

Glissement de terrain
Impertinence – Résistance – Survivance

Musée Ianchelevici
La Louvière - Belgique



Hélène MACHIN, *La Sainte Huberte*, 2012, assemblages et mise en scène *in situ*, salle des marbres, musée lanchlevici. © Photo Alain BREYER

Parution éditée à l'occasion de l'exposition

Glissement de terrain Impertinence – Résistance – Survivance

présentée du 6 octobre au 23 décembre 2012

au Musée ianchelevici
Place communale, 21
7100 La Louvière - Belgique
Tél. 00 32 (0)64 28 25 30
www.musee.ianchelevici.be
info@musee.ianchelevici.be

9	L'impertinence est à l'artiste ce que le mégaphone est au manifestant Valérie FORMERY
13	Glissons donc... – Benoît DUSART
17	Les Effrontés – Laurent COURTENS
21	Limites de l'impertinence – Tristan TRÉMEAU
25	De l'impertinence en art, un survol ... – Arnaud LABELLE-ROJOUX
30	Impertinence professionnelle – Antoine BOUTE
35	Catalogue
36	Adel ABDESSEMED
38	Agence Bates Y&R (Copenhagen)
40	Kader ATTIA
42	Vanessa BEECROFT
44	Sylvie BLOCHER
46	Antoine BOUTE
48	François CURLET
50	Philippe DECRESSAC
52	Romain GAVRAS
54	Agnès GEOFFRAY
56	Carsten HÖLLER
58	Alfredo JAAR
60	Mehdi-Georges LAHLOU
62	Zbigniew LIBERA
64	Jacques LIZÈNE
66	Emilio LÓPEZ-MENCHERO
68	Hélène MACHIN
70	Renzo MARTENS
72	Messieurs DELMOTTE
74	Jean-Luc MOERMAN
78	Jean-Luc MOULÈNE
80	Bernard MULLIEZ
82	Eric POUGEAU
84	Jorge Gustavo RIEGO MAIDANA
86	Sophie RISTELHUEBER
88	Martha ROSLER
90	Joseph SZABO
92	Christophe TERLINDEN
94	Raphaël VAN LERBERGHE
96	Dana WYSE
98	Lamia ZIADÉ
100	Colophon

L'impertinence est à l'artiste ce que le mégaphone est au manifestant¹



Vue de l'exposition © Photo Alain BREYER

“Comme une ligne de force à travers le programme de *La Louvière Métropole Culture 2012*, la fronde, la rébellion, la contestation s'imposent telles qu'elles ont façonné la ville, depuis sa naissance, qui coïncide historiquement avec l'émergence des mouvements ouvriers et des premières revendications syndicales.

L'impertinence, chez nous, s'imprime dans les vers d'Achille Chavée, s'exprime avec les incongruités du Daily-Bul et les potacheries du Laid Bidule, se travestit au Laetare et se lit, bien sûr, dans le regard des louviérois qui séduisent généralement leurs visiteurs. Si *La Louvière, Métropole Culture 2012* doit avoir un ton, ce sera celui de l'impertinence!”²

Existerait-il alors une impertinence typiquement louviéroise ? Il serait abusif de le prétendre même si la ville a connu quelques épisodes insurrectionnels³ et plusieurs personnalités hautes en couleur.

L'impertinence a toutefois trouvé dans cette ville un terrain favorable pour s'y développer. On dénote dans la capitale du centre un réel esprit frondeur à la fois politique et social, un esprit d'auto-dérision chez ses habitants comme chez ses dirigeants. Il n'est qu'à regarder la vidéo où, dans le cadre de *La Louvière Métropole Culture 2012*, le bourgmestre de la ville joue le jeu d'un pseudo Putsch culturel des métropolitains contre son bourgmestre. Enlevé puis bâillonné, il est contraint de remettre les rênes du pouvoir à l'intriguant Monsieur Métropole. La vidéo a été projetée aux louviérois lors de la soirée d'ouverture de *Métropole Culture* et a fait le buzz sur internet.⁴

Dans cette ville au climat économique particulièrement rude, cet antidote à ce qui est perçu comme une domination des plus forts, cette bulle salvatrice qu'est l'impertinence a toujours agit par intermittence. Les vagues de contestation oscillent avec des périodes de résignation, voire d'abattement mais peuvent très vite se réveiller autour de projets fédérateurs.

De manière plus large, l'impertinence, est aussi très certainement liée au caractère wallon, souvent revendicatif et agissant sur plusieurs couches. A cela deux sources bien distinctes, la première que l'on trouve dans les chansons populaires, pleine

¹ Nom d'un profil sur le réseau social Facebook

² <http://www.lalouviere2012.eu/fr/impertinents/>

³ Les grandes grèves de 60 qui ont bloqué la Wallonie pendant 1 mois, ont très vite gagné la ville, certains grévistes ayant été jusqu'à des actions de sabotage. Par la suite, elles ont surtout permis la naissance du théâtre prolétarien animé par Jean LOUVET. Il réunissait à la fois des ouvriers, des professeurs, des intellectuels. Il deviendra l'Atelier de Théâtre, Le Studio-Théâtre de La Louvière mais conservera toujours cette même pertinence de la critique sociale.

⁴ <http://www.lanouvellegazette.be/325527/article/regions/centre/actualite/2012-01-02/le-bourgmestre-de-la-louviere-enleve-et-C2%A0baillonne-par-des-putschistes-C2%A0-video>

de bons sens et de dérision et une impertinence plus élaborée, née du développement de l'instruction et de la prise de conscience de tout abus ou inégalité.

L'exposition *Glissement de terrain* interroge la notion d'impertinence comme acte de résistance et de survivance en nos sociétés contemporaines en proie à l'instabilité. L'impertinence est à considérer ici dans son acception courante : une façon d'agir hors de la pensée unique, de réagir aux imperfections du monde, d'oser dire, de penser la relativité du sens et la fatuité du sérieux.

Elle rassemble des œuvres fortes qui nourrissent connivences, rebondissements et grincements dans une dimension critique. Leur justesse tient lieu de balise puisque sans "pertinence" le sens fait défaut et le grossier l'emporte.

L'exposition revendique sa part expérimentale. Ni bon sens, ni bon goût ou flatterie, les enjeux proposés sont ailleurs : dans la mise en cause de toute violence, domination ou autorité illégitime, dans la contestation sociale, dans l'affirmation des identités, dans la liberté des expressions, dans la démythification du religieux, autant de chapitres convoqués pour nourrir la réflexion.

Trente artistes belges et étrangers établissent un parcours calqué sur les grandes étapes qui engendrent l'impertinence : le trouble amenant le questionnement, le décryptage, la formulation de propositions, l'impact et les nécessaires changements induits.

L'exposition s'accompagne d'un parcours d'interventions artistiques à travers la ville. Ces créations à ciel ouvert transposent l'idée d'impertinence en de nombreuses problématiques urbaines. Non sans humour, sculptures, installations, performances s'inscrivent au détour d'une rue, d'une façade, de lieux imprévisibles chargés de mémoire pour susciter la curiosité des passants et réveiller les consciences endormies.

Valérie FORMERY



Philippe DECRESSAC, *La nation reconnaissante*, 2012.
Installation *in situ*, Place communale, La Louvière
© Photo Alain BREYER

Glissons donc. . .

La genèse de *Glissement de terrain* ne fut pas une chose simple. Aborder une thématique aussi relative que l'impertinence signifie se confronter aux certitudes les plus fermes. Ce qui se cache sous les idées n'est rien de moins qu'idéologie - système de représentations et de valeurs aussi charpenté qu'intégré aux plus intimes de nos affects.

Le petit groupe de commissaires que nous sommes s'est donc longuement disputé. Les disputes sont d'abord histoires d'étonnements et de frustrations. Lorsque les gens se livrent, proposent, construisent ou s'indignent, c'est toujours ou bien souvent contre soi, contre nous, vous et surtout toi.

L'impertinence est consubstantielle à la résistance. Ce qui veut dire, pour faire simple, que l'enfer, c'est les autres : leurs idées, leur choix, leur vie, cet indéniable sens du pouvoir qu'ils exercent sur nous et auquel silencieusement ou non, tu t'opposes.

Car, je le sais, tu n'es pas d'accord. Encore cette conviction et ce *tu es* est-il le fruit de mon ego et de mon imagination, mais qu'importe : *je souhaite que tu ne sois pas d'accord*. Que tu t'indignes à ton tour. Que l'affirmation que tu portes trouve sa place. Car nous ne sommes pas si différents. Car j'ai confiance.

Glissement de terrain n'est rien de moins qu'un appel à la critique, cet appel d'air qu'est notre remise en question.

Cher(e) spectateur(trice), nous l'avouons, nous ne savons pas grand-chose. Autant que toi. Autant que les artistes qui ne sont pas des dieux. Tant pis, tant mieux, nous continuerons jusqu'au bout, Contre et Pour.

C'est une bonne chose difficile. Qui implique d'être curieux, d'aimer et de beaucoup aimer. D'aimer chercher. D'écrire un livre, un article, une rédaction, de composer une installation, une photographie, un tableau... De se proposer au monde sans trop de pudeur. De savoir ce que l'on dit, conscient des principes que l'on s'impose... souvent, il est vrai, avec docilité.

Glissement de terrain n'est que regards, autant d'épines avec lesquelles se débrouiller.

L'ambiguïté est un salut, un choc cognitif salvateur que nous nous souhaitons sans répit. Une excellente idée. Un regard puis un affranchissement qui fait de nous des personnes disputantes, inouïes de complexité. Le tout est de le savoir, de se laisser distraire par la merveilleuse horreur de la critique de soi : ces divergences qui meurtrissent notre égo et qui font de nous des êtres libres.

Dans ce combat contre nous-mêmes, je l'espère, nous sommes amis et alliés.

Benoît DUSART



Night Owls on Broadway ©

Joseph Szabo 1971

Joseph SZABO
Night owls on Broadway, 1971

Les Efrontés



Maurizio CATTELAN, *Installazione, Una Domenica a Rivara*, 1992, Castello di Rivara, Italie. © Galleria Massimo DE CARLO, Milano

Je n'écrirai pas de poème d'acquiescement

(René Char, in *Feuillets d'Hypnos*, 1943-44)

L'impertinence...

Pour dire "engagement". Sur un mode mineur, une octave en-dessous. Prélude à la rébellion, moins vaste, moins construit, moins orchestré que la révolte. Un premier accord, un premier désaccord. Une contraction inédite du corps et de l'esprit qui découvrent leur capacité à dire "non", rassemblent leurs volontés, fourbissent leurs armes, s'émerveillent du trouble que leurs forces peuvent générer auprès de l'autorité proclamée.

Nous sommes au repas familial aux côtés du fils qui ose soudainement s'opposer au père, défait avec entêtement l'assurance de ses exposés. Sur les bancs de l'école, au sein des meutes désirantes agitées par les spasmes du désordre, en proie aux ivresses des premières désobéissances. Auprès du cancre de Prévert qui "*dit non avec la tête, mais (...) oui avec le cœur*", "*oui à ce qu'il aime, (...) non au professeur*"¹. Dans les spasmes de la conscience quand elle s'émeut d'exister, quand elle décide d'exister, quand elle risque un énoncé, prend la parole, prend corps, décline une gestuelle, affleure à l'acte. S'obstine : dans les Andes, tous les jours, un vieillard nommé Fortuné monte désespérément à l'assaut des milices de la "Cerro de Pasco Corporation", société minière américaine qui spolie les terres de la Communauté. Contre toute raison apparente, à contre-jour d'une évaluation sensée des rapports de force, Fortuné-seul-se fait quotidiennement démonter, désosser, molester, découdre... Au septième jour, ses bourreaux implorent sa pitié?..

