui encadrent généralement ce genre de célébration. Pour autant, le retour au MACS de Laurent Busine ne joue d'aucun effet de synthèse, tout au contraire. Paradoxalement, l'exposition offre à l'institution une fraîcheur devenue rare dans le contexte actuel. Les fabriques du cœur et leur usage ne cultive pas que romantisme et poésie. Si l'intimité prévaut, comme toujours chez l'ancien directeur, elle se conjugue à une multitude de prises de risques et à une très grande diversité de propositions. Et si exposer ensemble Jean-Loup Trassart, Roni Horn, Pierre Bismuth ou Camille Bombois peut surprendre, ne pas trahir ou dévoyer les œuvres via une thématique plus ou moins réductrice relève d'un véritable exploit. D'autant qu'outre les artistes reconnus, une kyrielle d'anonymes font jeu égal avec eux, sans que jamais ne se pose la question du caprice ou du faire-valoir esthétique. Un tour de force qui, plus que d'inviter au respect d'une carrière, invite surtout à interroger le rôle et les usages des lieux d'exposition, notamment lorsque ceux-ci, contraints ou par choix, s'écartent des normes imposées par l'industrie du tourisme culturel.

l'art même: *Commençons, si vous le voulez bien, par une question un peu personnelle. Toute votre vie, vous avez énormément travaillé. La production d'exposition ne vous avait-elle pas trop manqué depuis votre départ du MACS ?*

Laurent Busine: Si, c'est difficile. On ne va pas faire le fanfaron. Au début, c'est compliqué — la retraite change complètement le rythme de vie. Cela n'a l'air de rien, mais les trajets m'intéressaient beaucoup, de Mons à Charleroi, puis de Linkebeek à Hornu, ce que l'on s'apprête à faire aujourd'hui, ce que l'on imagine pour demain. Je m'étais dit que le premier jour de ma retraite, j'irais à Arlon. Je ne sais pas trop pourquoi, Arlon. Et puis non, je suis resté chez moi. J'ai été très heureux, et suis très reconnaissant envers Denis Gielen de m'avoir proposé de produire l'exposition pour les 20 ans du MACS. Il m'en a parlé pour la première fois il y a 3 ans. Pour construire ce type de projet, c'est le temps nécessaire. Ce qui était un peu compliqué, c'est mon retour sur ce lieu, que je connais très bien. Les équipes ont un peu changé, il y a de nouveaux visages. Leurs attentions envers moi étaient très grandes, on devait les avoir drillés : "c'est le retour de l'Ancien !" Cette courtoisie m'émouvait mais me gênait aussi un peu — cette attention qu'on accorde généralement aux plus âgés ou aux grands malades. La gentillesse vous fait parfois prendre un coup de vieux.

AM: *Vos expositions ont toujours été très écrites ; au-delà du montage et des choix curatoriaux, le propos a toujours été fort travaillé, et même lorsque vous exposez des stars — Rodin ou Turner — les angles n'en restaient pas moins particulièrement choisis.*

LB: Mais j'ai continué à écrire des petites histoires pour mon plaisir — j'envoie cela à quelques amis qui ont la mansuétude de ne pas me les retourner — c'est fort courtois de leur part (rire). J'aime beaucoup l'écriture, même si c'est la chose la plus fastidieuse en soi.

AM: *Faire des expositions est une autre façon d'écrire.*

LB: Mais bien sûr ! On écrit des expositions. Il y a autant d'écritures d'exposition qu'il y a de genres de texte. Romans policiers, historiques. Il y a les classiques : l'artiste, ses périodes, ses relations ou un mouvement global ; puis celles qui défendent un thème, un principe, sous un angle parfois très militant. Je crois que certains se trompent de style, voudraient écrire d'une manière qui n'est pas la leur. Mais bon, ça c'est le vieux qui parle.



David Claerbout, *The Close*, projection vidéo, noir et blanc, installation sonore de 6 canaux répartis dans l'espace, en collaboration avec le Concertgebouw Brugge et le Vlaams Radiokoor, 2022. Collection de l'artiste

Il faut prendre de la distance. En tout cas, il ne faut pas simplement mettre des noms, il faut un propos et surtout — je m'en rends compte maintenant — ne pas montrer des choses que les gens connaissent déjà. La pire des situations, c'est *La Joconde* au Louvre. Il y a des centaines de milliers de personnes qui s'agglutinent pour faire des *selfies*. Leur seul but est de montrer qu'ils étaient là. Ils ne regardent rien, ils n'apprennent rien. C'est terrible parce que les Musées et les lieux d'exposition ne sont là que pour transmettre des connaissances et des expériences. Pourquoi l'on s'ennuierait à déplacer des œuvres, les assurer, les garder pour des sommes folles, si ce n'est pour apprendre quelque chose. On peut le faire de manière très diverse: en suivant un guide, par le biais d'un choc ou une émotion. Le but d'une exposition n'est pas de mettre un nom en grand et en large sur la façade du Musée et attendre que les gens payent leur entrée pour reconnaître ce qu'ils connaissent déjà.

AM: Actuellement, de nombreuses expositions sont littéralement politiques. Cela n'a jamais été le cas chez vous.

LB: Moi, j'ai toujours adoré écrire des expositions comme on écrit des contes. Je n'aime pas les fables et leur conclusion moralisante. En ce qui concerne mes textes, je n'écris pas de roman, mais des histoires assez courtes, de plus en plus courtes, trois pages, pas plus. Je ne veux pas générer de l'empathie pour un personnage et ce que j'adore plus que tout, c'est la description. Je suis fasciné par la description: avec les mots, on peut tout décrire — si on s'attaque aux feuilles de l'automne, ça peut être lourd et laborieux — mais on peut essayer. Malgré tous les efforts déployés, une description ne sera jamais complète et objective. Si ce type de représentation ne peut prétendre à l'objectivité, qu'en est-il pour les œuvres d'art? Ce problème me guide beaucoup. Les œuvres sont des objets inédits, qui n'existaient pas dans le monde, qu'un monsieur ou une dame a un beau jour décidé de réaliser — cela peut prendre un après-midi, une semaine ou même toute une vie. Il y a dans une œuvre des volontés, des sentiments, des mystères. Et nous, nous voulons voir et décrire, nous cherchons, à mots couverts, à nous dire ce que l'on voit. On peut en parler à notre voisin, qui n'y voit pas du tout la même histoire. Même si notre vision est parfaitement identique, ce qui n'est pas certain! À la fin de l'exposition, j'ai placé un test de daltonisme, comme pour dire: "Est-ce que vous êtes certains de ce que vous avez vu?"

AM: Oui, entre un petit tableau de **Walter Swennen** et un objet publicitaire figurant une palette de peintre...

LB: On ne voit pas les mêmes choses, c'est à la fois une bénédiction et une malédiction. Concernant les œuvres d'art, on ne peut jamais totalement partager sa vision et ses sentiments avec l'autre, mais en essayant de le faire, immanquablement, on dévoile la part la plus intime de sa personne, et l'autre réciproquement. Si on a l'œil ouvert et l'oreille tendue, on peut s'enrichir. Le but du Musée est bien sûr de collectionner, d'inventorier, d'étudier, mais il est surtout un lieu d'apprentissage du regard.

AM: En amorce à cette exposition, vous invitez le spectateur à suivre ou non le parcours, à butiner à sa guise. Pour autant, son introduction fait figure de récit cosmogonique. L'ensemble est chapitré et la dernière salle apparaît comme conclusive. Il y a une très grande diversité d'œuvres, d'objets, de propos, mais les questions posées sont universelles.

LB: L'exposition s'ouvre sur deux petits tableaux. L'un a été trouvé par hasard, je ne sais pas si c'est une étude préalable ou une œuvre en soi — auquel cas l'artiste n'est franchement pas un bon peintre! On y voit un paysage de ciel et terre. Le plus surprenant, c'est que la toile est signée **C. Dieu** — un nom propre assez commun au sud du pays. Juste à côté d'elle, j'en ai accroché une autre, plus minimaliste, de **Giulio Paolini**, exactement au même format. Il y est peint en lettres colorées *unapoesia*. Alors peut-être que Dieu a créé le Monde, mais c'est l'Homme qui crée la poésie. La deuxième salle aborde la question de la solitude. On peut vivre en société, être entouré de centaines de personnes — on est toujours seul. C'est ce qu'évoque pour moi la vidéo de **Davis Claerbout**. Le petit personnage qui y est présenté n'est, dès l'entame, qu'un figurant parmi d'autres, presque une ombre. Il devient progressivement un individu, par le "simple" regard de la caméra. Ça, c'est prodigieux. Si l'on regarde avec suffisamment d'attention ce personnage qui n'a, au départ, pas plus d'importance que les objets dont il est entouré, c'est l'existence, comme sa consubstantielle solitude, qui se dévoile. Cela fait lien avec le tableau de **Henri de Braekeleer**, présenté juste à côté: le peintre est dans son atelier, il nous tourne le dos, il travaille aux côtés d'une femme, mais tous deux semblent aussi distants l'un de l'autre qu'absorbés par leurs propres pensées. Ils ne se regardent pas, rien ne se passe entre eux.

AM: Voilà pour l'entrée en matière. Mais il y a d'autres choses, assez subtiles, qui traversent l'exposition.

LB: Si l'on est attentif, on remarquera que les pots de fleurs en terre cuite de **Giuseppe Penone** (à l'accueil de l'exposition) font lien avec le tableau de de Braekeleer, et si votre regard est plus aiguisé encore, vous repérez que, dans l'atelier figuré sur la toile, s'expose *Le jardin du fleuriste*, une œuvre présentée en fin de parcours. L'exposition s'articule comme une suite de chapitres, mais contient aussi des choses beaucoup plus discrètes. Il n'y a pas de contrat avec le spectateur, il peut glaner ce qu'il veut dans l'exposition, l'aborder avec la hauteur qu'il souhaite. Cependant, elle est truffée de signes et d'indices. Par exemple, dans la dernière salle, il y a une photo d'un homme à sa fenêtre. Celle-ci est décorée de deux pots de fleurs qui semblent avoir été volés dans le tableau d'à côté. Ces liens existent par dizaines, par centaines si vous pouvez les voir. C'est tout un travail, celui du dispositif. Et cela demande beaucoup de modestie. Même si l'exposition est composée à l'avance, il faut être attentif aux hasards qui se manifestent. J'adore l'expression de Magritte, qui parle d'"hasard objectif", ces hasards qui ne se réalisent que lorsque l'œil est apte à les voir se réaliser. Ce n'est pas une décision, mais une sensibilité, un état d'alerte, qu'on peut aiguiser. Pour prendre un exemple, lorsque je travaillais sur le catalogue raisonné de Fernand Khnopff et sur un Skira portant sur le symbolisme, j'ai vu et acheté quelques pièces d'art nouveau, sur des marchés et des brocantes. Depuis lors, je n'en ai plus jamais vu. Or, elles doivent exister par dizaines, mais mon œil ne s'éclaire plus pour ça.

J'essaye de créer des dispositifs qui permettent de voir les connivences entre les pièces, les liens ténus qu'elles peuvent entretenir entre elles. Ça, on ne peut le connaître à l'avance et c'est souvent lors de l'accrochage que le scénario se noue.

AM: À ce propos, quelle est la place de l'araignée de Louise Bourgeois dans la dernière salle — qui figure le Paradis. Que vient-elle faire là ?

LB: C'est une pièce magnifique, très touchante. Elle porte ses œufs en dessous d'elle. La sculpture n'est pas très grande, mais je voulais lui donner une taille monumentale. J'ai eu l'idée de la présenter sur un socle très large, qui la met en valeur. En fait, la dernière salle s'appelle *Villa mon rêve* — elle aurait pu s'appeler aussi *Villa ça m'suffit*.

AM: Des paradis très honorables

LB: Oui, c'est un peu la mer du Nord! C'est à la fois très drôle et poétique. Dans cette salle, il y a des fleurs, des oiseaux qui chantent, de l'exotisme brésilien. Mais je voulais aussi y intégrer une chose qui, pour certains, peut paraître répugnante, donc l'araignée. Je ne voulais pas d'une scène strictement idyllique, genre une kyrielle d'anges mangeant du riz au lait avec des petites cuillères en vermeil à côté d'un Grand Barbu. Surtout, je voulais l'associer aux trois sphères de Penone — les socles ont d'ailleurs la même dimension. Cette œuvre-ci, je l'ai déjà montrée plusieurs fois. Pour autant, c'est, pour moi, la pièce la plus énigmatique qu'il ait réalisée. Je ne parviens toujours pas à la comprendre, à la percer. Je fais une petite proposition dans le catalogue — cela pourrait être le soleil, la Terre et la lune ou, si vous êtes catholique, la Sainte-Trinité. C'est ce que vous voulez en somme, mais pour moi c'est un mystère, un très beau mystère.

AM: Ce mystère, voire cette inquiétude, traverse toute l'exposition. Elle n'est pas toujours très douce.

LB: Oui, il y a des pièces "difficiles". Par exemple, lorsque je regarde le tableau de **Camille Bombois**, j'ai toujours l'impression d'être un voyeur épouvantable. Il y a quelque chose de presque pervers dans ce tableau. Cette petite fille aux joues trop rouges, ses grosses cuisses, son petit jupon. C'est un tableau très troublant, chargé d'ambiguïtés. Face à cette toile, j'ai placé une sculpture de Damien de Roubaix, constellée d'yeux colorés disposés dans tous les sens, puis aussi un petit bonhomme, très énigmatique (un crâne de fœtus siamois, ndlr). Pour tout vous dire, j'ai un peu vidé mon grenier (rire).

AM: Oui, nombre d'objets ne relèvent pas strictement du champ de l'art moderne ou contemporain : publicités, cartels du XIX^e siècle, photographies amateur, papier peint. Ces objets ne font jamais figure de gadgets ni de faire-valoir. Cela ressemble un peu à un intérieur privé, ou à un cabinet d'amateur, cela forme un *Éthos* (réseau de relations entre objets, souvenirs, usages, identité et sens moral). N'est-ce pas là votre exposition la plus personnelle ?

LB: Oui, c'est une des plus personnelles, et je préfère le terme d'"intérieur privé" à celui de "cabinet d'amateur". Il y a d'ailleurs dans le catalogue un texte qui résume bien cela : mon papa était peintre, quand il est sorti de l'école, il a offert à sa sœur aînée un tableau représentant un coin de Gerpinnes, un paysage, quelque chose comme ça. Ma tante était très fière du travail de son frère, le meilleur peintre du monde! (rire) Au fur et à mesure du temps, elle a associé au tableau des cartes postales et des photographies, glissées dans le bord du cadre. Quand elle est morte, il y



avait une constellation d'images tout autour du tableau, qui masquait en grande partie la peinture. J'ai demandé à sa sœur de récupérer la pièce. Nom de dieu!, elle me l'a donné en ayant retiré tout. Ça ne m'intéressait plus! Sans l'histoire, les photos écornées, l'amour de ma tante Alix pour sa famille, ça ne voulait plus rien dire. J'ai finalement donné le tableau à une cousine.

Ce que je veux dire, c'est qu'on peut avoir chez soi un Picasso ou le plus modeste des tableaux, on va toujours, par association, le transformer d'une manière ou d'une autre. Dans cette exposition, j'ai essayé de tout mettre au même niveau, sans aucune hiérarchie : œuvres, photos d'amateur, objets, publicités, fleurs réelles, vieilles affiches des chemins de fer. Il y a aussi des fac-similés, notamment pour la série de Max Ernst. C'est une chose que j'ai progressivement apprise : je n'ai plus forcément besoin des originaux. J'ai reçu cette leçon de Hans-Peter Feldmann. On avait voulu un jour exposer une série de ses photos, une pièce extraordinaire qu'on ne parvenait pas à trouver. Nous l'avons contacté et il nous a répondu : "Ne vous emmerdez pas, achetez le bouquin et découpez les pages, c'est la même chose." Je me suis dit qu'il avait raison. L'important n'est pas toujours la "pièce authentique", mais les images et les usages qu'on en fait. Peu de Musées se permettent ça. Pourquoi payer des assurances, des transporteurs, les fabricants de caisses, qui parfois sont plus luxueuses que les abris des SDF à la gare centrale? C'est quelque chose qui me gêne beaucoup, d'autant que parfois, une image suffit.

AM: Vous parvenez à cet effet d'horizontalité parce que vous connaissez très bien les œuvres et les artistes. Lorsque vous placez la petite palette publicitaire à côté du test de daltonisme et du poème de Walter Swennen, vous êtes dans le mille : les "petites choses" grandissent parce que les autres les épousent, plastiquement et conceptuellement. Il n'y a pas de trahison.

LB: Mais c'est vraiment difficile à faire, c'est très compliqué. Si je l'avais fait au début de ma carrière, je me serais planté lamentablement.

AM: Pourquoi ?

LB: Parce qu'on se fait happer par les pièces les plus importantes. Lors du montage, j'ai dû déplacer plusieurs fois certaines œuvres pour qu'elles puissent se regarder de manière égale. Je crois aussi que je peux le faire aujourd'hui car je n'ai plus rien à gagner ou à perdre. J'ai effectué mon travail le plus honnêtement possible, en Belgique comme ailleurs, avec toujours ce même principe : faire dialoguer les œuvres entre elles et essayer que les gens puissent voir leur partie du dialogue. Mon objectif ultime, c'est qu'un visiteur — que je ne connais pas — soit certain qu'une œuvre a été placée spécifiquement pour lui. Je me rappelle une petite dame en visite au Grand-Hornu qui, selon moi, ne devait pas beaucoup fréquenter les lieux d'exposition. Lors du finissage, elle me raconta qu'elle était déjà venue

Orla Barry, *Brandane Rose* (de la série "Foundlings"), photographie couleur marouflée sur aluminium, 100 x 100 cm, 2002-2004. Collection Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles
© l'artiste

trois fois, pour une œuvre qu'elle souhaitait revoir comme s'il s'agissait de retrouver une amie. Tout se passe comme si cette visiteuse et cette pièce s'attendaient depuis toujours. Dans ces cas-là, il ne faut jamais demander quelle œuvre, c'est de l'impudeur, mais son témoignage est la plus belle chose qu'on puisse me dire. Cela justifie mon travail et l'importance des Musées. C'est le compliment le plus extraordinaire qu'on puisse me faire. Depuis lors, je pense beaucoup à cela : quelles sont les pièces qui peuvent fonctionner, pour l'un et l'autre, indépendamment de tout effet scénographique spectaculaire, un peu comme dans une maison privée. Ma crainte perpétuelle est que la surprise annihile tout, qu'il n'y ait plus de place pour l'intimité. Moi, j'adore revoir les choses, justement parce que l'effet de surprise est passé. Par exemple, je suis retourné 20 fois à Venise, toujours pour voir le même tableau. Dans l'exposition, il n'y a pas de grandiloquence, certaines œuvres ont une dimension folle, mais les relations entre elles importent davantage pour moi. Je me méfie du côté sensationnel, des surprises spectaculaires de certaines expositions, je ne suis pas à l'aise avec ça. Mon ami Jan Hoet savait très bien le faire. Il démarrait au quart de tour, explosait dans tous les sens. Tout l'opposé de moi, mais on s'entendait très bien. On nous a demandé de monter une exposition ensemble et c'est vrai, nos carrières étaient très parallèles. On en a discuté, puis nous avons refusé. On savait qu'on allait se disputer, et comme Jan était boxeur, autant rester prudent (rire) ! On ne voulait pas non plus jouer la carte flamand / wallon, alors que tout le monde nous attendait là-dessus.

AM: *Comme l'a été Jan Hoet, vous êtes le témoin de grandes évolutions dans le champ de l'art européen de ces 40 dernières années. Aujourd'hui, les Musées, les critiques ou les commissaires d'exposition n'ont plus nécessairement le pouvoir prescriptif qu'ils ont pu avoir par le passé. Les Musées ne peuvent rivaliser avec certaines structures privées (Pinault, Vuitton). Outre leur poids symbolique, les budgets d'acquisition de celles-ci sont énormes. Comment envisagez-vous le futur des Musées, je pense notamment aux plus petits d'entre eux ?*

LB: Effectivement, il y a un souci. Quand on pense qu'à Venise, l'art contemporain, c'est Pinault — indépendamment de la biennale, qui n'a jamais été pour moi une véritable exposition. Tant mieux pour nous finalement : qu'il dépense ses sous pour de l'art plutôt que dans des armes. Les expos sont bonnes, les bâtiments superbes. Mais il y a un problème quand même : Bilbao c'est Guggenheim, Rotterdam c'est Voorlinden, Les Pinault, Arnault, etc., défendent d'abord leurs acquisitions. Les Musées, c'est autre chose : on doit d'abord rendre compte d'une variété de propositions. Je ne vivrais pas avec toutes les œuvres que j'ai exposées. Il n'empêche, il était de mon devoir élémentaire de montrer ce qui se faisait dans le monde, d'Alan Charlton à Garouste, de Bernard Piffaretti à Rodin. Ce qui m'inquiète, c'est le manque de diversité et, surtout, l'absence d'un propos public. Nous, on reçoit de l'argent public, et on le rend au public. Et si on rend un peu plus que ce qu'on a reçu, c'est encore mieux. Lorsque j'ai intégré le Palais des Beaux-Arts de Charleroi, puis le MACS, je me suis dit que je rentrais dans le maquis, comme en résistance. Le fait d'être en dehors des grands centres — New York, Paris, Londres et même Bruxelles me plaisait beaucoup car on peut faire des choses plus approfondies, on n'a pas l'obligation du spectacle nécessaire pour attirer les gens. Maintenant, est-ce que c'est encore possible ? L'effet Bilbao a produit beaucoup de nuisances. Chacun veut faire son Bilbao, il faut que ce soit fun, éclatant, facile. De la fondation Vuitton jusqu'à certaines institutions publiques — je pense au centre Pompidou à Metz, assez raté selon moi, le spectaculaire prime.

AM: *L'effet Wow !*

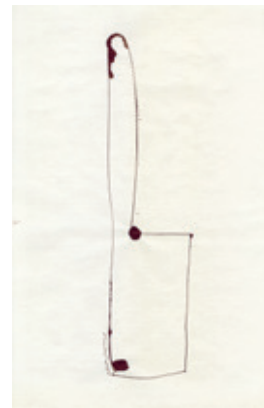
LB: Beaucoup de Musées s'y sont adaptés. Il faut qu'ils soient les plus grands, les plus beaux, les plus forts.

AM: *Comment feriez-vous aujourd'hui ? Imaginez que demain, vous preniez les rênes du Musée des Beaux-Arts de Charleroi, qui réouvre aujourd'hui ses portes. Qu'y faire, que montrer ?*

LB: Il y a des choses là-bas ! Un superbe Paulus, les Magritte bien sûr, quelques modernes intéressants. Mais on ne peut pas durer 10 ans avec ça. Passé le temps de l'ouverture et de la curiosité, la grande difficulté est la durée. Je suis dans le conseil d'administration de Kanal, je trouve cela très bien que l'argent public soit dépensé pour ce type de projet culturel. La nouvelle directrice est très volontaire et l'association avec Pompidou n'est pas une mauvaise idée. Mais, au risque de passer pour un vieux con, je me demande quelle sera la place de la poésie. Mes expositions fonctionnent comme des contes ou des histoires fantastiques, où, comme dans la dernière salle, le merveilleux égale le quotidien. Dans les contes, il y a des lieux, des gens, mais aussi une clé en or qui permet de pénétrer dans la montagne et ça, c'est magique. Pour l'instant, peu d'expositions font apparaître des colombes. C'est dommage, d'autant que certains projets sont devenus impossibles car impayables. Moi, j'aime bien trouver les choses sur les vieux marchés, comme ce test de daltonisme, ou ces vieux cartels du XIX^e exposés sans leur tableau. On doit imaginer l'image, se construire des histoires, parvenir à sortir le lapin du chapeau.

Entretien mené par Benoit Dusart

Sigmar Polke, *Photographs*, coffret de 31 photographies et un poster, 31,3 × 24,8 cm, 1969-1974. Collection privée
Photo © Philippe Degobert



Joëlle Tuerlinckx, *Dessins à la sanguine*, série, encre rouge sur papier, 50 × (28 × 18 cm), 1989. Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles, dépôt au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu
© l'artiste

LES FABRIQUES DU CŒUR ET LEUR USAGE

SOUS COMMISSARIAT DE LAURENT BUSINE
AVEC : JACQUES FABIEN GAUTIER D'AGOTY, BENOÎT DAGRON, LUCIEN B., ORLA BARRY, PIERRE BETTENCOURT, PIERRE BISMUTH, CAMILLE BOMBOIS, LOUISE BOURGEOIS, HENRI DE BRAEKELEER, BALTHASAR BURKHARD, MARIE JOSÉ BURKI, LEWIS CARROLL, DAVID CLAERBOUT, HÉLÈNE ET JULIETTE DELAPORTE, A. DELVAUX, DAMIEN DEROUBAIX, C. DIEU, LISE DUCLAUX, MARLENE DUMAS, JAMES ENSOR, MAX ERNST, HANS-PETER FELDMANN, LÉON FRÉDÉRIC, CHARLES GASPARD, DAAN VAN GOLDEN, NICOLAS GRUPPO, RONI HORN, JAL, BERND LOHAUS, HANS MARTIN, FRANS MASEREEL, NATALIA DE MELLO, CONSTANTIN MEUNIER, GIORGIO MORANDI, HENRI OTTEVAERE, GIULIO PAOLINI, GIUSEPPE PENONE, PIERRE PLAUSZEWSKI, SIGMAR POLKE, LAURE PROUVOST, JOSÉ MARIA SICILIA, KIKI SMITH, WALTER SWENNEN, JEAN-LOUP TRASSARD, JOËLLE TUERLINCKX, LUC TUYMANS, EDGARD TYTGAT, ANGEL VERGARA
MAC'S
SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 19.03.22

ÉDITION D'UN CATALOGUE



ARCHIVES FICTIVES.

Durant un an et demi, et à l'instigation de l'artiste **CLAIRE DUCÈNE** (°1986, La Louvière; vit et travaille à Bruxelles), seize artistes et chercheurs internationaux, passionnés par la problématique de l'archive, ont souhaité réfléchir, sous la forme d'un séminaire, aux pratiques plastiques que les archives peuvent susciter : de la lecture singulière d'un matériau parfois lacunaire, jusqu'à la possibilité de sa complète refabrication.

DOCUMENTATIONS POTENTIELLES

Ce groupe de recherche transdisciplinaire intitulé "Fictive Archive Investigation" a ainsi tenté de saisir et de déployer une autre manière d'appréhender l'histoire sous l'angle de la fiction. Née de ces réunions et de ces collaborations, l'exposition *Memories Gone Wild*, visible à l'ISELP dès la fin janvier, promet un autre regard sur les potentialités imaginatives du document.

l'art même: *Pourriez-vous revenir brièvement sur la genèse de cette recherche, sur les idées-forces que vous cherchiez à déployer en constituant ce groupe de travail ainsi que sur le choix des créateurs, des chercheurs et des œuvres du projet ?*

Claire Ducène: Cela faisait plusieurs années que je souhaitais réunir un groupe de chercheurs autour de l'archive fictive. Lorsque la Covid a commencé, ce besoin s'est fait ressentir beaucoup plus fortement qu'auparavant, car j'éprouvais une réelle difficulté à créer dans cette forme de solitude imposée et dans ce sentiment de catastrophisme généralisé. Il m'était nécessaire de trouver d'autres formes de collaboration, primordiales dans l'ensemble de ma démarche artistique. Ce qui était à la base une rencontre avec des personnes en réel dans le centre de documentation de l'ISELP est devenu un projet en ligne, international, hybride, et composé de multiples disciplines artistiques et scientifiques. L'idée-force fut la sélection des artistes et non des œuvres, orientée sur "l'affect" face à l'archive, la position d'artiste-chercheur face au document, laquelle se voulait la plus large possible.

Asunción, extrait de la série de photographies retrouvées par Cecilia Hurtado, 2003
© l'artiste

AM: *Il semblerait que vous ayez été attentive à des méthodologies très diverses dans la manière d'aborder l'archive. Certaines, plus "conservatrices", privilégient le document brut comme *Diary of Frederick Walker, 1918*, de **Julian Walker** ou *Le corps noir*, série "*Un nuage qui porte un nom*" de **Patrick Gaïaudo** (2018) avec les clichés à peine détournés des danses serpentes de **Loïe Fuller**. D'autres, a contrario, sont plus transgressives, tels les dessins au crayon de couleur et à l'aquarelle de **Céline Cuvelier** où l'imaginaire est convoqué radicalement. Comment cette liaison et cette déliaison entre archive authentique et fabrication se sont-elles agencées ?*

CD: Les œuvres présentées envisagent le rapport à la "vérité" sous des réalisations multiples, faisant écho à la multiplicité de l'archive, à ses différentes formes, mais aussi à la multiplicité des potentialités de création que procure le document initial. L'archive est utilisée sous sa forme brute ou peut donner naissance à tout autre chose, à une autre histoire. Elle peut être présente en filigrane ou disparaître complètement de la réalisation plastique, laissant place au récit qui en découle. Céline Cuvelier, par exemple, utilise des documents, des témoignages, mais ceux-ci n'apparaissent plus dans la pièce finale. Elle crée un récit/une image à partir de ce qu'elle collecte. Patrick Gaïaudo, quant à lui, utilise les documents d'archive de Loïe Fuller pour mettre en lumière toute la grâce et la poésie des images qu'il nous reste d'elle, ce qu'elles disent, ce qu'il y voit après les avoir observées sans relâche. Julian Walker, **Philippe Black** et **Sam Vanoverschelde**, enfin, manient les images d'archive sous leur forme brute, mais les confrontent à leur histoire respective. Ils tentent de retrouver les points de liaison où leur histoire, leur famille auraient pu se rencontrer dans la Grande Histoire, au cœur de la Seconde Guerre mondiale. Et ce sont ces différentes méthodes qui me semblaient importantes de mettre en lumière : tout ce qu'offre l'archive comme potentialité. L'archive peut être présente au début du processus artistique et devenir "autre", tout comme elle peut être imaginaire à l'origine, voire ne pas apparaître dans la restitution finale.

AM: *L'historienne Arlette Farge, qui a longtemps travaillé sur les archives de la police au XVIII^e siècle comme matière de sa réflexion historiographique, parle du "goût de l'archive", réhabilitant par là la portée émotive du rapport à l'histoire. Peut-on dire que, pour ce projet, il fut question d'aborder l'archive avant tout comme un objet sensible ?*

CD: Il y a d'abord un profond respect et un amour de l'archive parmi les participants qui sont historien, anthropologue, mais aussi chorégraphe, danseur, chef d'orchestre ou plasticien.

Mon père était philatéliste et, dans notre maison, trônait son bureau, lieu d'un capharnaüm sans nom. Selon lui, il fallait créer cette atmosphère propice à la recherche. Il fallait que le futur "acquéreur" ait cette impression de dénicher le document, caché sous une pile de lettres ou de livres. Il fallait presque que les étagères lui tombent littéralement dessus. Il s'agissait là d'une véritable mise en scène. Et le mensonge, ou plutôt ce qu'il appelait une forme d'amplification de la réalité, apparaissait à toutes les échelles de la vente : dans la mise en scène initiale, mais également sur les circonstances qui entouraient la découverte du document.

Bien entendu, il était hors de question de mentir à propos du document. Par ailleurs, les potentiels acquéreurs étaient quasi tous historiens, et leur niveau de connaissance départageait le bon du moins bon philatéliste. Il est évident qu'ils savaient que le désordre du magasin était feint. Et qu'il aurait été bien plus simple de ranger, de catégoriser, à la manière d'un centre d'archives d'ailleurs. Cette mise en scène a accompagné mon regard sur l'archive durant toute mon enfance : le fait de fouiller, de tout observer, d'analyser la véracité du document. Lorsque j'ai commencé à réaliser des expositions à ce sujet, je voulais faire ressentir cette émotion, cette découverte, cette recherche. Comme mon père passait la plupart de son temps dans son bureau à analyser sa collection, je lisais les lettres et les documents. Surtout ce qui était écrit, alors que cela n'avait aucun intérêt, ni pour lui, ni pour les collectionneurs a priori. En effet, sa spécialité portait sur les documents des camps de concentration de la guerre de 40 en philatélie et en marcophilie. Il s'intéressait aux lettres envoyées dans les camps qui attestaient des faits militaires ou d'éléments historiques. Il était particulièrement attentif aux cachets postaux et à l'état des timbres.

Que la lettre ait été adressée à un soldat par sa femme ne relevait pas du fait historique selon lui, mais, moi, je m'inventais des histoires passionnantes. Tout d'abord parce que ce qu'il étudiait m'échappait, mais aussi parce que j'étais traversée par d'autres choses : les écritures anciennes, les notes crayonnées sur certaines lettres, les titres des classements des documents rangés par pays, par zones militaires

Par la suite, j'ai travaillé dans des centres d'archives, et j'ai tenté de reproduire cette recherche sur l'absence, sur ce qui ne m'était pas accessible, ou bien de reconstituer un document duquel un récit allait naître. Un récit fictif provenant de documents bien réels ou de documents qui utiliseraient les caractéristiques plastiques d'une archive, mais qui seraient totalement inventés. J'ai eu l'occasion de travailler à Barcelone et en France pour réaliser d'autres types de collection, dont celle des témoignages. En sillonnant l'un ou l'autre petit village de Catalogne et de Dordogne, je rencontrais des personnes âgées, détentrices d'une histoire en voie de disparition, et je recomposais ainsi des archives "fictives" de lieux qui avaient disparu, de personnes qui avaient compté pour elles. La disparition des récits ainsi que des émotions et des souvenirs qui y sont liés m'émeut terriblement. Cela m'importe peu que ce qui est raconté

soit vrai ou faux, c'est ce que les habitants ont gardé en mémoire et comment ils ont ressenti les lieux ou les protagonistes qui m'intéresse.

AM: *L'a priori du document, c'est l'évitement des constructions fictives, l'économie de l'imaginaire. Si les photos trouvées n'évitent pas la représentation, elles visent un degré zéro de l'intention, donc de la fiction. Pourriez-vous revenir sur le contexte de la série "Asunción", la série de photographies retrouvées par Cecilia Hurtado présente dans l'exposition ?*

CD: **Cecilia Hurtado**, artiste mexicaine qui travaille sur la notion d'oubli dans les archives, a trouvé ces photos en 2003, abandonnées à Barcelone. "Asunción" est donc une série de photographies retrouvées : des centaines de photographies sans aucune annotation, de la vie d'une femme du XX^e siècle. Plus de cinquante années recensées, au cours desquelles les époques évoluent.

Cecilia voyage depuis vingt ans avec ces images, ne sachant qu'en faire, en ayant une forme de goût pour ce fait étrange : posséder une boîte contenant une vie couvrant presque la moitié du XX^e siècle, et les regarder de temps en temps.