Avec la même opiniâtreté, avec la même arrogance, "Cool Hand Luke" - alias Paul Newman - stérilise toutes les formes d'autorité supposément virile exercées par le système pénitentiaire, en s'y soumettant à outrance, au-delà de toute raison apparente²: chaînes aux pieds, il pousse les détenus à défricher les abords d'une route à une vitesse insensée, de sorte à gagner quelques lascives minutes de liberté une fois le devoir accompli. Les automates sadiques chargés de la surveillance désespèrent de pouvoir châtier les taulards assoupis au soleil. Qu'importent ces quelques minutes, "Luke la main froide" obstinément s'évade, avec son invariable complice "Dragline" (George Kennedy), brute épaisse régissant par la force la communauté des bagnards. C'est en le défiant, puis en s'abandonnant à une pluie de coups répétés jusqu'à l'écoeurement, que Luke gagna son respect, sinon son admiration...

1 Jacques PRÉVERT, "Le cancre", dans *Paroles*, 1^{ère} édition 1946, Paris, Éditions du Point du jour
2 Manuel SCORZA, *Roulements de tambours pour Rancas*, 1970, 1^{ère} traduction française, Belfond, Paris, 1979. 2^e édition française, Métailié, collection Suites, Paris, 1998, pp. 140-147
3 Stuart ROSENBERG, *Cool Hand Luke*, Gordon CARROLL, États-Unis, 1967

L'entêtement de Fortuné, comme celui de "Cool Hand Luke", ne sont "déplacés" qu'au regard des logiques de spoliation et de répression auxquels ils s'exposent. Leurs actes relèvent en revanche de la plus grande pertinence au regard de ce qu'ils engagent : la justice, la liberté, dont l'exercice concret, physique, pulvérise la raison présumée qui les entrave. À rebours du dictionnaire, on ne dira donc pas que l'impertinence est "contraire à la raison", ni qu'elle "dénote de l'ignorance, de la sottise". Elle est contraire à l'arbitraire et décide d'en ignorer les règles. C'est à leur endroit qu'elle conditionne des gestes, des actes, des voix, des objets qui, pour paraphraser le Robert, "n'ont pas de rapport avec la question", "ne conviennent pas exactement à l'objet dont il s'agit".

L'impertinence : une pulsion primale de bon sens amenant à produire des gestes, des actes, des voix, des objets que l'arbitraire n'attend pas, qu'il ne peut concevoir, qui lui sont "incongrus". Des artistes ? Ils seraient légion. Soyons brefs : Hans Haacke, systématiquement, méthodiquement, depuis 1971, expose l'armature économique qui sous-tend le monde de l'art, révèle les profondes accointances qui lient des institutions aussi "immaculées" et vénérables que le Guggenheim ou le MoMA avec le capitalisme maffieux, l'Apartheid ou Philip Morris. Hans Haacke, nous apprend René Payant, "rend visible ce qui ailleurs est efficace précisément par son invisibilité"⁴. De même, Bernard Mulliez dégrafe l'habillage culturel de l'opération de colonisation immobilière des Galeries Ravenstein (Bruxelles) conduite par la firme Robelco. Dans le même temps, son film déroule progressivement une sociologie sans apprêt du milieu de l'art et de ses divers acteurs⁵.

D'autres stratégies : la parodie. Jacques Charlier, depuis les années 1970, singe en temps réel les poncifs du temps. En 1971, une sordide documentation photographique fait ombre aux enchantements du réel proposés par le Nouveau Réalisme et le Pop Art. Dix ans plus tard, les *Plinthures* ridiculisent les mystifications picturales pouponnées par la

"transavantgarde". Plus tard encore, une fiction d'accrochage collectif rejoue le sampling de références et la complaisance esthétique à l'œuvre dans la peinture actuelle (*Replay*, Galerie Triangle Bleu, 2006). L'arbitraire du jour est chaque fois dévoilé, sa charpente idéologique déconstruite.

L'idiotie : Jacques Lizène traîne depuis quarante ans ses remake d'art "nul", "médiocre", "stupide" ou "de banlieue", insoutenables bégalements bafouillés par le "Petit Maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle" en contrepoint de la geste héroïque des avant-gardes, puis du "contemporain". Fiascos, ratages, plantages avancés avec une "insistance salutaire à dévaloriser et à saper l'illusion du chef-d'œuvre" indique David Perreau parlant de Maurizio Cattelan⁶. L'idiotie comme remède à la prétention, "à ce qui s'efforce de faire accroire à de la profondeur là où il n'y a que du sérieux, la prétention qui n'est pas tant l'utilisation performante de l'intelligence qu'un usage de la culture à des fins d'intimidation"⁷.

Cattelan justement : en 1992, invité au Castello di Rivara pour une première exposition thématique, il met les bouts par la fenêtre, en laissant pendre au dehors les traces de son forfait, à savoir un chapelet de draps noués. Brève évasion : Cattelan demeure bien en place dans le système de l'art au titre d'empêcheur de contempler en rond. Mais le geste vaut pour un signal : celui de l'absence, de l'échappée, du refus, du silence. En voici un plus entier : Firmin Quintrat (1902-1958) prit la décision, à l'âge de vingt-sept ans, de dépenser les années qui lui restaient à regarder le plus grand nombre possible de ses contemporains. "Il parcourut le monde, nous renseigne Jean-Yves Jouannais, les continents et, sans souci d'exhaustivité, sans fantasmer un regard total sur sa planète, il visita les villages, traversa les faubourgs, s'arrêta au carrefour des grandes villes et consacra quelques secondes à tous les visages qui se présentaient à lui. Il ne tint pas les comptes de ses rencontres, pas plus qu'il ne confia ses émotions à un journal. Ses yeux furent ses seuls acolytes"⁸. Suprême impertinence que l'art de la fugue...

Laurent COURTENS

4 René PAYANT, "Hans Haacke, l'art contre la politique", in *Art Press* 54, décembre 1981, p.21

5 Bernard MULLIEZ, *Art Security Service*, 2005, 88'. En ligne : http://www.dailymotion.com/video/x77w8t_art-security-service_creation. Un deuxième film monte à l'assaut de la prétendue neutralité scientifique maquillant un dispositif de propagande de la grande distribution : Un pied dans le jardin de miel, 2009, 89'. En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xp3rt6_un-pied-dans-le-jardin-de-miel_creation

6 David PERREAU, "Maurizio Cattelan, l'idiot du village", in *Art Press* 233, mars 1998, p.44

7 Jean-Yves JOUANNAIS, "Le siècle Mychkine ou l'idiotie dans l'art", in *Art Press* 216, septembre 1996, p.32

8 Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Gallimard, verticales / phase 2, Paris, 2009 (1^{ère} édition, Hazan, 1997), p. 206

Limites de l'impertinence

Si l'on s'en remet aux textes de Dionys Mascolo sur *Le sens et l'usage du mot "Gauche"*¹, l'impertinence, en tant qu'irrévérence séditeuse et infraction émancipatrice vis-à-vis des normes, des convenances et des dogmes idéologiques dominants, serait par nature de Gauche, c'est-à-dire synonyme de refus et de dépassement des limites. Historiquement, ce parallèle a du sens, que l'on songe à la longue tradition d'impertinence libertine et libertaire depuis le Siècle des Lumières, ou aux formes singulières que prirent les révoltes d'ouvriers et de minorités depuis le Luddisme jusqu'à l'activisme collectif d'Act Up, en passant par les Féministes et le Mouvement des Droits Civiques. Il en va de même dans le champ de l'art, les avant-gardes s'étant distinguées par la dénonciation et le dépassement des limites *a priori* de l'exercice de l'art. Les années 1960-1970 marquèrent sans doute, avec l'année 68 comme acmé et désormais nom commun, la congruence populaire de ces deux processus d'émancipation politique et esthétique qui marqua profondément les évolutions culturelles des classes populaires et moyennes des pays occidentaux.

Il est toutefois difficile, aujourd'hui, de considérer cette congruence et la dimension émancipatrice de l'impertinence comme mode d'action au regard des évolutions récentes des rapports de force dans le champ culturel au sens large. D'abord parce que les révoltes émancipatrices des minorités ont en grande partie porté leurs fruits, libéralisant les rapports et inscrivant la reconnaissance des minorités comme un impératif démocratique ou une nécessité pragmatique². Un relatif consensus, marqué par des idées humanistes et progressistes, s'est établi dans les sociétés occidentales démocratiques, provoquant l'émergence dès le début des années 1980 de nouvelles stratégies discursives dans les rangs réactionnaires, lesquels s'emparèrent de l'impertinence comme mode de dénonciation polémique et sarcastique de la "bien-pensance" et du "politiquement correct", identifiés à l'idéologie dominante ou "pensée unique", soucieuse de reconnaissance des minorités et du "droit à la différence". Éditorialistes et chansonniers néo-conservateurs ou anars de droite, porteurs de cette stratégie revendiquée d'appropriation de l'impertinence comme mode d'action dans le champ médiatique, opérèrent un renversement si pervers qu'il pût avoir pour conséquence le dénigrement *a priori*



Bernard MULLIEZ
Un pied dans le jardin de miel, 2009

1 MASCOLO, D., *Sur le sens et l'usage du mot « Gauche »*, Paris, Lignes, 2012.
2 cf. la *Théorie de la Justice* de John RAWLS qui, en 1971, proposa une articulation rationnelle de la liberté individuelle et de la solidarité sociale afin de prévenir les révoltes, d'endiguer la lutte des classes et de moraliser le marché.

de toute politique de Gauche et de toute revendication des minorités, elles-mêmes désormais stigmatisées comme figures d'oppression morale et sociale de l'homme, de l'occidental, de l'hétérosexuel, du chrétien...

Un autre souci, pointé par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), réside dans le fait que la "critique artiste" serait devenue un des modèles managériaux de transformation du monde du travail au nom du développement de la flexibilité, de l'adaptabilité et de l'extension des champs de compétence et d'action des employés, appelés à transgresser leurs limites et habitudes, leurs rapports au temps et à l'espace afin d'augmenter leurs capacités d'innovation. L'impertinence, parce qu'elle ferait émerger "des points de vue innovants" soutenus par une "liberté d'esprit", peut devenir une valeur entrepreneuriale tant qu'elle manifeste une "utilité opérationnelle et reproductible". C'est par ces mots que la Fondation Prospective et Innovation, créée en France par un ancien ministre centriste, René Monory, et actuellement présidée par un ancien Premier Ministre, Jean-Pierre Raffarin, soutient le Grand Prix de l'Impertinence et des Bonnes Nouvelles, lancé en 2007 par le Cercle des Entrepreneurs du Futur³.

De fait, l'impertinence est non seulement devenue une valeur revendiquée et attractive dans les médias (qu'elle soit identifiée à un esprit libertaire de Gauche ou réactionnaire de Droite), mais dans le développement de stratégies marketing d'entreprises et d'institutions culturelles, ces dernières fonctionnant de plus en plus comme des entreprises⁴. Dans le film de Bernard Mulliez, *Un pied dans le jardin de miel* (2009), l'archiviste de Delhaize évoque en souriant l'effet de séduction opéré par l'annonce d'un projet d'exposition sur le supermarché dans le cadre d'Europalia en 2007 : face au "ronnement" des expositions scientifiques, la célébration de l'émancipation des consommateurs par la grâce du supermarché depuis les Trente Glorieuses offrait un caractère transgressif et sexy. Comme le dévoile le film, l'impertinence est dans ce contexte synonyme de célébration sans distance critique d'une entreprise

3 http://www.lapropective.fr/dyn/francais/actualites/grand_prix_2012/grand-prix-2012-v18.pdf

4 Le buzz autour de l'impertinence supposée de Jeff KOONS et de Takashi MURAKAMI au Château de Versailles soutint la stratégie d'augmentation massive des entrées dans l'établissement.

en particulier et de la marchandisation en général, lesquels se présentent par la voix de leurs médiateurs comme une culture revendiquant sa reconnaissance institutionnelle par l'entremise du CIVA et de l'école de La Cambre, institutions qui leur apportèrent légitimité et capital symbolique⁵.

Ce qui frappe dans ce film de Mulliez est l'absence de discernement, voire de compétence critique des acteurs institutionnels face à la séduction et aux stratégies marketing des sponsors, de même que frappe dans *Art Security Service* (2006) le mépris de classe affiché par les galeristes, devenus agents de "revitalisation" et de "changement d'image" des Galeries Ravenstein à Bruxelles, au bénéfice d'une société privée de développement immobilier (Robelco). La "disponibilité contestataire" des artistes⁶, pour reprendre les mots d'un ancien Ministre de la Culture français, médiatisée par leurs intermédiaires (curateurs, galeristes, institutionnels), ne pose aucun problème tant que ne sont engagés aucun enjeux réellement critiques et politiques, au premier rang desquels les dispositifs économiques et symboliques de visibilité et de transmission du travail des artistes. Là n'est pas le moindre enjeu préalable de toute démarche critique : savoir identifier les rapports de force et avec qui et dans quel contexte il est possible de travailler. Au risque de passer pour quelqu'un de politiquement, en non moralement, de Gauche.

Tristan TRÉMEAU

5 Une stratégie qui accapare, de façon aussi perverse que le font les néo-conservateurs, les modes de discours historiques des minorités dans leurs combats pour l'émancipation et la reconnaissance. Les néo-conservateurs se présentent comme une minorité qui revendique son identité masculine, hétérosexuelle, blanche et chrétienne comme expression d'une lutte de reconquête du pouvoir (comme s'ils l'avaient perdue), Delhaize et d'autres entreprises commerciales quasiment comme une contre-culture méconnue et sous-estimée, luttant pour leur reconnaissance face aux prédicats académiques et scientifiques, voire idéologiques (c'est bien connu, tous les intellectuels sont de Gauche)

6 Jean-Jacques ALLAGON, répondant à la question "L'art, une affaire de manager?", dans *Libération*, 14 septembre 2007, p.S8.

De l'impertinence en art, un survol, ...



Jacques LIZÈNE
Vasectomie Youpie,
Courtesy galerie Nadja VILENNE, Liège

L'air du temps est à l'impertinence, dit-on. Des barrières seraient tombées à l'ère médiatique avec l'arrivée massive des "humoristes" à la télévision et des commentateurs de tout poil hantant les "réseaux sociaux". Est-on si sûr, et parle-t-on bien, toujours, de la même chose? L'irrévérence politique des imitateurs cramponnés à leurs bons mots, la "tchatche" émaillée d'obscénités misogynes d'amateurs décomplexés de *talk shows*, la démystification satirique des "Grandes-Têtes-Molles" par les caricaturistes de presse, l'effronterie pimpante d'une présentatrice de la météo, les coups de griffes d'un sémillant chroniqueur mondain, n'ont de toute évidence en commun, à l'instar du prurit rédactionnel des accros de la blogosphère, que l'apparence d'une liberté d'expression ou de conduite que tous ces protagonistes du spectacle médiatique revendiquent haut et fort. Le terme d'impertinence qu'ils s'attribuent est-il seulement adéquat? Ouvrons notre précieux vade mecum **Robert : Impertinence**. 1° vx. Caractère de ce qui est déplacé, contraire à la raison. V. **Absurdité, extravagance**. 2° Mod. Attitude, conduite d'une personne impertinente. V. **Effronterie, impolitesse, insolence**... L'épithète, il faut l'admettre, leur convient en effet, même si elle ne recouvre pas des situations et des enjeux équivalents. Car il y a dans l'impertinence, dans toute forme d'impertinence devrait-on plutôt dire, quelque chose qui relève de la morale, au sens d'une règle de conduite, voire d'une "hypermorale" - comme le disait Georges Bataille du Mal -, une volonté de transgresser les discours trop lisses et les normes instituées. Force, néanmoins, est de constater que réside dans cette impertinence médiatique, quelque déraisonnable ou provocatrice qu'elle apparaisse, une tonalité goguenarde, cantonnant ceux qui en usent dans la catégorie des trublions dont la portée semble se réduire au jeu sans risque de mettre les rieurs de son côté, tempérant de la sorte sa dimension critique.



Marcel DUCHAMP, *L.H.O.O.Q.*,
1919, Ready-made modifié :
Crayon sur une reproduction
de la Joconde.

Il n'en va de toute évidence pas de même avec les artistes, les poètes, voire les musiciens, dont les œuvres relèvent de l'impertinence. Celle-ci, parce qu'inséparable de la modernité, leur confère en effet la place prestigieuse de briseurs de règles. Songeons aux artistes Dada qui cultivaient, selon Huelsenbeck "l'impertinence, le mensonge, le coup de poing", au premier rang desquels Tristan Tzara et Francis Picabia, ou au complice de ce dernier pour le ballet *Relâche*, Erik Satie, mais aussi à Arthur Cravan et ses chroniques rosses, règlements de compte tous azimuts au fil des pages de sa revue *Maintenant*,

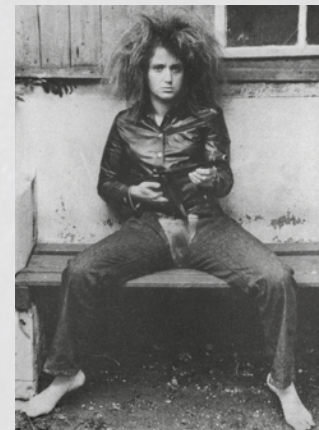
et à Marcel Duchamp dont les purs ready-mades tout autant que sa Joconde barbichue *LH00Q* relèvent de l'irrévérence critique. On mentionnera avant eux, plus méconnus, les Hydropathes, Zutistes et Incohérents élevant la parodie, le canular et la mystification au rang d'œuvres à part entière. L'irrévérence de Dada, venue tout droit de ces éphémères mouvements fin de siècle, et le ton pamphlétaire de leurs manifestes combiné à la clairvoyance de ce que l'époque fécondait, en font le modèle même d'un art "impertinent" et insoumis dont d'autres reprendront le flambeau en faisant clairement référence à leur posture. Ce sera, dans leur immédiate continuité, le Surréalisme, avec certains de ses protagonistes (Aragon, par exemple, précisément qualifié par Soupault, du "plus impertinent" d'entre tous ses amis), et, après la Seconde Guerre mondiale, le Lettrisme et l'Internationale lettriste, laquelle trouvera quelques-uns de ses textes emblématiques ("Mode d'emploi du détournement" et "Théorie de la dérive") publiés par la revue *Les Lèvres nues* de Marcel Mariën au milieu des années 50. Cristallisant diverses formes d'impertinence, le creuset surréaliste belge, affranchi de l'autoritarisme d'André Breton, se révèle du reste essentiel, avec Magritte en tête - celui de l'incongrue "période vache" en 1948, menée tambour battant, soutenue par la verve libertaire survitaminée de son compère Scutenaire¹. Bref, l'histoire rend l'impertinence de ces artistes digne de légitimation, voire d'admiration, même si l'on s'empresse de ne pas l'encourager dans les périodes suivantes, prétextant qu'il s'agit d'une impertinence contextuelle.

Car il est clair que l'impertinence ne bénéficie pas toujours, et surtout pas par tous, d'un préjugé aussi favorable. Féministes, ou tout simplement libres, les femmes artistes en savent quelque chose, qui, refusant de se laisser enfermer dans la vision masculine de la création, pratiquent un art par essence impertinent, et de ce fait sont longtemps restées plus inaccessibles aux trompettes de la renommée. Ce fut le cas de Claude Cahun, laissée en marge du mouvement surréaliste, que sa posture "neutre" indisposa, mais aussi de Louise Bourgeois, sculptrice "agressive" à l'humour décapant (*Fillette*, 1968) dont la reconnaissance fut assurément bien tardive. Le pré carré de l'art n'est évidemment pas masculin, et, certes, ni Hannah Wilke, (*S.O.S. Starification Objet Series*, 1974-1982),

ni Cindy Sherman (*History Portraits*, 1988-1990; *Sex pictures*, 1992), n'en sont évincées, mais artiste et femme, les deux mots semblent jurer pour certains, dès lors qu'ils déjouent, de façon impudique, humoristique ou brutale les codes admis d'une prétendue universalité de l'art². Leur impertinence, et celle de Martha Rosler, d'Esther Ferrer, des Guerillas Girls, du groupe DISBAND, de Dana Wyse ou d'Anna Byskov passe tantôt par la dérision

du discours sexiste dominant, tantôt par la parodie critique de la représentation de la femme; celle de VALIE EXPORT (*Genital Panic*, 1969), d'Orlan (*Le baiser de l'artiste*, 1977), de Lynda Benglis, arborant nue dans une publicité de 1974 pour *Artforum* un phallus géant, d'Helen Chadwick (*Piss Flowers*, 1991), de Véronique Boudier (*Nu au Nutella*, 1995) ou de Tracey Rose (*The Prelude The Gardenpath*, 2003), font plus spécifiquement apparaître la figure de la "bad girl", provocatrice ou simplement effrontée, laquelle figure, assimilée à celle de la désobéissance (à l'homme, à l'art, au bon goût, aux stéréotypes, y compris ceux du féminisme militant), ne se contente pas de démystifier l'art au masculin, mais offre une image iconoclaste de la femme. Certains, ou plutôt certaines, jugeant sur pièce plutôt qu'analysant l'intensité propre au carnavalesque et à la transgression, y voient du reste moins la marque d'une résistance que la réintroduction, certes dégradée mais louche, d'un cliché, celui de l'exhibitionnisme: "la gêne du féminin"³ n'est pas seulement là où on l'attend!

On le voit, il n'est d'impertinence que relative, mais il n'échappera à personne que sa vertu première réside dans la déstabilisation qu'elle provoque. C'est en quelque sorte un combat non doctrinaire et plutôt enjoué contre les détenteurs



VALIE EXPORT, *Genital Panic. Action Pants*, 1969. Performance photo Peter HASSMANN

¹ Le creuset belge de l'impertinence se prolonge évidemment, au delà du Surréalisme, avec, entre autres, les figures de Jacques LENNEP, Jacques LIZÈNE ou Jacques CHARLIER (tiens, trois Jacques!).