Les photographies de cette inconnue l'accompagnent, tout en sachant qu'un jour, elles deviendront quelque chose, que cette inconnue se muera au fil du temps en quelqu'un de "connu", sous une autre forme que celle de la rencontre physique. Nous assistons à tous ses changements de vie : Asunción efface l'image d'un homme sur des photographies déchirées, elle subit une opération du nez, elle part en voyage sous l'Espagne franquiste, elle conduit une voiture et voyage avec sa famille, elle vit à Barcelone, et photographie les bâtiments emblématiques de l'époque.

Avec Cecilia, nous avons échangé pendant des mois sur cette femme, en nous identifiant à elle, en parcourant les villes de son regard. Alors que Cecilia avait vécu à Barcelone, j'y ai vécu plus tard. Et nous, nous avons aimé la faire voyager dans nos propres imaginaires, dans nos propres récits. Nous avons réalisé conjointement l'œuvre *La Bibliothèque imaginaire d'Asunción*, une bibliothèque qui contient des livres blancs, fermés, ouverts, annotés, et des souvenirs inventés et réinterprétés. L'histoire d'Asunción se déploie sous notre regard d'artistes qui imaginent les chapitres de sa vie : de ses histoires d'amour à ses voyages lointains fantasmés. D'ailleurs, au même titre qu'Asunción, au cours des sessions de notre groupe, plusieurs personnages ont commencé à émerger de nos rencontres : la tante de Sam ou le grand-père de Julian.

AM: *Comment la question de l'éthique du document d'archives a-t-elle été convoquée dans vos réflexions, puisque si fiction il y a, il y a également d'une certaine manière mensonge, et falsification de la réalité de l'archive ?*

CD: D'où le désir du groupe d'être constitué à la fois de scientifiques et d'artistes plasticiens.

Il me semblait nécessaire de pouvoir approcher les deux dimensions. La question du respect du document est extrêmement discutée parmi les artistes. Il ne s'agit pas de duper le spectateur ou d'altérer la vérité d'un document, bien au contraire. Toutefois, les méthodes varient. Il est important de rappeler qu'il s'agit d'une exposition artistique, et que nous ne sommes pas soumis aux mêmes exigences qu'une exposition d'ordre scientifique ou aux critères d'un centre d'archives. Ce qui prévaut dans l'exposition, c'est bien de proposer une autre lecture de l'archive, d'emmener le spectateur dans nos récits. Au même titre que le "pacte de lecture" en littérature qui est cet accord entre écrivain



Claire Ducène, *Bibliothèque imaginaire*, collage numérique
© Claire Ducène, 2017



et lecteur, où le lecteur choisit de suivre le déroulé de l'histoire, de "croire" à la narration imaginée par l'auteur, le spectateur est invité à découvrir des œuvres qui l'emènent dans des récits, et ce pacte se veut clairement explicite.

Il me semble que la notion de "mensonge" n'a pas vraiment sa place, je pense qu'il s'agit plutôt de préférer "hommage", "narration", "mise en abyme". Le spectateur peut alors créer sa propre histoire, et rêver à son tour.

AM: *L'archive écrit un texte, raconte, déforme parfois. En un sens, traduire l'archive en texte peut conduire à faire sa légende avec l'idée sous-tendue de sa possible fictionnalisation, même si la description forme un cadre qui informe et source le document. Comment avez-vous négocié ce rapport au texte ?*

CD: Je tiens à insister sur le fait que l'exposition n'est pas uniquement constituée d'images, mais se veut multiple dans les médiums. S'agissant du texte, il est effectivement central dans notre réflexion, et nous n'avons pas voulu qu'il apparaisse comme explicatif ou descriptif, mais qu'il soit envisagé, lui aussi, comme une "ouverture" à l'imaginaire. Les cartels sont pensés en ce sens, tout comme les informations délivrées au spectateur. Et la scénographie est également réfléchie en tant que récit, sous la forme d'un chapitrage où les mots accompagnent le visiteur dans la création de son propre récit, de ses propres combinaisons entre les pièces.

AM: *Ensuite, parce que c'est une expérience vécue, refaire l'expérience des faits, procède par réminiscences et sensations, que ce soit dans la constitution de l'archive ou dans une narration fictionnelle. À quel moment les artistes et vous-même considérez-vous, ou pressentez-vous que le matériau documentaire qu'il vous est donné de découvrir devient une archive, et plus encore une archive fictive, donc matière à création ?*

CD: Lors de ma première visite dans un centre d'archives, sa diversité m'a fascinée. En effet, il y a les fonds publics, mais aussi les fonds privés. Le Centre d'archives de Bordeaux, par exemple, a vu sa collection brûler. Il a été demandé à la population de reconstituer le fonds d'archives. Ailleurs, le maire d'un village a fait disparaître des documents, il ne reste plus rien de la mémoire du lieu. Il peut exister mille récits sur l'histoire des fonds privés ou publics, et ce qui me passionne le plus, c'est lorsqu'il y a un manque, un silence, une absence. C'est dans ce manque que j'aime m'engouffrer. Le manque, d'une certaine manière, pousse à la création, ou à recréer.

AM: *Il est ici beaucoup question de scénographie. De quelle manière celle-ci a-t-elle été abordée dans l'exposition tant sur un plan individuel que collectif ? Et intervient-elle pour surseoir à ou combler un récit dont la difficulté est de rester souvent fragmentaire ?*

CD: Le labyrinthe ou l'hypermnésie sont des termes qui traversent la scénographie de l'exposition. Ce sont les documents qui apportent des informations sur des faits, et les processus de fictionnalisation ont démultiplié les souvenirs, faux et réels. Les œuvres présentées envisagent le rapport à la "vérité" sous des réalisations multiples, faisant écho à la multiplicité de l'archive, à ses différentes formes, mais aussi à la multiplicité des potentialités de réalisation via le document initial.

AM: *Si l'archive est un témoignage, une preuve historique, qu'en est-il lorsqu'elle se trouve articulée à cet oxymoron d'archive fictive ? De quel savoir est-elle alors le nom, et quelle mémoire peut-elle nous transmettre ?*

CD: Il y a quelques années, j'ai lu l'ouvrage de Pierre Bayard intitulé *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Cet ouvrage a eu une résonance incroyable dans ma perception de la réalité. Il ne s'agissait plus de condamner le mensonge ou la fiction, mais de réfléchir aux formes de la réalité et à leurs implications dans les récits. L'auteur cite le cas de Marco Polo dont certains théoriciens remettent en cause la "vérité" du récit, et dont une des possibles conclusions serait qu'il n'ait jamais mis les pieds en Asie, mais que son récit serait le résultat des témoignages récoltés sur le port de Gênes par les matelots qui accostaient. Je citerai pour conclure Paul Valéry : "Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication."

Entretien mené par Raya Lindberg

**"FICTIVE ARCHIVE
INVESTIGATION"
MEMORIES GONE WILD**
EXPOSITION, ÉDITIONS,
CONFÉRENCES.
PROJET HYBRIDE ET COLLABORATIF
INTERNATIONAL
ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
DU 26.01 AU 25.03.22

Pensée par Vincent Meessen, *After / D'après / Na* inaugure Research in Residence, la nouvelle initiative de recherche transdisciplinaire basée sur les collections et archives du CIVA, et son espace dédié. Pour cette institution "en mutation"¹, il s'agit d'inciter la recherche à emprunter d'autres chemins, le but étant de "donner la parole à des chercheurs qui travaillent sur des thématiques contemporaines au sein des collections"².

Ancré dans un site singulier, le projet de Meessen, qu'il définit lui-même comme l'expression de "ce qu'est habiter et être habité par une architecture", promettait de faire se rencontrer de multiples dimensions spatio-temporelles : un bout de terre, le lieu-dit "la Garenne" à Linkebeek (objet et sujet de l'exposition), sur lequel a été érigé *DER BAU*, une architecture contemporaine d'OFFICE Kersten Geers et David Van Severen, qui a succédé au cottage Labarre de style art nouveau de Léon Sneyers, dont le CIVA détient un fonds d'archives (objet et sujet de la recherche). En les agençant dans cet entre-deux de l'espace d'exposition, Meessen convoque un jeu de regards intérieurs et extérieurs au lieu architectural. Ainsi, avant d'être le fruit d'une résidence à proprement parlé, *A/D/N* est une partition pour un espace au sens propre et figuré qui mêle les voix, les pratiques, les dispositifs et étend la recherche à son exposition tout en allant à la rencontre d'un public.

Et de fait, *A/D/N* parle "d'architecture sans les architectes" — ou presque, puisqu'une note d'intention de 2011 et un rapport de réunion de 2012 introduisant le projet architectural de *DER BAU* sont exposés sous scellé à l'entrée. Arborant tous deux la même image ambiguë du lapin-canard et le même titre (*Der Bau*) emblématiques, ces deux "scénarios" sont à la fois des indices et des sésames pour naviguer dans l'environnement ou plutôt, comme le décrit Meessen, "dans la reconstitution figurée de la maison-terrier dans le terrier-lieu de recherche et d'exposition du CIVA"³. Or, *Der Bau*, c'est aussi une nouvelle inachevée de Franz Kafka mettant en scène la vie réflexive d'un être vivant dans son terrier⁴. Dès lors, on retrouve dans le "terrier-lieu" la nouvelle de Kafka sous la forme d'un livre coincé sous un amas d'anciens panneaux de bois du cottage sauvés de la destruction, le tout associé à l'image d'une taupe, à la fois familière et sauvage, capturée dans le "hors-sol", cet "entre-deux", entre intérieur et extérieur (ensemble intitulé *After Kafka*). De la sorte, Meessen procède par rebondissements ; chaque élément, répété sous différentes formes et resitué, entre ainsi en résonance, se conjugue à d'autres pour, de fil en aiguille, se métamorphoser par contacts. Car, en effet, même dans un terrier on n'est jamais seul, on forme toujours une partie d'un environnement partagé, habité par d'autres.

Mais comment parler au nom des autres sans être celui qui parle pour les autres ?

Meessen choisit de multiplier les narrateur-riche-s (les points de vue et les récits), tout en les fondant en un personnage aux multiples visages : "One".

"One is a composite character. A multiplicity. A construction. A composition"⁵, peut-on lire dans *Per Sonare (Prospectus)*, un script en cours d'écriture, à la fois livret à consulter et à écouter⁶. "One" observe, réfléchit, recherche, raconte.



Vincent Meessen, *After / D'après / Na*, vue d'exposition, CIVA, Bruxelles
Photo © Dave Bruel

A/D/N

"One" peut se traduire par "on" mais pas seulement, il est aussi "nous" et "un". "One" est ambigu, puisqu'il renvoie au processus de personification : "Our ONE is natural and fictional"⁷. Il glisse du pluriel au singulier et vice-versa. Il est le/les narrateur-riche-s se métamorphosant constamment, humain et non humain selon les points de vue.

Avec *Personne et les autres*, conçue en 2015 pour le Pavillon Belge (architecte : Léon Sneyers) de la 56e Biennale de Venise, Vincent Meessen jouait déjà explicitement sur cette fine ambiguïté d'une identité conjuguée inéluctablement au pluriel. À cette différence près que ce ne sont plus ici les multiples voix du passé colonial qui se font entendre mais celles, toutes aussi plurielles et anachroniques, qui habitent un site.

Comme son titre, l'expo, en démultipliant les voix et les acteurs, se joue des traductions. Elle est une partition à plusieurs mains, une invitation à la collaboration : avec le charpentier, le compositeur, le scientifique, l'artiste et la taupe... Les animaux y sont omniprésents, qui par des objets et/ou des récits (*Per Sonare*) révèlent leur présence et le sens de leur fragile cohabitation. Car s'il y est partout question d'habitats, ceux-ci composent avant tout un territoire négocié. Et c'est là l'une des dimensions écologiques de l'exposition, faire voir ce que veut dire la difficile cohabitation entre les vivants : "Si l'on tenait un registre des décès aviaires, on serait obligé de constater le taux de mortalité résultant de l'idéal humain de transparence", écrit "One" dans *Per Sonare*.

Meessen joue ainsi constamment et avec délectation avec le "et", nous faisant digresser sous l'œil attentif du lapin-canard dans un puits sans fond. Ce lapin-canard qui n'est ni l'un, ni l'autre, et dont l'image ne se fixe jamais. "Who is speaking ?"⁸ se demande "One". L'ambiguïté est partout. Mais peu importe, elle est la vie qui assemble en son sein les morceaux épars d'H/histoires, petites et grandes, que Meessen nous invite à écouter et à ressentir.

Maïté Vissault

¹ Comme l'écrit Francis Carpentier, Responsable des collections, "l'ambition du CIVA [se déploie] selon deux axes : "d'un côté le développement d'une programmation artistique digne d'une ville cosmopolite telle que Bruxelles et d'un autre côté la gestion complexe d'une institution en mutation" (*Colannes*, n°38, octobre 2022, p. 32). Une ambition que le déménagement du CIVA à KANAL-Centre Pompidou en 2024 accélère.

² *Ibid.*

³ Description empruntée à l'élément exposé n°7 du plan annoté mis à disposition du public à l'entrée.

⁴ La nouvelle de Kafka intitulée *Der Bau* a été traduite en français par *Le Terrier*. Cf. Frank Kafka, *Le Terrier*, Paris, Mille et une Nuits, trad. Dominique Miermont, 2002.

⁵ Extrait de *Per Sonare (Prospectus)*, 2022, livret non paginé et pièce de l'exposition.

⁶ La pièce sonore (*Per Sonare*) est composée de fragments de récits extraits de (*Prospectus*) mêlés à des sons captés sur le terrain.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

INSTAURER LE MONDE

HASEEB AHMED
18 WINDS
HARLAN LEVEY PROJECTS
65 RUE ISIDORE TEIRLINCK
1080 BRUXELLES
WWW.HL-PROJECTS.COM
DU 14.01 AU 25.03.23

La rencontre avec l'artiste **HASEEB AHMED** (°1985, US; vit et travaille à Bruxelles) dans le cadre de l'exposition collective *Faces of Water* qui s'est tenue à Bozar l'automne dernier¹, est l'occasion de s'interroger sur les rapports entre art et technologie qu'il envisage en dialogue avec la plateforme Gluon.

Art meets awareness: Haseeb Ahmed, qui m'accueille dans l'exposition au sein de laquelle il présente trois pièces récentes, est légèrement gêné par ce *statement* qui sert de sous-titre à *Faces of Water*. L'art est-il au service d'une prise de conscience? N'est-ce pas la fonction de toute forme d'art que d'étendre le champ de la conscience? L'utilisation de technologies innovantes, de méthodes scientifiques pour aborder des problèmes écologiques constitue-t-elle une démarche fondamentalement différente de ce qui est en chantier dans tout autre type de création artistique?

Trois autres artistes, **Theresa Schubert**, **Joshua G. Stein** et **Anna Ridler**, y montrent comme lui le résultat de résidences menées en collaboration avec des scientifiques, des ingénieurs et des industriels. Les œuvres mettent à profit le *machine learning* et l'impression 3D pour évoquer les problématiques actuelles de la circulation de l'eau, selon un angle éthique, esthétique et émotionnel. Mais la démonstration technologique n'est pas ce qui prime. En effet, Haseeb Ahmed utilise principalement des systèmes de pompes pour créer des fontaines et joue avec des illusions d'optique stroboscopiques. Il reprend même l'antique principe de la fontaine japonaise, tout en faisant référence à l'art classique européen. Si la construction du mécanisme demande une certaine technique, c'est autre chose que lui a apporté sa collaboration avec un laboratoire pharmaceutique: une image mentale de l'écosystème du cycle de vie des médicaments et leur répercussion sur le vivant. L'artiste contribue à faire naître cette image en la rendant accessible: l'art crée des microcosmes, une réalité — toujours limitée, extrêmement limitée —, à l'inverse de la philosophie, par exemple, qui crée des univers.² Tout type d'art y contribue.



L'art est la démonstration que l'émancipation de l'être humain n'est pas que naturelle ou que politique. Celle-ci passe par le truchement d'un agir sur le matériau-monde. La métaphysique rencontre le matériel et se rapproche en ce sens de la science. L'art est la réponse à la question du rapport que nous entretenons à la liberté par le biais de la technique.

Haseeb Ahmed articule cette spécificité de l'art d'une manière légèrement différente: il m'explique qu'il s'agit de la seule activité humaine située à l'exacte intersection entre objectivité et subjectivité. Cela pourrait expliquer pourquoi l'art est particulièrement à même de faire le pont entre différentes disciplines qui n'agissent pas sur les mêmes plans. Différents *modes d'existence* se rencontrent. Ce concept d'Étienne Souriau (1892–1975), remis au goût du jour par Bruno Latour et Isabelle Stengers, peut être saisi simplement dans un premier temps: un personnage de fiction, un concept philosophique, un être proche ou un atome existent sur des plans de réalité de nature différente, mais ils existent tous pleinement.

Haseeb Ahmed, *A Fountain of Eternal Youth*, 2022.
Matériaux : hormone de croissance humaine (Syotropin et Genf20), eau, aluminium, fiel de bœuf, impressions 3D, électronique, logiciel personnalisé, composition sonore, acrylique et rein artificiel
Courtesy de l'artiste et Harlan Levey Projects.
Photo © Johan Poezvara and Fabien Silvestre Suzor

Avec le soutien et en collaboration avec Micheline Verhaeghe de Pollet Water Group, Hemotech, Steven De Laet d'Inopsys, Dirk Halet de VLAKWA, Inge Genné & Johan Ceulemans de VITO, David Gering de Pharma.be, Dries Laperre de Surplace, Justine Sauvage & Korneel Rabaey de Capture-UGhent, Jan Huygh de l'Atelier Vilvoorde et Piero Bisello. Avec le soutien de LUCA School of Art et Gluon.



Latour et Stengers, dans leur introduction à l'œuvre de Souriau³, analysent un exemple issu du contexte artistique, celui du sculpteur qui révèle une statue à partir de la glaise. Souriau vient de la philosophie esthétique. Mais cette émergence au monde ne concerne pas que l'art : "Tout est ébauche ; tout demande accomplissement : la simple perception, mais aussi la vie intérieure, la société." Tout est ébauche jusqu'à être instauré, c'est-à-dire exister pleinement. Or le geste artistique consiste essentiellement en cela : décider de l'achèvement d'une forme.

"Nous appelons instauration tout processus, abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité, c'est-à-dire avec un éclat suffisant de réalité, et instauratif tout ce qui convient à un tel processus⁴". Ici, "patuité" signifie exister par empathie. "L'art crée l'empathie nécessaire pour accéder à une sorte de démonstration éclatante d'un droit à l'existence, qui s'affirme et se confirme par l'éclat objectif, par l'extrême réalité de l'être instauré."⁵

Cette pluri du réel entre empathie et éclat objectif c'est la superposition subjectivité/objectivité, ainsi que le formule Haseeb Ahmed. L'art est le plus pur révélateur existentiel, une supradiscipline soutenant le reste des productions humaines et, en l'occurrence, la science.

C'est pour cette raison qu'Haseeb Ahmed fait confiance à cette force révélatrice de l'art. Pour lui, l'artiste ne doit pas prendre position. Il est là pour montrer la réalité : comment les molécules des pilules contraceptives se retrouvent dans l'eau des rivières et impactent la sexuation des poissons. Il aime voir ses sculptures comme des machines à penser. *Fountain of the Amazon* (2022) crée une tension entre un cycle continu de purification d'une eau qui contient des hormones et l'accumulation constante de résidus non recyclables qui prennent l'épaisseur d'une sculpture.

De nombreuses expérimentations actuelles menées directement sur le terrain de l'engagement social dépassent le cadre normatif de ce qui fait art selon les catégories académiques, pour devenir expériences esthétiques au sens de John Dewey. Dans *L'art comme expérience*, Dewey décroïsonne les expériences esthétiques qui s'évaluent non seulement selon leurs conditions intrinsèques, mais selon leur qualité relationnelle. La valeur esthétique n'est pas tant contemplative que transformatrice. Elle est intensification du réel.

La plateforme Gluon, qui a produit ces pièces dans le cadre d'une résidence, envisage le rapport à la technologie sur cette base : celle-ci n'est pas tant un outil producteur d'images que de relations. Pour présenter Gluon, son fondateur Christophe de Jaeger aime prendre pour référence la collaboration entre Luc Tuymans et Luc Steels, fondateur d'un des premiers laboratoires d'intelligence artificielle à la VUB, une rencontre qui semble contre-intuitive tant l'œuvre du peintre paraît éloignée des préoccupations technologiques.

Haseeb Ahmed, *A Fountain of the Amazons*, 2022. Matériaux : pilules contraceptives (Loestrin), pilules contraceptives d'urgence (EllaOne), eau, modèle 3D de Fontaine des Amazones basé sur la fresque "La Fontaine de Jouvence", Château de la Manta, Saluzzo, Italie, 1411-1416 (artiste inconnu), modèles médicaux du vagin pour l'instruction du diaphragme, modèle 3D de l'emballage de la pilule contraceptive Ortho Novum 1963, peinture acrylique, plexiglas, bois et aluminium

Courtesy of l'artiste et Harlan Levey Projects.
Photo © Johan Poezevara and Fabien Silvestre Suzor

Mais c'est justement ce paradoxe apparent qui permet de comprendre la particularité de Gluon et, de manière plus générale, sa philosophie. En effet, un type d'œuvres émerge dans notre imaginaire lorsque l'on pense au rapport entre arts et technologies, notamment à cause de l'héritage du *new media art* : un art où la technologie est visible. Or, celle-ci peut l'être ou non, ce n'est pas le principal : la venue de scientifiques dans les ateliers des artistes a pour objectif de provoquer une expérience de pensée. Lors de sa rencontre avec Steels, le peintre anversois a posé la question de la créativité de l'IA. L'IA est évidemment capable de produire des images, mais qu'en était-il du contenu ? C'est le défi qu'a dû relever Luc Steels après avoir pénétré dans le studio : créer un algorithme produisant du *content thinking*.

Haseeb Ahmed a intégré le programme de Gluon suite à un appel à projets qui proposait de travailler sur le capitalisme hydrique ou sur la pollution pharmaceutique. Un groupe d'experts composé de scientifiques, de journalistes et de chercheur-euse-s en sciences sociales a analysé son projet. L'artiste a dû le circonscrire en fonction d'une liste des dernières innovations technologiques en Europe ainsi que des objectifs de développement durable. Le résultat est une œuvre, mais il aurait pu aussi bien être un prototype pour l'industrie ou un article scientifique attestant d'un nouveau schéma de pensée. Le processus comme le résultat varient mais un cadre est tout de même établi : sur six mois ou un an, six rencontres se tiendront dans différents lieux mais aussi et surtout dans l'atelier de l'artiste.

Christophe de Jaeger insiste sur ce point : par le passé, de nombreuses rencontres en technologie ayant eu lieu dans le contexte du laboratoire cantonnaient les artistes à jouer le rôle au mieux d'invité-e-s, au pire de distractions. Gluon cherche à construire des réciprocitys.

Mais cette position esthétique reposant sur la co-création de savoirs se heurte au réel. Stéphane de Jaeger avoue que la collaboration avec l'industrie pharmaceutique n'a pas été sans soulever quelques polémiques assez évidentes. Une position esthétique cohérente d'un côté et une position éthique engagée de l'autre peuvent-elles s'accorder ? Il n'existe pas de solution évidente à ce dilemme. Conscient de cette limite, Stéphane de Jaeger souhaite repenser Gluon après quelques années d'activité et est en recherche d'une approche plus critique. Il souhaite prendre position en général, notamment sur l'usage des nouvelles technologies de communication. Une des pistes qu'il envisage se situe dans la lignée du concept de Société 4.0 conceptualisée par Bob de Wit, qui prévoit une ère post-industrielle, un *redesign* systémique baptisé "Regenerative Renaissance". Ce terme ne peut être choisi au hasard et annonce un rôle central pour l'art dans ce changement de paradigme.

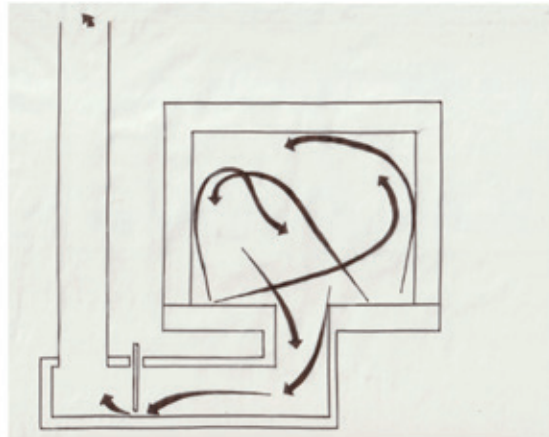
Florent Delval.

1 Bozar, sous commissariat de Sofie Crabbé, du 21.10 au 4.12.22.
2 cf. Étienne Souriau, *L'instauration philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1939.
3 Isabelle Stengers, Bruno Latour, "Le sphinx de l'œuvre" in Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

4 Étienne Souriau, *L'instauration philosophique*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1939.
5 *Ibid.*

Les enjeux actuels de la production des énergies thermiques nous obligent à reconsidérer les gestes quotidiens associés à la distribution de la chaleur. Allumer un feu, le chauffage, ou l'air conditionné engage aujourd'hui la responsabilité écologique et politique de chacun. La trajectoire de recherche de l'artiste CLÉMENTINE VAULTIER (°1991 France; vit et travaille à Bruxelles) *A Research on Rising Warmth With a Few Detours* (2019) (*Une recherche sur la hausse de la chaleur avec quelques détours*) est une tentative de qualifier la valeur sociale d'une sélection de technologies permettant de faire varier la chaleur. La démarche relie la pratique céramique de l'artiste à une approche artistique élargie au dessin, à la vidéo et à la mise en place de processus performatifs tels que des ateliers et des visites guidées.

Clémentine Vaultier,
Atlas des fours
© l'artiste



CLÉMENTINE VAULTIER
PARTICIPATION À L'EXPOSITION
COLLECTIVE
RADIATOR
DOK-NOORD 5L
9000 GAND
WWW.019-GHENT.ORG
JUSQU'AU 20.03.23

**RECONSTITUTION DE
FOURS**
21 ABBAYE DE LA CAMBRE
1000 BRUXELLES
WWW.LACAMBRE.BE
PORTES OUVERTES DE L'ENSAV
MARS 2023

À QUI/QUOI LA CHALEUR RÉSISTE-T-ELLE?

En français, le terme “foyer” désigne à la fois l'espace au centre de la combustion (*Feuerstelle, fireplace*) et un lieu dans lequel un groupe de personnes vivent “sous un même toit”, unies par un sentiment d'appartenance (*Haushalt, Hearth*). Clémentine Vaultier transpose les mêmes connotations sociales, architecturales et énergétiques au four à bois pour céramique. Autour du four, comme du feu, des histoires se racontent dans l'objectif commun de contrôler la température et d'accomplir la transformation de la matière. L'artiste a composé un atlas réunissant une documentation sur ses œuvres produites dans le cadre de sa recherche et des dessins et schémas extraits de sources textuelles et iconographiques diverses. Les références sont classées selon la logique d'une courbe de valeurs. Le four est remplacé au sein d'un ensemble de technologies dégageant de la chaleur, ou produisant une combustion, et leur apparition au sein de pratiques sociales, de réunion, ou festives. L'artiste-anthropologue se base sur l'évocation de oui-dire, des faits ou des fictions, collectés au fil de différents projets ou d'expériences personnelles, pour construire une introduction à l'histoire culturelle de la chaleur. L'un des exemples récurrents dans l'atlas est celui de la conservation et de la distribution de la viande cuite (le barbecue, le méchoui, ou encore la pèlera, aussi nommée “tue-cochon” — mot vernaculaire du sud-ouest de la France). Pour le philosophe Gaston Bachelard, le feu a pour objectif de “purifier” les matières dont la viande. “[...] *Le feu purifie tout* parce qu'il supprime les odeurs nauséabondes. La viande cuite représente avant tout la putréfaction vain-

cue”¹. Les technologies intégrées dans l'atlas représentent toutes les tentatives impérieuses de l'homme, ancestral ou moderne, de s'appropriier la chaleur dans l'objectif de dépasser la condition individuelle et de s'intégrer dans une économie du “surplus”, une victoire sur la peur des pénuries.

Selon les mots de Clémentine Vaultier, pour répondre aux crises actuelles, le renouveau des techniques — à la fois les gestes et les outils, comme défini par l'archéologue André Leroi-Gourhan² — est aujourd'hui à “puiser dans l'intelligence collective”. Plusieurs des œuvres de l'artiste détournent la logique individualiste, pourtant muable, d'une économie de l'art centrée sur la création de l'œuvre unique. La série de sculptures miniatures *Piscines Plaisirs* (2020), par exemple, est à la fois une expérimentation sur l'émailage céramique et une recherche sur les mythologies, dans le sens barthien du terme, autour des piscines contemporaines. Est représentée ici l'opposition entre l'individuel et le collectif — la tranquillité des jardins privés versus les solariums municipaux comblés durant les journées d'été. Si tout céramiste se réserve le droit de tenir secrète chaque expérimentation sur l'émailage, ici, Clémentine Vaultier révèle au dos de chacune des sculptures le dosage des résines produisant l'émailage nuancé de bleu unique à chacune. À l'image des règles de l'*open source* (un procédé selon lequel la licence d'un logiciel est mise à la libre rétribution et où chaque nouveau collaborateur peut enrichir le programme), Clémentine Vaultier appelle implicitement la communauté de céramistes à la collaboration technique,

¹ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 115.

² André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Tome 1 : Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.

³ <https://caveat.be/>

⁴ Depuis 2020, le château est au centre d'un projet de réhabilitation réunissant des ateliers, bureaux, espaces de réunion et studio d'enregistrement ainsi qu'un jardin, un spa, un restaurant, un observatoire et une grande bibliothèque centrale.

Caveat reading room, *Rising Warmth with a Few Detours*, 2019
© Elies Van Renterghem





Cuire ensemble ici
Image © Raimon Gaffier

tout en interrogeant le droit de propriété des savoirs. Si les brevets techniques scellent le monopole financier sur les découvertes techniques et technologiques, comment saisir les enjeux d'une création artistique en *open source* ?

Clémentine Vaultier invite régulièrement d'autres participants et les publics à devenir contributeurs. *Reading rooms*, lectures et visites guidées proposent une économie des savoirs non quantifiée voulue par l'artiste. Cet engagement suscite un intérêt pour les propriétés intellectuelles et matérielles dans une économie de l'art. Des trajectoires qu'elle partage d'ailleurs au sein de la recherche "Caveat-Emptor" lancée par la plateforme "Jubilee"³. "Caveat" est un projet réfléchissant et agissant sur l'écologie des pratiques artistiques dans les arts visuels, notamment sur le rôle des contrats. "Emptor" s'attaque plus précisément au concept de "propriété": de l'accessibilité à l'art, des droits de propriété intellectuelle mais aussi de l'accès des artistes — et des communautés qu'ils-elles rassemblent — aux espaces immobiliers. Lors d'assemblées (*Assemblies of Practices*), *A research on Rising Warmth with A Few Detour* est discuté sous les divers aspects de la notion de propriété grâce à l'intervention des *research dramaturgs* proposés par Emptor. Référence au domaine théâtral, le dramaturge intervient en soutien au metteur en scène pour assurer, entre autres, la bonne adaptation du texte. Issus de différentes disciplines, les *dramaturgs* (historiens de l'art, anthropologues, juristes...) ont ici un rôle d'experts dans leur domaine afin de contextualiser la recherche artistique. Clémentine Vaultier a investi à deux reprises (2021) le château privé de Jolimont à Watermael-Boitsfort dans le cadre d'une collaboration avec le département de céramique de l'école d'art de La Cambre. Dans ce château classé à l'inventaire du patrimoine culturel, la céramique est pratiquée depuis 1958 grâce à son ancien propriétaire Simon du Chastel. Une première session, *Can you feel the heat now?*, conviait les élèves à inventorier et à retracer les activités céramiques à partir de vestiges divers, d'outils et de terre dispersés et stratifiés sur le domaine du château. Lors de la deuxième occupation, des artistes,



Summiting the oven
Image © Rikke Ehlers Nilsson

architectes, céramistes et élèves de différents départements de la Cambre ont été invités à former un collectif pendant plusieurs mois. Le module a alterné les discussions et expérimentations des différents fours avec la construction de nouveaux, à partir de briques collectées sur le terrain. Revitaliser à l'échelle locale, démocratiser mais aussi réinvestir collectivement des savoirs autour du "premier art du feu" (la céramique) ont été les premiers objectifs des ateliers, progressivement élargis aux questions de l'accessibilité à la chaleur. Tandis que le terme d'"héritage" définit une affiliation familiale, le patrimoine en tant que bien commun, Agissant ainsi sur un territoire privé pourtant classé, la démarche a fait émerger des questions plus pressantes: Qui possède le patrimoine matériel? Comment situer dans un espace commun les gestes de transmission — patrimoine immatériel — ayant été appropriés par la communauté à Jolimont? L'accès à Jolimont n'a été qu'une transition vers sa réhabilitation. Pourtant, la communauté a fortement contribué à promouvoir la valeur économique de cet espace.⁴ Lors des prochaines Portes Ouvertes de la Cambre en mars 2023, Clémentine Vaultier ouvrira un nouveau chapitre de sa recherche avec la reconstitution de fours à l'abbaye sur la base des briques collectées à Jolimont: un renversement de l'immutabilité du patrimoine.

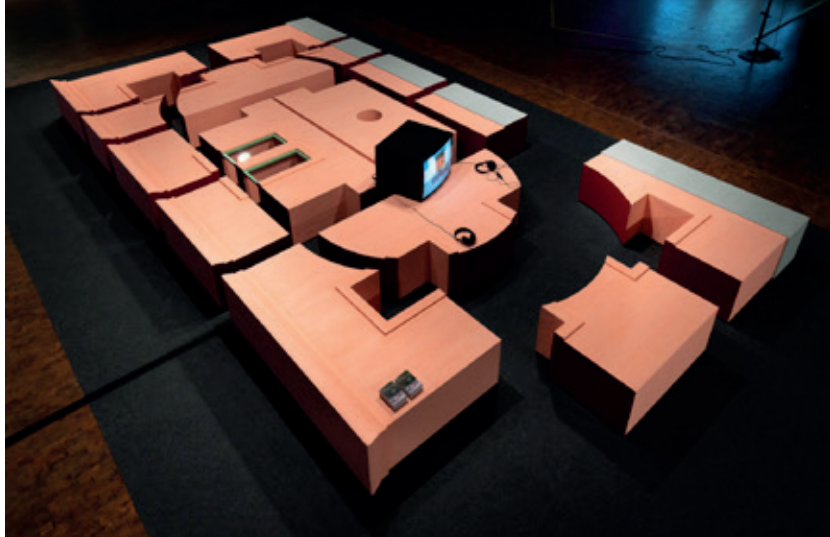
Au confort moderne est associée l'idée que l'énergie est illimitée et considérée comme acquise. L'alimentation au gaz liquéfié, majoritaire en Belgique, acheminé par *pipelines* arrive directement dans nos lieux de vie. L'acte physique d'allumer un feu après avoir coupé le bois, effectué le déplacement pour acheter des bonbonnes de gaz, etc. offrait l'avantage de retracer une consommation énergétique. Dans *Engraving Property* (2019), Clémentine Vaultier étudiait l'artisanat des plaques de cheminée en fonte. Ces objets utilitaires étaient destinés à protéger du feu la paroi arrière d'une cheminée, tout en distribuant la chaleur vers la pièce. La représentation de symboles héraldiques sur les plaques de cheminée établit la relation entre un objet artisanal et son contexte culturel de production: les deux éléments appartiennent à une époque révolue et sont devenus des fantômes dans leurs propres maisons. Il en est de même pour les technologies qui les produisaient: les hauts-fourneaux ont presque tous disparu des paysages européens et leurs ouvriers ont été mis sur le côté en attendant d'être formés à la production d'une nouvelle technologie industrielle. La modernité est une histoire d'obsolescence technologique et d'invisibilisation du travail et de la condition des artisan-e-s.

Clémentine Vaultier travaille aujourd'hui sur un Atlas des fours (à pizza, à pain, cheminées, poêles et autres barbecues) conçu en collaboration avec les artistes et architectes flamands Ciel Grommen et Maximiliaan Royakkers. Il est actuellement présenté pour la première fois à l'espace 019 à Gand au sein de l'exposition symboliquement intitulée *Radiator*. Les fours y sont à nouveau étudiés pour leur impact sur l'environnement sensible de l'humain, cette fois sur un territoire élargi, en tant qu'infrastructures relationnelles. Le terme introduit l'interdépendance des structures produisant de l'énergie et d'un ensemble d'activités et pratiques sociales. Et le recours dans ce projet à la logique des tours guidées ouverts au public induit une écologie des savoirs telle que mise en lumière par la pensée de philosophes décoloniaux comme Boaventura de Sousa Santos. La connaissance est infinie autant que plurielle. Elle ne peut se comprendre que par référence à d'autres sources et cheminements de pensée dans le collectif.

À l'inverse du rapport très individuel que nous entretenons avec la consommation d'énergie thermique, Clémentine Vaultier nous invite à reconsidérer la chaleur comme une production de biens communs; la transmutation de la combustion en un sentiment social de partage chaleureux. Les procédés qu'elle utilise préconisent un renversement de valeur de ses œuvres en abordant la matérialité d'un point de vue collectif. L'artiste nous rappelle également que l'indépendance énergétique est un sujet sur lequel l'art peut intervenir politiquement. Des questions d'autant plus importantes aujourd'hui que sont également en jeu celles autour de la défense de la démocratie en Europe et de la dépendance énergétique.

Patricia Couvet

La Loge, espace d'exposition dédié à l'art contemporain, l'architecture et la théorie situé à Ixelles¹, accueillera en février prochain la dernière installation du Collectif DAAR, fondé et dirigé par les architectes SANDI HILAL et ALESSANDRO PETTI². Ce collectif se consacre depuis près de vingt ans à une activité artistique dont les champs d'action, au départ de la situation spécifique du territoire palestinien, se développent entre architecture, art, pédagogie et politique. Sa première exposition d'envergure s'était tenue à Bozar en 2008³, en parallèle à une participation à la Biennale de Venise la même année. Depuis, la pratique de ces architectes s'est étoffée autour du noyau réflexif que constitue le concept de décolonisation auquel le collectif a contribué à donner forme et contenu en termes d'architecture, notamment par le biais d'une série de publications⁴.



DAAR, dispositif scénographique : la façade mise à plat et découpée en blocs, Akademie der Künste, Biennale de Berlin, juin 2022 Photo © Pietro Onofri

ENTE DI DECOLONIZZAZIONE

DAAR
(SANDI HILAL
& ALESSANDRO PETTI)
**ENTE DI
DECOLONIZZAZIONE**
SOUS COMMISSARIAT DE
MATTEO LUCCHETTI
LA LOGE
86 RUE DE L'ERMITAGE
1050 BRUXELLES
WWW.LA-LOGE.BE
DU 4.02 AU 2.04.23



DAAR, vue d'une activation du dispositif scénographique de l'Ente di Decolonizzazione lors de l'exposition à Naples, Mostra d'Oltremare, en mai 2022 Photo © Pietro Onofri

L'exposition *Ente di Decolonizzazione*⁵ et l'ensemble de projets au sein duquel elle se développe s'inscrivent dans la droite ligne du travail initié en Palestine. Ces projets, rassemblés sous le titre de *"afterlives of fascist architecture"*, constituent une tentative de déplacement vers le continent européen de la "ligne de front" du Collectif DAAR. Alessandro Petti, dans le texte présentant le projet, justifie ce déplacement par une reprise d'Antonio Gramsci par Edward Saïd, dans son ouvrage *The question of Palestine*⁶, à travers le concept d'"hégémonie". Cette reprise intéresse Petti par le croisement qu'elle opère entre celui que l'on considère comme le père des *post-colonial studies*, et l'un des intellectuels marxistes les plus influents, autour des deux territoires sur lesquels travaillent Hilal et Petti : la Palestine et la Sicile. Ces deux territoires sont, avec des temporalités différentes, à divers moments de leur histoire, l'objet de politiques colonialistes : les reprises et renvois sont multiples.

Le projet a fait l'objet d'une première phase préparatoire en 2020, à Rome, au Palazzo delle Esposizioni, un lieu emblématique de l'architecture produite sous le régime fasciste, et de la propagande que celui-ci développa, dont la première exposition d'art colonial qui s'y tint en 1931.

Le travail du collectif n'entend ni dénoncer, ni mobiliser l'opinion publique : il constitue une tentative visant à produire un espace depuis lequel "...il est possible d'opérer dans le ici et maintenant, à partir de visions transformatrices radicales, inscrites dans le temps long"⁷. Cet espace



Vue du village de Borgo Rizza, Sicile.
Architecte Pietro Gramignani, 1940
Photo © Luca Capuano, DAAR

est une architecture, qui se matérialise parfois concrètement — par exemple par la construction d'éléments, comme la "concrete tent", construite comme lieu physique de rassemblement et de rencontre⁸ —, mais qui, la plupart du temps, prend la forme politique d'un lieu de débat.

Le titre de l'installation, *Ente di Decolonizzazione—Borgo Rizza*, se base sur la déformation du nom d'un organisme constitué par le régime fasciste italien en 1940, l'*Ente di Colonizzazione del Latifondio Siciliano (ECLS)*⁹, qui a présidé à la construction en Sicile d'une série de huit noyaux ruraux "modernes", caractérisés, en termes de langage architectural, par l'esthétique rationaliste propre au régime fasciste. Celui-ci considérait la Sicile comme un territoire vide, devant être modernisé et repeuplé, à l'instar des possessions africaines du régime¹⁰.

Le propos du Collectif DAAR consiste, à l'image du travail réalisé avec Eyal Weizman sur les territoires palestiniens occupés, à développer une réflexion autour de la nécessité de décoloniser l'architecture. La réflexion se fonde sur une critique de la séparation opérée, dans le champ de l'histoire et de la théorie de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle, entre les formes architecturales et les contextes (social, économique, idéologique) qui les ont vues naître¹¹. Face à la sacralisation, par le classement et la restauration entre autres, d'éléments considérés comme patrimoniaux, Hilal et Petti évoquent, dans le cas du patrimoine bâti de l'époque fasciste, la nécessité de *démoderner*, de *profaner* ce patrimoine. Ils invitent à s'interroger sur "qui a le droit de préserver, réutiliser et raconter l'architecture coloniale fasciste?"¹².

On trouve les prémices de cette réflexion dans un précédent travail de DAAR, portant sur la rédaction d'un dossier visant à proposer l'inscription de camps de réfugiés sur la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO¹³. Pour Hilal, Petti et le collectif DAAR, l'architecture est porteuse de sens : agir sur l'architecture (sur la forme) permet d'agir sur l'idéologie (sur le fond). Et surtout, ne pas agir sur l'architecture signifie cautionner le fond. Décoloniser les esprits passe par cette décolonisation de l'architecture : dans la lignée du "grand partage" de Latour, il s'agit de démoderner, de déconstruire les discours légitimant l'hégémonie moderniste.

Cette désacralisation passe par les mots.

Le sous-titre de l'exposition, qui renvoie au lieu sur lequel porte le travail, Borgo Rizza, est détourné : Borgo Rizza devient Borgo *Rizza*, en référence à la volonté de "détrôner" un jeune fasciste militant martyr. Le nom de Rizza est barré, de manière à empêcher la commémoration de son martyre, tout en maintenant la mémoire de ce pour quoi il est commémoré. Cet acte symbolique entend souligner l'absence, en Italie, de processus de "défascisation" du territoire, à l'instar de ce qui s'est produit en Espagne, autour des monuments à Franco.

1 Créée en 2012 par la commissaire Anne-Claire Schmitz, La Loge est installée dans l'ancienne loge maçonnique du Droit Humain, bâtiment appartenant à la Fondation pour l'Architecture. <https://www.la-loge.be/fr/broadcasts/la-loge-history>

2 DAAR est l'acronyme de *Decolonizing Architecture Art Research*.

3 *Decolonizing architecture—Réaffecter l'architecture d'occupation*, Bruxelles, Bozar, du 1.11.08 au 4.01.09, dans le cadre de la saison palestinienne "Masarat" ; voir *l'art même*, n°40, 3^e trimestre 2008, pp. 16-17.

4 Voir : Salottobuono, *Manual of Decolonization*, Milano, A+Mbookstore Edizioni, 2010 ; Alessandro Petti, Sandi Hilal and Eyal Weizman, *Architecture after Revolution*, Berlin, Sternberg Press, 2013 ; Sandi Hilal, Alessandro Petti and Luca Capuano, *Refugee Heritage*, Stockholm, Art and Theory, 2021. Les citations reprises ici de ces ouvrages ont été traduites de l'anglais par l'auteur.

5 Voir <http://www.decolonizing.ps/site/ente-di-decolonizzazione-borgo-rizza/>

6 Said E., *The Question of Palestine*, New York, Times Books, 1979. Une traduction française de l'ouvrage, basée sur une édition augmentée datant de 1992, a été publiée en 2010 par Actes Sud, sous le titre *La question de Palestine* (traduction de Jean-Claude Pons).

7 Petti, Hilal and Weizman, *op. cit.*, p. 27.

8 Le terme "concrete", en anglais, a le double sens de "concret" et "de béton" : <http://www.decolonizing.ps/site/concrete-tent/>

9 Littéralement "Organisme de Colonisation du Latifundium Sicilien" : de grandes propriétés d'agriculture données en métayages, mais possédées par un propriétaire. Voir à cet effet la page "Latifondio" de l'*Encyclopédie Treccani*, rédigée en 1949 par R. Ciasca, sur https://www.treccani.it/enciclopedia/latifondo_res-300872a6-87e6-11dc-8e9d-0016357ee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/

10 Une "Ente di Colonizzazione" similaire, précédant la sicilienne, avait été mise sur pied pour présider à la colonisation de la Lybie : voir l'article "Libia" de l'*Encyclopédie Treccani*, *op. cit.*

11 Voir par exemple l'ouvrage de Giorgio Giucci sur les architectes et le fascisme : Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo : architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989.

12 <http://www.decolonizing.ps/site/palazzo-delle-esposizioni-roma/>

13 *Refugee Heritage*, 2021, *op. cit.*

14 *Refugee Heritage*, *op. cit.*, p. 265.

15 *Refugee Heritage*, *op. cit.*, p. 258.

16 À Bruxelles, la plateforme sera activée les 3, 4 et 5 février. Une lettre ouverte sera publiée en janvier pour inviter les personnes désireuses de participer à s'inscrire pour ces "assemblés décoloniaux", en supplément du groupe de base constitué d'étudiant-e-s en art et architecture et d'autres invité-e-s artistes.

17 Un groupe de travail mis sur pied en 2017 à l'initiative du Secrétaire d'État Pascal Smets a débouché sur la rédaction d'une série de recommandations : voir <https://urban.brussels/fr/news/vers-la-decolonisation-de-l-espace-public-en-region-de-bruxelles-capitale> (consulté le 12 décembre 2022).

Les mots sont agents. Dans l'expression *Ente di Decolonizzazione*, s'il y a *décolonisation*, il y a aussi *Ente*, que l'on peut traduire par "organisme", ou "agence" (le terme utilisé en anglais par le Collectif est celui d'"entity"). L'*Ente*, qui donne son titre à l'exposition qui l'incarne, est le dispositif par lequel pourra s'opérer la décolonisation. Comme l'espace, le dispositif est à la fois architecture et politique : architecture, car le dispositif spatialise la déconstruction de l'architecture fasciste qu'il entend dénaturer ; politique, car il vise à créer les conditions d'émergence d'un discours alternatif, critique, sur ce patrimoine.

En termes d'installation, cela se traduit par une décomposition et recomposition à plat, sous forme de blocs à hauteur d'assise, de la façade du bâtiment de l'*Ente di Colonizzazione del Latifondio Siciliano*, les blocs formant une plateforme appropriable par le public. L'installation occupe l'espace, le public occupe l'installation, et donc l'espace. L'espace muséal devient contenant du débat public : "Nous ne sommes pas intéressés par la critique institutionnelle [du musée lui-même], dans le sens où elle tend simplement à perpétuer l'hégémonie culturelle du *white cube* moderniste. Si l'on regarde le musée depuis une perspective architecturale, cependant, on peut se demander comment réutiliser le *white cube* muséal pour d'autres fins que celles pour lesquelles il a été pensé?"¹⁴

L'exposition est conçue pour être itinérante, et pour produire des matériaux mobilisables dans d'autres montages, par un processus itératif mêlant objets, représentation de ces objets, et narration à partir de ces objets, les éléments de narration devenant eux-mêmes objets, manipulables par d'autres. Pour le collectif DAAR, "l'exposition est autant un lieu où l'on montre qu'un lieu où l'on agit, le tout débordant dans d'autres contextes. Il s'agit d'espaces d'expérimentation qui ne pourraient prendre place ailleurs. L'espace d'exposition est toujours en tension avec l'extérieur ; c'est un lieu d'altérité nécessaire, qui permet aux intentions de s'aiguiser."¹⁵

Ce rapport à l'espace extérieur, public, a caractérisé les lieux où l'exposition a été successivement montée et "activée", pour reprendre les termes de ses commissaires, l'activation correspondant aux moments d'échanges organisés¹⁶. L'exposition est proposée à La Loge, à Bruxelles, après l'avoir été à Naples (en mai 2022) et Berlin (en juin 2022), trois lieux à forte connotation mémorielle. L'idée, derrière le choix de ces lieux, est d'y développer un des pans du travail de déconstruction que le collectif se propose d'effectuer. À Naples, on a affronté la relation au fascisme : le lieu choisi était celui où s'était tenue, pour à peine plus d'un mois, en 1940, la Mostra d'Oltremare, qui devait présenter les territoires et peuples des pays colonisés par l'Italie mussolinienne ; à Berlin, la relation à la modernité : le lieu d'exposition, l'Akademie der Künste, était situé dans le Hansaviertel, construit en 1957 avec les concours des plus grands architectes de l'époque, pour l'IBA (Internationale Bauausstellung—Interbau) ; à Bruxelles, on affrontera la relation à la colonisation, en s'appuyant notamment sur l'expérience développée en Belgique autour du thème de la décolonisation de l'espace public¹⁷.

L'espace choisi pour l'exposition à Bruxelles, une ancienne loge maçonnique, par nature beaucoup moins publique que ceux de la Mostra de Naples ou de l'Akademie de Berlin, détonne : l'activation risque d'y prendre un caractère plus confidentiel... Mais sans doute est-ce à l'image d'une ville où les effets de la colonisation sont surtout visibles dans les intérieurs de luxueux hôtels de maître et autres cercles privés. La décolonisation commence à l'intérieur.

Victor Brunfaut

Julien Meert, *Sans titre*, 2022,
acrylique et crayon sur toile, 220 x 170 cm
Courtesy Sorry We're closed
Photo © Hugard & Vanoverschelde

“En vérité, il n'est pas de moi, même le plus naïf,
qui soit un. Celui-ci représente un monde
extrêmement multiple, un petit ciel étoilé,
un ensemble chaotique de formes, de degrés
d'évolution et d'états, d'hérités
et de potentialités” — Hermann Hesse



Il est probable que la deuxième exposition personnelle de JULIEN MEERT (°1983; vit et travaille à Bruxelles) à la galerie Sorry We're Closed déconcerte. Renversement de la toile à l'horizontale, approche viscérale et disparité stylistique marquent en effet un changement de paradigme radical dans sa pratique picturale. Aussi son *Planetarium* réunit-il pour la première fois tableaux et dessins (fixes et animés) d'une grande diversité, comme autant de constellations gravitant dans une galaxie plastique et psychique fluctuante et sans limites, à découvrir en panoramique.

VOLTE -FACE

En 2015, lors de l'exposition collective *Un-Scene III* au WIELS, le public découvrait les grands autoportraits de Julien Meert. Sur des fonds bleus aux subtils dégradés, des visages en plans très serrés apparaissaient autant qu'ils disparaissaient, dans une résolution visuelle étrange, entre incarnat et iconicité, au seuil du degré de ressemblance. Alors que les figures étaient nettement contour-nées, comme découpées dans du papier, l'ensemble du rendu était flou, comme une photo manquant de netteté. Cette dissolution formelle traduisait le trouble personnel de Julien Meert eu égard au réel et à sa propre individualité, tandis que les yeux hallucinés absorbaient ceux du public dans une spirale hypnotique. Ces visages semblables à des masques, peints à l'acrylique et à l'aérographe, dévoilaient autant qu'ils dissimulaient. Leur aspect déréalisé et dépersonnalisé révélait les états psychiques de l'artiste, tout en transposant l'autoportrait du singulier à l'universel. Depuis lors, Julien Meert revisitait ce genre séculaire en tant que matière première et cadre protocolaire d'une approche sérielle ouvrant sur une immense liberté formelle. Il aurait pu continuer encore longtemps à explorer les innombrables possibilités offertes par ce cadre défini et rassurant, si son plaisir ne s'était émoussé au fil du temps.

Alors, il y a quelques mois, sans trop savoir pourquoi, Julien Meert a retourné sa toile à l'horizontale et, par ce simple mouvement axial, un bouleversement subit et total s'est produit dans son travail. Ce passage du format portrait au format paysage n'induit aucunement l'éviction de l'auto-représentation, qui reste toujours cruciale, mais il modifie radicalement le rapport à l'image qui devient une scène,

au sens théâtral du terme, où plusieurs figures et motifs interagissent. Là où le portrait, vertical et centré, édulcorait nombre de questions de composition, le format panoramique élargit le champ de vision et permet d'embrasser différentes problématiques de façon synthétique. Cette volte-face n'est pas sans risque pour l'artiste parfaitement au fait que ses autoportraits, salués par le public et la critique, étaient devenus son image de marque et sa marque de fabrique. Ses nouvelles toiles horizontales ne bénéficient certes plus de l'impact visuel et du “*wow effect*” de ses têtes gigantesques, mais elles gagnent en affranchissement de l'imaginaire et du geste. Idem pour la cohérence d'ensemble, sacrifiée au profit de l'expérimentation pure et de l'intensité, dans une totale disparité. Transgressant les balises sécuritaires qu'il s'était fixées, Julien Meert plonge dans l'inconnu, se met en danger et se dévoile comme jamais.

ODYSSÉE DES PROFONDEURS INTÉRIEURES

L'atelier de Julien Meert est scindé en deux espaces distincts. Le plus vaste, dédié aux grandes peintures sur toile à l'acrylique, correspond à un travail plus physique, inhérent aux formats inhibants et immersifs. Le plus petit,

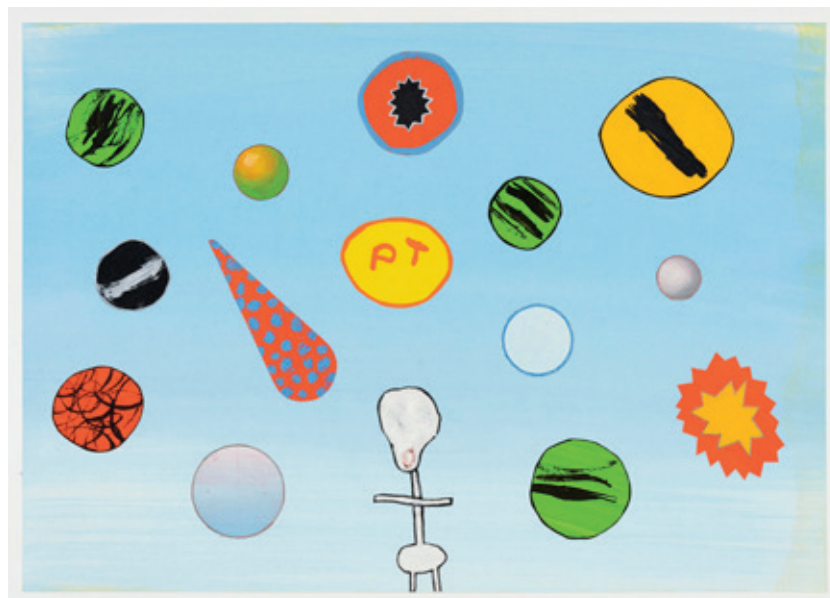
sorte de laboratoire, accueille un travail plus condensé, dans le format intimiste de la feuille de papier. Ce dernier s'articule à son tour en deux types d'approches que tout semble opposer. D'un côté, des dessins complètement instinctifs, exercices récréatifs pour délier le geste, d'où émergent des formes intuitives et spontanées. De l'autre, des dessins-collages méticuleux et méthodiques où, sur des fonds travaillés en fins lavis d'huile, s'intègrent des formes découpées (dessins ou photos imprimées, préalablement retouchées). Depuis quelques années, l'artiste réalise aussi des dessins animés, sortes de tableaux vivants, mixant traitement analogique (décors peints à l'huile, figures découpées) et informatique (logiciels d'animation graphique). Matérialisée dans l'espace de l'atelier et dans une production morcelée, cette dualité entre rigueur et spontanéité répond à des besoins physiques distinctifs, autant qu'elle traduit ce qui se joue dans la psyché de l'artiste. Pensant que ces deux tendances étaient incompatibles, Julien Meert les a longtemps tenues à distance par des barrières étanches. Puis, la relecture des écrits d'Hermann Hesse, auteur fétiche de l'adolescence, a résonné avec ce qu'il expérimentait dans ses œuvres récentes. Dans ces récits initiatiques, dont les protagonistes sont toujours tiraillés par des forces agissantes antinomiques, la résolution du conflit réside non pas dans la victoire de l'une sur l'autre, mais dans l'acceptation de leur coexistence. Un dé clic. Aussi, l'étonnante diversité stylistique de la nouvelle production de l'artiste peut-elle se lire à travers le prisme psychanalytique de C.G. Jung comme l'acceptation de l'Ombre, soit la réunification et la pacification d'aspects du Soi *a priori* contradictoires. Désormais, Julien Meert n'entend plus étouffer les aspects distincts de sa personnalité, mais souhaite au contraire valoriser sa complexité et rendre justice à toutes ses parts. Ainsi plusieurs toiles de la série *Planetarium* mettent-elles en scène des entités duelles coexistantes. Pour Jung, il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection, comme semblent le confirmer deux plantes anthropomorphiques étranges, l'une aux formes rondes, la tête proche du soleil et les pieds dans l'herbe, face à son double rachitique, engoncé dans un pot en plastique. Alors que leurs corps difformes, tracés dans l'urgence, n'ont aucune velléité de vraisemblance, la crédibilité de leurs visages, réalisés au pochoir, les ancre dans la réalité existante. Peut-être ces faciès réfèrent-ils à la *persona*, cet autre archétype jungien qui désigne le masque porté par tout individu pour jouer son rôle dans le grand théâtre de la vie en société.

Le récent travail ne renie en rien ce qui lui a préexisté, bien au contraire. Il lui rend hommage et l'incorpore dans des tableaux palimpsestes, où des peintures précédemment réalisées transparaissent. Il recycle aussi à l'envi des motifs familiers et mixe ce qui était jusqu'alors séparé. La spontanéité des dessins récréatifs se manifeste désormais dans une facture débridée qui côtoie impunément, parfois dans une même toile, des lignes claires et des plans nettement découpés, importés des dessins-collages ou des dessins animés. Certains tableaux, squelettiques et sans fioritures, se concentrent sur quelques figures, quand d'autres sont foisonnants et bigarrés, longuement retravaillés. Parfois, les sujets identifiables se dissolvent ou disparaissent, laissant des formes indéterminées flirter avec le *Colour Field* en des paysages abstraits aux airs inachevés. La palette chromatique est tout aussi versatile, pastel, acidulée ou fluorescente, toujours intense, grâce à une peinture acrylique récemment inventée, très pigmentée, caractérisée par sa matité et sa fluidité. Ainsi de délicats dégradés harmonieusement estompés sont-ils éhontément

parasités par des coulures incontrôlées. La couleur s'exalte, la peinture exulte. Julien Meert fait sauter toutes les barrières et explore les limites de l'impair. Il ne s'interdit plus rien, pas même le recours au pochoir qu'il avait longtemps relégué au rang du mauvais street art, devenu un outil central de son nouveau travail. L'insertion inopinée d'un monochrome doré, sorte d'icône sans sujet, vient résoudre un problème qui l'entêtait. Dans plusieurs toiles, des personnages pètent, sans aucun complexe. Ses dramaturgies picturales sont tour à tour drôlatiques (se jouant au passage de la figure égotique de l'artiste), tragiques, romantiques ou oniriques. Certaines œuvres s'avèrent malaisantes, sous tension, chargées d'affects, en des gestes de déchirement et de détresse. D'autres représentent des figures enlacées sous la voûte étoilée, comme si l'artiste étreignait son *anima*, la part féminine de sa psyché (selon Jung), mais aussi sa part animale, son âme, sa force vitale, d'une façon générale. Comme il se doit, ciels constellés, corps célestes, météores incandescents, volcans en éruption ou cosmonautes en gravitation (et en érection) sont au programme du *Planetarium* de Julien Meert, pour qui l'espace est autant vecteur d'angoisse que de fascination. Le public y découvrira aussi, ébaubi, des extraterrestres, des chats à tête humaine ou des sirènes. Soit des créatures fabuleuses et mythiques qui peuplent l'inconscient collectif. S'aventurer dans les zones inexplorées de la psyché n'est pas sans danger, car l'Ombre possède une énergie puissante. Imprévisible et dévastatrice quand on cherche à la dominer, féconde et créatrice quand on scelle avec elle un pacte pacifique. Un peu comme dans une rencontre du troisième type.

Sandra Caltagirone

Julien Meert, *Sans titre*, 2022,
huile, crayon et collage sur papier,
42 x 29,7 cm
Courtesy Sorry We're closed
Photo © Hugard & Vanoverschelde



Julien Meert, *Rue du Zodiaque* (still)
animation loopée, 2'27"
Courtesy Sorry We're closed
Photo © Hugard & Vanoverschelde



Avec l'exposition *Catalogue*, PIERRE MARTENS et JEANPASCAL FÉVRIER entendent investir l'Espace Galerie Flux d'un généreux éventail de leurs œuvres respectives. Prenant le pendant de leurs travaux sériels et expérimentaux, ce dialogue rhapsodique installera un temps de retour et de caractérisation esthétique: une invitation à profiter du geste, du 17 mars au 15 avril 2023.



**PIERRE MARTENS
ET JEANPASCAL FÉVRIER**
CATALOGUE
ESPACE GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS
4000 LIÈGE
WWW.FLUXNEWS.BE/GALERIE-FLUX/
17.03 AU 15.04.23

Pierre Martens, *Objet 15*, technique mixte, 2022
Photo © Pierre Martens

- 1 Où le concept est bien sous la coupe du geste.
- 2 Le concept d'"esthapeirie" chez Isidore Isou (d'αισθησις : esthétique et ἀπειρον : illimité), qui a donné lieu aux fonds blancs ou "peintures infinitésimales", est la radicalisation notoire de ce fait élémentaire.
- 3 Voir la conception du pli chez Deleuze.
- 4 Dans sa *Théogonie*, ou dans les *Travaux et les Jours*.
- 5 Lignes librement inspirées de la pensée de Philippe Grosos. cf. *Le réversible et l'irréversible*, Paris, Hermann, 2014.



L'histoire de Pierre Martens et de Jeanpascal Février est d'abord celle d'une association. Celle d'œuvres qui se parlent en un idiome retrouvé quoique sans précédent. Celle d'une amitié consacrée par des liens esthétiques entremêlés. D'une pensée du geste¹, plutôt que d'un culte de l'intention. Il s'agit également d'un lien artistique qui laisse à l'imprévu une place d'honneur, puisqu'il présidera l'espace avec le temps de l'œuvre. Aller plus en détail nous ouvre une porte qui leur est commune.

Pour commencer par la base, elle ne possède pas de fond, la possibilité contenue dans l'espace plane d'un support². Que de dimensions se créent dans un quelconque chiffonnement de papier... et que dire par suite d'une superposition (calque, maillage, plis, etc.)? Vient la figure géométrique qui, si nous l'ajoutons, implique le trait, la forme. Celle-ci peut s'initier par une simple droite: or qu'implique-t-elle, cette droite, aux yeux du spectateur lorsqu'elle vient précisément souligner un pli³? C'est bien toute une topologie qui est contenue dans la pièce, tout un temps qui sépare le calque de l'encre.

Ce qui précède semble être parti de prémisses conventionnelles partagées par les deux amis. Savoir quand la main, titulaire d'autant, peut ou doit s'arrêter: voilà où intervient certainement le caractère expérimental de Pierre Martens et Jeanpascal Février. Mais il reste une inconnue de taille: si le corps est sûr, si la concentration le soutient; si un résultat se fait jour et crée alors du sens, il reste à savoir ce que nous avons fait. Tel est le but de l'exposition à l'Espace Galerie Flux.

C'est que, dans le caractère unique du mouvement créateur se font jour des séries (les leurs propres, qui seront exposées). Donc des produits liés dans leur unicité, issus de techniques, de désirs, de rencontres, de nourritures spirituelles différentes. Et ce caractère sériel, en ce qu'il a de structurant, quoique partiel et limité par essence, donne lieu à un dévoilement. Les séries mises ensemble font éclore un fruit indéfini: inexprimable, irréductible, car telle est aussi l'essence de l'œuvre. Mais ce qu'il y a d'"expérience", cependant, passe par l'épreuve de l'analyse, de la catégorisation et donc par un inventaire... ou pour tout dire *un catalogue*, d'où le titre de l'exposition.

Étant entendu que les deux artistes sont des esthètes, il serait illusoire de concevoir la relation qui unit le spectateur à l'œuvre comme une sorte de falaise abrupte où le concept se suffirait à lui-même. C'est bien dans la richesse de la perception que l'effort du catalogue moissonnera sa meilleure récolte, du moins dans l'esprit qui est le leur. Les composantes structurantes de chaque série sont donc offertes au regard de l'assistance à la manière du chercheur qui se livrerait à un "*peer review*": pourtant Février et Martens n'exposent pas uniquement pour examen, mais pour jouissance. Il faut que les sujets jubilent du jeu de l'objet, éprouvent joyeusement l'œuvre en toute simplicité. Cependant, ce qui s'appréhende simplement dans ces occasions (directement, par *enthousiasme* surtout), se révèle vite ardu à signifier. C'est passer d'un chaos primordial à l'émergence humaine, donc mythifier à la manière d'un Hésiode⁴.

Pour l'artiste qui entre dans le désir de faire sens (c'est-à-dire de partager) à partir d'un phénomène artistique ressenti, que reste-t-il alors, sinon le sérieux et la rigueur d'une catégorisation plastique? Il reste à ne pas perdre l'aspect directement éprouvé de l'œuvre. Intervient alors l'ironie, fort heureusement réversible par définition⁵: et n'est-ce pas un mouvement de réversibilité qui fait repasser celui qui catalogue vers l'humain vivant, expérimentant, fort éloigné du travail de référencement conceptuel? Voilà donc quelque chose qui peut sembler particulièrement abstrait, alors que nous atteignons la pure dynamique empirique. De fait, Martens apprécie perturber l'image de l'objet. Février propose selon nous l'ouverture incarnée, voire la résonance herméneutique, dans son propos.

Pierre Martens est un artiste qui "voit avec les yeux et pas avec le front", comme il le dit un jour spontanément au détour d'une conversation avec un ami. Volontiers décrit comme un "esthète", ce professeur d'arts plastiques établi à Holleken n'a pas pu ignorer l'importance des éléments constitutifs de l'œuvre. Celle-ci se décline généralement sous forme de petits ou moyens formats, parfois de reliefs comme il en sera exposé. Ainsi, le fond est multiple ou anéanti (en tout ou en partie), le cadre englobe ou s'efface, est souligné ou avalé. S'il affectionne certainement support-surface, ce n'est pas pour se concentrer sur la nature essentielle des composantes d'un tableau: il ne va cependant pas hésiter à faire émerger ou disparaître une structure, des couleurs, des failles, la toile. Il y a, pour citer un bel exemple, l'importance du dos d'une de ses pièces peint de rouge, qui fait réfléchir un halo sur le mur autour de l'œuvre. Tenant de l'*arte povera* en ce qu'il va redonner un intérêt perceptif insoupçonné à un objet du quotidien (catadioptré, papier collant, support d'acier), il ne résiste pas à la sublimation de ces nouvelles parties. Cela vient provoquer les sens du visiteur. Les jeux de lumière sont, nous l'avons évoqué, d'une importance capitale chez lui. D'où des œuvres avec une infinité de vies (des matières luminescentes leur donnent parfois même une existence nocturne). Martens est en réalité en réflexion constante sur l'environnement. C'était déjà une préoccupation des minimalistes: un autre courant qui récolte ses suffrages. Mais le caractère ironique induit par tous ces mouvements, ce ballet de pièces qui possèdent leur propre microcosme, leur dynamique (de la patence à la latence des rendus, qui évoluent chaque fraction de seconde de manière, cette fois, voulue), apporte un résultat éloigné du minimalisme et qu'il faut par ailleurs qualifier d'expérimental.

Jeanpascal Février (Belge d'origine mais situé à Paris) est un éclaircur, qui nous entraîne sur le tracé. Cette expression, un peu brute, trouve dans la finesse dénotée par le trait un contrepied à la mesure du travail de l'artiste: la matière la plus usée est bonne pour mettre la pointe ou le pli à l'essai — tous deux laissent des "traces". Donc la pâte à papier la plus vulgaire, d'autant plus allégorique qu'elle est recyclée, va s'aplanir, soit déployer un plan. Comme nous l'avons dit plus haut, ce plan est indéfini et ouvert. Alors la question est celle de savoir où se trouvent le commencement, puis la fin de l'œuvre. Nicolas de Cues évoque dans ses travaux⁶ sur les mathématiques des considérations sur l'infini qui laissent penser que, lorsque nous marquons un point ou une droite, celui-ci ou celle-ci est porteur-euse d'une infinité notionnelle (l'épaisseur du tracé n'est-elle pas mathématiquement superflue?). Février, comme Martens du reste, étudie les potentialités de cette finitude. Mais le mode de recherche, tautologique puis invocateur, est différent. Tracés invisibles ou inévitables, surfaces colorées ou aériennes: la main suit son propre chemin et crée instantanément la moitié d'un symbole qui ne demande qu'à se charger du regard de l'autre.