² Au sens où Monique WITTIG indiquait: "le masculin n'est pas le masculin, mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin." (citée par Catherine GONNARD et Elisabeth LEBOVICI dans *Femmes artistes/artistes femmes*, HAZAN, Paris, 2007)

³ Titre d'un article d'Elisabeth LEBOVICI publié dans le catalogue de l'exposition "elles@centrepompidou", Centre Georges POMPIDOU, Paris, 2009

de vérités compactes; contre les maîtres de nos servitudes plus ou moins volontaires qui gouvernent nos actes en toute impunité. Son irrespect, certes, frise l'arrogance lorsqu'elle s'attaque nommément aux personnes, mais elle ne saurait être confondue avec l'ironie gratuite, laquelle, loin finalement d'être critique, tient davantage du cynisme sans risque. L'impertinence en art ne relève pas non plus de la franche rigolade des amuseurs médiatiques : elle s'inscrit dans le registre de la satire et du pamphlet mettant à jour partout où elle se trouve la "défaite de la pensée" ⁴. Qu'elle soit parfois teintée de pessimisme n'a rien de surprenant : à la source de l'impertinence, la pertinence. Reste à définir qui peut, et entend, se rallier à cet étendard. Quantité de noms, immédiatement, viennent en tête. Dans la majorité des cas le terme sera commode pour évoquer leurs œuvres. Mais quoi de commun, cependant, en plus de ceux déjà évoqués, entre les artistes Fluxus, refusant le sérieux de l'art tels Nam June Paik, Ben Vautier ou Robert Filliou, et Bertrand Lavier; entre le feu groupe Présence Panchounette, Mike Kelley et les frères Chapman; entre Maurizio Cattalan, François Morellet, et le groupe Gelitin; entre Olivier Blanckart, Martin Kippenberger, Ernest.T. ou Taroop & Glabel; entre Jean-Luc Verna, François Curlet, et Dieter Roth; entre Wim Delvoye, Richard Fauguet et le collectif russe Voina? Pas toujours grand chose, sans doute, sinon le mot; le mot repris comme l'expression inaliénable de la liberté en art, dont la définition du dictionnaire ne donne assurément qu'une très vague idée ...

Arnaud LABELLE-ROJOUX



Présence Panchounette
R Mutt Duchamp vieux crouton, 1982
 Photo : A. Mole
 Courtesy Semiose galerie, Paris

⁴ Titre heureux d'un livre qui l'est moins!



Place de parking.
 Installation *in situ*, Musée Janchelevici
 © Photo Alain BREYER

Impertinence professionnelle

Ça y est je reçois une invitation à écrire un texte sur l'impertinence. Pourquoi pas, n'est-ce pas, mais c'est étrange, je me demande bien pourquoi moi et pas un autre... En effet si avant de mon côté j'étais effectivement écrivain, ça fait pas mal de temps que j'ai abandonné ce job beaucoup trop abstrait pour me lancer dans des manœuvres bien plus concrètes, bien plus terre-à-terre : mon job c'est entrepreneur de pompes funèbres expérimentales en ce moment, vous comprenez mon étonnement du coup à la réception de cette commande.

Ceci dit j'accepte l'invitation, je relève le défi, puisqu'il est assez évident qu'autour des questions concernant la mort, l'impertinence rode. Déjà, la mort, n'est-ce pas l'impertinence radicale, par rapport à la vie ? On vit, on se croit la plupart du temps immortel puis paf, soudain, l'impertinence macabre est là. Et dans le même ordre d'idées être impertinent, en général, ne revient-il pas à nier, à ébranler un système organisationnel vital qui fonctionne ? A secouer un système d'organisation qui mène sa petite vie au service justement de la survie, de la petite vie de la survie ? L'impertinent est ulcéré par la petitesse de toutes ces petites formes de survie bien minables, bien calculées : l'élève impertinent secoue la petite organisation tranquille et sécurisante du système scolaire par exemple, l'entrepreneur de pompes funèbres expérimentales envoie brouter tout le système chiant comme la pluie des enterrements traditionnels rassurants... Ah voilà écrivant ceci je viens de comprendre pourquoi on m'a invité à écrire sur l'impertinence. A mon avis ils trouvent mon business de pompes funèbres expérimentales pertinent dans son impertinence : ça doit être ça. Peut-être bien en effet qu'ils se disent que révolutionner les enterrements et le rapport à la mort, que défoncer la tristesse conventionnelle avec du rire expérimental est une forme radicale d'impertinence ? Ça doit être ça.

Il suffirait donc que je vous parle de mon job, en prenant un exemple d'enterrement que j'ai eu l'occasion de mettre au point, un truc du genre impertinent... Ça tombe bien puisqu'en ce moment je m'occupe de l'enterrement commandé par un type extrêmement riche qui n'est pas encore mort. Heureusement d'ailleurs car ce qu'il me demande de mettre au point est assez complexe je dois dire, le chantier risque de durer quelques années : en effet le fantasme de ce type est de construire comme tombeau une pyramide grande quasiment comme celles de Gizeh mais en verre - sans doute un hommage à celle du Louvre, on ne sait pas trop, mais toujours est-il

qu'il veut que cette pyramide en verre avec lui mort au centre soit complètement impertinente, mais pertinente dans son impertinence.

Qu'est-ce à dire ? Déjà, il veut un tombeau tout public. Un tombeau très vivant, grouillant de monde, de gens jeunes, beaux, des enfants, des mères, des bons pères de famille, du troisième et du quatrième âge, enfin un peu de tout.

Le genre de type qui n'a pas trop envie de glander tout seul dans la mort.

Enfin toujours est-il qu'en plus de ça ce bon Monsieur a dans l'idée que son tombeau devrait être quelque chose d'éminemment moral : ce qu'il me demande, c'est que ce tombeau soit conçu pour contribuer à sauver le monde... Tout va bien... Et tout va d'autant mieux qu'en plus d'être hyper moral, il voudrait qu'en même temps, paradoxalement, simultanément, le tout soit légèrement pervers. Voilà, selon ce bon Monsieur, ce qui lui semblerait le comble de l'impertinence...

Je cite : "Je veux enfoncer ma mort comme un stylet dans le monde, oui le stylet de l'impertinence de la pointe de ma mort en tant que pointe de moi-même enfoncée dans la viande du monde, oui je veux ma mort comme pointe de moi-même enfoncée dans la matière-viande du monde comme une blague. Je veux ma mort comme une blague, comme une pointe, comme un rire spécial et content."

J'avoue avoir réfléchi un bon bout de temps avant de concevoir une solution pertinente à cette problématique de l'impertinence puis je lui ai dit : "J'ai ce qu'il vous faut, je tiens une toute bonne idée : ce que je vous propose de construire à l'intérieur de votre pyramide en verre, c'est : *un parc d'attraction aquatique tropical*."

Rien de plus tout public, n'est-ce pas ? Et là où ce parc prend une dimension hyper morale et salvatrice pour le monde c'est que l'eau, les centaines de milliers de litres d'eau nécessaires pour faire tourner ce parc ne seront pas pompés dans la nappe phréatique - ce qui serait évidemment écologiquement et éthiquement complètement grotesque - non, ces centaines de milliers de litres d'eau seront amassées par un système qui permettra de récolter à très grande échelle *des larmes de pauvres*.

Moralement, éthiquement tout à fait intéressant évidemment puisqu'il est bien évident que ces larmes seront *achetées* aux dits pauvres en question, ce qui fait de ce système un système vaguement pervers également et du coup pas mal impertinent puisqu'il s'agit en fin de compte tout bonnement d'une forme light de prostitution, les larmes fonctionnant comme une sorte de monnaie prostitutionnelle permettant d'acheter de la pitié tout en offrant à ces pauvres le luxe de s'abandonner l'intime, de lui faire jaillir la souffrance à l'externe du corps pour une fois - puisqu'il est bien connu que les vrais pauvres ne pleurent pas, ne peuvent pas se payer le luxe de pleurer.

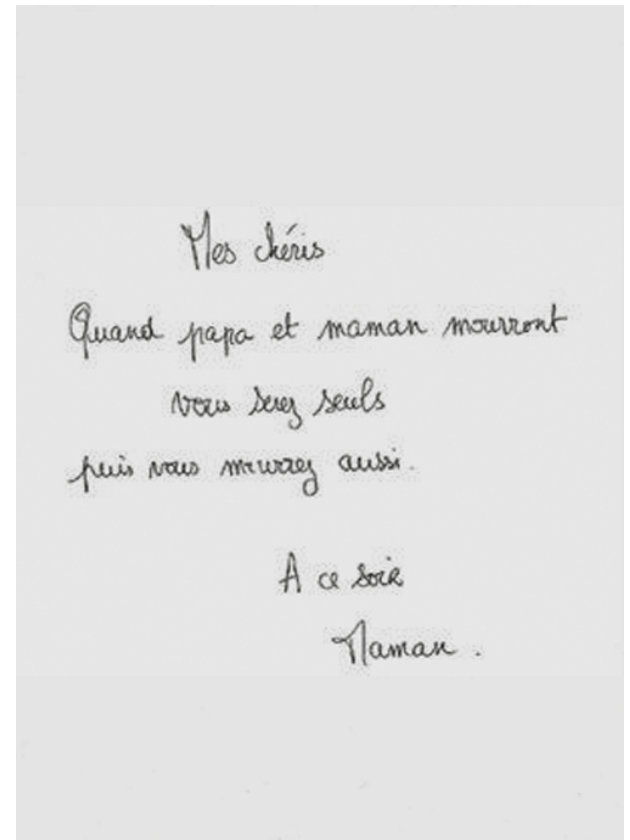
Grâce à ce système ils auront donc la possibilité de se prostituer la tristesse pour de l'argent et ce qui est bien c'est qu'il s'agit en même temps d'un système

prostitutionnel tout public, tout le monde peut y participer, en phase avec les bonnes mœurs, la morale, la charité même, etc. Ah ce sera la grande vie vraiment, que de jouer et nager et barboter en famille dans des larmes dans ce parc aquatique tropical, parc imitant donc l'atmosphère lourde et moite caractéristique de pas mal de pays pauvres, mais au milieu de l'hiver, sous la pluie, la neige, la chape de nuages gris...

Voilà grosso modo le dispositif, il n'en faut pas plus à mon avis pour spéculer quelques temps sur la question de l'impertinence, liée donc de près entre autres à la question de la blague, de la tristesse, de la charité, de la prostitution et du luxe...