"À plat ou pas", comme le laisserait entendre une prochaine rencontre avant l'exposition attendue, quelque chose de puissant et d'ouvert aux arts se fait jour. Martens crée des mondes dans le monde, suscite l'éclat de voix ou décroche le murmure. On verra chez Février des portraits non terminés parce que l'intérêt n'est pas *a priori* dans leur lointaine référence, pas même dans leur intention. Et pour son compagnon de route? Leur question est commune: *a posteriori*, pourquoi pas? La parole, par un geste, s'ouvre.

Hadrien Courcelles

Alain géronneZ,

PLUS QUE JAMAIS

Depuis maintenant deux années un collectif d'amis d'Alain géronneZ, reconnaissants mais surtout soucieux de mieux faire connaître la place originale et essentielle qu'il n'a cessé d'occuper pour eux, s'est donné pour tâche d'archiver, montrer et diffuser son œuvre multiforme: écrits, films, photos, dessins, installations, performances. *AgZ Plus Que Jamais est son nom*¹.

Bruxelles, la modernité (détail),
erg galerie, 2022
Photo © Fabrice Schneider

Disparate, l'œuvre d'Alain géronneZ (Bruxelles, 1951-2015) est cependant d'une profonde cohérence et dessine les voies d'une poésie malicieuse. Animée d'un gai savoir, elle déjoue les idées reçues, jette les ponts les plus inattendus entre des champs qu'on croyait éloignés et, pour reprendre un mot cher à Alain, crée des constellations fécondes dans lesquelles il évoluait avec la légèreté du papillon, la ruse du renard, l'obstination de l'âne. Elle souffre également depuis longtemps d'un défaut de visibilité, que l'association regroupée autour de son œuvre tente de résorber progressivement, avec les moyens et les outils du bord, par les détours et obstacles que ce type de démarche implique.

La première exposition, *Share Alain*, qui s'est tenue à l'espace Mise en doute en février 2022, s'est penchée comme une évidence sur les œuvres qu'Alain géronneZ avait offertes, échangées et parfois vendues à ses amis, ses collègues, ses galeristes. L'exposition constituait de la sorte une topographie amicale et sensible, montrant indirectement le réseau et les liens qu'un artiste se constitue et qui déterminent sa pratique. Il s'agissait moins de partir de l'œuvre d'Alain que de son bord, de la "périphérie" de ses relations et amitiés pour en donner un premier aperçu sous une forme répondant à des principes d'organisations non hiérarchiques mais historiques, visuelles et sensibles. Cette exposition donnait également à voir un important matériel d'archives, recueilli tout au long d'une amitié longue de plusieurs décennies par Juan d'Oultremont: *éphéméras*, cartons d'invitation, lettres et cartes postales, affiches, catalogues d'exposition, etc.

C'est dans les marges que se construit l'histoire, et un travail d'archivage a commencé à être réalisé². Dans l'atelier/maison de l'artiste sont conservées des œuvres, de natures différentes et dans des états de conservation variables, mais également un nombre conséquent d'archives, entre autres des documents et dessins préparatoires, clichés photographiques et planches-contacts, diapositives par milliers et empilement de disques durs aux contenus aussi hétérogènes et denses que l'archive physique elle-même. Moins qu'un travail d'archivage *per se*, il s'agit à la fois d'organiser l'œuvre et l'archive de manière générique, tout en bénéficiant de cette plongée intime dans ces fonds pour dégager des pistes de lecture, d'interprétation, et des modalités de réactivation possible.



C'est ainsi qu'une exposition autour du rapport à l'édition s'est tenue chez Gevaert Éditions³ afin d'interroger la question de la reproduction et de la reproductibilité, investissant aussi bien le champ de l'édition à proprement parler que de l'œuvre et des liens qui s'y tissent entre texte, image, son, musique. L'exposition à K9, à Rixensart, outre qu'elle permit de montrer tout un matériel original concernant les réalisations de pochettes de vinyle d'Alain géronneZ pour le label de musique expérimentale Igloo Records, fut l'occasion d'éditer un projet qui n'avait jamais vu le jour. Développée à la suite de sa participation avec Danielle Brognon à la résidence d'artiste sur l'île de Comacina en Italie en 2013, une édition prenant la forme d'un album d'esprit "Chocolat Jacques", intégrant des images à coller prises au cours de cette résidence, fut présentée et lue lors d'une performance au cours de laquelle le public découvrit doucement au cours d'un jeu les mots et images savamment tapissés par Alain sur la voûte de son ciel imaginaire⁴.

Ce travail sur l'archive a permis également de remettre en évidence des travaux peu connus mais déterminants pour l'évolution du travail d'Alain géronneZ, notamment l'ensemble de pièces qu'il consacra à la modernité, qui fut montré à l'erg galerie il y a peu, et qui constitue un matériel historique intéressant pour interroger l'émergence d'une pratique⁵. Une des premières œuvres qu'Alain géronneZ présenta en 1988 suite à la dissolution de 50/04 — groupe d'artistes qui l'avait amené à travailler "caméra à la main" en tant qu'"artiste de terrain" — était intitulée *Bruxelles, la*

¹ Ce collectif est organisé en association de fait, celle-ci est composée de Yves Bernard, Danielle Brognon, Yves Depelsenaire, Juan d'Oultremont, Sylvie Eyberg, Isabelle Marin, Baudouin Oosterlynck, Raphaël Pirenne et Daniel Vander Gucht.

² Ce travail d'archivage s'inscrit dans la perspective du développement d'un outil interinstitutionnel en Fédération Wallonie-Bruxelles portant sur les archives dans les arts visuels. Voir à ce sujet, le dossier coordonné par Christine Jamart et Raphaël Pirenne consacré à ce thème dans le numéro 87 de *l'art même*, pp. 3-35. Le travail sur l'archive d'Alain géronneZ est quelque part, au vu de sa richesse et complexité, un "cas d'étude", permettant de tester les potentiels de réactivation d'une archive.

³ *Éditions, variations*, du 22 au 9 octobre 2022, exposition résultant du travail commun de Danielle Brognon, Sylvie Eyberg, Saskia Gevaert et Raphaël Pirenne.

⁴ Cette exposition et cette performance eurent lieu à la galerie K9 en octobre 2022 et résultent du travail de Danielle Brognon et Baudouin Oosterlynck.

⁵ *Bruxelles-Paris, la modernité*, du 14 au 19 novembre 2022, dont le commissariat a été assuré par Raphaël Pirenne.

⁶ Ce travail de réactivation a été réalisé par Marit Campillo et Julien Dutertre sous le regard avisé de Carlos Rego qui, à l'époque, avait assisté techniquement Alain géronneZ.

⁷ Commissionnée par Danielle Brognon et Yves Depelsenaire, elle se tiendra au 41, rue de Boetendaal à 1180 Uccle en février 2023.



modernité. Cette performance s'était tenue dans l'Hôtel Wolfers d'Herman Daled. Il s'agissait de demander à une dizaine de "personnalités du milieu artistique bruxellois", qu'Alain connaissait personnellement, d'effectuer une sélection d'œuvres qu'elles considéraient comme emblématiques de la modernité. Les images avaient été reproduites en diapositives pour être projetées et confrontées, côte à côte ou "dos-à-dos".

Tout un programme est ici présent, caractérisé autant par une culture du retrait que de la radicalité : définir l'identité d'une pratique individuelle par un décentrement du sujet et de ses choix. En d'autres termes aussi, laisser aux autres la possibilité de définir l'autre ; la constellation des images, autant par affinité que par adversité, formant en creux le portrait d'Alain géronneZ. Telle était l'hypothèse qu'il faisait, et avec laquelle il venait pour s'exposer en tant qu'artiste en combinant écriture individuelle et écriture collective, mais également en articulant formes instituées et formes vernaculaires dans les dispositifs choisis, notamment la projection diapositive, relayée ensuite dans une autre forme de display, la "boîte du colporteur" ou l'"imagier", recueillant les images projetées sous une forme imprimée vouée à la manipulation du public.

Vue de la réactivation de *Paris-Bastille, la modernité en jeu*, erg galerie, 2022
Photo © Sylvie Eyberg



Invité à Paris, à la Galerie Claire Burrus, deux années plus tard, il reprit ce principe sous la forme d'un jeu dont les règles avaient été rédigées par des écrivains publics sur la base de propositions soumises par lui-même. Les images de la modernité proposées par des acteurs du monde de l'art parisien (Ghislaine Hussenot, Catherine Millet, Thierry de Duve, Jean-Michel Foray, Bertrand Lavier, Bernard Marcadé, Jean-Hubert Martin, Hector Obalk, Daniel Soutif) étaient devenues cartes à jouer. Dans *Paris-Bastille, la modernité en jeu*, la confrontation et l'adversité faisaient place au jeu, à la polémique et à l'interprétation. Les participants recevaient comme consigne de déposer leurs images en relation avec celles résultant du choix des autres, chacune des décisions prises étant soumise à question. Au final, la table ronde constituait une sorte de portrait de groupe de la modernité, réalisé dans une dynamique d'échange exposée, discutée, débattue et dont Alain avait pris en charge l'arbitrage.

Outre l'intérêt, très actuel en termes de construction d'une pratique, pour ce croisement entre écriture individuelle et collective, entre formes vernaculaires et formes instituées ou normées, ce à quoi confronte le travail sur ces œuvres et leurs archives est le coefficient de réactivation singulier que celles-ci impliquent. Technique d'un côté, il s'agissait de replonger dans l'appareil documentaire pour rétablir une durée à la projection et produire une ingénierie informatique actualisée afin de permettre la synchronisation des dix projecteurs diapositives, nécessaire à la réactivation de ce ballet visuel⁶. Performatif de l'autre, il s'agissait d'adapter le dispositif du jeu en invitant 8 nouveaux joueurs et joueuses faisant leur propre choix d'images. Michel Assenmaker, Olivier Foulon, Pierre Leguillon, Valérie Mannaerts, Laurence Rassel, Michela Sacchetto, Dirk Snauwaert, Clara Thomine assurèrent ce rôle le temps d'une soirée, tandis que l'arbitrage fut garanti par Juan d'Oultremont.

À près de trente années d'écart, cette réactivation du jeu apparaît comme un symptôme visuel, pratique, discursif, du glissement d'une époque vers une autre. Non pas uniquement pour la divergence, par moment radicale, quant au choix des images, entre celles de 1990 et celles de 2022, mais bien plutôt quant aux attitudes, gestes, paroles, accompagnant la production collective de cette collection. Il était moins question de polémique et d'opposition discursive (la dialectique oppositionnelle de l'"ancien" monde) que de chercher à faire cohabiter et mettre en récit des formes et des images produites par des choix singuliers différents (le régime de la cohabitation plurielle d'un "autre" monde). Ce jeu se révèle en outre *a posteriori* comme un outil d'interrogation voire de déconstruction des modalités de constitution collective et démocratique d'une "collection". C'est là également où l'œuvre et l'archive révèlent tout leur potentiel : non pas en nous rabattant vers l'histoire de manière unilatérale mais en faisant émerger dans ce jeu d'aller-retour entre passé et présent, d'autres sens, interprétations, usages aux œuvres et aux images.

Ce travail qui vient d'être initié nous permet progressivement de mieux resaisir cette écologie des images traversant l'œuvre d'Alain géronneZ qui, plus que jamais, mériterait d'être davantage rendue visible et soutenue institutionnellement. Il s'agit dans cette dynamique collective fonctionnant par fragments de susciter de nouvelles appréhensions de son travail, dans un délai plus ou moins court. Ainsi, une exposition est à venir au Jardin d'hiver au début de cette année 2023⁷, un projet au long cours sur les rapports de son œuvre au cinéma est au travail pour une présentation à l'horizon 2024 à la Cinematek, quand encore le fil d'une recherche autour du collectif 50/04 est à peine tiré, toujours en attente d'un lieu d'accueil pour se réaliser.

Yves Depelsenaire, Juan d'Oultremont, Danielle Brognon, Raphaël Pirenne

LA COULEUR, UN POINT C'EST TOUT



C'est à l'occasion de la préparation de la deuxième exposition que la galerie Irène Laub consacre à BERNARD VILLERS (°1939, Bruxelles) que nous avons rencontré l'artiste dans son atelier. Retour sur une démarche exigeante qui fait fi des modes et s'appuie sur une recherche sans cesse renouvelée autour de la couleur.

TOUT EST LÀ

À peine une plaisanterie, le titre de l'exposition de Bernard Villers à la galerie Irène Laub. À travers cet accrochage "fourre-tout", comme il le qualifie lui-même,¹ l'artiste octogénaire semble tourner en dérision l'idée même de progrès, comme si les ingrédients qui composaient l'Œuvre étaient réunis depuis le départ et qu'ils ne faisaient que se révéler au fur et à mesure des années.

Ainsi, l'exposition mélange allègrement peintures anciennes et récentes sur différents supports, sans hiérarchie, avec toujours les mêmes préoccupations en tête : dévoiler la couleur, jouer des effets de lumière, de transparence. En cela, le titre pourrait tout aussi bien être un incitatif à s'approcher, à y regarder de plus près : pour les curieux, une invitation à ne pas se laisser intimider par la *white cube*, pour les plus téméraires, une leçon d'humilité.

Car l'artiste a épousé et fait sienne la vulgate minimaliste : *Less is more*. Créant à moindre coût à partir de tout, des rebuts ménagers (les fameuses cagettes) aux chutes industrielles, il se proclame également le roi du moindre effort. Ce qui, on s'en doute, n'est qu'à moitié vrai.

À la fois rigoureuse dans ses principes — hérités du constructivisme, de l'art concret, de la peinture abstraite américaine et aussi de support-surface — et joueuse dans son application, l'Œuvre de Bernard Villers oscille entre deux pôles qu'on dirait opposés, mais qui somme toute s'accrochent assez bien l'un de l'autre. Jacques Lizène, à qui l'on doit également quelques calembours bien sentis, disait de Villers qu'il est un "minimaliste rigolo". Sa peinture et son travail d'édition le confirment depuis plus de cinquante ans.

TOUT EST LÀ, MAIS TOUT N'EST PAS(ENCORE) DIT

C'est d'une série d'affiches recollées sur papier orange fluo qu'est extrait le titre de l'exposition.

Les mots sont des éléments constitutifs du langage pictural de Bernard Villers : fils de poète, écrivain, féru de littérature, l'artiste fait ses premiers pas en tant que peintre dans les années 1960 et s'adonne rapidement à la sérigraphie pour gagner sa vie, mais surtout pour réaliser des travaux pour le compte de pairs. Militant à ses heures, il édite également des affiches, support de la révolution politique en marche à l'aube des années 1970.

Mais tel n'est pas le propos des œuvres que l'on retrouve aujourd'hui exposées, bien qu'elles gardent le souvenir du passé et même sa trace : le *scotch* bien visible aux deux extrémités du papier et la déchirure, parfois en forme de croix, soulignent et attestent de ce processus de travail fait d'étapes et de monstrations successives. Comme dans la restauration, la réversibilité semble être le principe directeur. Ne pas laisser d'indices constituerait une faute envers les générations futures.

Le sens des mots aussi peut s'inverser, l'envers peut devenir l'endroit et ainsi de suite.

La typographie employée demeure la même et la taille ne diffère pas, peu importe le format du papier. Il s'agit là encore d'un héritage : une fonte d'imprimerie ayant appartenu au père de l'artiste.

¹ Dans *Voyons Voir*, monographie de l'artiste éditée à l'occasion de son exposition rétrospective au Botanique en 2018, p. 22.

² Serge Venturini sur "Tout ange est terrible" de Rainer Maria Rilke, Paris, éd. L'Harmattan, mars 2006, consulté en ligne : <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=article&n0=3027&razSqlClone=1>

³ Fait intéressant toutefois, dans la version première du drapeau avant son adoption par le gouvernement provisoire de 1830, au lieu d'être verticales, les bandes tricolores étaient horizontales ! Source : Wikipédia.

Atelier de Bernard Villers, 2020
Photo © Amélie Bataille



BERNARD VILLERS
TOUT EST LÀ
GALERIE IRÈNE LAUB
29 RUE VAN EYCK
1050 BRUXELLES
WWW.IRENELAUBGALLERY.COM
VERNISSAGE LE JEUDI 19.01
DU 20.01 AU 25.02.23

Bernard Villers, *Tout ange est terrible*,
2022, encre sur papier calque, 50 x 35 cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Irène Laub



DES IMAGES RÉMANENTES

Certes, la technique infléchit toujours d'une certaine manière la pratique. Les aplats de couleurs et les formes géométriques apparaissent grâce à la sérigraphie et permettent des compositions rigoureuses. Bernard Villers s'émancipe ainsi progressivement de la peinture "bien faite", c'est-à-dire bien appliquée, pour s'intéresser davantage aux qualités de la matière picturale et à ses effets "réliniens". Le phénomène de persistance rétinienne, très exploité dans l'art optique à partir des années 1960, le fascine et l'incite à créer des œuvres qui jouent avec la perception du spectateur et de la spectatrice. Il en va ainsi notamment d'un ensemble d'œuvres qui projettent leur fond coloré sur le mur. Dans l'exposition, l'on en retrouve quelques exemples, à travers cette série d'œuvres sur papier qui mettent en scène un rectangle noir et un cercle découpé, dont l'emplacement à l'intérieur de la feuille varie, permettant de jouer avec les écarts et de faire intervenir l'image rémanente dans les compositions. Ou encore cette très belle courbure d'horizon qui marque le point d'orgue de l'exposition. Une simple latte de bois peinte en blanc, dont la partie supérieure enduite d'orangé produit, en se reflétant sur le mur, un dégradé de couleur digne du plus beau coucher de soleil. Dans un autre registre, le travail de pliage sur papier calque, faisant apparaître la phrase de Rainer Maria Rilke "Tout ange est terrible" avec différents degrés de transparence, permet également d'apprécier la simplicité et l'ingéniosité du geste. Au retournement discursif correspond donc souvent une pirouette conceptuelle, signe de la grande maîtrise de l'artiste, qui passe autant de temps sinon plus à concevoir et à regarder qu'à faire. "C'est en cela que tout ange est terrible. Il faut se mesurer à une perfection pleinement épanouie et achevée, affronter un accomplissement sans le moindre défaut."²

VARIATION SUR UN MÊME THÈME

Mais si l'on doit chercher une origine à cette exposition, ce serait du côté de la vitrine de la galerie donnant sur la rue qu'il nous faudrait regarder. Une série de cinq peintures sur panneau de bois aux couleurs du drapeau belge y figure. Lors d'une visite d'atelier, l'artiste me confie : "j'ai longtemps préféré celles du drapeau français, en termes d'harmonie, d'équilibre, mais j'ai fini par apprécier le rapport entre les couleurs du drapeau belge, moins évident." En effet, pour Bernard Villers, la couleur n'existe pas seule : elle est toujours en relation avec une autre, ce qui modifie sa réception en fonction du contexte de présentation. En expérimentant différentes teintes de jaune clair au plus orangé, en assombrissant le rouge et en permutant l'emplacement des bandes, devenues horizontales, l'artiste arrive à créer une rythmique, une musicalité qui échappe à la référence initiale et à toute forme de dévotion ou de sentiment nationaliste.³

En plus d'interroger la relation à la peinture et à l'histoire du monochrome, cette série d'huiles sur bois introduit également une notion importante, celle du support. Les panneaux aux dimensions irrégulières résultent de l'assemblage de découpes de bois trouvés. Celui-ci se remarque lorsqu'on observe de plus près la tranche, qui volontairement n'a pas été peinte. Le caractère aléatoire, avec lequel l'artiste aime composer, tient un rôle primordial dans sa peinture et pourrait aisément servir de fil conducteur à toute son Œuvre.

LE PARTI PRIS DU HASARD

Deux autres ensembles au sein de l'exposition attestent de ce goût prononcé pour le hasard. Le premier se présente classiquement au mur, il s'agit de quatre panneaux de bois monochromes peints dans différentes nuances de jaune, formant un carré. Mais ces derniers ne sont pas plans, car un des bords comporte un rabat biseauté. L'histoire veut que ce soit en sciant un panneau de bois de travers que l'artiste s'aperçût que l'accident était porteur d'une découverte. Ainsi, lorsqu'on regarde la couleur sous un angle puis un autre, l'on peut percevoir une légère différence de teinte. Dans un même esprit, Bernard Villers dispose au sol et sur des planches à roulettes des panneaux reliés à une corde que le visiteur/la visiteuse peut promener comme un chien en laisse. L'idée étant qu'en se déplaçant d'un endroit à l'autre de l'espace, les peintures s'apprécient différemment en fonction du voisinage fortuit ainsi provoqué. On l'aura compris, la chronologie a peu de place dans cet accrochage qui fait la part belle aux obsessions de l'artiste tournées vers la matérialisation d'un désir resté jusqu'ici inassouvi : capturer la couleur, dans ses insaisissables nuances. Un point c'est tout.

Septembre Tiberghien

CAMILLE PICQUOT (°1990, FR; vit et travaille à Bruxelles) fabrique des images, pour “rendre au monde un petit bout de ce qu’il donne.” Comme l’émetteur-riche de l’étrange lettre au cœur de sa dernière performance¹, la photographe croit aux lucioles. Car pour il-elle “dire qu’[elles] ne brillent plus, c’est abdiquer devant la débâcle”. Depuis “le futur du passé”, le·a mystérieux·se auteur·ice songe à l’histoire familière du présent et de ses noirceurs qu’il-elle inspecte avec lucidité. Ces mots, comme les images de Camille, ne bercent personne d’illusion. Derrière l’apparente naïveté de l’espoir qu’il-elle·s soulèvent, c’est l’urgence à se saisir de la déliquescence, environnementale et existentielle, que l’artiste clame pour rendre grâce à quelques résidus de beauté.

CAMILLE PICQUOT
BLISSFUL ASPHALT
 ÉTÉ 78
 78 RUE DE L'ÉTÉ
 1050 BRUXELLES
 WWW.ETE78.COM
 DU 15.01 AU 25.02.23

Camille Picquot, *New Ground*,
 112 x 75 cm, C-print sur dibond, 2022
 © l'artiste



ÉTRANGES ÉTRANGERÈRES

“La pensée environnementale peut avoir quelque chose d’intrinsèquement inquiétant, comme si nous voyions quelque chose que nous ne devrions pas voir, comme si nous nous rendions compte que nous sommes pris dans quelque chose.”² L’“inquiétante étrangeté”, telle que décrite par Timothy Morton, jaillit des photographies de Camille Picquot pour donner à lire autrement des maillages de coexistence, le global par le local. L’artiste photographe et réalisatrice (*Le temps cogne*, 2016; *Caog Bang*, 2021) revendique la pratique de la fiction. Pour arriver aux résultats de ses portraits, Camille s’échauffe, comme elle dit, conduite par le hasard dans la rue où elle croise les modèles qu’elle pare d’accessoires et dirige lors des séances de prise de vue. Depuis plusieurs années, l’aspect cinématographique de ses projets souligne l’importance de la mise en scène et de l’écriture — plutôt que l’animation de l’image fixe. Camille ne guette pas le moment décisif. Elle scrute l’insolite dans l’ordinaire dont elle produit des situations incongrues non spectaculaires. La photographie, comme tout langage, est la construction d’un système de signes tournés vers l’autre. Le déchiffrement des indices glanés, comme ceux de l’étrange calligraphie inventée par l’artiste pour la missive citée plus haut, invite à imaginer d’autres histoires et percevoir autrement le quotidien.

Les photos présentées pour sa nouvelle exposition à Été 78 se distinguent par les contrastes de lumière et les touches de couleurs vives qui les animent. La grammaire visuelle qui s’est imposée à l’artiste depuis plusieurs années traduit une vitalité explosive, et parfois violente, du présent — telle la gueule d’un chien éblouissée, tous crocs dehors — et la cohabitation de contraires et d’ambiguïtés. À la lecture des titres d’œuvres comme *Recueillir*, image d’une femme qui crache dans les mains de quelqu’un·e, la tendresse se substitue au dégoût ou à la gêne. Si la photographe dit se sentir à l’étroit dans ses cadrages, c’est une façon pour elle de se confronter à la bizarrerie brutale du monde en faisant naître une intimité. Les plans serrés sur les corps ou les objets forment des espaces de rencontres bien que dans le déroulement de la série *blissful asphalt*, la présence des sujets reste mystérieuse. Camille Picquot se joue de nos constructions mentales, des souvenirs doux et toxiques, pour interroger les associations d’idées (tel le groupe d’apiculteur·ice·s ayant l’air d’une brigade sanitaire) et des automatismes de la pensée héritée de stéréotypes culturels.

Lorsque l’on ne parvient plus à imaginer l’avenir, “il nous faut traverser les ténèbres” pour grandir et prendre nos responsabilités pour ne pas rester coincer, poursuit Morton

dans son essai. Un point de fuite ou une échappée entre les lignes laisse toujours le choix de sortir des images. L’unique composition horizontale de l’exposition crée un singulier appel d’air. Six (ou sept?) personnages, le dernier assis à gauche, tourné vers le vide, semblent décomposer le saut ou la danse que l’on pourrait croire réalisé par un seul et même corps. Toutes et tous se suivent sans se toucher, leurs regards ne se croisent jamais. Camille pointe le paradoxe d’une inhérente solitude dans le besoin collectif de s’unir et de se mobiliser.

Les différents formats des tirages nous font osciller entre des détails surréalistes, les ombres et les zones floues qui troublent la perception des objets représentés dans les cadres principalement urbains. Les reflets éblouissants des rayons du soleil sur les écrans, les plastiques ou dans les yeux de quelqu’un·e fonctionnent comme des signaux. Traductions d’un entêtement à capter la fulgurance du temps, ils disent l’importance de rester attentif·ve à ce qui nous entoure. De là surgit aussi une impression inexplicable de beauté et de magie où le macadam se transmute en or. Mais finalement, n’est-ce pas la lumière, qui s’infiltrer de tous côtés et brûle les surfaces, le principal sujet de *blissful asphalt* ?

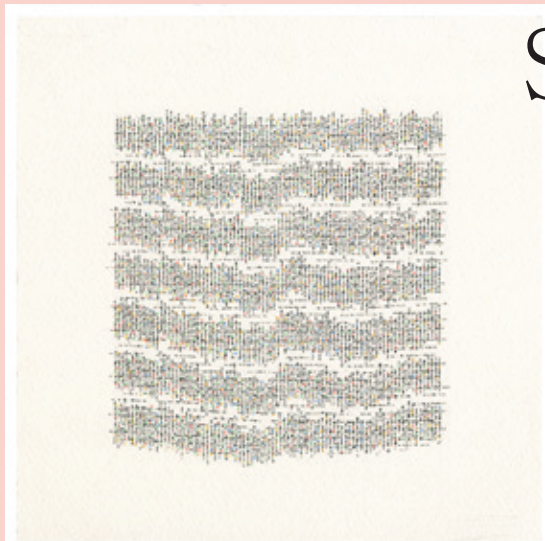
Antoinette Jattiot

¹ Camille Picquot était cette année artiste en résidence au WIELS à Bruxelles.

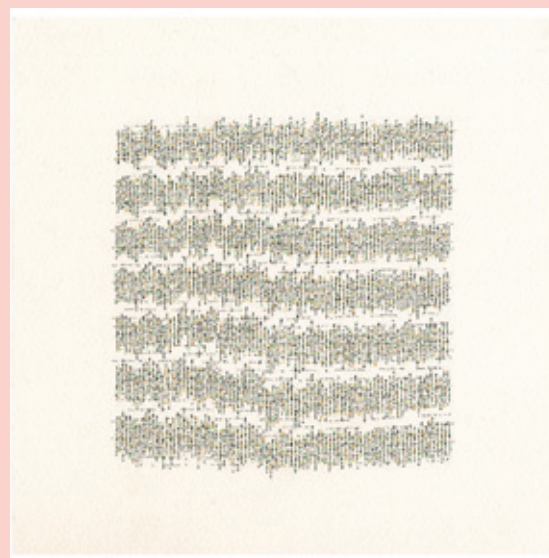
² Suivant la pensée de l’auteur, le terme d’environnement est à prendre au sens de “ce qui nous entoure”, comme une pensée critique pour comprendre l’existence, et plus précisément de co-existence. Voir Timothy Morton, *La pensée écologique*, Paris, Zulma, 2019.

L'aventure silencieuse des espaces intervallaires¹ titre une exposition qui s'ouvrira le 16 février prochain chez Odradek (Bruxelles) pour se clôturer le 18 mars 2023. Ce commissariat d'ANDRÉ LAMBOTTE rassemble cinq artistes évocateurs du vide. C'est autour d'un éloge de l'espace ouvert attribué à Rainer Maria Rilke qu'il a invité, à ses côtés, Frank Vigneron, Albert Palma, Jacques Pourcher et Kiran Katara.

PARTITIONS DE SILENCE



André Lambotte, A 815, 2022, crayons de couleur sur vélin d'Arches, 21 × 21 cm
© l'artiste



André Lambotte, A 813, 2022, crayons de couleur sur vélin d'Arches, 21 × 21 cm
© l'artiste

**L'AVENTURE SILENCIEUSE
DES ESPACES
INTERVALLAIRES**
SOUS COMMISSARIAT D'ANDRÉ
LAMBOTTE
ODRADEK
35 RUE AMÉRICAINE
1050 BRUXELLES
WWW.ODRADEKRESIDENCE.BE
VERNISSAGE LE 16.02 À 18H
DU 17.02.23 AU 18.03.23

André Lambotte (°1943) est à l'origine de cette proposition. Dans son atelier de Nassogne, sur ses supports en papier aux formats variables, se superposent une multitude de traits au crayon de couleur, formés avec minutie et réitération méthodique. Dans ses dessins à l'encre de Chine des années 70, encore influencés par CoBrA et les logogrammes de Dotremont, se faisait déjà jour l'importance des interstices. Le vide pour le plein peut rappeler cette analogie de Miles Davis, que ne désavouerait pas cet ancien musicien de jazz : "la véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence." Et, comme pour justifier ce lien du visuel au musical, on pourrait retrouver dans ses œuvres un caractère ondulatoire. On évoquera en passant la théorie d'Alexander W. Rimington, cité par Philippe Junod, selon laquelle l'électricité traduit les vibrations en couleurs². D'où une première parenté artistique avec le Français Jacques Pourcher (°1950), "peintre parmi les compositeurs"³ qui semble dessiner d'insaisissables modulations. "Le son vit et bouge : il oscille dans l'espace, il vibre et frémit comme un plasma, il est doué de profondeur et d'épaisseur"⁴. C'est ce qui, dans ses pièces, émane en vide à travers gouache ou crayon. Albert Palma (°1947) souligne le propos curatoriale de façon frappante : accidenté grave, et rendu sourd jeune, il nourrit philosophiquement sa pensée esthétique et martiale⁵ (dont un rapport très physique au son) par des périples asiatiques. Les peintures du maître ont pu être qualifiées de vertigineuses et vibrantes, elles sont aussi paysagères d'une réalité immanente. Frank Vigneron (°1965), professeur à l'Université chinoise de Hong Kong, renforce la rencontre féconde des systèmes symboliques par d'infinis hors-champs à la trame d'encre (parfois très colorés). Le rapport qu'il tient pour naturel et ancien de la peinture à l'écrit apportera toute sa prégnance à l'exposition. Enfin, Kiran Katara⁶ (°1972) — tout comme Vigneron, déjà exposée par Simone Schuiten chez Odradek — dispense des cours de dessin à la faculté d'architecture La Cambre Horta de l'ULB⁷. Le choix du support est précieux, laisse l'encre raconter d'incertains logogrammes (et dans l'espace, une part de sublimation indéchiffrable d'influences mathématiciennes dans ses recherches). Dans ces cinq expressions réunies par Lambotte, la poésie de l'ouverture opère comme une évidence.

Un trait d'union supplémentaire relie ces artistes : le rythme même de leurs œuvres, qui suggèrent toutes d'in croyables partitions. Ce terme même est heureux. Venant de *partitio*, il signifie le résultat d'un partage : un partage de l'espace, un partage des couleurs, une division indéfinie et, enfin, un rendu que traverse une délicate fluidité, d'où cet envoûté presque froid de nos perceptions. Il nous reste à citer un autre maître, pour saluer d'un geste — quelque eurasiatique lavis, ou une partition de silence — le monogramme de cette exposition à venir : "Trente rayons convergent au moyeu / mais c'est le vide médian / qui fait marcher le char. On façonne l'argile pour en faire des vases / mais c'est du vide interne / que dépend leur usage. Une maison est percée de portes et de fenêtres / c'est encore le vide / qui permet l'habitat. L'être donne des possibilités/ c'est par le non-être qu'on les utilise."⁸

Hadrien Courcelles

¹ Cité par le philosophe Henri Maldiney, "Les 'blancs' de du Bouchet", dans *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 216.

² Philippe Junod, *Contrepoints*, Genève, Contrechamps, 2006, pp. 95-96.

³ Titre d'un ouvrage de Lenka Stranska lui étant consacré, publié aux éditions Delatour en 2016.

⁴ Cité par Lenka Stranska dans le catalogue "Ostinato" : dessins/musique/interactions (16 mars – 28 avril 2013).

⁵ Voir la discipline dite "shintaido (新体道)".

⁶ Seule Belge avec Lambotte, les autres étant de nationalité française.

⁷ Université libre de Bruxelles.

⁸ Lao-tseu, *Tao-tô King*, trad. Liou-Kia-Hway, Paris, Gallimard, 1967, p. 44.

Comme de coutume, le Prix du Hainaut des Arts plastiques a réservé son lot de bonnes surprises. Outre ses lauréat·e·s (Maëlle Dufour, Benoît Bastin, Rémi Hans ou Mehdi Gorbuz pour les précédentes éditions), d'excellents travaux y sont repérés chaque année (Ina Leys en 2021, Wip collective ou Keinudji Gongolo en 2022). Expériences d'autant plus agréables que, depuis quelque temps déjà, le Prix évite l'écueil de bien des concours : malgré la diversité des démarches et des thématiques abordées, l'ensemble parvient, sous le commissariat d'Adèle Santocono, à faire exposition¹. Parmi les œuvres présentées, une proposition se singularise. Là où la jeune création dépasse la simple affirmation de son attachement au médium, le travail de LAURIANE BELIN (°1994 ; vit et travaille à Tournai) fait quelque peu figure d'exception. Puisant dans des racines plus conceptuelles et littéraires, la lauréate de cette édition parvient à mettre en scène un travail dont la dimension relationnelle s'articule à la nécessité d'étendre un imaginaire irréductible à tout objet.