Antoine BOUTE

Texte performé le 5 octobre 2012, vernissage



Eric POUGEAU, *Les enfants*, 2005.
Galerie Olivier ROBERT, Paris
© Photo Alain BREYER



Emilio LOPEZ-MENCHERO, 22 !
Performance urbaine, 2012
© Photo Alain BREYER

CATALOGUE

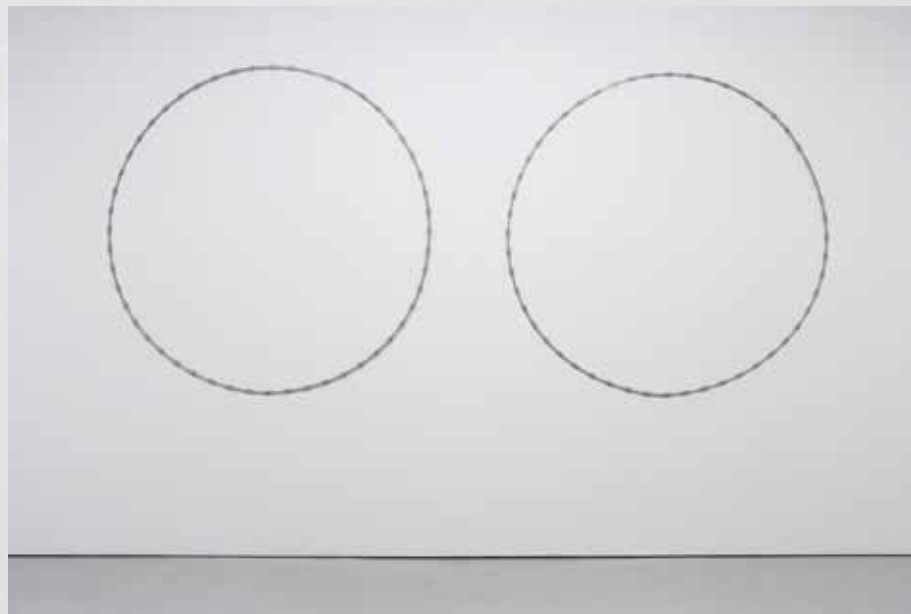
Adel ABDESSEMED
Agence BATES Y&R (COPENHAGEN)
Kader ATTIA
Vanessa BEECROFT
Sylvie BLOCHER
Antoine BOUTE
François CURLET
Philippe DECRESSAC
Romain GAVRAS
Agnès GEOFFRAY
Carsten HÖLLER
Alfredo JAAR
Mehdi-Georges LAHLOU
Zbigniew LIBERA
Jacques LIZÈNE
Emilio LÓPEZ-MENCHERO
Hélène MACHIN
Renzo MARTENS
Messieurs DELMOTTE
Jean-Luc MOERMAN
Jean-Luc MOULÈNE
Bernard MULLIEZ
Eric POUGEAU
Jorge Gustavo RIEGO MAIDANA
Sophie RISTELHUEBER
Martha ROSLER
Joseph SZABO
Christophe TERLINDEN
Raphaël VAN LERBERGHE
Dana WYSE
Lamia ZIADÉ

Adel ABDESSEMED

Né en 1971 à Constantine (Algérie), vit et travaille à Paris (France)

Adel Abdessemed déconstruit les codes identitaires qui structurent les représentations du pouvoir, prenant de front les tensions qui traversent la société et chacun des individus qui la composent. Ses œuvres - installations sculpturales, dessins, photographies, vidéos, performances -, d'une simplicité caractéristique, font écho à des faits précis, à des événements historiques, à des situations familières, mais dépassent le commentaire narratif ou la critique militante et déjouent toute tentative d'amalgame à une quelconque appartenance identitaire, communautaire ou nationaliste. A travers les thèmes de la religion, de la sexualité et de la violence, Abdessemed interroge également le statut social et économique de l'artiste dans un système sur lequel il n'a que peu de prise, s'en éloignant sciemment dans un geste de démission subversif et engagé. (référence bibliographique: Adel Abdessemed, *Puissance d'agir*, coll. "Monographies de références", texte de Larys Frogier, 160 p., 23,8 x 28,6 cm, 2011, éd. JRP/Ringier)

Sphère II (2006) figure des anneaux de la taille d'Adel Abdessemed et de sa compagne (169 et 172 cm) réalisés avec des barbelés, utilisés pour la défense militaire des frontières et dont la particularité est d'être ponctués de doubles lames tranchantes et de pointes aiguisées. Juxtaposés les uns aux autres, ces morceaux de barbelés deviennent formes abstraites à la fois séductrices et inquiétantes déplaçant le concept de frontière dans des rapports de frictions troubles et antinomiques: séduction esthétique de la forme parfaite et usage inquiétant de cette forme au service de la perfection totalitaire, distorsion d'échelle allant du globe terrestre au corps humain, marquage et défense des territoires au prix de la découpe du corps transfuge, le cercle vu comme enfermement ou au contraire appréhendé en tant qu'ouverture, passage, espace de transition



Sphère II, 2006, fil barbelé. Edition de 4.
Collection Galerie Rodolphe JANSSEN, Bruxelles
Courtesy de l'artiste et David ZWIRNER Gallery, New York

Kader ATTIA

Né en 1970 à Dugny (France), vit et travaille à Berlin (Allemagne)

Depuis plus d'une dizaine d'années, Kader Attia cherche à marier politique et poétique. Il met à jour des compromis formels, souvent très efficaces, qui permettent cette cohabitation. Il serait tentant de parler d'une certaine schizophrénie dans son travail tant ces deux notions semblent aujourd'hui, à l'heure du résultat et de la rentabilité, incompatibles. Evitant les écueils d'un art dogmatique ou prosélyte, il réussit à extraire de situations culturelles et politiques délicates des formes au fort pouvoir d'attraction et de fascination.

Il s'amuse d'ailleurs du potentiel suggestif des ses œuvres et de leurs ambiguïtés, jouant sur les décalages entre perception du spectateur et matériau utilisé, esthétique attrayante, faisant parfois écho à l'histoire de l'art, et symbole d'une violence politique et sociale.

Clin d'œil au sculpteur Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin* composée de mégaphones empilés, associés aux manifestations et à leurs leaders, semble plongée dans un mutisme politique, défaite de son rôle, orpheline de slogans. Si sa forme évoque une certaine contenance, elle donne surtout l'impression d'avoir été vidée de son plein.

Cette réflexion sur le vide avait déjà été amorcée avec *Ghost*, œuvre composée de formes moulées en aluminium, corps de femmes en prière vidés de l'intérieur. Juste des enveloppes dans et autour desquelles circule plein de vide.

Raphaël BRUNEL in Parisart, 2008 (www.paris-art.com)



La colonne sans fin, 2008, mégaphones en colonne, dimensions variables.

Courtesy : Galerie Christian NAGEL (Cologne),
Galerie KRINZINGER (Vienne), Galleria Continua (San Gimignano)
© Jean-Philippe HUMBERT

Tessy BAUER

Née en 1981 au Luxembourg, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

L'univers de Tessy Bauer se démarque visuellement à travers des couleurs pétillantes et crémeuses qu'elle recherche et étudie avec beaucoup de soin. Son langage plastique contient la manipulation de techniques et de médiums divers, il en résulte des œuvres formellement homogènes et reconnaissables. Tessy est habitée par l'envie de concevoir l'Homme dans son rapport comportemental à l'objet du quotidien, d'où vient son intérêt pour la sociologie et l'éthologie. Son travail se nourrit exclusivement de l'observation et de l'analyse de son environnement personnel. Elle choisit ensuite une écriture ironique, débouchant souvent sur l'absurde, pour exprimer plastiquement les synthèses de ses observations. Elle adore tous les signes et les indices qui définissent une société en tant que culture et qui les séparent d'une autre, que ce soit les coutumes et les rites, les codes vestimentaires, les objets fétiches ou bien les traditions culinaires; ce sont-là les ingrédients premiers pour sa recette artistique. Elle se définit elle-même comme archéologue contemporaine en train de décrypter les codes sociaux de son époque.

"Je transforme les voitures en bêtes sauvages aplaties, j'organise des rassemblements absurdes autour de la question du repas, je croise la gourmandise avec le sport, je détourne le sens de lecture, je déplace les codes et je dérange les goûts".

Partant du blason de la ville de La Louvière, Tessy Bauer reprend dans *Menu des loups* (2012) les trois merlettes qui y apparaissent sous forme de drapeaux. Ces oiseaux nus et déplumés vont pendre comme chez le boucher sur le fil tout en haut de la rue Albert 1^{er}. Elles deviennent des espèces de totems sacrés, un triomphe festif pour le peuple des loups. Ces sculptures sont une métaphore à la fois de nos désirs, de nos frustrations, de ce qu'on nous pointe du doigt, de nos manques. Tessy Bauer place le public sous ses sculptures comme des loups affamés la tête en l'air bavant sur leurs proies inatteignables.



Menu des loups, 2012, installation *in situ*, rue Albert 1^{er}, La Louvière
© Photo Alain BREYER

BATES Y&R

Marketing and communications agency, Copenhagen (Denemark)

Alors que la polémique sur le manque de places de parking dans le centre-ville fait rage, il est apparu (im)pertinent aux concepteurs de l'exposition, de réaliser de fausses aires de stationnement à quelques endroits stratégiques du centre ville.

Ce clin d'œil grinçant est inspiré d'une campagne publicitaire qu'une agence de communication danoise (Marketing and communications agency, Copenhagen / Danemark) a réalisée pour le 4x4 Jeep. L'objet de la publicité était de tracer des emplacements de parking improbables dans la ville de Copenhagen pour démontrer qu'un 4x4 peut se garer n'importe où.

Dans le contexte louviérois, ce faux emplacement pose question sur nos habitudes de citoyens motorisés.

<http://www.bates.dk/english/>

Installation *in situ*, rue Albert I^{er}, La Louvière
(Photomontage)



Vanessa BEECROFT

Née en 1969 à Gènes (Italie), vit et travaille à New York (USA)

Un espace aseptisé. Une galerie, quelque part à New York, Genève, Tokyo. Dans cet espace, un temps suspendu, une éphémérité étirée. Un déploiement silencieux de corps féminins. Déclinaison du presque même, les jeunes femmes qui habitent les performances-installations de Vanessa Beecroft paraissent ne faire qu'une. Devant un public restreint, inconfortable, elles jettent pendant quelques heures des regards hagards, présentent leurs corps statufiés, apparemment neutralisés. Elles n'ont pas droit à la parole, ni au geste. Mises en corps rigides d'un imaginaire du Moi, exacerbations muettes de l'inquiétante étrangeté associée à la figure du double, ces jeunes femmes qui déambulent avec une lassitude étudiée sont à la fois semblables et uniques. En effet, sous le vernis de l'uniformisation, au cœur de la répétitivité de l'identique, elles laissent paraître une individualité furtive, incertaine : un mouvement, un regard, une présence imperceptiblement différente. Ce faisant, elles nous forcent à questionner notre conception de la singularité, de l'identitaire. Un questionnement dont l'épicentre est, on l'aura deviné, le corps. Sandra Vanbreemeers in "Au pays des filles de Vanessa Beecroft", *Les imaginaires du corps. Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, sid. de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2000

Ce qui marque à la vue des photographies, c'est qu'aucune euphorie (ou très peu dans les clichés visualisés) n'accompagne leur libération. Le positionnement des corps est par ailleurs frappant dans certaines photographies prises des prisonniers dans les camps et celles prises des filles de Beecroft durant les performances de vb43. Leurs corps restent droits, les regards fixent les objectifs des appareils photos. Ils ne revendiquent rien, seulement leur présence. Seulement le fait qu'ils sont là, qu'ils ont résisté, qu'ils sont vivants. L'assujettissement auquel ils ont été contraints était né d'une dictature, d'une idéologie totalitaire. Vanessa Beecroft n'évoque-t-elle pas cela dans ses performances ? Ne parle-t-elle pas d'un diktat, d'une vision totalitaire, stéréotypé du corps et du comportement ?

Le troisième Reich ne prônait-il pas la vision de l'Homme idéal, de type aryen ? D'un Homme unique devant répondre aux canons type de la "race supérieure" ? Même si les prisonniers étaient emprisonnés parce que justement ils ne répondaient pas aux corps, à la pensée, aux convictions politiques et à l'appartenance de la race supérieure ; la totalitarisation se traduisit jusqu'au fonctionnement interne des camps de concentrations, les têtes étaient rasées, les poignets tatoués et numérotés, les mêmes habits, chaussures et gamelles étaient distribués. Les corps étaient par ailleurs contraints aux mêmes tâches, se déplaçant aux mêmes endroits, aux mêmes moments et de la même façon. Vanessa Beecroft distribue à ses femmes les mêmes vêtements, les mêmes perruques, les mêmes chaussures, les maquille de la même façon pour enfin les faire agir de la même façon au même moment. Les numéros qui titrent et nomment ces performances appartiennent également à la logique froide employée par les nazis qui tatouaient les poignets en nombres, ils n'étaient nommés que par des nombres. Les performances de Beecroft ne sont nommées que par des nombres.

Anne-Sophie GÉRARD in *La mise à nu des diktats par Vanessa BEECROFT*,
cf : <http://le.alfred.free.fr/swt/aif5/article.pdf>



vb43, performance
Gagosian Gallery, London, UK, 2000
vb43.005.te et vb43.009.te
Courtesy de l'artiste
© 2012 Vanessa BEECROFT

Sylvie BLOCHER

Née en 1953 à Morschwiller-le-bas en Alsace, vit et travaille à Saint-Denis (France)

Sylvie Blocher utilise principalement la vidéo pour traiter de l'altérité, de la parole, de l'émotion, de la part du féminin dans l'homme, du masculin dans le corps des femmes, de la singularité, du rapport à l'autre, de l'autorité et du pouvoir subversif, ensemble de traits dissimulés au fond de chacun. Suite au manifeste *Déçue, la mariée se rhabilla* en 1991, l'artiste lance le concept ULA (Universal Local Art) et commence la série vidéo des *Living Pictures*. Dans ces espaces filmés singuliers et troublants, l'artiste parvient à sortir ses modèles de leur personnalité pour ne garder que leurs moments d'abandon lorsqu'ils sortent de tout rôle assigné, qu'ils sont fragilisés et en rupture avec leur propre identité sociale comme une apparition incontrôlée de leur Moi.

Ses œuvres explorent également l'idée de la transmission, de la représentation, de la responsabilité politique de l'art pour encourager le spectateur à voir et à comprendre le monde.

Extrait du communiqué de presse de l'exposition *Living Pictures and Other Human Voices - Vidéos 1992 2002* (14/12/2002 - 16/03/2002) - Casino Luxembourg <http://sylvieblocher.net/>

Dans *La violence c'est le lisse* (1995), l'œuvre ne laisse percevoir au premier abord que la phrase-titre, dont le mode de présentation rappelle immanquablement les œuvres de Lawrence Weiner, figure emblématique de l'art conceptuel. Mais, loin des énoncés de l'artiste américain, cette phrase se lit comme un cri.

La lecture des dessins et des mots répartis sur toute la surface oblige le spectateur à s'approcher du mur et à le parcourir d'un bout à l'autre, lui faisant ainsi perdre de vue la phrase. Ce second temps, plus individuel, met le spectateur dans la situation du voyeur-jouisseur plus ou moins honteux qui décrypte les graffiti inscrits sur les murs des toilettes publiques. A la forme savante de l'Art conceptuel qui s'adresse à un être universel, dépouillé de tout particularisme, Sylvie Blocher associe une autre forme d'expression, celle-ci grossière, violente et anonyme.

Il s'agit cependant bien là de deux formes d'expression masculine : l'Art conceptuel dans sa période historique, mouvement longtemps dominant sur la scène artistique, ne connaît pas de représentante féminine. Et d'autre part, le graffiti obscène est aussi un mode d'expression spécifiquement masculin (ou du moins connu comme tel). Rare artiste française à se désigner elle-même "*artiste de sexe féminin*", Sylvie Blocher s'approprie ici, comme souvent dans son œuvre, des langages et des formes issus de l'univers masculin, et prend ainsi le parti de pénétrer ce territoire pour faire apparaître deux registres également autoritaires, mais de nature radicalement différente.

Une lecture attentive permet de distinguer de légers décalages, des "intrus" parmi les dessins maladroits extrêmement explicites, les injures adressées aux femmes, les inventaires pornographiques. Des dessins plus énigmatiques, d'autres phrases apparaissent : "*je ne te pardonnerai jamais*", "*je vais te tuer*", qui font brièvement basculer l'œuvre du sexe au sentiment, un sentiment d'amour/haine, enfin une forme d'humanité.

Dans cet inventaire qui mêle violence, plaisir et jouissance, Sylvie Blocher ne donne pas de clé, et laisse au spectateur le soin d'interpréter l'apparent paradoxe de la phrase-titre. Le lisse n'est certainement pas dans la crudité et l'obscénité des graffiti, qui mettent à jour les tabous, les interdits, et la part d'animalité de l'homme. Il est manifestement ailleurs, peut-être dans le monde propre et sur les murs lisses des musées. Par cette pièce, Sylvie Blocher inocule de la brutalité et de la réalité dans l'univers souvent abstrait de l'art. Elle prend manifestement parti pour les formes d'expressions clandestines et spontanées, dont la violence reste circonscrite aux lieux obscurs de la marginalité.

Danièle YVERGNIAUX in http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=61



La violence c'est le lisse, 1995, dessins en transfert, lettrage
Collection FRAC Bourgogne
© Photo Alain BREYER

Antoine BOUTE

Né en 1978 à Bruxelles, vit et travaille à Tervuren (Belgique)

Écrivain, poète (sonore, textuel et graphique), essayiste et organisateur d'événements. Son travail explore les impacts entre corps, langue et voix selon divers supports et moyens : romans, textes poétiques, essais, performances sonores, conférences, poésie graphique, films... Sa pratique repose fondamentalement sur le langage, ses limites et ses détournements. *"Sous ses airs faussement foutraques, son travail est en fait une partie fine de gai savoir où l'expérimental, à la fois magnifié et moqué, connaît des développements inattendus, où la mécanique du loufoque vient doubler une autre mécanique, qu'on osera qualifier de schizo-analytique"* écrit Claro¹. Eric Clémens, à propos de *Tout Public*, paru en 2011 : *"Car le plus incisif de ce livre - accroché certes à notre époque par tout ce qu'il manipule de tensions, jouissance hyper-individuée devenant hyper-individise à travers machines, drogues, débauches, plus fictivement "expérimentales" les unes que les autres-, ce qui le rend décisif, donc, c'est qu'il nous prend sans cesse, nous, ses lecteurs, ses semblables (ses "frères" aurait dit Lautréamont, sans oublier, bien sûr, ses "sœurs"!), à rebrousse-pois. Et à rebrousse-pois dans tous les sens : des clichés grand public, des formalités élitistes, des malaises et des dépressions, des tentations parodiques (Guyotat tourné court), des genres convoqués au tribunal des flagrants délires (le poétique : la mise en vers sans le moindre effet lyrique, le narratif : les rebondissements sans autre liaison que la cocasserie, le philosophique très logique : digne des spéculations les plus allemandes, le graphique même : grouillant de lettres perdues...).* Ce "pomolettrisme" se prend lui-même à rebrousse-pois - il ne tombe pas dans le dadaïsme - et je crois que là réside son impact : son style - cet excès du sens - précipite l'écart dans la chute! Antoine Boute, sismographe d'une génération, reverse les idoles branchées du désespoir en performance burlesque et poignante."²



Performance pour Publi-net, Paris, 2009

1. Le Clavier Cannibale, towardgrace.blogspot.com
2. poezibao.typepad.com

François CURLET

Né en 1967 à Paris (France), vit et travaille entre Bruxelles (Belgique) et Paris (France)

Héritier à la fois de John Knight et de Jef Geys, François Curlet opère une fusion singulière entre art conceptuel, persistance dadaïste, imagerie pop et rêverie de type situationniste.

Avec une grande variété d'outils et de matériaux, l'œuvre de François Curlet puise à la fois dans le réel et dans l'imaginaire et emprunte aux domaines du conte, de la télévision, des échanges économiques, de la communication - mondes médiatiques contemporains dont il concocte de savoureux dérèglements. Ainsi, ces éléments - qu'ils soient objets, signes, messages... - sont soumis à divers déplacements et transformations qui détournent, inversent ou invalident, même, leurs fonctionnalités. Pour ces glissements, l'artiste ne se prive pas d'user de divers processus qui produisent également des commutations de sens : la discontinuité, l'hypertrophie et la répétition des motifs, la déconstruction du fait visuel, l'effet de présence incongrue, les jeux linguistiques et les dérapages sémantiques. François Curlet travaille à la loupe, comme pour dilater l'ordinaire jusqu'à matérialiser l'improbable. Maître de la distorsion des codes culturels, François Curlet en extrait le potentiel ludique, poétique et narratif, en répandant son humour caustique sur toutes choses. François Curlet produit des télescopages visuels et culturels entre fictions et réalités, et "remixe" avec fantaisie et rire irrévérencieux les objets et les images, qui constituent alors un véritable monde parallèle, «ovniesque», propre à l'artiste.

Adeptes du détournement et de l'autodérision, François Curlet pousse l'art dans les retranchements d'une société dont il critique avec humour et légèreté les paradoxes. Ce "conceptuel spaghetti", ainsi qu'il se définit, invente l'œuf de voiture, met en cage un poisson rouge ou signe des djellabas avec des sigles sportifs, *Djellaba Nike* (1998)

(édition récente: François Curlet, *Short Messages Service*, coll. Monographies & livres d'artistes, textes de François Curlet, dessins de Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau, 72 p., 10 x 15 cm, 2012, BlackJack éditions)



Djellaba Nike, 1998.

Collection de la Province de Hainaut.

© Galerie Micheline SZWAJECER, Anvers, Belgique

Philippe DECRESSAC

Né en 1968 à Haine-Saint-Paul, vit et travaille à La Louvière (Belgique).

Graphiste, illustrateur, dessinateur de presse, plasticien, Philippe Decressac multiplie les activités artistiques en tout genre. Son registre de prédilection est la dérision qu'il conjugue par le biais d'interventions improvisées, collectives, avec ses acolytes du collectif d'artistes loufoques le *laid bidule* ou qu'il propose en solo, comme ici.

Fortement impliqué dans la vie (culturelle) louviéroise, Philippe Decressac présente une intervention en lien avec l'actualité locale. Alors que des travaux d'aménagement du centre-ville occasionnent depuis des mois nombreux chantiers et par là même un ras-le-bol palpable de la population, le plasticien a réalisé, en trompe l'œil, des impacts d'engin de démolition trouant la façade de l'hôtel de ville. Ces trouées imaginaires sont le fruit de tirs virtuels de projectiles lancés depuis la gueule d'une bétonneuse en tenue de camouflage installée de l'autre côté de la place. Leurre d'une ville en guerre à l'instar de Tripoli, Bagdad, Kaboul ou Damas torpillées par des armes provenant de Belgique, qui se déchire elle-même sur fond de guerres communautaires ou raccourci rapide et impertinent entre des réalités locales et des velléités fratricides ?

Quand le bâtiment va, tout va !

A la question que lui posait son aide de camps lors de la Bataille des Ardennes: *«Nom du dju, qu'est-ce qu'on fout ici, chef?»*, le Maréchal von Rundstedt aurait répliqué de son état-major climatisé de campagne: *«On termine le job les gars, puis on rentre chacun chez soi! J'ai un petit Gewurztraminer bien frais qui m'attend au bercail en écoutant du Maurice Chevalier...»*

Du haut des miradors, les canons pointaient leurs cibles sous la neige et les gravats. La tension était palpable.

La Volksgrenadier Division comportait encore en cette fin d'année 44 plus de 8006 soldats motivés.

En face, les troupes du Maréchal Montgomery attendaient «le soleil de la Floride pour sortir les pelleuses».