Lauriane Belin et le Centre des Recherches Infinies, installation pour le Prix du Hainaut des Arts plastiques, Anciens Abattoirs de Mons, 2022
Photo © Andy Simon studio

TANT DE CHOSES

OU PRESQUE

Formée à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai dans l'atelier de Laurence Dervaux, Lauriane Belin s'est très vite confrontée à l'impossibilité de donner corps à ses projets plastiques. "Défigurées par la réalité", leurs formes lui apparaissaient trop lâches ou trop réduites, jamais à la hauteur de ses ambitions. À cette frustration constitutive de tout acte de création, l'artiste oppose un travail qui, bien que très différent, fait inmanquablement penser au *statement* de Lawrence Weiner (1968), préférant à la sculpture son énoncé textuel et laissant au choix du destinataire leur possible réalisation. Outre les perspectives ouvertes par l'artiste américain aux côtés de Seth Siegelaub, d'Harald Szeemann et consorts, Lauriane Belin puise encore dans la littérature. Si l'on pense inmanquablement aux expériences autobiographiques de Sophie Calle, c'est plutôt à partir de l'œuvre de Georges Perec — et plus particulièrement des *50 choses à faire avant de mourir*² —, que s'est progressivement construit son programme, aussi infini que relationnellement fécond.

C'est sous l'appellation de *Centre de Recherches Infinies*, dont l'Inventaire mériterait une publication, que l'artiste compile ses multiples projets, plus ou moins ambitieux, en attente de réalisation. Morceaux choisis :

"Je recherche un médecin volontaire pour me prescrire une fibroscopie bronchique sans raison de santé particulière ou un·e patient·e qui a reçu la prescription d'une fibroscopie bronchique et qui m'offrirait la vidéo de l'examen afin que je l'utilise telle quelle et que j'appellerais *Où sont les mots que je cherche ?*"

"Je recherche un professionnel du béton qui affirmera, ou non, si le store vénitien en béton armé de 2 mètres sur 8 qui s'appelle *Les yeux lourds* est concevable."

"Je cherche une bonne centaine de figurants et un cinéaste pour réaliser un documentaire dans lequel chacun·e dit quel type de personnage il a incarné, dans quel film et à quel moment exact." [...]

"Si vous connaissez quelqu'un susceptible de répondre à l'une ou l'autre recherche aussi partiellement que ce soit et donc de contribuer à en faire exister l'objet (ou si vous êtes cette personne) merci de me contacter au 0475.62.53.18."

Plus qu'une suite d'intentions, les pièces exposées aux Anciens Abattoirs de Mons s'inscrivaient dans un dispositif qui en appelait au concours du public. La vingtaine de sacs en papier disposés sur palette servaient de réceptacles aux dons de billes de couleur noire permettant à l'artiste de réaliser une partie de *Together Forever*, sculpture en devenir, aussi précaire que monumentale. Plus loin, c'était une petite table, dont le tiroir contenait une centaine de lettres scellées offertes aux personnes susceptibles de s'entendre sans mot dire avec l'artiste, ou encore cette demande au public de faire don de fil pour contribuer à alimenter la petite lampe à huile de *Trop, trop peu*, "l'essentiel étant que l'infime contenant

(à l'image d'un corps dont on souhaiterait qu'il soit tant de choses qu'il ne peut être) soit approvisionné d'une quantité de contenu suffisamment gigantesque pour qu'il soit certain que tout cela soit à la hauteur des trop nombreux désirs que chacun porte en lui". Quelques exemples parmi d'autres qui, chaque fois, opposent au travail de Sisyphe une héroïque vulnérabilité.

Et le spectateur·trice de parcourir les cartels explicatifs, apportant ou non ses billes, en vue de contribuer à des œuvres au devenir plus qu'incertain, mais partagées de façon si poétique qu'elles en deviennent prégnantes. Lauriane Belin prépare actuellement une exposition solo au Musée lanchelevici à La Louvière. En lien direct avec le *Centre de Recherches Infinies*, elle sera visible au printemps. Il se pourrait que certaines pièces aient trouvé d'ici là un prolongement, voire une résolution. Comme le suggérait Georges Perec à l'entame de sa célèbre liste : "rien de tout cela n'est impossible pour le moment".

Benoit Dusart

¹ Fait d'autant plus remarquable que le Prix des Arts plastiques se combinait cette année, dans les espaces des Anciens Abattoirs de Mons, au Prix des Métiers d'art.

² Il ne s'agit pas d'un écrit, mais d'une liste composée pour une émission radio en 1981, quelques mois avant la mort de l'auteur.

STRATES,

LACUNES ET REPENTIRS

C'est à la peinture et au dessin qu'était dédiée l'édition 2022 du Prix Jeunes Artistes du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Alors que l'exposition **BOUM BOUM BANG** vient de se clôturer, sondons la densité du travail peint et dessiné de **YANN FREICHELS** (°1996, Malmedy; vit et travaille à Liège), heureux lauréat parmi cinq artistes sélectionnés.

Diplômé en peinture (de l'Académie des Beaux-Arts de Liège) en 2020, le jeune artiste a déjà plusieurs expositions collectives et personnelles à son actif, tandis qu'un ouvrage intitulé *In Ehren an...*¹ permet d'appréhender la cohérence de son travail prolifique selon un déroulé rétrospectif. La démarche de Yann Freichels se déploie en de grandes toiles expressives aux couleurs vives et d'impressionnants fusains, plus épurés, aux noirs profonds et veloutés. Dans ces derniers, la lumière émerge des ténèbres, perçant l'opacité de paysages quasi abstraits ou de forêts désolées; éclairant des figures archaïques dans un intérieur impossible à dater (si une cannette ne l'inscrivait dans notre siècle); émanant du support blanc, formant autour du Reichstag en flammes un halo incandescent. Par leur sobriété et les sujets représentés, les œuvres sur papier de Yann Freichels pourraient provenir d'un passé plus ou moins éloigné. Quant aux grandes huiles sur toiles, fourmillant de détails qui les ancrent davantage dans la contemporanéité, elles brouillent toutefois les pistes chronologiques avec nombre d'éléments anachroniques. De leur matière dense, stratifiée, longuement retravaillée, émergent des personnages, des paysages, des décors, des objets, des motifs et des signes graphiques, assemblés en des mises en scène de nature incertaine. Pour en saisir le sens, le regard vagabonde dans les lignes ondoyantes, se délecte dans les couleurs intenses, souvent dégoûtantes, achoppe sur une phrase en allemand, erre dans des parties lacunaires, comme laissées en suspens, rebondit sur des repentirs, vestiges visibles d'autres possibles. Que nous racontent ces personnages aux regards absents ou hagards qui parfois nous dévisagent? Aucune histoire définitive car la peinture figurative de Yann Freichels n'est pas narrative. Chaque personnage, costume, accessoire ou lettrage agit comme un symbole qui revêt plusieurs significations. Leur association alimente l'équivoque, démultipliant les possibilités d'interprétation. Aussi l'artiste accompagne-t-il chaque œuvre d'une notice qui livre quelques indices, sans en épuiser le caractère énigmatique.

Pour le commissariat de l'exposition **BOUM BOUM BANG**², dont l'intitulé résonne comme une déflagration d'énergie et d'engagement, Michael Dans a choisi d'appréhender le travail des cinq artistes à la lumière des feux de la guerre. Or, les concepts de territoire, de no man's land, de déplacement, d'identité ou de frontière sous-tendent toute la démarche de Yann Freichels qui a grandi dans la partie germanophone du pays (frontalière de l'Allemagne, des Pays-Bas et du Grand-Duché), dont les contours furent



Yann Freichels, *Prinzengewand in Europafarben (Le prince Carnaval)*, 2022
Huile sur toile, 175 x 235,5 cm
© l'artiste

plusieurs fois remodelés au cours d'une histoire particulièrement mouvementée. Ainsi son travail distille-t-il des références à l'Histoire, mixées à une myriade d'autres (littéraires, musicales, cinématographiques, théâtrales, télévisuelles, folkloriques), liées à son historique personnel et puisées dans une manne abondante, sans hiérarchisation entre culture populaire et savante. Des motifs de croix de fer sur un drapeau ou un rideau, des obus transformés en vases où fleurissent des edelweiss, une plaque d'uniforme prussien en guise de collier ou un keffieh palestinien prennent place dans l'inventaire symbolique de l'artiste au même titre que des mandarines, des bouteilles de bière, des paquets de cigarettes, le logo d'Einstürzende Neubauten ou des livres de Bertolt Brecht. Globalement, la peinture de Yann Freichels se pose en digne héritière de l'expressionnisme allemand et de la *Neue Sachlichkeit*. La vivacité du geste et l'intensité de sa palette l'affilient au premier, tandis que son ancrage dans la réalité, le quotidien et la société le rattache à la Nouvelle Objectivité. Hormis ces deux influences prégnantes, ses tableaux sont truffés d'emprunts à l'histoire de l'art plus ou moins récente. Deux pieds dépassant d'une baignoire renvoient à *La Mort de Marat*. Telle figure s'inspire du *Radeau de La Méduse*; tel motif d'une photo de Robert Cappa. Une casserole de moules près d'un camping-gaz convoque Marcel Broodthaers. Un citron et une ampoule jaune désolidarisés ressemblent à une *Capri-Batterie* sans énergie, en attente d'être rebranchée pour que la magie initiée par Joseph Beuys puisse à nouveau opérer. Hyper-référencée et citationnelle, la peinture de Yann Freichels n'a pourtant rien d'une métapeinture autoréférentielle. Dans la densité de ses strates, de ses lacunes et de ses repentirs, c'est un autoportrait de l'artiste qui se profile.

Sandra Caltagirone

UNE EXPOSITION PERSONNELLE DE YANN FREICHELS EST PRÉVUE À L'HORIZON 2024 À L'IKOB - MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
WWW.IKOB.BE
YANNFREICHELS.COM

¹ Yann Freichels – *In Ehren an...*, Liège, Édition Espace 251 Nord – Archives Actives, 2021. (Textes de Colette Dubois, Kurt Pothen et Yann Freichels). Ce livre est soutenu par l'Académie des Beaux-Arts de Liège – Esavil.

² L'exposition **BOUM BOUM BANG** s'est tenue du 28.10 au 20.11.22 au Centre culturel de Namur, Abattoirs de Bommel. Artistes sélectionnés: Hannah De Corte – Yann Freichels – Emmanuelle Quertain – Charles-Henry Sommelette – Nina Tomás. Commissaire: Michael Dans. Pour toute information concernant le Prix Jeunes Artistes: pja@plwb.be

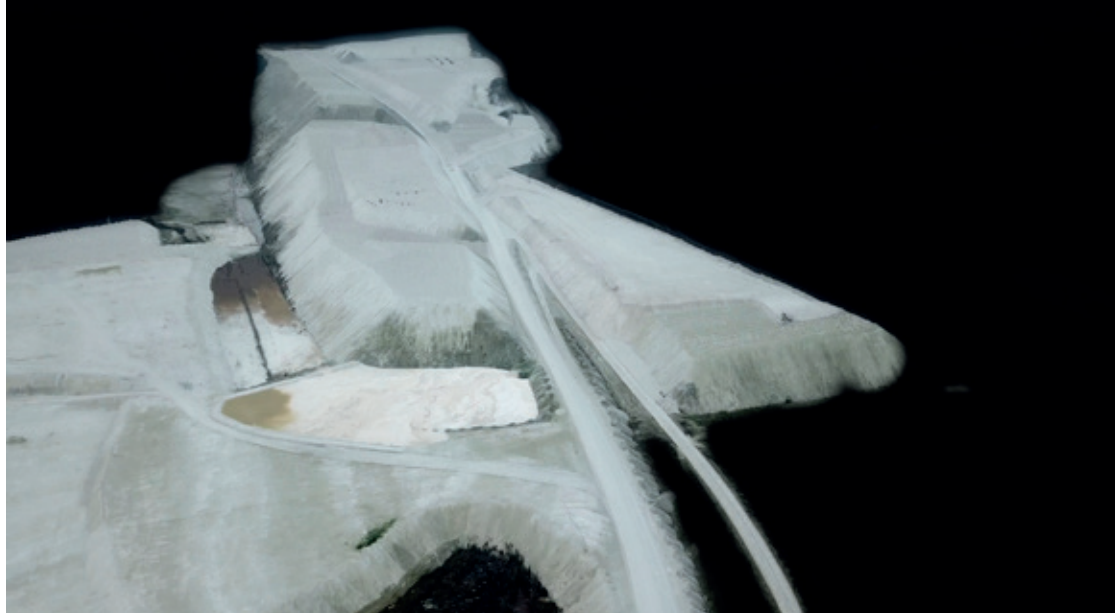
Paulius Šliaupa, *The monk*, 2021, 4K video, 12'15, 16:9, Dolby 5.1
© l'artiste

THE MONK, 2021
VIDÉO HD SONORE, 12'15
ŒUVRE DANS LES COLLECTIONS
D'ARGOS, EN VISIONNAGE
À LA MEDIA LIBRARY
13 RUE DU CHANTIER
1000 BRUXELLES
WWW.ARGOSARTS.ORG

ACTUALITÉS À VENIR:

RÉSIDENCES:
2023—RAVI, LIÈGE, BE
2024—CENTRE INTERMONDES,
LA ROCHELLE, FR

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES:
2024—CENTRE INTERMONDES,
LA ROCHELLE, FR
2024—GALERIE DU BOTANIQUE,
BRUXELLES, BE



L'artiste peintre et vidéaste **PAULIUS ŠLIAUPA** (°1990, Vilnius (LT); vit et travaille entre Vilnius et Bruxelles) s'est récemment vu décerner le premier prix lors de la 18^e édition d'Art Contest qui s'est tenue à l'Espace Vanderborght en septembre dernier². Initié par Valérie Boucher en 2005, ce concours s'adresse aux plasticien-ne-s âgé-e-s de moins de trente-cinq ans et s'impose, depuis plusieurs années, comme un véritable tremplin pour la jeune création belge via ses nombreuses dotations et partenariats institutionnels. En tant que lauréat, Paulius Šliaupa verra ainsi son travail exposé au sein de deux centres d'art contemporain courant 2024, au Centre Intermondes à La Rochelle, en France — à l'issue d'une résidence de dix semaines —, avant de se voir déployé dans la galerie du Botanique, à Bruxelles.

“TU CONNAIS CE BRUIT ? CELUI QUE FONT TES BOTTES QUAND TU MARCHES DANS LA NEIGE...”¹

environnement impactent durablement autant le paysage que l'individu, Paulius Šliaupa convoque diverses stratégies pour élaborer des récits exploratoires qui, volontairement, brouillent la frontière entre réalité et évocation. À l'instar de ses très nombreuses peintures abstraites, de petits formats et fortement texturées, réalisées à partir de sable blanc et de pigments naturels apposés en couches successives, ses réalisations vidéo tentent d'initier des connexions, tant spirituelles que mémorielles, entre les changements dynamiques qui résultent des cycles naturels et ceux provoqués par l'intervention humaine. De surcroît, ses tableaux, semblables à une collection de fragments de paysage, entrent pleinement en résonance avec ses œuvres audiovisuelles, de par l'attention accrue portée envers le travail de la matière qui, depuis quelques années, jalonne l'ensemble de la production de l'artiste.

Pour Art Contest, Paulius Šliaupa a fait le choix de la dualité en exposant une unique peinture sombre en contrepoint d'une projection visuelle et sonore, hautement immersive, centrée sur la blancheur hivernale et intitulée *The monk* (2021), en référence à l'emblématique tableau du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774–1840), *Le Moine au bord de la mer* (1808–10). Tournée principalement de nuit au moyen d'un drone, la vidéo plonge notre regard dans l'immensité blanche et inhospitalière des étendues gelées de Lituanie, entrecoupée de vues urbaines désertées où seules subsistent quelques infrastructures éclairées de manière artificielle. Tandis que notre oreille est régulièrement sollicitée par le bruit englobant du vent, à plusieurs reprises, se détache la douce voix hésitante d'un homme évoquant les impressions d'hiver liées à son enfance, comme un écho à nos propres souvenirs. Dépourvue d'un véritable schéma narratif et, plus encore, d'un cadre spatio-temporel clairement défini, cette vidéo contemplative, marquée par la lenteur, induit une perte de repères doublée d'une sorte de mélancolie latente. Parti de l'image

capturée d'un minuscule bateau pris dans une tempête, Paulius Šliaupa a travaillé durant une année à la retranscription picturale et sonore de ce que pourrait être, pour lui, la confrontation de l'homme avec la nature, en entremêlant avec brio images fixes, mouvantes, filmées et post-produites, auxquelles s'ajoute une atmosphère particulière puisque entièrement recréée par l'artiste au moyen d'un microphone. Ainsi, au travers de son ressenti personnel et intime, Paulius Šliaupa nous convie à une exploration sensorielle qui, potentiellement, pourrait se prolonger à l'infini.

Clémentine Davin

Élevé au sein d'une famille de géologues, le jeune homme passe le plus clair de son temps à l'extérieur, au contact de la nature environnant sa maison natale. À son entrée à l'Académie des Arts de Vilnius en 2009, il découvre les outils et procédés qui lui permettront de retranscrire cette profonde connexion qu'il nourrit, depuis toujours, avec le paysage. Son apprentissage artistique débute avec la peinture, qu'il travaille alors de manière intensive et constante. Lors de son arrivée en Belgique en 2018 pour poursuivre ses études à la KASK, finalisées par un post-diplôme au HISK, à Gand, le jeune artiste délaisse son activité picturale pour s'adonner à la vidéo ; une période qui s'avérera particulièrement prolifique en termes de production et de collaborations. Aujourd'hui, Paulius Šliaupa conçoit sa pratique comme une correspondance sensible et poétique entre ses deux médiums de prédilection, dont le point d'ancrage reste invariablement la Nature en tant que réceptacle universel d'une certaine intériorité humaine.

Partant du postulat que les relations ambiguës et complexes qu'entretiennent les êtres humains avec leur

¹ "You know that sound? That your boots make when you walk in snow..." (8'48) in *The monk*, 2021, 4K video, 12'15, 16:9, Dolby 5.1.

² L'exposition collective, qui s'est tenue du 02 au 23 septembre 2022 à l'Espace Vanderborght à Bruxelles, rassemblait les propositions de 10 finalistes : João Basto, Hadrien Bruaux (Prix Centre Wallonie-Bruxelles), Wim De Pauw (Prix SABAM et Prix Fondation CAB), Tom Hallett (Prix Cadr'art), Mélissa Medan (Prix Ville de Bruxelles), Lucian Moriyama, Paulius Šliaupa (Prix Art Contest), Aymeric Tarrade, Zena Van Den Block et Emma Verhuist.

Ces dernières années, **WIM DE PAUW** (°1989, Belgique; vit et travaille à Bruxelles) a engagé une série d'œuvres autour du langage et des mots, de leur plasticité et de leur expérience physique dans l'espace. Son travail, récompensé à Art Contest 2022 par les prix SABAM et Fondation CAB, est à découvrir cet hiver dans l'exposition finale du HISK, *A glittering ruin sucked upwards*. Sa prochaine résidence au WIELS (2023) nous offre l'occasion de revenir sur son actualité et sa pratique qui naviguent entre approches conceptuelles, poétiques et critiques.

Wim De Pauw, qui ne s'attache à aucun médium, procède par affinités et selon les contextes, notamment architecturaux. Ses présentations associent des œuvres textuelles (sonores ou imprimées) à des compositions sculpturales, des matériaux trouvés et des collections d'images d'objets réunis par les questions sémantiques qu'ils soulèvent. De ses débuts en tant que peintre, il conserve surtout un attachement au cadre et aux structures dont il détourne les fonctions. En 2016, la photographie d'une peinture-objet (une *living still life*), *Putting The S(h)elf Under Scrutiny* scelle les fondements de sa pratique actuelle : les panneaux de la peinture ne sont plus les supports de l'image, ils deviennent l'image. L'artiste les anime en les faisant glisser le long des murs ou au sol, comme une plateforme¹. De leurs possibilités combinatoires naissent des espaces modulables, proches de géographies urbaines et familières. D'une œuvre à l'autre, les réseaux visuels et sonores (*Ramblings of a WannabeWannabe*, 2022) dessinent des alphabets d'architectures, des villes volubiles et trompeuses, dont les désirs qu'elles dissimulent nous interpellent sur les utopies modernes qui nous entourent.

Sa récente exposition *Wor(l)d FATIGUE* à Art Contest donnait à expérimenter ces relations matérielles et alternatives à l'architecture, à son langage et à ses transformations. Dans l'espace simplement structuré par un banc de métro et un carton sur lequel reposaient des journaux édités par ses soins, nous étions entraîné-e-s dans une ronde de mots projetés par intermittence au ras du sol depuis une plateforme rotative. Tels les sous-titres d'un film muet, les lettres traçaient l'horizon de relations non hiérarchiques entre le bâtiment et nous², volontairement aléatoires et poétiques. Le long d'une "architecture"³, le poème nous guidait vers les stigmates du temps inscrits sur les cimaises, elles-mêmes vouées à "disparaître"⁴. Comme souvent chez De Pauw, les lieux se révèlent dans et par le(s) flux où la banalité



Wor(l)d FATIGUE,
Art Contest, 2022

de l'environnement quotidien et ses rebuts génèrent de nouvelles formes. Au mur, des feuillets rouges imprimés de textes d'exposition évidés (*Sans Rien Dire/Ex. Echoes*, 2021) nous attiraient vers le son mystérieux d'une voix. Les in/expirations d'une logorrhée sans mots traduisaient l'expérience minimale et puissamment physique de la langue sans parole de l'édifice. C'est avec une pointe d'ironie que De Pauw s'infiltra aussi dans la communication interne du concours pour mieux en détourner les codes. En collaboration étroite avec Maya Strobbe sélectionnée à la suite d'un appel à projet généré comme un protocole, il développa un *alter logo* où les lettres d'Art Contest semblaient s'être évanouies.

Précédemment, De Pauw avait inauguré sa propre plateforme de présentation, *The Letter Space Department*, en réaction à l'institution en déclin du HISK⁵. En lieu et place des traditionnelles ouvertures publiques des ateliers, cette plateforme artistique, également soutenue par son propre système de subvention grâce à la vente d'une édition (*Reclaiming I in Institute*, 2022), proposait un programme de performances, une librairie éphémère et la production de podcasts. Rebaptisée *The Letter Escape Department*, elle vogue désormais telle une coquille de noix en dehors du HISK à Gand, pour s'implanter dernièrement à Bruxelles dans l'exposition finale des résidents.

Au travers des activations de l'exposition par le biais de diverses rencontres et événements, le projet, accompagné par le commissaire Yann Chateigné-Tytelman, est imaginé comme une capsule temporelle laissant place au hasard et aux échanges plutôt qu'à la présentation d'objets matériels finis. Dans ce contexte, Wim De Pauw a amarré son atelier depuis septembre dans les espaces de l'ancienne usine Gosset. Il échafaude, pour la restitution collective, une performance textuelle en collaboration avec Hamed Dehqan ainsi qu'une composition sonore dans le même esprit que celle d'Art Contest. Diffusé dans la cage d'escalier menant au 1^{er} étage, le son haché des essoufflements de l'artiste nous embarque dans la mémoire d'un lieu marqué par la production de cigarettes. En puisant leur inspiration dans les travaux d'une communauté d'artistes et de penseur-euse-s (Kathy Acker, Manon De Boer, Anne Carson, Hanne Lippard), l'intertextualité et la polyphonie de ses œuvres ouvrent vers des espaces d'attention, pour une expérience des mots et de la langue matérielle et palpable.

Antoinette Jattiot

A Studio Specific Situation, Gand, 2021

ENTRE LES MUR(MURE)S



A GLITTERING RUIN SUCKED UPWARDS

HISK
SITE GOSSET, BÂTIMENT A,
1^{ER} ÉTAGE
4/6 RUE GABRIELLE PETIT
1080 BRUXELLES
PROGRAMME DES ÉVÉNEMENTS
SUR LE SITE DÉVELOPPÉ
SPÉCIFIQUEMENT POUR
L'EXPOSITION :
WWW.AGLITTERINGRUIN.COM
JUSQU'AU 28.01.23

¹ Voir les projets *A Studio Specific Situation*, 2021, Gand ; *Zugzwang*, Regatta. 2, Düsseldorf, 2020.

² L'espace Vanderborght est un bâtiment moderniste construit entre 1932 et 1935 qui a été utilisé jusqu'en 1980 comme magasin de meubles et de détente. Il devrait abriter le futur Musée d'art moderne de Bruxelles.

³ *Wall talk, walk tall (Subtitles for VDB)*, 2022.

⁴ *Nothing No Thing*, 2022, encre bic rouge, échelle 1:1.

⁵ Suite à la décision de retrait des financements flamands du HISK à partir de 2023, les lauréat-e-s avaient lancé une pétition dénonçant le manque de vision du conseil d'administration et soulignant la nécessité de leur rôle consultatif dans la réforme de l'institution. Les perspectives du HISK restent à l'heure actuelle incertaines et tandis que le HISK quitte d'ores et déjà ses actuels locaux, l'institution ne démarre pas de nouvelle promotion d'artiste en 2023.

Rien, presque est le dernier opus éditorial de MICHEL MAZZONI¹. Près de 190 photographies, produites entre 2019 et 2022, soumises en vrac au Studio Luc Derycke (Gand), qui les a organisées en un bloc de quasi pleines pages, scandées de feuillets vierges (blancs). L'impression mobilise un subtil nuancier de gris. Travaillée par les mises en écho, les contrastes, les brouillages, les ellipses, la série s'active de l'insertion intermittente d'un texte de l'écrivain Eric Suchère².

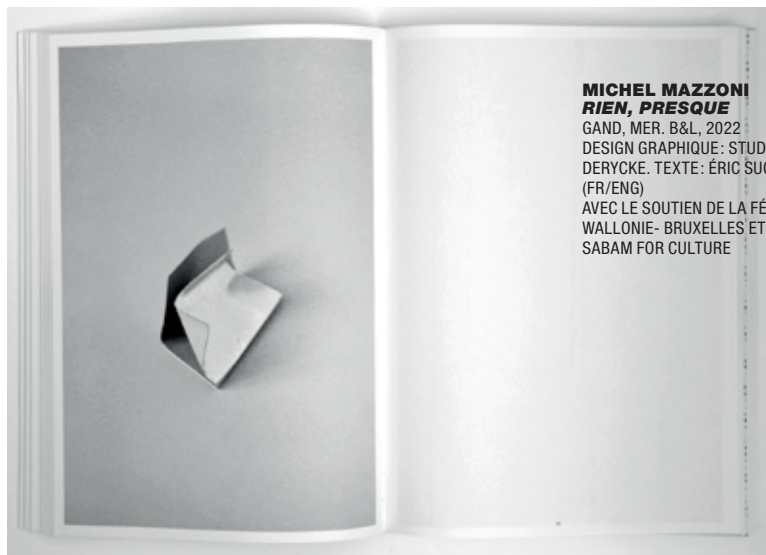
Rien, presque: ce n'est pas "presque rien". Mais presque... L'intitulé inscrit bel et bien la série mise en pages — comme, du reste, l'ensemble du travail de Michel Mazzoni — dans la continuité de "l'infrance", du tenu, d'une approche non spectaculaire de l'image comme du réel qu'elle aborde. Nous sommes dans les bordures, les écailles, les fragments, les détails infimes, la trame intérieure des reproductions elles-mêmes. Cependant, l'inversion presque mécanique imposée aux termes du titre le confirme, nous ne sommes pas dans l'intime, nous ne sommes pas exposés à la "sensibilité singulière d'un regard". Une distance est prise avec la subjectivité de l'auteur. Il y a un travail d'objectivation qui nous plonge dans le bruissement intérieur de la continuité des choses et des images. Comme du neutre dans le murmure...

LISIÈRES ET TRAMES

Presque rien néanmoins: dans les images agencées, pas de "scènes", de portraits, de paysages, de "grand genre". Ni même d'objets d'ailleurs, ou à peine. À vrai dire, d'abord des formes, des géométries, des trames, des structures... Dont la localisation est pourtant plus ou moins identifiable. Ce n'est pas de l'abstraction... Mais quoi donc, dès lors? Des atomes d'architectures: la moulure d'une étoile sur un plafond, un radiateur à travers une vitre, des reflets sur une paroi métallique, un fragment de relief sur une façade, un pavage, une moquette dépareillée, un angle... Des agencements accidentels, presque sculpturaux: un tréteau abandonné au pied d'un mur, un billot de bois enchâssé dans une assise de béton fracturée... D'autres ajustements, moins accidentels, timides montages ou empilements de volumes saisis à l'occasion de *workshops* dans des écoles d'art.

Mais encore: la crête d'une vague naissante, le relief d'une empreinte dans le sable, des grouillements végétaux, ou des affaissements... Il faut encore relever des photographies de fragments d'accrochages de l'artiste lui-même, aussi bien que des détails d'images retravaillés dans leur étoffe, pour produire bandeaux, grésillements, exergues de trames ou de pixels, des trouées.

Pour la production du livre, ce répertoire hétérogène est égalisé, dans une équivalence des timbres qui n'est pas sans rappeler la musique atonale, puis sérielle. Pas de hiérarchie: chaque image est alignée sur l'exigence technique du scan. Principe d'équivalence: les images se valent et s'organisent sur la dynamique de la chaîne, de la série, au même format, sur la continuité de la portée. La série s'anime de ses exigences internes: contrastes, rebonds, écarts, intervalles. Nuances des valeurs par ailleurs: infinité de gris. Du neutre, qui nous dispose à voir, à entendre, à construire.



Michel Mazzoni, *Rien, presque*, Gand, MER. B&L, 2022, pp. 90-91

MICHEL MAZZONI
RIEN, PRESQUE
GAND, MER. B&L, 2022
DESIGN GRAPHIQUE: STUDIO LUC
DERYCKE. TEXTE: ÉRIC SUCHÈRE
(FR/ENG)
AVEC LE SOUTIEN DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE- BRUXELLES ET DE
SABAM FOR CULTURE

ZONES GRISES

LE TRAVAIL DU TEXTE

Cette "farde" d'images — ce dossier, ce "book" — est donc bien un catalogue de l'œuvre de Michel Mazzoni, au sens d'inventaire. Elle se présente comme un dispositif d'objectivation plus que de célébration. Elle indexe l'œuvre, en même temps qu'elle manifeste, en son cours et en son fondement, la primauté de la production et de l'organisation sur la composition. Composition: mesure, équilibre, justesse. Toutes qualités que Michel Mazzoni mobilise par ailleurs dans ses accrochages³.

Le livre s'offre dès lors comme le lieu d'un commentaire de l'œuvre affirmant l'auteur comme producteur, glaneur, accumulateur. Il expose les coulisses, la salle des machines. Cette affirmation, cette frontalité, cependant, ne font pas loi sur les hésitations, les bégalements, les usures qui habitent les images elles-mêmes. En elles, s'annoncent les effritements, les abandons, les aphasies. Nos solitudes, notre éloignement.

Distribuée en paires de paragraphes, l'écriture d'Eric Suchère scande ces dualités tramant les images et leur mise en série: "la fissure, l'atlas", "la mémoire, la relation", "l'effet, les nuances", "la légèreté, l'annulation", "le tremblement, la reconstruction", "l'accident, la cessation", "la destruction, le décalage", "l'écart, le drame". Pour finir, seul, "le chaos".

Ces oppositions — ou complémentarités — ne font pas tout le texte mais en assurent la pulsion. Le chaos, du reste, n'est pas seul. Il est dit: "Seulement des angles, des plans, dans la différence grise, juste, précise, là, ce que l'espace, néglige, touche à peine en regardant, puis se concentre sur ce qui peut arriver, survenir, n'est — le chaos"⁴. C'est imprimé en vis-à-vis d'une photographie de deux boîtiers de diapositives disposés perpendiculairement. Leurs couvercles ont été ôtés. L'un des deux n'est pas sur le cliché, l'autre est disposé perpendiculairement à l'un des boîtiers. La structure s'affirme, les images s'y taisent. Le chaos n'est que l'hypothèse de leur silence. Ou de leur dévoilement...

Laurent Courtens

¹ L'édition accompagne le travail de Michel Mazzoni depuis 2007. Ce volet éditorial compte à ce jour 20 titres, dernier opus inclus. Catalogue en ligne: <https://edcat.net/person/michel-mazzoni/>

² <https://ericsuchere.com/>

³ <http://www.michelmazzoniproject.com/> Dans les accrochages, on y verra s'organiser modulations de supports et de formats; agencements au sol, au mur, aux interstices; insertions de chromatismes produits par exposition de négatifs sous des sources de lumière de températures

différentes. Une "fabrique de l'image" toujours, soumise dans ces contextes aux espaces d'expositions comme aux impératifs du genre (exposer, c'est toujours en somme composer).

⁴ L'édition commentée, p. 300.

DOUBLE EXPOSITION

**DIDIER VERMEIREN :
DOUBLE EXPOSITION**
SOUS LA DIRECTION D'ATELIER
DIDIER VERMEIREN ET ZOË GRAY,
FONDS MERCATOR-WIELS, 2022,
172 P.
ISBN : 978-94-6230-322-5

ET MÉTA- PROCESSUALITÉ

Double exposition, rétrospective de DIDIER VERMEIREN au WIELS (9 septembre 2022–8 janvier 2023), est aussi un livre de très belle facture, où les photographies prises par l'artiste de ses sculptures dans ses ateliers et leurs moments d'exposition publique occupent une place importante, ponctuée par deux courts essais de Michel Gauthier et Susana Gallego Cuesta.

Conçu par Didier Vermeiren et sa complice de longue date, Elsa Cayo (dont deux passionnants films des années 1980 sur des expositions de l'artiste étaient diffusés au quatrième étage du centre d'art), le livre *Double exposition* se présente dans sa composition (images et textes) comme un autre espace de dédoublement à l'œuvre dans la démarche du sculpteur belge et, plus particulièrement, dans l'exposition rétrospective que lui a consacrée le WIELS. En intégrant un essai sur la place du socle dans la pratique sculpturale de Didier Vermeiren ("Les socles aussi ont un cœur" de Michel Gauthier) et un autre sur celle de la photographie dans la démarche de l'artiste ("Précis de décomposition. La photographie chez Didier Vermeiren" de Susana Gallego Cuesta), le livre redouble l'exposition, qui elle-même orchestre de façon à la fois précise et sensible, didactique et ouverte, des ensembles sculpturaux et des ensembles argentiques, ces derniers documentant les premiers, tout en informant le regard de l'artiste sur son travail, et donc tout en nourrissant ses développements.