Expression qu'un novice aurait pu interpréter comme un signe de lâcheté.

En jargon militaire, c'était la certitude qu'ils allaient en découdre !

Dégommer du Fridolin, exploser du Boche, ratisser du Chleu bouffeur de saucisses et construire des autoroutes à péages pour implanter pour les repas des guerriers des Mac Do flambant neufs.

Eisenhower lui-même ne disait-il pas qu'il fallait se méfier des citations sur internet car elles étaient invérifiables ?

Philippe DECRESSAC



La nation reconnaissante, 2012.
Installation *in situ*,
Place Communale, La Louvière
© Photo Alain BREYER

Romain GAVRAS

Né en 1981 à Paris, vit et travaille à Paris (France)

Fils du réalisateur Costa-Gavras, Romain Gavras s'intéresse très jeune à l'audiovisuel, puisqu'il fonde le collectif Kourtrajmé avec Kim Chapiron au début des années 1990. C'est avec cette structure, dont le dénominateur commun est l'enracinement urbain, qu'il va épanouir son style et multiplier les expériences. Il réalise ainsi plusieurs courts métrages, comme *Funk Hunt*, qui narre l'itinéraire d'un disque à travers les époques. Le réalisateur s'essaye également à la direction de clips, avec notamment la vidéo *Changer le monde* du rappeur Rocé.

Alors que le collectif Kourtrajmé voit sa notoriété progresser grâce à la sortie du premier long métrage de Kim Chapiron, *Sheitan*, Romain Gavras persiste dans le mélange entre musique actuelle et audiovisuel, avec des références soutenues à la culture urbaine, notamment les sports extrêmes ou les climats sombres. En 2008, il profite du succès du groupe electro Justice pour affirmer son style percutant en concevant la vidéo *Stress*, qui accompagne un titre de leur premier album. Ce clip mettant en scène une bande de jeunes montants à Paris pour y semer la terreur est visionnée par des milliers d'internautes et déclenche une vive polémique. Sa collaboration avec le duo parisien se poursuit lorsqu'il réalise *A Cross The Universe*, documentaire autour de la tournée américaine de la formation et des larges excès consentis par ses membres. C'est par la provocation encore que Romain Gavras refait parler de lui avec le clip de l'artiste world M.I.A dont il illustre *Born Free*, qui narre l'extermination de personnes rousses. Ce thème incongru qui illustre les problèmes latents de racisme et de la représentation visuelle de la violence se retrouve dans son premier long métrage *Notre jour viendra* en 2010.

En élisant comme objet d'une purge criminelle une communauté jusqu'ici jamais inquiétée (les roux donc), le clip *Born Free* (2010) dit avec une certaine éloquence l'arbitraire et l'absurde de tout système ségrégationniste. Et les plans sur ces jeunes rouquins conduits à l'abattoir dégagent une vraie puissance d'inquiétude et de trouble. A la fin, les forces de l'ordre réduisent à néant la tentative de certains fuyards d'échapper à l'extermination organisée. Aucune identification positive, aucun espoir sur la possibilité de se soustraire au fascisme. *Born Free* se clôt sur un nihilisme glaçant. (Jean-Marc Lalanne in www.lesinrocks.com, le 2.5.2010).



Clip vidéo pour M.I.A - Born free, 2010, 9'.

Agnès GEOFFRAY

Née en 1973 à Saint-Chamond (France), vit et travaille entre Bruxelles (Belgique) et Paris (France)

Le travail d'Agnès Geoffray s'articule autour de la violence et ses représentations. Il est largement inspiré par les faits divers, faits sociaux et faits historiques qu'elle dilue sous une forme poétique, pour tendre à un lyrisme documentaire. De la sphère intime jusqu'à une sphère plus historique, ses images et ses textes convoquent la notion de survivance, comme une mémoire ou future mémoire de désordres et de désastres. Il révèle ainsi la potentialité dramatique de toute image, de toute posture. Au travers de ses photos, textes ou œuvres filmées, Agnès Geoffray développe un travail qui explore le potentiel fictionnel et affabulatoire des représentations multiples du réel. C'est dans l'espace interstitiel et ambigu entre fiction et réalité que son œuvre se positionne, en résistant à toute lecture univoque. S'élaborant souvent au départ de sources d'archives et de faits divers, ses propositions résultent d'un processus de réélaboration fictionnalisée s'apparentant à un travail de reconstitution ou de déplacement aussi minutieux qu'il reste évasif. Agnès Geoffray aime le collage, l'assemblage, la rencontre et le télescopage d'instantanés fragiles ou de contextes spatio-temporels en état de suspension. Emmanuel LAMBION, *Found in Translation, Chapter L*, Casino Luxembourg 2012

A partir du vocabulaire employé dans le lexique bureaucratique des régimes totalitaires, Agnès Geoffray met en scène une dé-figuration du langage. Chaque mot devenait alors un instrument de camouflage et consistait à dissimuler les crimes sous des métaphores afin d'annihiler les faits. Le travail se présente sous forme d'installation figurant des mots constitués d'épingles - objet tout à la fois délicat et porteur de violence. Agnès Geoffray nous restitue et confronte ensemble, les termes fantômes et le langage reconstitué des bourreaux. Des métaphores qui deviennent métamorphoses du réel, parfois monstrueusement littéralisé. Ce qui se donne à voir ici est la disparition et le recouvrement de la mémoire, tel un *Palimpseste*.



Palimpseste, 2012, dimensions variables, épingles.
Collection de l'artiste

Carsten HÖLLER

Né en 1961 à Bruxelles (Belgique), vit et travaille à Cologne (Allemagne)

Entomologiste de formation, Carsten Höller est passé du domaine scientifique à celui de la création artistique, pouvant ainsi étendre plus librement ses réflexions purement biologiques aux valeurs et aux comportements dits altruistes qui codifient l'organisation sociale et familiale. Ses installations sont de véritables pièges : *Pest Control* (1993) est un véhicule tout-terrain pour safari que l'artiste a équipé pour mener une chasse aux enfants. Dans ses vidéos, il enregistre la mise en place minutieuse de leurres qui laissent présupposer de leur efficacité : l'une d'entre elles montre l'artiste en train de remplir consciencieusement de méduses urticantes, un trou qu'il a creusé sur la plage, sur lequel, une fois rebouché et camouflé, il plante un petit jouet qui attendra là, une proie toute désignée. Semblant être le gibier de choix de ce chasseur un brin sadique, les enfants représentent pour l'artiste le moyen le plus direct et le plus efficace de toucher, à travers l'indignation des adultes, leurs principes moralement et socialement convenus.

À la première vision douce et sucrée de l'installation *Come Dear, Get Something Nice* (*Viens mon petit, attrape ce qu'il te plaît*, 1991), se substitue une seconde lecture plus acide de cette "chambre d'enfant" : le parc est retourné tel un piège pour bambin à quatre pattes, appâté par une friandise. L'artiste en rappelle ainsi la fonction première : une cage à bébé, et au passage révèle ce qu'il prétend dissimuler : le comportement égoïste (et difficilement avouable) des parents, au-delà de leur souci de protection. Ce piège et ces jouets détournés évoquent aussi les jeux cruels que peuvent imaginer les enfants eux-mêmes, envers leurs petits camarades comme leurs propres objets. Mettant à mal l'image préconçue qu'ont les adultes de leur progéniture (leur "bouts de chou"), Carsten Höller conteste l'univocité et l'idéalisation des sentiments parentaux (pas toujours "fondants de tendresse") face à une enfance moins innocente et plus complexe que l'on voudrait (nous faire) croire.

Notice : FRAC PC/ID



Come Dear, Get Something Nice, 1991
Collection FRAC, Poitou Charentes, France

Alfredo JAAR

Né en 1956 à Santiago (Chili), vit et travaille à New York (USA)

Alfredo Jaar prend acte de l'économie actuelle de la photographie de reportage dans les médias et des divers pouvoirs coercitifs qui s'exercent sur le regard - qu'ils relèvent de la manipulation, de la censure ou même du conformisme (habitudes, clichés, etc., signes de l'amollissement des esprits en proie à l'incorporation des normes). Depuis presque trente ans, il construit une œuvre qui ne mise pas sur la capacité d'excitation des images - excitation propre à instiller davantage d'oubli que la mémoire des événements auxquels elles se réfèrent - et en appelle à travers sa production plastique à une expérience visuelle critique. Recourant à l'installation, la photographie, la vidéo, l'affichage urbain etc., l'artiste se saisit de documents témoignant de la réalité du monde contemporain pour les "décadrer" et les "recadrer" au moyen de procédés divers : montage contrasté de mots et d'images, arrangements sériels d'informations, agencements elliptiques de formes, modulation temporelle du matériau filmique... C'est ainsi qu'à travers différentes mises en scène minimalistes, il offre un surplus d'intelligibilité au contenu réaliste des témoignages fragmentaires retenus.

(Evence VERDIER *in* Artpress, mai, 2008, p.37/38)

Dans le film *Epilogue* (1998), la figure d'une Rwandaise âgée (allégorie de la patience ?) prend les allures d'un signal optique discret. Dans l'image restée totalement blanche pendant une bonne minute, elle apparaît en motif central puis disparaît lentement durant trente seconde pour laisser place pendant encore plus d'une minute à la blancheur de l'écran vide. (...) A la pratique de l'image à sensation l'artiste oppose une stratégie de représentation marquée par la retenue et par une grande humanité. (...) [Elaborant par la même] une œuvre qui paradoxalement, dans un monde surmédiatisé, constitue un modèle de résistance à l'invisibilité des images.

(Evence VERDIER *in* Artpress, mai, 2008, p.39)

(référence bibliographique : Alfredo JAAR, *La politique des images*, coll. "Monographies de référence", 160 p., 23,8 x 28,6 cm, 2007, éd. JRP/RINGIER)



Epilogue (film stills), 1998, 3'. Edition de 3, GP0890
 Courtesy Galerie Lelong, New York, Etats-Unis
 © Alfredo JAAR

Mehdi-Georges LAHLOU

Né en 1983 aux Sables d'Olonne (France), vit et travaille à Bruxelles (Belgique) et Paris (France)

Mehdi-Georges Lahlou est un artiste de l'éternel interstice, l'enfant d'antagonismes à jamais réconciliables. Son installation *Construction cubique ou aménagement pour Tango* (2012) devant l'ancien palais de justice de La Louvière, à mi-chemin entre l'église et la maison communale, entre le sacré et le profane, est une parfaite illustration des grands écarts que Mehdi-Georges Lahlou parcourt allègrement.

Motif récurrent, le cube noir ou la Kaaba, apparaît sous différentes formes dans son travail : en boîte de nuit survoltée (*Vive la fête*, 2009), en accessoire de mode (*Autoportrait à la Kaaba*, 2010), mais surtout en citation d'un élément fondateur de la modernité picturale, comme dans *Home Sweet Home* (2009), où le cube se fond dans le cube : un écran encastré dans un grand caisson noir montre une vidéo où l'artiste, entièrement nu mais coiffé de la calotte musulmane et chaussé de ses talons aiguilles rouges fétiches, fait le tour d'une Kaaba miniature en récitant la prière.