Ce dialogue constant entre sculpture et photographie est sans doute ce qui singularise le plus la démarche de Didier Vermeiren depuis quasi cinquante ans (l'exposition et l'édition restituent les années 1973 à 2022), au même titre que son obsession sculpturale du socle et que la dialectique positif-négatif qui se joue dans les moulages et les tirages ("négatif" et "tirage" étant par ailleurs des notions partagées par les deux pratiques, photographique et sculpturale, de l'artiste). Le livre se présente d'abord comme un catalogue de prises de vues de ses sculptures, réalisées par l'artiste (à l'exception de deux, effectuées par Elsa Cayo), le plus souvent dans leur contexte de création, à Bruxelles ou à Paris, et plus rarement dans des situations d'exposition publique. Cette insistance sur les contextes d'atelier amène notre regard à nous informer, dans certains cas, sur l'environnement dans lequel les œuvres ont été conçues et réalisées, à travers la visibilité d'outils, de machines, de palettes, de stockages, ainsi que sur la présence d'une arrière surplombante qui favorise la diffusion d'une lumière zénithale, laquelle baigne et révèle les surfaces et factures des objets de façon très précise. Les tirages, visibles au sein de l'exposition, sont eux-mêmes d'une remarquable



qualité, de même que leur restitution dans la publication. Tout, dans l'exposition comme dans le livre, témoigne d'une maîtrise constante des médiations du travail de l'artiste par lui-même, la photographie jouant d'emblée et constamment un rôle, aussi, de médiation du regard et de l'interprétation, tant des sculptures que de ce qui est au travail dans la démarche de Vermeiren. Par ailleurs, ces photographies d'atelier montrent combien la question de l'exposition s'y pose déjà, au regard des qualités mêmes de l'espace qui renvoie à ceux de galeries d'art contemporain (verrière sur *white cube*), autant que celle de l'exposition à la photographie. On apprend ainsi, dans l'excellente introduction co-écrite par Zoë Gray et Dirk Snauwaert (la commissaire principale et le directeur fondateur du WIELS), que Vermeiren

Didier Vermeiren : Double exposition, 2022, Fonds Mercator-Wiels, p. 110

¹ Céline Cadaureille, "Didier Vermeiren : de la copie à l'œuvre" in *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann, 2020, citée p. 9 du livre *Vermeiren : Double exposition, 2022*.

² Didier Vermeiren, cité par Simon Duran, in cat. *Didier Vermeiren*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, cité p. 9.

aime citer une maxime du photographe états-unien Gary Winogrand : “je photographie pour découvrir à quoi ressemble le monde quand il est photographié”, suggérant ainsi “qu’il photographie ses sculptures pour savoir de quoi elles auront l’air une fois photographiées” (p. 8).

Seule la photographie de son atelier à quatre heures du matin (1995, p. 129) échappe à ce principe. Cependant, comme l’écrit avec justesse Susana Gallego Cuesta, conservatrice en chef au Musée des Beaux-arts de Nancy après avoir été en charge des expositions et collections photographiques du Petit Palais à Paris, cette œuvre “condense en une seule image les différentes manières d’être de la photographie chez Vermeiren : *document*, puisque nous avons là une radiographie des objets dans l’espace à un moment donné, mais aussi *recréation* puisque l’hommage au *Palais à quatre heures du matin* d’Alberto Giacometti est autant une note mentale qu’une manière d’introduire à la rêverie dans le lieu du travail, et enfin une *œuvre* (*alla Brancusi*, pourrait-on dire) qui, par l’agencement des pièces et artefacts entre eux dans l’atelier, donne naissance, par la grâce des sels d’argent, à une méta-sculpture” (p. 136). Il est toutefois dommage que le reste de l’essai de Susana Gallego Cuesta demeure trop descriptif dans sa typologie des pratiques photographiques de Didier Vermeiren (depuis ses “notes visuelles” de socles d’artistes à la fin des années 1970 jusqu’à ses photos de ses œuvres en situation d’exposition, en passant par des vues d’atelier et des expérimentations plastiques par montage ou double exposition). Les informations données sont intéressantes, mais le propos manque d’une dynamique critique qui permettrait de mettre en perspective ce qui est propre à, et passionnant dans la démarche photographique de Vermeiren, ainsi que de la situer dans une histoire de la photographie de sculpture par les sculpteurs eux-mêmes. On apprend au détour d’une note en fin d’essai (p. 137) que Didier Vermeiren et Elsa Cayo possèdent une collection de photographies prises par Antoine Bourdelle, Raymond Duchamp-Villon, David Smith, ou encore Henry Moore, sans malheureusement que cet aspect ne soit développé, ni mis en rapport et en dialogue avec celles prises par l’artiste belge depuis les années 1980.

Par ailleurs, qu’un sculpteur s’instaure comme photographe implique des déplacements de statut parmi les clichés, non pas uniquement considérés comme des documents ou des archives des œuvres, mais comme des œuvres à part entière. L’auteure constate ce déplacement, mais n’approfondit pas le sujet. On aurait bien aimé en savoir plus, tant des positions de l’artiste sur sa pratique photographique que de la spécificité de sa démarche en regard de la diversité d’attitudes des artistes envers la photographie de leurs œuvres. Ce, d’autant plus que Vermeiren appartient à une génération marquée par les changements de statut de la photographie dans le champ de l’art contemporain, avec l’impact des pratiques conceptuelles, performatives et spatiales (environnements, installations, *in situ*, *site specific*, art processuel...) qui, toutes, déploieront de nouvelles approches et identités de la photographie comme œuvre et/ou comme document.

L’essai écrit par Michel Gauthier, conservateur au MNAM – Centre Georges Pompidou à Paris, est plus étayé et complet quant à son sujet d’analyse. Celle-ci se concentre sur la place centrale du socle dans la démarche de Vermeiren depuis ses débuts et sur ses stratégies d’exposition-conversion du socle en sculpture : libération du

socle de sa fonction de support (à ses débuts), dédoublement tête-bêche du socle, superposition du moule (négatif) du socle sur le positif (lui-même réplique d’un socle existant, tel celui de *L’homme qui marche* de Rodin), allure de sculpture conférée à un socle (par le modelage et la patine de l’élément, en contraste avec un socle en bois de facture neutre). Enfin, Michel Gauthier voit dans les *Open cubes* apparus en 2015, l’ultime ouverture de la démarche de Vermeiren, par la découpe dans le quadrilatère en bois de la silhouette d’un socle modelé. Tout le déroulé de cet essai amène une compréhension précise et didactique du parcours de l’artiste, mais laisse aussi de côté toute confrontation et dialogue avec son contexte artistique et ses pairs. Cela est sans doute dû à la contrainte du format monographique. Cependant, il eût été appréciable que la démarche de Vermeiren fût située dans son contexte d’émergence et de déploiement, celui des années 1970-1980, soit une période où, en Europe occidentale et aux États-Unis, on assiste au passage du “modernisme tardif” au postmodernisme. Un mouvement caractérisé par l’incorporation de différentes tendances dont des processus de déconstruction, de mises en abyme, de citations, de méta-discussions et de méta-expositions des conventions de tel ou tel médium (peinture, sculpture, photographie, cinéma, écrit...) et ce, parfois dans leurs échanges et effrangements (la photographie appréhendée comme / ou au regard de la sculpture, la peinture appréhendée comme / ou au regard de l’écriture, le langage comme image, etc.).

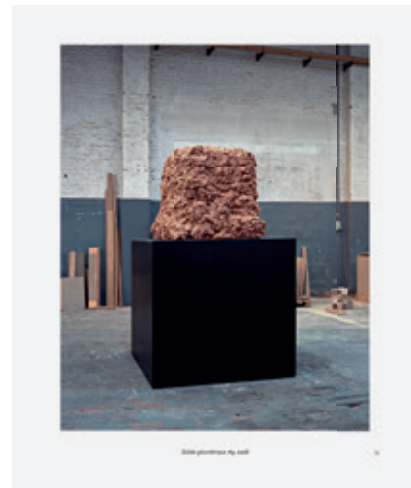
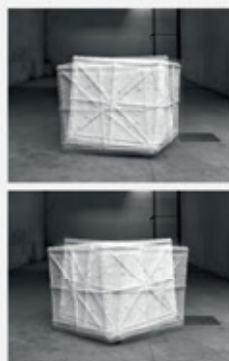
Il semble clair que les débuts de Vermeiren s’inscrivent dans cette actualité critique, théorique et dialectique des années 1970-80. L’attitude critique, à la fois spéculative et matérialiste, de l’artiste vis-à-vis du médium sculptural est éclairée par l’analyse de Céline Cadaureille, citée dans l’introduction du livre : “En retournant les tirages, il révèle la nature des moulages, il nous laisse apercevoir le montage d’une sculpture en plâtre. Bref, l’artiste expose la réalité de la production d’une sculpture ainsi que ses contraintes physiques. Le moulage est alors autant un moyen de reproduction que de production, il devient le sujet de l’œuvre”¹. Plus encore, comme le pointe Michel Gauthier, l’exposition — en tant que sculpture — du moule d’un socle, posé sur le socle lui-même issu de ce moule, implique une “dimension méta-processuelle” qui culmine par exemple dans *Adam* (1995) où “le moule est présenté démonté en cinq éléments qui s’empilent sur son positif” (p. 16). La citation est un autre aspect typique de cette génération charnière entre “modernisme tardif” et postmodernisme. On rencontre ainsi dans les travaux de Vermeiren des répliques de socles de Rodin, Canova ou Carpeaux, ou des références plus récentes à Lucio Fontana, dans le traitement plastique d’une partie des dernières œuvres, comme le remarque à juste titre Michel Gauthier.

Enfin, le titre de l’exposition et du livre, *Double exposition*, provient de celui d’une photographie de 1988 dans laquelle l’un de ses chariots à roulettes est représenté tête-bêche, à l’instar de ses sculptures socle sur socle, le tout se présentant dans un renversement sol-plafond des repères physiques et spatiaux. Ce faisant, elle devient, selon l’artiste, “une sculpture qui n’existe pas dans un lieu qui n’existe pas”². On entend ici les dimensions spéculatives passionnantes de la démarche et du regard de l’artiste sur ce qui fait lieu, ou pas, de la sculpture, à travers un dialogue et une dialectique entre sculpture et photographie, que l’exposition du WIELS, les films d’Elsa Cayo, les photographies reproduites dans le livre et l’introduction du livre par Zoë Gray et Dirk Snauwaert donnent le plus à percevoir, à approcher et à entendre.

Tristan Trémeau

Didier Vermeiren : *Double exposition*, 2022, Fonds Mercator-Wiels, p. 51

Didier Vermeiren : *Double exposition*, 2022, Fonds Mercator-Wiels, p. 88

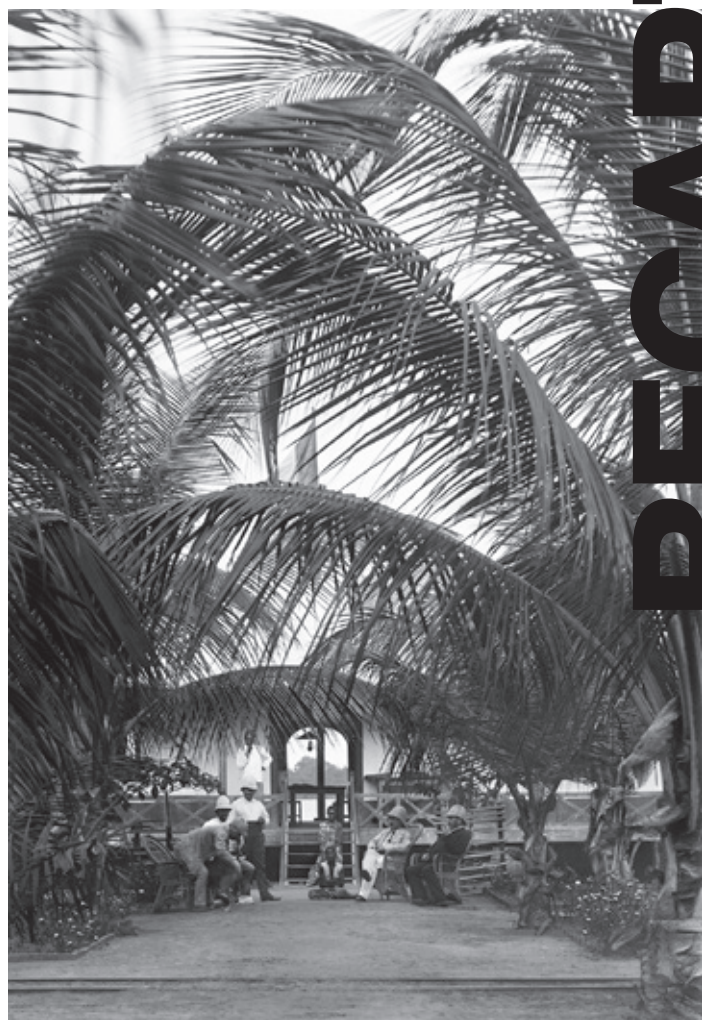


CONGO

AFRICAN STORIES
AND COLONIAL PICTURES

L'ouvrage publié chez Lannoo, à l'occasion et en écho à l'exposition éponyme qui se tient au FOMU (Anvers) jusqu'au 15 janvier, propose une relecture des photographies du Congo colonial (1885-1960) à travers des créations littéraires poétiques et politiques. Les corpus d'images rassemblées et étudiées par l'historienne de l'art Dr. Sandrine Colard y sont actualisés par les contributions de cinq écrivain-e-s congolais-es de différentes générations. Ces inscriptions singulières et inédites tissent de nouveaux regards sur le passé colonial belge et donnent voix aux silences scellés dans les cartels historiques. La composition graphique du livre rend hommage à l'universitaire, journaliste et militant de la cause africaine-américaine et panafricaine, William E. B. Du Bois.

H.A. Shanu, *Sans titre*, 1891-1894
Collection RMCA Tervuren



The re-captioning project, Lubumbashi
Biennale 2019 (p. 246 dans le catalogue)
© Julien De Bock

l'art même: *Les prémisses du projet Recaptioning Congo remontent à la Biennale de Lubumbashi dont tu as assuré le commissariat de l'édition 2019. Quels sont, pour toi, les enjeux de cette relecture des images coloniales, in situ ?*

Sandrine Colard: Cette recherche sur l'histoire de la photographie à l'époque coloniale au Congo est un travail de longue date. J'y ai consacré ma thèse et le sujet va, à mon avis, encore m'occuper longtemps. Quand Sami Baloji m'a invitée à faire la Biennale de Lubumbashi, j'ai tout de suite voulu qu'il y ait un volet historique basé sur cette question. Tout d'abord, parce qu'ayant fait mes recherches à Kinshasa, à Lubumbashi et puis un peu partout dans le monde, je souhaitais que les résultats puissent être montrés aux gens qui m'ont accompagnée. Je désirais que ceux-ci constituent le public réceptionnant ce travail et pas seulement, comme c'est encore trop souvent le cas pour l'Afrique, une simple source d'extraction de connaissances. C'était d'autant plus important que j'ai mené de nombreuses recherches sur la photographie dite vernaculaire, c'est-à-dire de familles, et que les gens s'étaient montrés très généreux dans le partage de leurs histoires. Je voulais vraiment présenter un retour de ce que j'avais fait pour mes interlocuteur-ice-s et je désirais faire entendre leurs voix au public, plus large, de la biennale. Ce volet historique, *The re-captioning project*, fut élaboré l'année qui a précédé la biennale, en collaboration avec mon assistante Maguy Watunia Mampasi. Nous avons, entre autres, soumis ces



images à des personnes suffisamment âgées pour avoir vécu l'époque coloniale afin de collecter leurs témoignages, leurs souvenirs, leurs impressions et leurs expériences. Ce "re-légendage" des images a pris la forme de diptyques qui présentaient une photographie dite de famille et une photographie dite coloniale, bien que la frontière entre les deux soit bien plus poreuse qu'elle n'y paraisse. Il y avait donc deux légendes, celle d'origine coloniale et celle que proposaient les personnes interrogées l'année précédant la biennale. Le projet fut présenté au musée de la ville de Lubumbashi à un public mêlant des scolaires et des témoins directs de l'époque coloniale et à celui, international, de la scène artistique contemporaine. Des débats ont émergé spontanément devant ces images. Il y eut aussi des artistes travaillant sur des archives photographiques comme Vincent Meessen et Délio Jasse.

AM: *L'exposition et le livre Recaptioning Congo sont consacrés à l'usage du médium photographique dans le contexte colonial belge sur une période de septante-cinq années (1885-1960). Le parcours chronologique se déploie sur trois époques qui correspondent à des changements politiques et iconographiques majeurs. Cette approche n'est pas linéaire mais se structure autour de la notion de "double conscience" développée par William E. B. Du Bois (1868-1963) dans Les Âmes du peuple noir (1903). Ce concept de double conscience de soi, de conscience dédoublée des Noirs américains au temps de la ségrégation peut être élargi à toutes les personnes africaines et afrodescendantes vivant dans des contextes coloniaux. Il s'agit d'une forme de clairvoyance vis-à-vis de soi-même et de l'opresseur. Cette recherche que tu mets en œuvre par la création de nouvelles légendes, et leur juxtaposition aux anciennes, décentre le propos historique auquel les images étaient associées. À Lubumbashi, la double conscience opérait par le biais de relectures contemporaines d'images anciennes telles que présentées dans la dernière salle de l'exposition anversoise. Mais cette double conscience se déploie aussi à chaque époque — (1885-1910); (1910-1945); (1945-1960) — sur un registre visuel tant dans la*



Jean Depara, *Une belle Kinois ceinturée dans sa robe tulipe devant l'Afro-Négro Club, orchestre City-Five, 1960*
© Estate DÉPARA, courtesy of Magnin-A Gallery

s scénographie de l'exposition que dans le traitement graphique du livre. Tous deux reprennent d'ailleurs les couleurs primaires des graphiques sociologiques réalisés par Du Bois pour son exposition American Negro présentée à Paris en 1900.

SC: Je voulais présenter cette archive photographique trop peu connue et trop peu comprise en Belgique. Les re-légendes permet d'apporter un nouvel éclairage sur les lectures très dirigées qu'opèrent les cartels historiques des images coloniales et de mettre en avant des photographes africains, congolais, et les voix des sujets de ces images, les voix des Congolais-e-s contemporain-e-s de ces images.

Le terme anglais "Recaptioning" possède un double sens, dont la signification légale veut dire "reprendre sans violence ce qui a été pris injustement". C'est exactement ce que j'essaie de faire avec ce projet de longue haleine qui implique beaucoup de prêteurs en Angleterre, aux États-Unis, en France et, bien sûr, en Belgique, notamment à Tervuren. Pour le parcours de l'exposition on voulait mettre en scène, pour chaque époque, un double regard, c'est-à-dire des images produites par le système colonial européen et des images réalisées par des photographes africains. Il s'agissait de mettre en regard ces deux visions distinctes mais contemporaines. Souvent, les gens ont une vision de la photographie africaine qui démarre après la Seconde Guerre mondiale. Je voulais montrer qu'il y avait des photographes africains dès 1880. Ils avaient généralement une position ambiguë comme c'est le cas de Gerardo Samuel (1858-1913) et de Herzekiah Shanu (1858-1905), qui travaillaient pour l'administration coloniale tout en ayant leur propre studio. Dans les archives de Samuel, on trouve des images de soldats de la force publique qui viennent se faire photographier en famille. Ils avaient un pied dans le système et un pied dehors.

J'ai l'impression que cette notion de double conscience est effectivement le fil conducteur de toute l'exposition. Sur le plan scénographique, les couleurs des vitrines reprennent les couleurs des graphiques réalisés par Du Bois dans le cadre de l'exposition universelle de Paris de 1900. Elle se manifeste aussi par les voiles qui séparent les espaces et renforcent l'idée de médiation des regards. Comme tu le dis, il y a ces résistances en gestation, en permanence, à toutes les époques. Parfois, lorsque le système est trop puissant, elles sont broyées. C'est le cas de Shanu qui finit par se suicider à cause de l'ostracisme dont il est victime parce que, justement, il collabore avec Morel dont il devient l'informateur. Il y a très peu de sources sur Shanu mais on peut voir, à travers ses photographies, et par son tampon, que c'est quelqu'un qui cherche à s'élever socialement dans ce système jusqu'à ce qu'il ne puisse plus se taire. Il se trouve dans cette zone grise du quotidien qu'une relecture postcoloniale de l'histoire a souvent du mal à appréhender.



Antoine Freitas, *Sans titre, 1936-1939*
Museum Rietberg
Collection © Suzanne Freitas

AM: *Les photographies d'Antoine Freitas sont une véritable respiration formelle au regard de l'ensemble des photographies exposées. Peux-tu nous en dire plus sur ces images réalisées dans les années 30 et qui semblent presque anachroniques à l'aune de l'époque et du contexte colonial belge ?*

SC: Dans la partie consacrée à l'entre-deux-guerres, où tout se met progressivement en branle, sont présentés des extraits du magazine colonial *Illustration Congolaise* (1924–1940) fondé par le baron Henri Lambert, un important créancier du roi Léopold II. Le magazine diffuse des images qui construisent visuellement une analogie entre la société belge et congolaise. Les premières images représentent les Congolais-e-s dans une approche anthropologique de main-d'œuvre exploitable ou risible. À cet égard, les photographies d'Antoine Freitas (1901–1966) sont effectivement disruptives. Sa fille, Suzanne Freitas (1938), lui consacre un très beau texte dans le catalogue. Écrit des années après le décès de son père, ce récit éclaire la vie de ce pionnier de la photographie africaine. D'origine angolaise, il avait installé son studio à Léopoldville et voyageait beaucoup dans le pays. Les photos présentées dans l'exposition sont prises au Kasai. Y figurent des gens endimanchés qui viennent se faire photographier. Il y a notamment cette image que j'ai fait imprimer sur textile où on le voit en train de travailler, en transportant partout son immense décor de studio.

AM: *L'autre respiration esthétique (si l'on peut dire) intervient dans l'avant-dernier espace, avec les photographies de Jean Depara (Angola 1928–1997), qui accompagnent la fin du régime colonial et les premières heures de l'indépendance du pays (1955–65). Pourrais-tu développer ce point qui lie la reconquête politique à celle de son image, réinvestie de canons esthétiques en rupture avec les valeurs morales de la bourgeoisie chrétienne ?*

SC: Après la campagne anti-léopoldienne, tout un effort de propagande avait été mis en place pour changer l'image de la colonie. Les aspirants coloniaux n'étaient plus présentés comme des marginaux ou des ratés mais, au contraire, comme des citoyens conformes au profil de la petite bourgeoisie belge. Après la Seconde Guerre mondiale, le terme de "propagande" est remplacé par celui d'"information", les points de vue et les images vont progressivement se multiplier en invitant les Congolais-e-s à transmettre leurs propres images dont les légendes seront traduites en tshiluba, swahili, lingala. Le but étant que ces images circulent entre les mains des Congolais-e-s et qu'elles leur donnent l'impression de ne plus se trouver dans un système d'oppression. On valorisait l'idée d'une communauté belgo-congolaise relayée par toute une iconographie d'un soi-disant progrès qui s'exprime notamment à travers la domesticité. Les images de Jean Depara viennent subvertir ce récit contrôlé par Inforcongo en donnant à voir la vie dans les clubs, notamment après le couvre-feu. Depara révèle une vie qui contredit la docilité d'une société domestiquée par le pouvoir colonial et qui échappait à son regard.

AM: *Dans Potential history: unlearning Imperialism (2019), Ariella Aisha Azoulay invite les curateurs, chercheurs et citoyens à s'affranchir du legs impérial de la photographie. À ce titre, des corpus d'images comme ceux de Freitas ou de Depara semblent précisément résister à cette volonté impériale présente dans les photographies de pouvoir. Parce que les sujets photographiés par Freitas se donnent à la caméra, qui devient complice de leur intimité, de leurs joies, parce que la photo semble "donnée"*



**SANDRINE COLARD
RECAPTURING CONGO.
AFRICAN STORIES AND
COLONIAL PICTURES**
(ÉD.), SINZO AANZA, IN KOLI JEAN BOFANE, SUZANNE FREITAS, ANNIE LULU & FISTON MWANZA MUJILA. BRUXELLES, FOMU/LANNOO, 2022, 272 P., 25,5 × 19, 5 CM, NL-FR-EN, ISBN 978-9401486231 45€

(contrairement aux photos "prises") et, s'agissant de Depara, parce que les corps réinvestissent des identités fictionnelles, "rêvées", qui tranchent avec les logiques de pouvoir administratif. Cela nous ramène au rôle central que tu accordes à la littérature dans ton projet de relecture critique des photographies coloniales. Dans le livre, réalisé dans le cadre et en écho à l'exposition, la double conscience se tisse par la mise en présence des corpus photographiques du Congo belge avec des textes majeurs de la littérature congolaise contemporaine.

SC: C'est quelque chose qui parle beaucoup quand on se concentre sur les représentations historiques des Congolais-e-s aussi bien que sur les regards contemporains. Si tu penses à l'art contemporain africain et afrodescendant, c'est souvent encore en termes de contre-représentations que les choses sont abordées et déterminées par le marché. Un-e artiste africain-e ou afrodescendant-e a moins de chance de percer aujourd'hui s'il-elle n'embrasse pas ces sujets et s'il-elle ne se positionne pas dans une forme de "contre-représentation" du passé colonial impulsée et théorisée une fois encore depuis les anciennes nations coloniales. J'ai un peu peur qu'on tue dans l'œuf la création artistique. Le livre essaye de sortir de ça. La littérature possède un pouvoir unique. Elle offrirait une merveilleuse alternative à toutes les lectures théoriques que je contribue à écrire. L'ensemble des recherches historiques que j'ai menées dans le cadre de ma thèse vont d'ailleurs paraître prochainement. Pour *Recaptioning Congo*, je ne voulais pas un catalogue d'exposition qui restitue sa présentation, mais un objet qui ait sa propre vie, ses propres voix par la fiction et la poésie. Je voulais vraiment leur laisser la liberté d'écrivain-e-s, entendre leurs récits sur les images que je leur proposais. Avec chacun des cinq textes, nous parcourons l'histoire de la photographie coloniale belge par le biais de regards singuliers et poignants. Au texte de Suzanne Freitas s'ajoute celui d'Annie Lulu (1987). Il aborde la question des "métisses" en endossant le point de vue d'un chien. Fiston Mwanza Mujila (1981), héritier de la forme poétique du Kasala, met en lumière avec éloquence et insolence les atrocités de l'État Indépendant du Congo. In Koli Jean Bofane (1954) croque avec humour les costumes tirés à quatre épingle des "évolués" et Sinzo Aanza (1990) renoue, par la poésie, avec les photographies de Depara (1928–1997) et les réinventions d'un soi-féroce et d'une beauté ostentatoire.

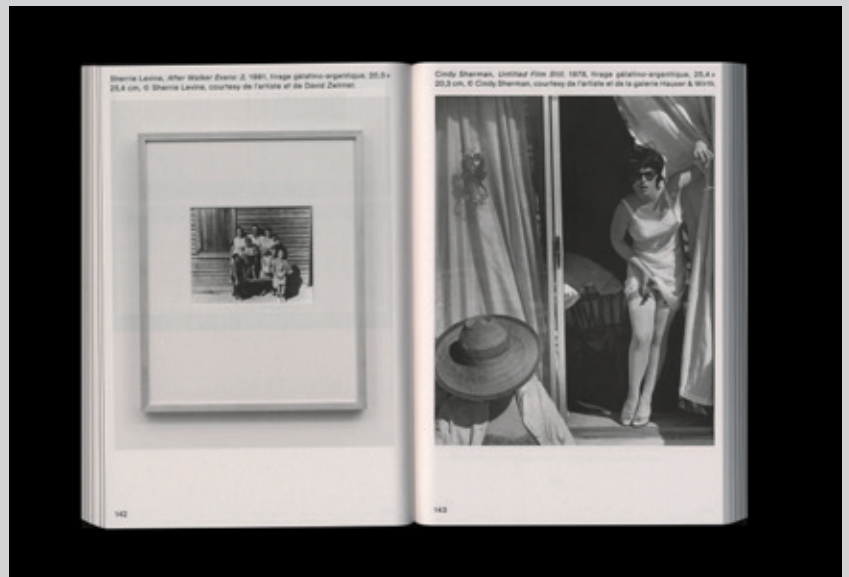
Entretien mené par Anna Seiderer

L'un des critiques d'art les plus pertinents et influents de la scène artistique et théorique new-yorkaise des années 1980 est enfin traduit et édité en français. Compagnon de route d'artistes postmodernes, CRAIG OWENS (1950–1990) fut aussi activiste gay et féministe.

Avant la présente édition en français d'un ensemble conséquent de huit essais influents écrits entre 1979 et 1986 par le critique d'art états-unien Craig Owens, seule une traduction partielle de la première partie de sa "Pulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme" nous était parvenue, publiée dans la somme éditée en 1997 par des membres d'Art & Language, *Art en théorie 1900-1990*¹. Les retards de traduction et donc d'édition dans l'espace francophone d'écrits séminaux en arts et sciences humaines sont si fréquents qu'on ne les compte plus. Dans le cas des écrits d'Owens, ce retard a longtemps été dommageable tant ses recherches, analyses et positions développées dans les années 1980 résonnent avec des problématiques actuellement très présentes dans les champs artistiques, critiques, sociaux, politiques et activistes. Particulièrement en résonance avec celles-ci apparaissent ainsi les articles qui étudient la place des féminismes dans le postmodernisme et celle des gays dans le féminisme, qui déconstruisent le pouvoir du regard masculin dans la production artistique dominante, ouvrent à des questions amenées par les études postcoloniales et interrogent la performativité de genre (anticipant le développement des *queer studies*).

Activiste gay, féministe, Owens fut sans doute le critique d'art masculin à avoir le plus prêté attention, intérêt et reconnaissance aux apports des artistes femmes dont les œuvres, démarches et positions critiques nourrissent ses recherches et écrits, malheureusement interrompus par le sida dans sa quarantième année : Sherrie Levine, Martha Rosler, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Trisha Brown, Mary Kelly, Louise Lawler, ou encore Laurie Anderson occupent en effet une place plus importante que celle des Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Sol LeWitt, Troy Brauntuch ou Lothar Baumgarten. Toutefois, à l'exception de ce dernier de nationalité allemande, tous les artistes étudiés et discutés par Owens sont états-unien (et plus particulièrement new-yorkais). Une telle réduction de l'analyse à un site, à une scène, certes la plus influente à l'époque, mais tout de même limitée², constitue un manque de représentativité de l'art contemporain. Par contre, à l'image de tou-te-s les auteure-s et chercheur-se-s de sa génération, Owens fait bien davantage référence à des concepts, problématiques et théorisations en provenance d'Europe occidentale (Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Derrida, Laura Mulvey...) que des États-Unis (Paul de Man, Fredric Jameson...). Dès lors, faut-il comprendre cette limitation à la scène artistique new-yorkaise par la nécessaire remise en cause des critères esthétiques modernistes promus localement puis internationalement par Clement Greenberg et Michael Fried, remise en question menée, aux côtés des artistes déjà cités-e-s, par une génération de jeunes critiques identifiée depuis les années 1970-80 à la revue *October* (Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Benjamin Buchloh, Craig Owens, Hal Foster...)?

LA PULSION CRITIQUE



Au-delà de ces éléments de contexte qui permettent notamment de comprendre qu'Owens, tout comme ses compères d'*October*, avait à cœur de concevoir de nouveaux outils critiques, soutenus par des apports théoriques sérieux (chaque article a un appareil de notes conséquent) pour déterminer de nouvelles perspectives esthétiques qualifiées alors de postmodernes (l'ensemble de ses écrits tendent à définir ses positions et celles des artistes au regard de nouveaux critères), il importe de souligner la profonde honnêteté de l'auteur qui n'hésite pas à exprimer les tournants et amendements de sa démarche. Ceci est particulièrement marquant entre les parutions de "La pulsion allégorique" (1980) et "Le discours des autres : féminismes et postmodernisme" (1983) où Owens révisé son interprétation d'*Americans on the Move* de Laurie Anderson (performance multimédia présentée à The Kitchen à New York en 1979). Il évoque une "négligence marquante", celle de n'avoir pas perçu qu'Anderson évoquait dans sa pièce le fait que c'est toujours "l'homme qui parle, qui représente l'humanité" tandis que "la femme est seulement représentée" parce qu'"on parle (comme toujours) pour elle." (p. 151). Cette prise de conscience devient la clé lui impulsant le développement de nouveaux outils critiques vitaux, encore très influents aujourd'hui pour les artistes et théoricien-ne-s.

Tristan Trémeau

¹ Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism" (deux parties) dans *October*, MIT Press, printemps et été 1980, traduit partiellement par Christian Bounay sous le titre "L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme" dans Charles Harrison et Paul Wood (ed.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, pp. 1145-1154. Cet essai est l'objet d'une nouvelle traduction dans la présente édition orchestrée par Gaëtan Thomas.

² Un autre critique new-yorkais de la même génération, Hal Foster (né en 1955), qui écrit toujours dans la revue *October*, à laquelle Owens collaborait, le précisait d'emblée dans l'introduction de son livre *Le retour du réel. Actualités de l'avant-garde* (traduit à La lettre volée, Bruxelles, 2005) : ses écrits sont situés aux USA, et plus encore à New York.

Craig Owens, *Le discours des autres*, pp.142-143
2022 © Éditions MMPLH



CRAIG OWENS, LE DISCOURS DES AUTRES, ÉDITION ÉTABLIE ET TRADUCTION DE L'ANGLAIS (AMÉRICAIN) PAR GAËTAN THOMAS, ÉDITIONS MMPLH, 2022, 286 PAGES, 25 EUROS. ISBN : 978-2-9569788-0-0

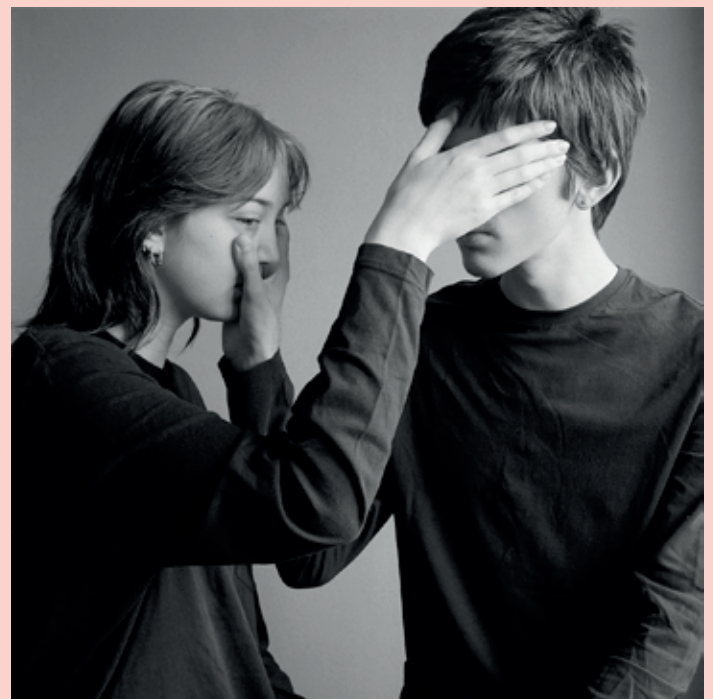
LIEUX D'ART CONTEMPORAIN

Louise Limontas, *Repl(t)ys* (broderie), 2022
Photo © Barthélémy Decobecq

soutenus par la Fédération
Wallonie-Bruxelles



Danai Anesiadou, *Untitled*
© l'artiste



Anne De Gelas, *se déprendre -
Mila et Max*, photographie
© l'artiste

BRUXELLES

BOTANIQUE

236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE

• **Photo Brut #2. Collection Bruno Decharme**

Cette exposition fait la part belle à de toutes nouvelles œuvres, pour une découverte inédite de cette photographie hors normes. À travers quatre grands thèmes et avec plus de 360 œuvres, l'exposition va tenter de cerner et présenter au public ce champ de l'art peu étudié alors qu'il existe un corpus riche et passionnant.

COMMISSARIAT: GRÉGOY THIRION, BRUNO DECHARME, ANNE-FRANÇOISE ROUCHE

Jusqu'au 19.03.23

• **Katherine Longly. To Tell My Real Intentions, I Want To Eat Only Haze Like A Hermit**

En prenant comme point de départ son histoire personnelle d'enfant en surpoids, Katherine Longly questionne ces enjeux dans le contexte particulier de la société japonaise où la pression exercée sur les corps semble plus intense qu'ailleurs.

COMMISSARIAT: GRÉGOY THIRION

Du 26.01 au 5.03.23

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART

44 PLACE SAINTE-CATHERINE, 1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE.BRUSSELS

• **Photo brut**

Dans le cadre de *Photo brut*, la Centrale présente plus de 200 photographies provenant de la riche collection de Bruno Decharme. Fidèle à ses axes de programmation, la Centrale a également invité l'artiste bruxellois Angel Vergara pour un dialogue inédit avec le collectionneur.

COMMISSARIAT: CARINE FOL

Jusqu'au 19.03.23

• **Mehdi-Georges Lahlou & guest Candice Breit**

Du 20.04 au 17.09.23

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

(CENTRALE hall)

• **Maud Gourdon. Cataplasme**

Maud Gourdon présente un nouveau corpus d'œuvres issu d'expérimentations autour du cataplasme, un remède pâteux à base d'argile. L'artiste questionne les notions de "réparation" et de "décoration" et explore à travers elles nos relations au féminin, à la santé et au mystique.

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

Jusqu'au 19.03.23

• **Angélique Aubrit & Ludovic Beillard. Le spectacle**

Du 20.04 au 17.09.23

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

(CENTRALE box)

• **Nelleke Cloosterman. Cardshark**

Dans *Cardshark*, l'artiste crée des pans de murs qui ont la forme de cartes. Les peintures accrochées aux cartes-murs deviennent des fenêtres sur l'univers pictural de l'artiste, lequel s'étendra au cours de son *work in progress* à la Centrale lab pour former une installation globale rassemblant des récits qui se superposent.

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

Jusqu'au 19.03.23

• **Yannick Ganseman. Wolken boven Brussel**

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

Du 20.04 au 17.09.23

(CENTRALE lab)

• **Irina Favero-Longo**

Le projet vidéo d'Irina Favero-Longo part d'un dispositif urbain présent dans un paysage du quotidien: la machine de course de la plaine de jeux située Quai à la Houille à Bruxelles. La machine est envisagée comme un dispositif absorbant, déclencheur de projections mentales, de paroles et de réflexions.

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

Jusqu'au 05.03.23

• **Roberto & Milena Atzori. La Foule**

La Foule est peuplée de créatures polymorphes entièrement réalisées en tissus rembourrés, aquarellés et brodés. Leurs dimensions, proches de la taille humaine, font écho aux corps des spectateur-trice-s. L'assemblage de sculptures colorées souligne la pluralité des corps en même temps que la faiblesse de la notion d'"identité". En questionnant ce que nous définissons comme "normal", Roberto & Milena Atzori souhaitent soumettre cette foule aux regards des passant-e-s de la rue Sainte-Catherine, révélant l'illusion du caractère immuable de l'identité individuelle.

COMMISSARIAT: TANIA NASIELSKI

Du 16.03 au 11.06.23

(CENTRALE vitrine)

CENTRE CULTUREL ET SPORTIF TOUR À PLOMB

24 RUE DE L'ABATTOIR, 1000 BRUXELLES
WWW.TOURAPLOMB.BE

• **Mothmeister. La Mort Masquée**

L'œuvre du duo Mothmeister est étrange, énigmatique, suscitant une forme d'attraction hypnotisante comme en témoigne le succès grandissant à l'international pour ce duo belge. Mais au-delà du corpus photographique proposé, c'est tout un travail profondément artisanal qui est mis en avant: animaux taxidermisés, costumes et accessoires créés par des artisans locaux et émergents. Mothmeister célèbre le folklore de nos contrées nordiques, et toute la fantasmagorie que l'on peut y rattacher.

COMMISSARIAT: STÉPHANE ROY

Du 25.01 au 4.03.23

• **Antoine Grenez**

L'artiste pluridisciplinaire bruxellois se tourne vers la recherche où la réalité et la fiction se confondent. Son travail a pris un caractère étrange, aux confins du monde connu, cherchant un exotisme presque extraterrestre dans ses images. La recherche d'une certaine étrangeté, un besoin de fiction narrative, le suit lors de ses projets.

COMMISSARIAT: STÉPHANE ROY

Du 8.03 au 15.04.23

CENTRE DU FILM SUR L'ART

19F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

• **Mardis de l'Art**

LA VENERIE, 3 RUE GRATÈS, 1170 BRUXELLES
WWW.LAVENERIE.BE

Être Jérôme Bel de Sima Khatami et Aldo Lee

Le 10.01.23 à 12h30

• **Rien ne s'efface** de Laetitia Mikles

Le 7.02.23 à 12h30

• **Serendipity** de Prune Nourry

Le 7.03.23 à 2h30

• **Kinshasa beta M'bonda**

de Marie-Françoise Plissart

Le 4.04.23 à 12h30

• **Fenêtre sur doc**

MAISON DE LA FRANCIÉTÉ
18 RUE JOSEPH II, 1000 BRUXELLES
INFO@CINERGIE.BE

• **Walter Hus, a musical journey**

d'Astrid Mertens

Le 20.01.23 à 12h30

• **De Schaduwwerkers (Les travailleurs cachés)** d'Annelein Pompe

Le 17.02.23 à 12h30

• **La vie en kit** d'Élodie Degaver

Le 24.03.23 à 12h30

• **Mon amie Païvi** de Violaine de Villers

Le 21.04.23 à 12h30

• **Midis Du Cinéma**

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
3 RUE DE LA RÉGENCE, 1000 BRUXELLES
WWW.MIDISDUCINEMA.COM

• **Dotremont-les-logogrammes**

de Luc de Heusch

Le 2.02.23 à 12h30

• **Un modèle pour Matisse, histoire de la chapelle du Rosaire à Vence**

de Barbara Freed

Le 23.03.23 à 12h30

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK

94 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1060 BRUXELLES
WWW.LEJACQUESFRANCK.BE

• **Que l'amour** de Laetitia Mikles

Le 2.02.23 à 12h30

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

4A CITE FONTAINAS, 1060 BRUXELLES
WWW.CONTRATYPE.ORG

• **Archipel_0 Open call (Appel à projet)**

Le projet *Archipel* inaugure la nouvelle programmation artistique de Contretype, qui redynamise ainsi sa mission de soutien aux jeunes artistes-auteurs dans le champ de la photo et de l'image. Pour *Archipel_0*, six artistes émergents sélectionnés par un comité d'experts présentent chacun un accrochage de leurs recherches récentes. Un-e lauréat-e sera invité-e en résidence à Contretype en 2024.

Du 26.01 au 19.03.23

• **Daphné Le Sergent. Defectid times**

À l'heure du tarissement des ressources de la terre, Daphné Le Sergent aborde l'image sous l'angle de ses processus de production et des enjeux géopolitiques qui les sous-tendent: une époque qui part de l'extraction minière et de la photo argentique pour arriver aux fermes de minage, aux semi-conducteurs et aux fichiers NFT... une manière d'interroger le devenir de la société occidentale.

Du 7.04 au 28.05.23

ISELP

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

• **Memories Gone Wild**

Pour l'exposition *Memories Gone Wild*, 16 artistes et chercheur-se-s qui constituent le groupe international *Fictive Archive Investigations* (Enquêtes sur les archives fictives) présentent leurs recherches personnelles et collaboratives, qui se situent aux confins fictifs des archives.

Artistes: Philippe Black, Elise Billiard Pisani & Margerita Pulè, Giordano Bruno Do Nascimento, Balthazar Blumberg, Juan Cárdenas, Alexis Choplain & Noëlie Plé, Céline Cuvelier, Claire Ducène, Patrick Gaiaudo, Cecilia Hurtado, Stéphanie Roland, Agata Skupniewicz, Sam Vanoverschelde, Julian Walker.

COMMISSARIAT: CLAIRE DUCÈNE

Voir rubrique *INTRAMUROS*

Du 27.01 au 25.03.23

• **Cycles de conférences Expériences sensibles et art contemporain**

Pour ce cycle, Maud Hagelstein, chercheuse et philosophe, abordera la manière dont se joue l'expérience esthétique non pas d'un point de vue cérébral, mais à travers nos cinq sens, mobilisés parfois de façon inattendue.

Les mardis 7.02, 14.02, 7.03, 14.03 et 21.03.23

De 18h30 à 20h

• **Sculpture(s) souple(s)**

À travers ce cycle, Virginie Mamet, historienne de l'art, explorera le champ de la "sculpture souple". Le terme "souple" désignant ici la nature matérielle de l'œuvre mais également l'état d'esprit dans lequel elle s'inscrit.

Les jeudis 9.03, 16.03, 3.03 et 30.03.23

De 15h à 17h

• **Passages à vide. Une histoire des désertions artistiques depuis 1900**

En quatre séances, Adrien Grimmeau, historien de l'art et directeur de l'ISELP, vous propose de découvrir les actes de retrait menés par des artistes, en résistance à une époque, une société, et leur signification dans l'histoire de l'art.

Les mardis 4.04, 11.04, 18.04 et 25.04.23

De 18h30 à 20h

LA LOGE

RUE DE L'ERMITAGE 86, 1050 IXXELLES
WWW.LA-LOGE.BE

• **Ente di Decolonizzazione**

Le nouveau projet de DAAR — Decolonization Architecture Art Research — explore la possibilité d'une réutilisation critique et d'une subversion de l'architecture coloniale fasciste à travers une installation artistique et son activation discursive. Une exposition de DAAR - Sandi Hilal et Alessandro Petti.

COMMISSARIAT: MATTEO LUCCHETTI

Voir rubrique *INTRAMUROS*

Du 4.02 au 2.04.23

LA PART DU FEU / LE MAGA

56 AVENUE JEAN VOLDERS, 1060 BRUXELLES
WWW.FACEBOOK.COM/LAPARTDUFEU

- **Anne De Gelas. Se déprendre**
"Se déprendre – parler d'un manque – un manque de gestes tendres – les mains timides – ce suspend – le mouvement qui nous lie ou tend à nous lier, qui mesure l'écart – nos corps se touchent moins – une distance s'installe petit à petit – une pudeur – normale, douce – cela prend du temps – pas un bouleversement – plutôt un glissement – le temps de l'adolescence – ... – le temps des premières amours – tu n'es plus un enfant – les gestes hésitent, maladresse de nos corps qui changent – (se déploient ou se plissent) – de nos rôles qui se modifient – qui protègent qui ? – créer des zones de frôlement – observer l'espace qui nous sépare – celui qui nous unit – perdure ce lien... solide et rare – les fils de sang se tendent – dans un souffle fragile de nouveaux acteurs entrent en scène – les vivants boussulent – les absents, invisibles puissants hantent nos nuits – une chorégraphie nouvelle se met en place - dansons." — A.D.G
COMMISSARIAT : CÉLESTIN PIERRET
Du 3.02 au 18.02.23

- **Nadia Kever. Quadrat**
"Mes constructions sont des alignements, des agencements et des superpositions de formes géométriques combinées à des aplats de couleurs (papier coloré, monochrome photographique), associés à des matériaux comme le carton mousse, plexiglas ou le bois, en utilisant celles-ci telles quelles sans l'ajout de la couleur." — N.K
COMMISSARIAT : CÉLESTIN PIERRET
Du 10.03 au 26.03.23

- **An Debie. Entheos**
Partant d'un désir et d'une fascination pour sonder l'essence de la réalité, An Debie explore dans sa photographie des éléments que la nature lui offre. Partant de la réalité, elle dissèque et décortique l'image. Elle tente de découvrir l'invisible à travers le visible.
COMMISSARIAT : CÉLESTIN PIERRET
Du 14.04 au 29.04.23

MAISON D'ART ACTUEL DES CHARTREUX (MAAC)

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

- **Serena Vittorini. I built a wall**
À travers la création de photographies, de rapports médicaux, de séances de psychologie personnelle et d'entretiens, l'artiste tente de comprendre les raisons de sa propre action déviante. Afin d'étendre l'expérience intime à une question collective et sociale et de questionner sa propre expérience par rapport à celle des autres, l'artiste crée un dialogue entre son expérience et celle de dix personnes condamnées à une peine de tribunal après avoir commis un crime.
COMMISSARIAT : STÉPHANE ROY
Du 26.01 au 04.03.23

PLAGIARAMA

RIVOLI BUILDING, C24
690 CHAUSSEÉ DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
WWW.PLAGIARAMA.COM

- **Lola Daels & Loup Lejeune**
Les deux artistes développent chacun à leur manière un intérêt prononcé pour l'exploration des propriétés et des évolutions des matériaux qu'ils-elles travaillent, à travers la sérigraphie ou la sculpture, s'interrogeant notamment sur les implications écologiques et économiques véhiculées.
COMMISSARIAT : YUNA MATHIEU-CHOVET
Du 15.01 au 11.02.23
- **Mélanie Berger & Noir Métal (Nicolas Bourthoumieux, Julien Dumond)**
L'exposition croise les pratiques de Mélanie Berger avec celles de *Noir Métal*, projet hybride de Nicolas Bourthoumieux et Julien Dumond, englobant artisanat, design et art. Ces pratiques interrogent la dématérialisation des gestes et explorent les frontières et limites des médiums.
COMMISSARIAT : YUNA MATHIEU-CHOVET
Du 19.03 au 22.04.23

SB34—CLOVIS

87 BOULEVARD CLOVIS, 1000 BRUXELLES
WWW.SB34.ORG

- **Yoann Van Parys. Sauver Noël**
À hauteur d'yeux, et au-delà, l'artiste propose une nouvelle série d'enseignes revisitées au sein de la vaste cour intérieure de l'espace Clovis. Les allures "City 2" de cette proposition encaissent une sorte de commentaire sur les valeurs défendues en période de pandémie, mais avec un temps de retard.
Du 26.01 au 11.02.23

SB34—THE POOL

34 RUE SAINT-BERNARD, 1060 BRUXELLES
WWW.SB34.ORG

- **Chantal van Rijt**
Dans l'espace souterrain du SB34—The Pool, l'artiste va entamer des conversations avec des insectes et d'autres entités. Dans ce niveau sous-jacent, les petits êtres se sentent à l'aise. Souvent négligés et sans voix, ils ne sont pas pris en considération jusqu'à ce que le petit devienne grand, lorsque quelques-uns deviennent nombreux et livrent des sommes qui ne peuvent plus être balayées. Pour ce projet, Chantal van Rijt invitera différentes espèces organiques et inorganiques à collaborer avec elle. Un texte écrit par Timmy van Zoulen accompagnera cette proposition d'exposition.
Du 17.02 au 24.03.23

STERPUT [ASBL E2]

122 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
WWW.STERPUT.ORG

- **Camille Bertagna & Delphine Somers**
Camille Bertagna est une dessinatrice, autrice et plasticienne française. Dans ses dessins aux feutres, elle utilise une gamme de couleurs vives et saturées et un trait brut. Delphine Somers est une artiste peintre autodidacte belge. Elle travaille sur le folklore, les mythes, les rituels, la magie.
COMMISSARIAT : MARION BERTRAND & KAROLINA PARZONKO
Jusqu'au 19.02.23

WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

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

- **Danai Anesiadou. D Possessions**
WIELS présente la plus grande exposition à ce jour de l'artiste belge Danai Anesiadou. Cette exposition ambitieuse, intitulée *D Possessions*, fonctionne comme une synthèse des préoccupations qui ont dominé la pensée et la pratique d'Anesiadou au cours de la dernière décennie, traitant du personnel, du politique et du métaphysique.
COMMISSARIAT : HELENA KRITIS
Du 28.01 au 23.04.23

WITTOCKIANA, MUSÉE DES ARTS DU LIVRE ET DE LA RELIURE

23 RUE DU BEMEL, 1150 BRUXELLES
WWW.WITTOCKIANA.ORG

- **DESIGN-A-BOOK. Recherches et créations en Belgique**
La Wittockiana et l'Atelier du Livre de Mariemont présentent une manifestation consacrée aux pratiques contemporaines en design du livre et reliure de création. Animées par la même volonté d'étude, de transmission et de monstration du livre, les deux institutions s'associent pour rendre visible la création et la recherche appliquée dans ce domaine. L'exposition comprend deux dimensions : la présentation de pratiques menées en Belgique durant ces cinq dernières années sélectionnées par un jury d'expert-e-s et les réalisations des lauréat-e-s de la Bourse triennale de recherche en reliure de création de l'Atelier du Livre.
COMMISSARIAT : NADIA CORAZZINI ET GÉRALDINE DAVID
Du 12.02 au 30.04.2023

68 SEPTANTE

WWW.6870.BE
WWW.LA-VIDEOTHEQUE-NOMADE.NET

- **Video Delivery**
CLUB NORWEST, 93 AVENUE JACQUES SERMON, 1090 BRUXELLES
12.01.23
16.02.23
09.03.23
13.04.23
De 10h à 12h
- **Atelier Court Bouillon - Saison**
CLUB 55, 55 RUE DE VEEWEYDE, 1070 BRUXELLES
10, 17, 24 & 31.01.23
7 & 14.02.23
7, 14, 21 & 28.03.23
11, 18 & 25.04.23
De 17h à 19h
- **Le Best Off Nomade #3 + #4**
PIANOCKTAIL, 304 RUE HAUTE, 1000 BRUXELLES
Le 16.02.23 à 18h30
Le 20.04.23 à 18h30

HAINAUT

BECRAFT

SITE DES ANCIENS ABATTOIRS
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
WWW.BECRAFT.ORG

- **Creative Nature**
Avec le soutien de la Michelangelo Foundation, *Creative Nature* présente une sélection de pièces réalisées par des créateurs européens en arts appliqués contemporains. Les œuvres

exposées se veulent une ode à un objet revêtant une fonction primitive : le contenant.

COMMISSARIAT : JEAN BLANCHAERT

Jusqu'au 12.02.23

- **Le jeu en vaut la chandelle! Prix de Céramique de Petite Forme**
Plus que de simples objets de dépannage ou d'appoint, les bougies et bougeoirs apportent lumière, chaleur, (ré)confort, spiritualité. La 5^e édition du PCPF en rassemble plus de cinquante, poétiques, militants, virtuoses ou humoristiques, réalisés pour l'occasion par des céramistes.
COMMISSARIAT : JEAN BLANCHAERT
Jusqu'au 12.02.23

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

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

- **Pol Bury. Va-et-vient. Œuvres gravées**

En ce centenaire de la naissance de l'artiste, le CGII propose l'exposition phare de l'année Bury à La Louvière. Deux étages du CGII y sont entièrement dédiés, mettant en avant une personnalité à la créativité hors normes puisqu'elle aura touché tout aussi bien à la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie qu'aux pratiques du monde de la gravure.

COMMISSARIAT : VÉRONIQUE BLONDEL ET CHRISTOPHE VEYS

Jusqu'au 12.03.23

- **Prix de la Gravure et de l'Image imprimée**

Louise Charlier. Le livre des Miracles de 1957 à nos jours

(2022, 15 gravures eau forte et aquatinte, 19,5 x 25 cm, 1/5).

Lauréate de la 31^e édition du Prix de la Gravure et de l'Image imprimée, l'artiste a imaginé un *Livre des Miracles* contemporains faisant récit de différents moments réels ou fictionnels de l'histoire de l'espace depuis l'envoi de la capsule Spoutnik en 1957. La narration se présente sous une forme linéaire permettant une lecture fluide d'une histoire alternative de l'espace. 85 artistes ont participé à cette 31^e édition.

L'exposition des 25 artistes retenus est présentée au CGII jusqu'au 12.03.23

- **Marina Philippart**

La jeune autrice-illustratrice vivant au Roieux vient de publier *Sorcière et Chanoir* aux éditions Le Diplodocus (Quissac, FR). Son univers doux et coloré est propice à la rêverie.

Du 15.01 au 12.03.23

L'ESPACE VITRINE. Les expositions dans l'espace vitrine présentent des artistes de la région ou ayant un lien direct avec le CGII. Symboliquement, ce lieu incarne un désir d'ouverture envers la ville et le territoire dans lequel l'institution, de réputation internationale, s'enracine.



Luna Mahoux, *Me and my boyfriend when everything was so different*
© l'artiste

MACS – MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS AU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
WWW.MACS-BE

• **Les Fabriques du cœur et leur usage – MACS 20 ans**
À l'occasion de ses 20 ans, le MACS invite Laurent Busine, son directeur honoraire, à imaginer une exposition qui, suivant sa conception humaniste du musée, envisage la singularité du regard de chacun et fait dialoguer œuvres d'art, objets de curiosité et images du quotidien.

COMMISSARIAT : LAURENT BUSINE
Voir rubrique *IN SITU*
Jusqu'au 19.03.23

• **Angel Vergara. Dans l'instant (titre provisoire)**
Du 23.04 au 8.10.23

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI
2 AVENUE DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

• **Damienne Flipo. Seul l'amour sauve le monde**
Du 19.01 au 19.02.23

• **Darwin Chapelier. Le feu sournois consume**
Plasticien, Darwin Chapelier propose une installation radicale et dense autour des souvenirs et du feu, ce feu qui efface, qui parfois détruit, ce feu synonyme de purification et de renouveau. Une installation sensible qui aborde l'autobiographie par le biais de l'enfance.
Du 10.03 au 09.04.23

• **Barbara Massart et Nicolas Clément. Barbara dans les bois**
Du 21.04 au 21.05.23
(Galerie du Lapin Perdu, Académie des Beaux-Arts de Tournai, 14 Hôpital Notre-Dame, 7500 Tournai)

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEHPHOTO.BE

• **Lisette Model**
COMMISSARIAT : XAVIER CANONNE ET CHRISTELLE ROUSSEAU AVEC LA COMPLICITÉ DE LA GALERIE BAUDOIN LEBON

• **Sébastien Cuvelier. Paradise City**
COMMISSARIAT : SÉBASTIEN CUVELIER, CHARLOTTE DOYEN ET ADELIN ROSSION

• **Ivan Alechine. México solo**
COMMISSARIAT : IVAN ALECHINE ET XAVIER CANONNE

• **Joris Degas. En attendant Saïgon**
COMMISSARIAT : JORIS DEGAS

• **Area 51, Nevada, USA, court métrage d'Annabelle Amoros**
COMMISSARIAT : ANNABELLE AMOROS
Jusqu'au 22.01.23

• **Stéphan Gladieu. Corée du Nord**
Durant divers séjours à Pyongyang et dans la campagne coréenne, c'est sans a priori, sans militantisme ni dénonciation, que le photographe français Stéphan Gladieu a posé un regard neuf sur un pays en devenir, parvenant à révéler l'individu au sein du groupe. C'est en effet à une véritable typologie que Stéphan Gladieu s'est appliqué, croisant les hommes, les femmes et les enfants, les métiers, les fonctions, les lieux de travail comme ceux de loisirs, les figures individuelles ou les groupes, conviant à diverses grilles de lecture, dans la catégorie d'un August Sander. *Corée du Nord* de Stéphan Gladieu, c'est une Corée du Nord regardée dans les yeux, à l'exemple des regards échangés entre le photographe et les Nord-Coréens.

COMMISSARIAT : STÉPHAN GLADIEU, OLIVIER CASTAING ET XAVIER CANONNE
Du 28.01 au 21.05.23

• **Brian McCarty. War Toys**
Depuis 2011, le photographe américain Brian McCarty collabore avec des enfants touchés par la guerre sur une série de photos unique intitulée *War Toys*. Le projet invoque les principes et les pratiques de l'art-thérapie expressive pour recueillir et articuler en toute sécurité les récits de guerre des enfants. Sous la direction d'un thérapeute spécialisé et en travaillant par l'intermédiaire d'ONG et d'agences des Nations-Unies, les garçons et les filles deviennent les narrateurs d'un récit que Brian McCarty recompose et photographie sur les lieux en utilisant des jouets.
COMMISSARIAT : BRIAN MCCARTY ET XAVIER CANONNE
Du 28.01 au 21.05.23

• **Vasco Ascolini. Ciseler l'ombre**
Depuis 1990, Vasco Ascolini fait don de photographies au Musée. En plus de trente années, ce sont plus de 80 photographies qui ont rejoint la collection du Musée. D'abord investi dans la photographie de théâtre, le photographe italien contemporain Vasco Ascolini s'est ensuite tourné vers l'architecture, photographiant des lieux chargés d'histoire, ruines, musées, châteaux, de l'Italie à l'Allemagne, en passant par Versailles. Par son extraordinaire travail sur les ombres, sur le noir qui organise et géométrise sa composition, il nous dit tout autrement ces lieux que nous croyons connaître, projetant soudain l'envers du décor à l'avant-scène.
COMMISSARIAT : CHRISTELLE ROUSSEAU
Du 28.01 au 21.05.23

• **Ewelina Rosinka. Earth in the mouth (20', Allemagne)**
Comme un livre de photos, *Earth in the Mouth* crée de nouvelles associations et narrations. Le film évoque un voyage d'impressions et de sensations où les contours du monde deviennent flous. Entre anarchisme, croyance, vie quotidienne et tourisme, il nous emmène de la Pologne au Brésil. Portrait de la vie dans différents pays, portraits de personnes à la fois amies et anonymes, le film s'enchaîne comme un journal intime dont l'auteure aurait rédigé sept parties.
Du 28.01 au 21.05.23

• **Dimitri Michaux. Syllogomanie**
Dimitri Michaux aborde un thème plutôt inattendu : la syllogomanie, une pathologie dont est atteinte sa mère. "Ma mère accumule les choses depuis toujours, de manière systématique. Cela occupe tous les espaces de la maison. C'est une situation qui m'atteint beaucoup mais à laquelle je ne peux rien changer. En faire le sujet de mon travail était une manière de me désensibiliser un peu par rapport à tout ça et de faire le portrait de quelqu'un qui ne se rend pas compte du problème."
COMMISSARIAT : DIMITRI MICHAUX ET JEAN-MARIE WYNANTS
Du 28.01 au 21.05.23

TAMAT MUSÉE DE LA TAPISSERIE ET DES ARTS TEXTILES DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
9 PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
WWW.TAMAT.BE

• **R22**
TAMAT expose les recherches des artistes en résidence durant l'année 2022 : Peter Depelchin, Louise Limontas, Camille Peyrachon et Araks Sahakyan. Cette exposition marque le point final d'un travail approfondi, expérimental autour de la pratique textile pluridisciplinaire.
COMMISSARIAT : OLIVIER REMAN ET CATHERINE HENKINET
Jusqu'au 05.02.23

LIÈGE

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN – LA CHÂTAIGNERAIE
19 CHAUSSEE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
WWW.CWAC.BE

• **Exposition dans le cadre de la sortie de l'album des 40 ans de La Châtaigneraie**
À l'occasion de la sortie de l'ouvrage rétrospectif *La Châtaigneraie 1979-2021*, le centre d'art invite tous les artistes ayant déjà exposé en son sein à venir y accrocher une de leur œuvre. Le résultat : un cabinet de curiosité artistique, un panorama esthétique des 40 dernières années.
Du 28.01 au 19.02.23

• **[auto]portrait**
Une exposition collective qui réunit une dizaine de plasticiennes autour de la notion de portrait et d'autoportrait. Artistes : Monique Higny – Babi Avelino – Anne-Sophie Fontenelle – Muriel Tihange – Anne-Françoise Schmitz...
COMMISSARIAT : JUSTINE MATHONET
Du 4.03 au 2.04.23

• **Prix Collignon. Candidats et lauréats**
Le Lions Club Liège Val Mosan organise un concours biennal de peinture à la mémoire de son ancien membre Georges Collignon afin d'encourager à travers l'attribution de deux prix de jeunes artistes (moins de 40 ans) à poursuivre leur carrière.
Dossiers à envoyer avant le 10 mars 2023 à Pierre Henrion - 10 rue Haisse, 4670 Mortier.
Du 15.04 au 14.05.23

ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVIGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.E2N.BE

• **Michael Dans. Urubu**
"Ma mère m'héberge depuis les inondations. Je dessine sur la table dans le salon pendant des heures tous les jours. [...] Assurément, c'est en dessinant, en élaborant, de façon très minutieuse, des oiseaux qui recyclent, qui font disparaître les traces de la mort que j'opère ma réinsertion dans la société. [...] Quand les urubus auront fait leur boulot, qu'ils auront complètement effacé le passage du monstre, la caverne sera propre et les ours pourront y revenir et donner à nouveau libre cours à leur fantaisie." — M.D
COMMISSARIAT : LAURENT JACOB
Jusqu'au 28.01.23

GALERIE FLUX
60 RUE PARADIS, 4000 LIÈGE
FLUXNEWS.BE

• **Marie Christine Remy**
Du 13.01 au 11.02.23

• **Vadim Carichon (in situ), Jean Fürst-Esch, Pol Mareschal**
Exposition collective de dessins (in situ) et photographies.
Du 17.02 au 10.03.23

• **Pierre Martens, Jeanpascal Février**
Voir rubrique *INTRAMUROS*
Du 17.03 au 7.04.23

- **Olivier Pe, Quentin Remi**
Du 21.04 au 13.05.23

IKOB / MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
12B ROTENBERG, 4700 EUPEN
WWW.IKOB.BE

- **Henrike Naumann. Westalgie**
COMMISSARIAT : FRANK-THORSTEN MOLL
Du 24.01 au 16.04.23

LES BRASSEURS - ART CONTEMPORAIN
26/28 RUE DU PONT, 4000 LIÈGE
WWW.LESBRASSEURS.ORG

- **Jacques Di Piazza. Mezza Porta**
Cycle Lueurs
Les interventions plastiques de l'artiste, par le travail du plâtre et d'autres médiums issus du vocabulaire du chantier, font appel aux zones d'interstices des lieux dans lesquels il expose, pour en démontrer la fragilité et la force.
Du 25.01 au 18.03.23

LES CHIROUX CENTRE CULTUREL DE LIÈGE
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
WWW.CHIROUX.BE

- **Qu'est-ce qu'un livre? Une sur-prise!**

Cette exposition, réalisée à partir du *Fonds Michel Defourny*, nous rappelle que le livre est un simple volume dans l'espace, qui se manipule. Si le papier constitue sa matière première privilégiée, il lui arrive de recourir à d'autres textures. En mouvement, il se fait spectacle et invite la main à l'animer.
Jusqu'au 11.02.23

- **Luna Mahoux. 2 strong for 2 long**
Dans son travail artistique et de curatrice, Luna Mahoux agence et archive des images "pauvres" (captures d'écran de YouTube, de TikTok, images GSM) qui organisent dans leur abondance les signatures de communautés noires composant, à travers la musique, une visibilité contemporaine alternative.
Du 4.03 au 15.04.23

GALERIE SATELLITE
CINEMA CHURCHILL
20 RUE DU MOUTON BLANC, 4000 LIÈGE
WWW.GALERIESATELLITE.BE
WWW.CHIROUX.BE

- **Marion Colard. Draga**
Avec son projet visuel multidisciplinaire DRAGA, Marion Colard s'intéresse aux réalités des femmes dites "rom", qu'elle a rencontrées entre 2015 et 2022 en Roumanie et en Belgique, et fait émerger la beauté brute et la force de celles qui se construisent dans la marge.
COMMISSARIAT : CENTRE CULTUREL DE LIÈGE LES CHIROUX - ÉQUIPE ARTS PLASTIQUES
Jusqu'au 05.02.23

- **Barbara Salomé Felgenhauer. Faiseuses d'histoires**
Barbara Salomé Felgenhauer propose dans *Faiseuses d'histoires* une lecture immersive de ses récents projets. Face aux problématiques écologiques actuelles et aux principes de domination sur lesquels est fondée notre société, le/la spectateur-riche se fait absorber par un monde où l'on (re)ferait corps avec la Terre, pour réinitialiser le récit de l'humanité.
COMMISSARIAT : CENTRE CULTUREL DE LIÈGE LES CHIROUX - ÉQUIPE ARTS PLASTIQUES
Du 8.02 au 16.04.23

- **Layla Saâd. Feu collectif**
L'artiste propose un travail photographique qui se veut davantage expérience que discours. Avec une liberté de styles et de techniques, elle explore la vie des mondes alternatifs en marge de la société ou en réaction à ses principes normés. *Feu collectif* fait écho à sa vie personnelle et à son expérience dans différents squats européens.

COMMISSARIAT : CENTRE CULTUREL DE LIÈGE LES CHIROUX - ÉQUIPE ARTS PLASTIQUES
Du 19.04 au 25.06.23

LES DRAPRIERS ASBL CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
WWW.LESDRAPRIERS.BE

- **Jot Fau. Être d'ici et de maintenant**
De toutes nouvelles œuvres parlent de transformation, de mélange et d'hybridité. Recouvrir de cuir, de tissu une multitude d'éléments permet de révéler des gestes qui relient des entités distinctes et induisent l'idée de réparation. L'enjeu du travail consiste à maintenir vivante la matière choisie.
COMMISSARIAT : DENISE BIERNAX
Du 11.03 au 29.04.23

NEW SPACE
234 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.SPAC-COLLECTION.ORG

- **Benoit Christiaens. La Nef des fous**
Dans un monde en pleine mutation, comment un artiste peut-il investir la New Space et explorer son imaginaire pour tenter de se projeter dans un futur incertain? Cette exposition invite tout un chacun à devenir actif dans un indispensable laboratoire d'échanges pluridisciplinaires social et jovial.
Du 2.02 au 11.03.23

- **Caverne # Dépendance**
Jonas Loch et Gérard Meurant affirment ici leur affinité sculpturale, dans une conception vitale (de résistance). Cette rencontre se compose d'une part de sculptures réalisées par saponification, technique de création du savon, et d'une autre part d'installations dupliquées par scan 3D.
Du 1.04 au 06.05.23

OYOU
4 GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
WWW.OYOU.BE

- **Volumes**
Sculptures, photographies, peintures, environnements et installations. Une exposition avec les artistes de la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture : **Bernard Herbecq et Yves Barla, George Bianchini, Roland Castro, Brigitte Corbisier, Paul Franck, Sophie Legros, Michel Leonardi, Vicky Roux et Guy Vandeloise.**
COMMISSARIAT : FONDATION PROVINCE DE LIÈGE POUR L'ART ET LA CULTURE - OYOU
Du 29.01 au 26.02.23

SPACE
116 EN FÉRONSTRÉE, 4000 LIÈGE
WWW.SPAC-COLLECTION.ORG

- **Presque monochrome**
COMMISSARIAT : FRANÇOISE SAFIN ET GENARO MARCOS NAVAS
Jusqu'au 21.01.23

- **El baile**
Né suite à une rencontre avec un collectif d'archéologues à Casao (Espagne), le projet de Cathy Alvarez s'appuie sur des archives et des récits familiaux vécus sous la dictature de Franco. Il relie des fragments d'histoires de résistance à travers le partage, la fête et l'envie de vivre.
Du 11.02 au 11.03.23

LUXEMBOURG

CACLB - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE
RUE DE MONTAUBAN, 6743 ÉTALLE
WWW.CACLB.BE

- **Une enquête en territoire**
Le CACLB introduit sa saison 2023 par une exposition qui résulte d'une enquête de territoire sur le site de Montauban et ses environs menée par des étudiants en Master Art et Communication à l'ESAL Metz. Ce projet est encadré par François Genot dans le cadre de son atelier Zone A Dessins.
Du 22.04 au 28.05.23

L'ORANGERIE ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
30 RUE DE LA PORTE HAUTE, 6600 BASTOGNE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

- **Ah... L'Amour!**
Il est interdit de faire chier les fleurs et les enfants. Lorsque le travail plastique, qu'il soit photographique, textile, pictural ou filmique, se fait trace avec pudeur et poésie d'une mémoire traumatique autobiographique tout en préservant une exactitude visuelle et un langage spécifique sans complaisance.
Artistes : **Nastasja Caneve, Fabesko et Natalie Malisse.**
COMMISSARIAT : DOROTHÉE VAN BIESEN
Du 4.02 au 12.03.23

NAMUR

LE DELTA
18 AVENUE GOLENAUX, 5000 NAMUR
WWW.LEDELTA.BE

- **Marcel Duchamp et la scène belge**
À travers une large sélection d'œuvres, d'éditions, de dessins et de documents, cette exposition, organisée en étroite collaboration avec la collection privée Alychlo, permettra de s'immerger dans l'univers singulier de cet artiste majeur, tout à la fois humoristique, grinçant, conceptuel, exigeant et complexe. Elle permettra au public de découvrir les thèmes qui ont irrigué sa carrière mais aussi le fameux "readymade", invention iconoclaste dont on ne cesse de s'étonner qu'elle ait pu trouver sa place au musée. Outre son travail, le public pourra également admirer des œuvres des frères et sœur de Marcel Duchamp.
COMMISSARIAT : JOHAN VANSTEENKISTE
Du 18.03 au 13.08.23
- **Espace Muséal - Histoire[s] Naturelle[s]**
Après de nombreux mois de préparation, le service de la culture est heureux de présenter son tout nouveau dispositif numérique dédié à la présentation



Jacques Di Piazza, *Sans titre*, photographie numérique © l'artiste

des artistes de la province de Namur. Conçu de manière ludique et évolutive, il donne accès à une large base de données d'artistes namurois. Les œuvres intégrées du Delta, l'art du paysage dans nos collections ou les artistes pop de la région n'auront bientôt plus de secret pour vous.
COMMISSARIAT : ISABELLE DE LONGRÉE

- **Parole donnée. Cycle de conférences d'artistes**
Parole donnée, une autre manière de faire connaissance avec l'artiste et son travail. Un mercredi par mois, en soirée, alternativement au Centre Culturel de Namur et au Delta, vous êtes conviés à écouter, dialoguer, partager avec des artistes plasticiens, vidéastes, photographes, etc., autour de leur travail en cours, leurs préoccupations du moment et leurs projets à venir. Tantôt assurée, tantôt plus hésitante, cette parole de l'artiste donne à entendre et à voir ce qui constitue l'acte créateur : les questionnements, les hasards heureux, les obsessions ou les désirs enfouis ; soit l'art en train de se faire ou de se penser. Et c'est bel et bien dans la rencontre que peut véritablement se déployer cette pensée du travail artistique. Ainsi, chaque soirée est-elle singulière, se développant et se précisant au gré des échanges avec le public.

Sahar Saâdaoui
25.01.23 - CCNamur / Abattoirs de Bommel
Adrien Tirtiaux
15.02.23 - Le Delta
Lucile Bertrand + Élise Leboutte
15.03.23
Dans le cadre de l'exposition *Elsewhere*, cycle ONE + ONE, sous commissariat d'Yves Depelsenair
CCNamur / Abattoirs de Bommel
Du 9.02 au 2.04.23
Performance le 8.02 (vernissage)
Stephan Balleux
19.04.23 - Le Delta
Anne Dejaïve
17.05.23
CCNamur / Abattoirs de Bommel
Une proposition du CCN (Centre culturel de Namur) Anciens Abattoirs de Bommel, 18 Traverse des Muses, 5000 Namur et du Delta (Espace culturel provincial).
Un mercredi par mois, de 20h à 22h

BIBLIO

ANNE GREUZAT

62 RUE EDMOND PICARD, 1180 BRUXELLES
WWW.ANNEGREUZAT.COM

- **Anne Greuzat. *Rhizomes***

60 p., 27 photographies couleur. 21 × 14 cm.
ISBN 978-9-4645192-04. 20€. 2022

"Avec une infinie délicatesse, les corps nus de femmes enceintes photographiées par Anne Greuzat nous arrachent au brouhaha du monde et nous propulsent à l'orée de la vie. [...]. Pour qui accepte d'être à l'écoute du monde, dans une forme de recueillement, *Rhizomes* laisse entendre les pulsations de l'univers. La nature, les arbres, les pierres et les hommes, murmurent à l'unisson, la puissance de la vie qui porte en elle une part indestructible. Une part d'infini qui donne le vertige." — Pauline Vidal

ARP2

39/2 AVENUE WINSTON CHURCHILL
1180 BRUXELLES
HTTP://ARPEDITIONS.ORG/

- **La Neige rend aveugle
Projet de Jean-Yves Camus, essai
d'Antonio Guzmán et photographies
de Sandy Avignon, Jean-Yves
Camus, Sébastien Lacroix, Émilie
Salquebre et Joël Van Audenhaege**

162 p., quadrichromie. 17 × 24 cm. ISBN 978-2-4920040-06-1. 35€. Novembre 2022

"Il y a des dénivelés dans ce projet. Du milieu marin à l'alpin, des rives boréales chez Joël Van Audenhaege aux ascensions septentrionales chez Jean-Yves Camus. Des déclivités de pentes et de techniques. Sur le terrain, en chemin, Émilie Salquebre en randonnée solitaire déambule à la rencontre photographique et à la recherche des passages du visible à l'invisible. D'un lyrisme post-apocalyptique chez Sandy Avignon, les étoffes font cortège, portant un deuil d'avance et des signes auspiceux d'un futur antérieur en attente. Des substrats chez Sébastien Lacroix, d'interférences et d'intervalles intermittents d'autres rayonnements, d'autres accords et d'autres mesures, liens et réseaux, d'autres fréquences et d'autres ondes. *La Neige rend aveugle* est un projet elliptique, en déplacement, du tangible à l'intangible et retour. La nuit de quel oubli. À venir la nostalgie déjà de quel avenir." — Antonio Guzmán

EUGÈNE SAVITZKAYA

L'AMOUR DE LOIN



La Petite Pierre

Éd. La pierre d'Alun

CFC-ÉDITIONS

14 PLACE DES MARTYRS, 1000 BRUXELLES
WWW.MAISONCFC.BE/FR

- **Mathieu Van Assche. *Mascarade***

112 p., 11 illustrations couleur. 17 × 21 cm.
Collection *L'impatient*. ISBN 978-2-87572-084-9. 22€. Octobre 2022

Collectionnant les anciens portraits qu'il glanait en brocante, Mathieu Van Assche s'est mis, sans but précis, à dessiner sur ces photos de famille d'un temps passé. Peu à peu, l'univers du masque s'est imposé face à ces visages qui ne laissaient rien transparaître.

ÉDITIONS FLAMMARION

82 RUE SAINT-LAZARE, 75009 PARIS.
WWW.EDITIONS-FLAMMARION

- **PHOTO | BRUT #2. Collection Bruno Decharme**

264 p., photographies couleur. 24 × 28 cm.
Collection *Photographie*. ISBN 978-2-080294265. 39€. Novembre 2022

Cet ouvrage a pour ambition de dévoiler au lecteur d'autres facettes de la "photographie brute" à travers les œuvres, pour la plupart inédites, d'une centaine d'artistes de différents pays. Il parcourt un champ peu exploré par les recherches sur l'art brut et s'ouvre à des pratiques novatrices de la photographie, à d'autres voies empruntées par ce même médium, renouvelant notre regard sur celui-ci. Par le biais de photographies, de photomontages ou encore de photocollages, ces créateurs, généralement autodidactes, dévoilent leurs univers personnels à travers des œuvres produites en dehors des circuits artistiques conventionnels.

ÉDITIONS LA MUETTE

12 AVENUE D'UCCLE, 1190 BRUXELLES
WWW.LAMUETTE.BE

- **Fictions d'artistes. Dessins d'enfant de Francis Goidts**

160 p., 100 illustrations couleur. 21 × 28 cm.
Collection *Aimée Girale*. ISBN 978-2-35687-880-9. 25€. Septembre 2022

Ce premier ouvrage de la collection présente les dessins de Francis Goidts (Belgique, 1952-2014), artiste et éditeur, alors âgé de 10 ans, rassemblés par son frère Bruno Goidts: "Témoin halluciné d'une ambiance familiale qui le dépassait, porteur d'un relatif regard innocent. Un virtuose de l'étalage de thèmes explicites sur le mystère de l'assemblage d'un couple parental. Un but me préoccupait, sauvegarder cette créativité réalisée en dehors de tout académisme, surgie d'un désordre psychologique stimulant. Il s'agit d'entendre le grondement esthétique d'un météore."

ÉDITIONS SNOECK

83 SINT KWINTENSBERG, 9000 GAND
HTTPS://SNOECKPUBLISHER.BE

- **Watching Julien Saudubray
Textes de Louma Salamé, directrice
de la Fondation Boghossian,
et Claire Leblanc, directrice du
Musée d'Ixelles**

127 p., photographies couleur. 21 × 27 cm.
ISBN 946-1-618336. 35€. Décembre 2022

Ce jeune artiste excelle dans l'expérimentation. Une synthèse de sa peinture aboutit aujourd'hui, après quelques pérégrinations, à une pratique qu'il qualifie lui-même de "mécaniste". Entre abstraction et figuration, il continue à travailler à des images auxquelles il ne cesse d'ajouter des couches et des

couleurs, mais aussi d'en enlever, le subjectif étant ensuite réduit au strict minimum. Il dit lui-même: "À chaque coup de pinceau, j'hésite entre l'excitation et l'ennui, tout en m'observant en train de peindre, comme une machine absurde programmée selon la formule beckettienne "Rater encore. Rater mieux".

ÉDITIONS YELLOW NOW

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CRISNÉE
WWW.YELLOWNOW.BE

• Le Petit Boris illustré. Boris Lehman par lui-même

736 p., 1050 illustrations couleur. 24 × 17 cm. Collection *Côté cinéma*. ISBN 978-2-873404925. 59€. Février 2023

Avec cet air débonnaire qu'on lui connaît, ce personnage — Boris Lehman —, essentiellement marcheur, affublé de casquettes, de sacs et d'appareils photo... on le retrouvera tout entier, multiplié à l'infini, comme dans un jeu de miroirs, dans ce livre-somme, véritable encyclopédie qui ramasse, sur plus d'un demi-siècle, quelques morceaux épars de sa vie.

• Catherine Bizern (dir.) Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée

232 p., 20 illustrations N/B. 17 × 12 cm. Collection *Côté cinéma*. ISBN 978-2-873404932. 15€. Janvier 2023

"Les manières de faire sont toujours des manières de penser", disait le regretté Jean-Louis Comolli. Avec le cinéma pour désir partagé et le documentaire comme territoire commun, des cinéastes échanger leurs idées, leurs expériences, leurs points de vue. Réunis par petits groupes en ateliers, ils ont élaboré au fil des années une réflexion qui croise choix d'écritures et questions éthiques.

• Thibaut Bruttin La Soupe aux choux, Jean Girault

144 p., 100 illustrations couleur. 12 × 17 cm. Collection *Côté films*. ISBN 978-2-873404949. 14€. Avril 2023

La présente apologie soutient, avec sincérité mais aussi un soupçon de provocation, que cette farce rabelaisienne vaut mieux que les caricatures qui en sont faites et doit être rétablie dans sa dignité. Gageons que si *La Soupe aux choux* parle encore, c'est probablement qu'elle a quelque chose à dire.

• Pierre Jailloux Jean-François Stévenin. Passe montagne

144 p., 100 illustrations couleur. 12 × 17 cm. Collection *Côté films*. ISBN 978-2-873404956. 14€. Avril 2023

En s'invitant à la table du monteur, Jean-François Stévenin découvre "l'art de tailler dans le lard du plan-séquence", et par là même son geste fondateur. Il n'hésite pas à user de son pouvoir en marquant son territoire: là où passent ses ciseaux, les plans ne repoussent pas. [...]. Au moment de couper, sa main ne tremble pas: *Passe montagne* fraye son chemin à la tronçonneuse...

ESPERLUÈTE ÉDITIONS*

9 RUE DE NOVILLE, 5310 NOVILLE-SUR-MEHAIGNE
WWW.ESPERLUETE.BE

• Geneviève Casterman. Fait d'hiver

24 p., 20 illustrations N/B. 15,5 × 21 cm. Collection *Albums*. ISBN 978-2-359841664. 9,90€. Janvier 2023

Elle était attendue, espérée... la voilà qui arrive enfin: la neige! Aussitôt les premiers flocons tombés, les amis se préparent et anticipent toutes les aventures qu'ils pourront vivre dehors. Mais tout ne se passera peut-être pas comme ils l'ont imaginé... Cette histoire est le deuxième volet d'une série d'albums, *La bande à Lily*, qui nous invitent dans le quotidien d'un groupe d'enfants vivant dans le même village.

• Myriam Mallié. Le ceruciel de verre

80 pages. 14 × 20 cm. Collection *En toutes lettres*. ISBN 978-2-359841671. 18€. Février 2023

Myriam Mallié explore le conte des frères Grimm et amorce, en parallèle, une réflexion sur les contes qui habitent notre imaginaire, leurs codes, valeurs, formes. Le récit glisse dans sa trame les questions de notre temps sur l'avidité, le pouvoir, la soif de reconnaissance, la place des femmes, la place que nous laissons à nos rêves qui se débattent inlassablement entre avoir et être.

FONDS MERCATOR

2 RUE DU MIDI, 1000 BRUXELLES
HTTPS://MERCATORFONDS.BE

• Philip Aguirre y Otegui. L'invitation au Voyage. Works on Paper

160 p., 160 illustrations. 21 × 14,5 cm. Édition quadrilingue FR/NL/EN/ES. ISBN 978-94-6230-335-5. 39,95€. Novembre 2022

L'artiste belge Philip Aguirre y Otegui (*1961) est surtout renommé pour ses sculptures, installations et œuvres monumentales dans l'espace public. Son vaste corpus de dessins et d'œuvres graphiques, par contre, est moins connu. Or, pour Aguirre, le dessin est essentiel, parce qu'il lui permet de penser et d'analyser le monde: "Je dessine donc je pense". Dès son plus jeune âge, le cabinet des estampes du Musée Plantin-Moretus, à Anvers, a été pour lui une importante source d'inspiration. Philip Aguirre considère ses œuvres graphiques comme un produit fini. Ses dessins, en revanche, ont une fonction toute différente dans son œuvre. La focalisation sur le dessin est le point de départ de sa réflexion et le fil rouge du processus créatif si important pour lui. Et, dans ce processus créatif, il n'est pas rare que le patrimoine ancien soit une source d'inspiration.

• Francis Picabia. Catalogue Raisonné. Vol IV. 1940—1953

480 p., 600 illustrations couleur. 29,5 × 25 cm. Édition bilingue En/Fr. ISBN EN-FR 978-94-6230-327-0. 160€. Décembre 2012

Cet ouvrage, quatrième volume de l'ambitieux catalogue raisonné de l'œuvre de Francis Picabia (1879—1953), recense les peintures et une sélection de dessins des années 1940 à 1953.

HÉMATOMES ÉDITIONS

2 QUAI DE LA DÉRIVATION, 4020 LIEGE
HTTPS://HEMATOMES.BE

• The Derailment of the Usual Textes de Paul Devens, Eline Kersten, Niamh McDonnell, Melle Jan Kromhout, Brandon Labelle, Caroline Claus, Raviv Ganchrow et Peter Kiefer

128 p., 42 illustrations. 16,5 × 24 cm. ISBN 978-2-9602558-9-8. 16€. Décembre 2022

Comme le suggère le titre, *The Derailment of the Usual* vise à déstabiliser la normalité. La dérégulation et la perturbation sont utilisées pour rendre audible la réalité qui se cache derrière la façade. Ce livre nous invite à participer au dialogue sur l'ancrage du son dans une réalité sociale, militante et politique et, surtout, nous met au défi de regarder et d'écouter avec un esprit ouvert les choses dont nous ne tenons habituellement pas compte et que nous considérons comme acquises.

LA LETTRE VOLÉE*

146 AVENUE COGHEN, 1180 BRUXELLES
WWW.LETTREVOLÉE.COM

• HERstory

240 p., 32 illustrations couleur. 15 × 21 cm. Collection *Essais*. ISBN 978-2-87317-601-3. 24€. Avril 2023

Ce livre rassemble des récits de féministes minoritaires du début du vingt-et-unième siècle en Europe. À travers des auto-ethnographies de la sororité, l'ouvrage répond à un objectif: celui de récrire l'histoire du point de vue des dominées — en mettant l'accent sur l'utilité des images à cette fin. Un terme issu des sciences sociales anglo-saxonnes traduit ce geste que l'on reprendra à notre compte ici, en disant que l'ensemble des contributrices sont ici les instigatrices d'une *HERstory*, iconique intersectionnelle et décoloniale.

• Dominique Vermeesch. Ouïr le jamais vu

256 p., 120 illustrations N/B. 16,5 × 29,5 cm. Collection *Livres d'art*. ISBN 978-2-87317-602-0. 22€. Avril 2023

"L'espace comme mon corps sont imprégnés de grandes toiles représentant un univers désolé de fin de siècle [...]. L'héritage familial est traversé d'ondes mystiques issues de vocalises incompréhensibles chantées en latin [...]. Il y a aussi ces gestes lents qui viennent de l'âme, un rite spirituel réalisé par un oncle prêtre chaman [...]. Dans ce même espace, il y a des peintures de femmes martyres, des annonces mélangées d'assomptions de résurrections et de morts. Ce trop-plein de sensations, d'héritages, va me forcer à me retirer, me dénuant dans un vide sans nom, un espace qui esquivé le monde", dit Dominique Vermeesch en évoquant son univers.

LA PART DE L'ŒIL

144 RUE DU MIDI 144, 1000 BRUXELLES
WWW.LAPARTDELOEIL.BE

• La Part de l'Œil n° 37 — 2023. Dossier: Suspendre le temps, continuer l'espace. La division lesingienne à l'épreuve des arts

350 p., 143 illustrations. 21 × 29,7 cm. ISBN 978-2-930174-55-6. 36€. Janvier 2023

La séparation des arts opérée par Lessing en 1766 a durablement cantonné l'art littéraire dans l'idée d'un temps séquentiel et l'art plastique dans un temps arrêté. Le présent volume se propose de revisiter cette division entre espace et temps en explorant l'idée que le tableau peut être conçu comme un espace continué de même que l'œuvre littéraire peut être appréhendée comme un temps suspendu.

LA PIERRE D'ALUN*

81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES
1060 BRUXELLES
WWW.LAPIERREDALUN.BE

• Marcel Lecomte. Pat Andrea (pour les illustrations)

La Fidélité des yeux fermés. Un Monsieur bien dressé

64 p., 15 illustrations N/B. 11 × 14 cm. Collection *La Petite Pierre*. ISBN 978-2-87429-128-9. 15€. Mars 2023

"Parmi les surréalistes de Belgique, l'écrivain Marcel Lecomte (1900-1966) a été vu comme hérétique, car orienté vers l'ésotérisme. Ses textes ont en effet un sens caché, obscurément lumineux. De même dans des billets intimes et dialogues érotiques dont Pat Andrea présente l'image explicite, en regard de certains mots crus qui participent de la cuisson alchimique." — Philippe Dewolf

• Eugène Savitzkaya. L'Amour de loin

64 p., 12 illustrations N/B. 11 × 14 cm. Collection *La Petite Pierre*. ISBN 978-2-87429-127-2. 15€. Mars 2023

L'artisan de cette pastorelle et de ces dessins, observant les écritures des scolyles et versifiant à sa guise, se veut le simple convive d'une assemblée interculturelle absolument biologique.

• Eugène Savitzkaya, Caroline Lamarche & Émelyne Duval. Le jeu du destin

64 p., 26 illustrations couleur. 11 × 14 cm. Collection *La Petite Pierre*. ISBN 978-2-87429-129-6. 15€. Mars 2023

"Prévoir l'avenir est un art. Mais plus encore, identifier notre destin. Les cartes du Marquis de La Pierre d'Alun ont été pensées comme constellation, champ de forces à la minute présente, celle où nous nous emparons de l'une d'elles à l'aveugle, la retournons et découvrons notre portrait en miroir." — Caroline Lamarche





Poem Editions

NOUVELLES ÉDITIONS SCALA

5 RUE DU SOMMERARD, 75005 PARIS
WWW.EDITIONS-SCALA.FR

• Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux. *Les fictions documentaires en photographie*

130 p., 35 photographies N/B, 75 photographies couleur. 30 × 23 cm. ISBN 978-2-35988-268-1. 32€. Décembre 2021

Photoreporters et plasticiens posent la question de formes mixtes, les fictions documentaires. Dans des pratiques collaboratives, ils produisent des séries d'images avec différents protocoles. Cela leur permet de garder traces ou d'en refaire l'histoire, de rendre corps ou de donner lieu à ces situations et parfois de négocier l'image. La mise en œuvre de ces séries suppose des postproductions variées plus aptes à s'ouvrir à des publics plus nombreux. Ce courant, actif au niveau international en photographie, manifeste aussi son caractère paradoxal dans d'autres disciplines.

PLUS-TÔT TE LAAT

25 RUE JACOBS-FONTAINE, 1020 BRUXELLES
PTTL.BE

• Livia Cahn, anthropologue, Elise Debouny, graphiste et illustratrice, et Noémie Pons-Rotbardt, paysagiste. *Port-Miou, terre d'extractions. Enquête sur les traces et les devenir d'une carrière*

92 p., illustrations couleur et N/B. 24 × 16 cm. ISBN 9782960308105. 25 €. Novembre 2022

Enquête à trois voix sur une ancienne carrière dans une Calanque près de Marseille. Exploitée pendant plus de quatre-vingts ans par l'entreprise Solvay, sa roche calcaire a été extraite pour fabriquer de la soude. Ce livre imprimé en risographie, mêlant récits et images, creuse dans l'épaisseur de cette roche et des relations qui se tissent avec les vivants.

POEM EDITIONS

MAINZER LANDSTRASSE 105 HH, D-60329
FRANKFURT AM MAIN, ALLEMAGNE
WWW.POEM-EDITIONS.COM

• Agnès Geoffroy. *Blank*

640 pages. 13 × 19 × 5,4 cm. Impression sur tranche. Certificat d'authenticité, signé par l'artiste. Édition limitée 30 copies + 6 EA. 350€. 2022

Le livre d'artiste *Blank* s'inspire des peintures peintes sur les tranches des livres anciens, une pratique datant du XVI^e siècle. Le titre de l'ouvrage est une invitation à combler les manques, à laisser agir l'imaginaire entre l'image et les mots. Le regard, profond et équivoque, posé sur la tranche, est un appel à scruter et à infiltrer le livre.

PRISME ÉDITIONS

45 (BOÎTE 2) AVENUE WIELEMANS CEJPPENS
1190 BRUXELLES
WWW.PRISME-EDITIONS.BE

• Jean-Dominique Burton. *Visions*

408 pages. 29,7 × 29,7 cm. Fr /An. ISBN 978-2-930451-40-4. 69€. Octobre 2022

50 années de photographies sur 4 continents. *Visions* est une rétrospective des travaux de Jean-Dominique Burton, photographe belge de renommée internationale. Des rives du Gange aux Vodounons béninois, sans jamais oublier sa Belgique natale, l'auteur a dédié sa vie à révéler, par ses images, la beauté et la richesse de cultures, souvent ancestrales, et à en favoriser la transmission. Portraitiste primé à de multiples reprises, c'est par les femmes et les hommes qu'il aborde ses sujets, toujours de manière positive, par leurs regards, leurs sourires, leurs cicatrices parfois. "Je suis l'inverse d'un photographe de guerre, mais il n'y a pas vraiment de mot pour cela", écrit Burton.



Ed. Triangle Books

• Jephon de Villiers. *Arboglyphes*

84 pages. 29,7 × 29,7 cm. Édition bilingue EN/FR. ISBN 978-2-930451-41-1. 32€. Octobre 2022

Les écritures de Jephon de Villiers volent de conscience en conscience. Elles pourraient être arabes, indiennes, africaines. Horizontales ou verticales, elles constituent, au fil des ans, une partition. Des gammes plutôt. Pas un jour sans écriture. "J'écris toujours debout, comme si mon corps se dirigeait déjà vers l'autre, comme si j'allais traverser la feuille." Cet élan vers l'autre est le fil rouge, quotidien, vital, d'une existence placée sous le signe des glyphes, ces sillons aériens creusés à même la terre incandescente de la mémoire. Extrait de la préface de Caroline Lamarche.

TRIANGLE BOOKS

46 AVENUE DES VILLAS, 1060 BRUXELLES
WWW.TRIANGLEBOOKS.COM

• Pierre Debusschere. *Spectrum*

32 p., 29 illustrations couleur. 24 × 30 cm. ISBN 978-2-930777-46-7. 25€. Octobre 2022

Spectrum est une série en cours de photographies que Pierre Debusschere a débutée en 2020. Cherchant une manière différente de (dé)couvrir et d'exposer le corps, Debusschere continue d'explorer les notions de conscience corporelle, d'apparence corporelle et d'exposition corporelle.

• Pierre Leguillon. *The Barefoot Promise*

196 p., 171 illustrations couleur. 20 × 24 cm. ISBN 978-2-930777-48-1. 45€. Novembre 2022

The Barefoot Promise (La Promesse aux pieds nus) est le montage de 176 photographies de plateau de cinéma, de films principalement européens et américains, qui prennent le pied comme motif central. De l'âge d'or hollywoodien à la Nouvelle Vague française, le fétichisme du pied révèle les fantasmes sous-jacents des réalisateurs et les normes de genre que véhicule le cinéma occidental. Structuré comme un film en soi, le livre est la première version imprimée de *La Promesse de l'écran*, un dispositif de projection activé par Pierre Leguillon depuis 2007, qui explore certains aspects marginaux de l'histoire du cinéma. Comme une séance en salle ou un DVD, le livre comporte un entracte et un générique, ainsi qu'un *bonus* de l'artiste américaine Louise Lawler. Tous les tirages d'exploitation et les photographies de presse réunis dans ce livre font partie des collections du Musée des Erreurs, fondé par Pierre Leguillon à Bruxelles en 2013.

* Éditeurs soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles

PRIX & APPELS

Pour des questions de périodicité éditoriale et dans un souci de réactivité accrue, les informations par le passé diffusées via la rubrique *Prix et Appels* le sont désormais via la page Facebook et la newsletter de la Direction des Arts plastiques contemporains :

facebook.com/artsplastiquescontemporains
contact : pascale.viscardy@cfwb.be

L'ART MÊME
Quadrimestriel
#89
Janvier — Avril 2023
Gratuit
5850 exemplaires

**FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES**
Administration Générale
de la Culture
Service Général
de la Création Artistique
Direction des Arts Plastiques
Contemporains
44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 88
T + 32 (0)2 413 20 17
www.artsplastiques.cfwb.be
www.lartmeme.cfwb.be


R.D. | BELGIQUE

Autorisation de fermeture
Bruxelles x - 1/488
Dépôt Bruxelles X

DOSSIER

L'IA: vers un nouveau régime visuel

4

La fabrique de l'ART

9

De nouvelles productions d'images

12

Conspiracy & corporate dreams, ou la fractalisation du contemporain

16

Créativités disputées, une aubaine anthropologique

20

CuturIA

21

Internes, ou le roman (de l') artificiel

24

Hyperphantasia, des origines de l'image

EXTRAMUROS

26

7^e Biennale de Lubumbashi
Réapprendre à respirer

28

En suivant la piste des chants migratoires

Laure Prouvost

30

Algues maudites
Alice Pallot

32

16^e Biennale de Lyon
Manifeste de la Fragilité

34

Lyon & Venise
Immersion en monde post-humain

IN SITU

36

Les fabriques du cœur
et leur usage
Les 20 ans du MACS

INTRAMUROS

40

Archives fictives, documentations potentielles
Memories gone wild à l'ISELP

43

A/D/N
Vincent Meessen

44

Instaurer le monde
Haseeb Ahmed

46

À qui/quoi la chaleur résiste-t-elle ?
Clémentine Vaultier

48

Ente di decolonizzazione
DAAR

50

Volte-face
Planetarium
Julien Meert

52

Catalogue
Pierre Martens & Jeanpascal
Février

54

Alain géronneZ plus que jamais

56

La couleur, un point c'est tout
Bernard Villers

58

Étranges étranger-ère-s
Camille Picquot

59

Partitions de silence
L'aventure silencieuse
des espaces intervallaires

PRIX

60

Prix du Hainaut 2022
Tant de choses ou presque
Lauriane Belin

61

Prix Jeunes Artistes
du Parlement de la Fédération
Wallonie-Bruxelles
Lacunes et repentirs
Yann Freichels

62

Prix Art Contest
Tu connais ce bruit ?
Paulius Sliupa

63

Prix Sabam et Fondation CAB
(Art Contest)
Entre les mur(mure)s
Wim De Pauw

EDITIONS

64

Zones grises
Rien, presque
Michel Mazzoni

65

Nager sans maillot
Patrick. 13 dramolets
Patricia & Marie-France Martin

66

Double exposition,
et méta-processualité
Didier Vermeiren

68

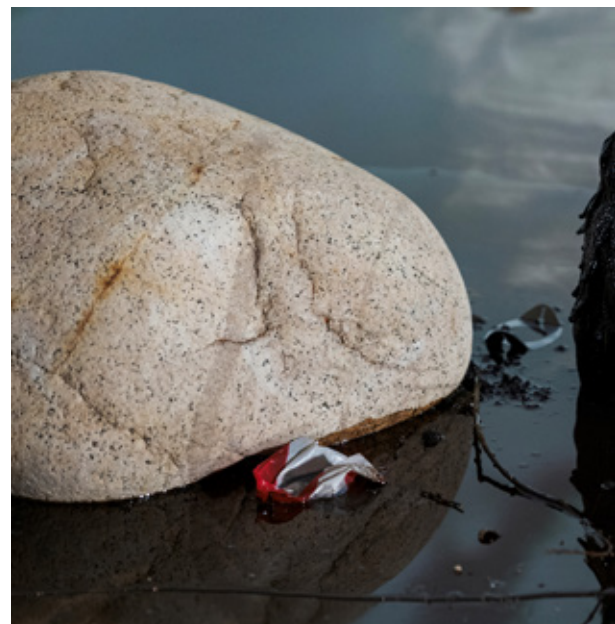
Recaptioning Congo
Sandrine Colard

71

La pulsion critique
Le discours des autres
Craig Owens

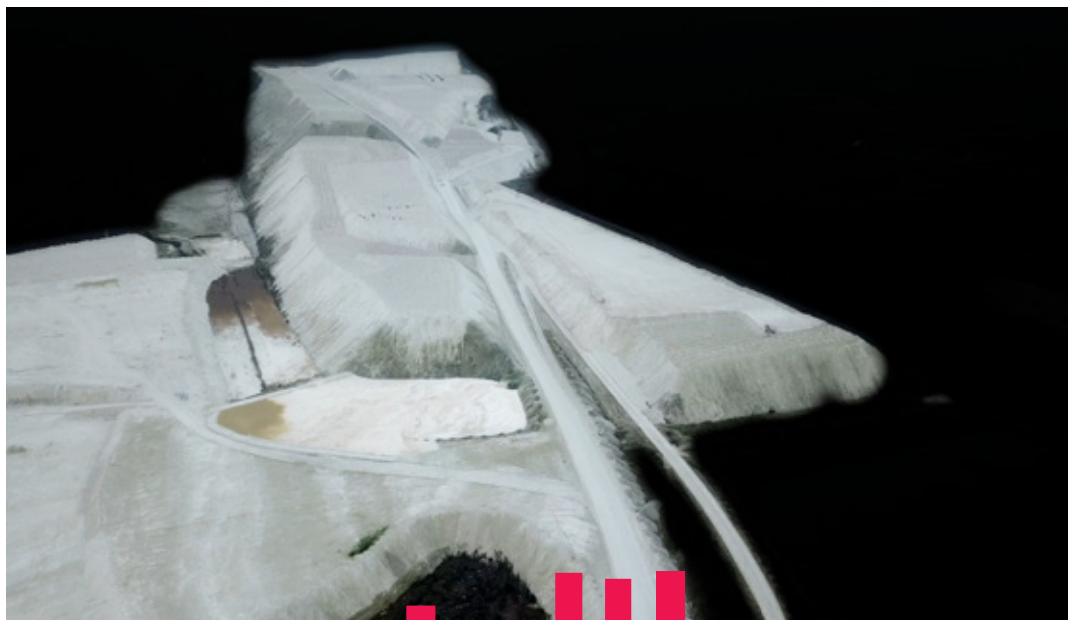
AGENDAS ETC

72-79



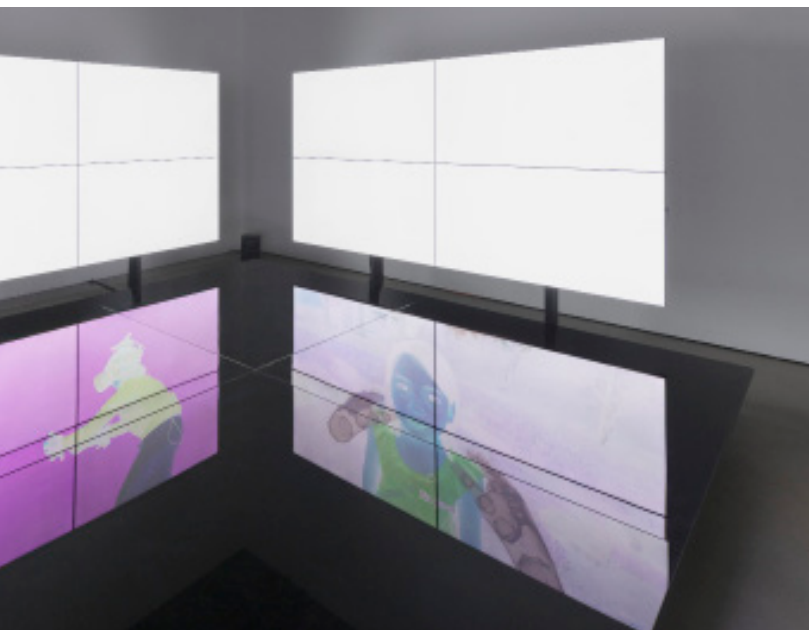


1



2

3



L'ART MEME

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

1^{er}
QUADRIMESTRE
2023

1