C'est un jeu d'emboîtement plus subtil qu'il propose ici : le cube noir est à la fois sculpture, référence religieuse, cabinet de curiosité, camera obscura... Un espace renfermant quelque chose d'inaccessible, d'invisible. Mais Mehdi-Georges Lahlou est joueur et la frustration totale ne l'intéresse pas. Par une meurtrière, il laisse entrevoir le sacré : *It's more sexy ou Vierge à l'Enfant*, 2010. L'artiste couvre le visage et la poitrine de cette Vierge à l'Enfant (La Madone Litta de Léonard da Vinci) avec des motifs de mosaïques marocaines. A la fois irrévérencieuse et subtile son intervention se réfère à la tradition des icônes byzantines.

Il ne s'agit pas ici d'art religieux, Mehdi-Georges Lahlou saisit le mystère de l'absence et de la présence esthétique. Les codes s'affrontent : Catholicisme vs Islam, Pudeur vs Sensualité

Non sans ironie, Mehdi-Georges Lahlou tente de nous dire que c'est peut-être dans l'interstice que subsiste la véritable liberté.



Construction cubique pour *It's more sexy ou Vierge à l'enfant*
Installation *in situ* place communale, La Louvière, Belgique

It's more sexy ou Vierges à l'Enfant, 2010. Photographie
Courtesy galerie Transit, Malines & Galerie Dix9, Paris

Zbigniew LIBERA

Né en 1959 à Pabianice, vit et travaille à Varsovie (Pologne)

Zbigniew Libera est l'une des figures les plus marquantes de l'art polonais des années 80 et 90. Il commence dès l'enfance à tourner ses premiers films et à faire des photos. Il démarre sa carrière artistique dans la scène "non-officielle" polonaise des années 1980.

Ses œuvres - photos, vidéos, films, installations, objets et dessins - intellectuellement mordantes et subversives, jouent avec les stéréotypes de la culture contemporaine. Ses vidéos quelque peu choquantes des années 80, ont précédé le body art de 10 ans. Elles montrent la fragilité du corps humain et la précarité de la vie, de même que le besoin incessant de spiritualité. Au milieu des années 90, Libera commence à créer ses *Urządzenia korekcyjne* (Appareils correctifs) - objets qui sont des modifications de produits existants, objets de la consommation de masse, par exemple. Il réalise également des projets de jouets transformés - œuvres qui révèlent les mécanismes de l'éducation et du dressage culturel, dont Lego. *Obóz koncentracyjny* (Lego Camp de Concentration) est le plus renommé. Il devient dès lors, l'un des piliers de l'art critique, également au sens institutionnel - puisqu'en dépit du développement de sa carrière, il reste toujours très proche des milieux indépendants. Au cours de ces dernières années, il s'intéresse beaucoup à la photographie, particulièrement à la spécificité de la photo de presse et à la façon dont les médias forment notre mémoire visuelle et manipulent l'image de l'histoire.

Lego Concentration Camp Set (1997) est un ensemble de boîtes vides, sur lesquelles sont représentées diverses scènes évoquant les camps de concentration et construites à l'aide des célèbres briques en plastique. Aucune référence spécifique à la deuxième guerre mondiale ne s'y trouve. Les mêmes pièces pourraient être aussi bien assemblées pour créer autre chose. Les pièces sont prises du stock Lego existant, suggérant que les éléments pour ces atrocités existent dans notre société et que l'histoire elle-même se répète. Tout dépend de l'imagination de celui qui les assemble. Libera démontre ainsi le danger potentiel qu'un innocent jeu d'enfant soit perverti pour se transformer en construction du Mal réveillant le malaise profond d'une conscience refoulée de son pays avec l'utilisation intelligente de standards de la consommation.



Lego Concentration Camp Set, 1997
 Courtesy Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn
 © Axel THÜNKER

Jacques Lizène

Né en 1946 à Ougrée face à un mur aveugle (principe d'auto historicité), vit et travaille (un peu) à Liège (Belgique)

L'impertinence dont l'artiste témoigne avec une obstination peu commune et qu'il traduit sans cesse dans les perspectives d'un inachèvement burlesque est, assurément, l'un des redoutables moteurs de toute l'œuvre lizénienne. Avec cette capacité peu commune de mettre en brèche tout académisme, rejoignant dès lors tout ce qui semble acquis, Jacques Lizène, artiste de la sans importance, occupe la position d'un clown rituel ou d'un bouffon cérémoniel, cette figure de transgression institutionnalisée du désordre et de la turbulence. Sans doute entretient-il un lien singulier avec la société des Contraires. Celle-ci exprime le censuré, le réprimé, chacun de ses actes s'efforçant d'évoquer l'inversion de la coutume et de la règle, rendant manifeste, jusqu'à l'inconvenance, ce que l'on nommerait aujourd'hui le politiquement incorrect. C'est sans aucun doute le rôle qu'endosse Jacques Lizène, figure transgressive "qui ranime sans cesse le jeu sans fin du chaos et de la règle, déjouant ainsi les tentatives coercitives du consensus"¹.

Dès 1965, Le Petit Maître décide de ne pas procréer, position qu'il confirme en 1970 par sa *Vasectomie (sculpture interne)*. C'est l'un des fondements même de son Art d'Attitude. "D'une manière générale, déclare-t-il, les choses étant ce qu'elles sont, Jacques Lizène ne procréera pas... Hopla! Il subira volontairement la vasectomie (stérilisation par coupure des canaux déférents). Dès ce moment, il portera en lui une sculpture interne". L'œuvre appartient, déjà, au cycle du *Perçu - Non perçu* (1972); elle n'est attestée que par la déclaration de l'artiste et par cette affiche imprimée par la galerie Yellow en 1970, manifeste qui sera censuré par le Parquet de Verviers lors de l'exposition *Un an d'activités à la galerie Yellow* (1969-70), en raison de son caractère prosélyte pour une pratique illégale: la vasectomie est, en effet, à l'époque interdite par la loi belge.

Cette même année, lors de son exposition liégeoise d' "Art spécifique", Jacques Lizène conçoit une action publique, *Extinction de l'œuf*, une performance alliant le geste au son et à l'odeur. Sur une toile cirée posée au sol, il aligne régulièrement des jaunes d'œufs de poule baignant dans l'albumine. Blancs, jaunes, coquilles, l'artiste révèle la spécificité de l'œuf amniotique et du zygote fécondé. L'action consiste à méthodiquement asperger les œufs d'insecticide, tandis qu'on entend l'enregistrement sonore de cris de nouveaux-nés. Fin de l'action, Lizène a tué toute vie dans l'œuf?

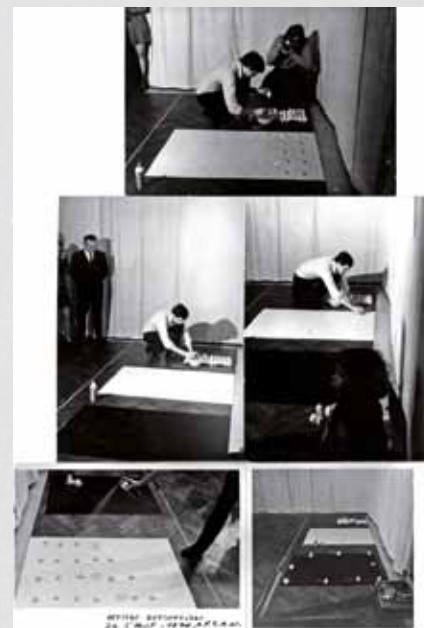
L'attitude lizénienne procède d'un pessimisme radical. "Jamais, déclare-t-il, on n'arrivera, même avec l'intervention génétique et l'eugénisme, à apaiser complètement toutes les souffrances de l'humanité. Je suis persuadé qu'un jour on découvrira que la vie s'est développée par erreur. Donc, par principe, je me suis dit: Moi, j'arrête; comme je peux"³

Jean-Michel BOTQUIN

1 Jean de LOISY, *Les Maîtres du désordre*, Editions du Quai Branly, 2012.

2 Jean-Michel BOTQUIN, *Jacques Lizène*, Tome III, L'Usine à stars / Yellow Now, 2009.

3 Denis GIELEN, *Conversation avec le Vingt-cinquième Bouddha*, Le Facteur Humain, 2004



Jacques Lizène, *Vasectomie Youpie*

Vasectomie, sculpture interne, 1970.

Affiche éditée en 1970 par la Galerie Yellow. 85 x 60 cm
 Courtesy galerie Nadja VILENNE, Liège

Emilio LÓPEZ-MENCHERO

Né en 1960 à Mol, vit et travaille à Bruxelles (Belgique).

Artiste plasticien (sculpture, dessin, installation, performance, photographie, peinture), architecte de formation, Emilio López Menchero met en oeuvre histoire personnelle et réflexion sociétale. Il investit très souvent l'espace urbain de manière sensible sur base d'une analyse urbanistique des lieux et de leur contexte.

Voilà plusieurs années qu'Emilio Lopez-Menchero entre dans la peau de personnages célèbres (héros hispaniques, artistes dont le travail l'intéresse, personnages politiques, ...) sous l'intitulé *Trying to be*. Ces transformations issues de performances, donnent lieu à des images, photographiques ou vidéos.

L'artiste a choisi d'incarner ici le personnage d'un policier communal. Avec un autre comparse, ils patrouilleront dans les rues de la ville le jour du vernissage. Vêtus d'uniformes prêtés par la Police de La Louvière, d'une cape rouge et d'un T-shirt avec l'insigne de Superman sous leur veste ouverte, les deux faux policiers sèmeront le doute auprès de la population.

Leur déambulation aura été préalablement filmée et photographiée. Le vidéo-film sera lui projeté durant toute la durée de l'exposition dans une vitrine du centre-ville.

Contrairement à la série des *Trying to be*, il ne s'agit pas ici d'une réelle tentative d'incarnation puisqu'il y a volonté de se démarquer de l'uniforme traditionnel en lui apportant une dimension supplémentaire par l'ajout du sigle de Superman. A l'heure d'écrire ces lignes, le projet n'a pas encore reçu toutes les autorisations de la Police. Le sujet est sensible. Bien que favorables au projet, le Bourgmestre de la ville et le Chef de corps de la Police n'ont pu entièrement lever toutes les réticences des policiers de terrain. Les négociations ont été longues et la crainte d'une imposture très palpable dans le chef des policiers. Or, la métamorphose est d'un autre type, l'association au Supers Héros entend (ré)établir un contact avec les citoyens autour du rôle fondamental des policiers au quotidien.

L'impertinence peut être perçue comme celle, bien sûr, de l'auteur de projet, mais aussi celle des policiers qui détiendraient le plein pouvoir sur la rue. Notion plus subtile encore, il s'agit surtout d'une impertinence émancipatrice non pas vis-à-vis des normes et du pouvoir en place mais au contraire une impertinence au service de l'autorité.



22!, performance urbaine, 2012

© Photo Alain BREYER
et dessin préparatoire

Hélène MACHIN

Née en 1980 à Clamart, vit et travaille à Valenciennes (France)

Designer textile de formation, Hélène Machin mène une recherche de fond sur sa construction identitaire à travers une forêt de symboles qui l'ont accompagnée depuis son enfance.

Ses souvenirs mènent à des objets qui la relient à des fils familiaux.

"Ma recherche explore ces grands terrains casse gueule que sont la place de la femme dans la cuisine, la place du trophée de chasse dans l'univers masculin, la place de la saucière dans son placard, la place de la réussite sportive au sein de la famille et l'image de la bondieuserie dans la société populaire.

Le religieux est omniprésent sur les brocantes. Pour 1 euro, on peut se procurer des répliques en plastiques de Jésus et de tous ses Saints. Le crucifix semble être devenu désuet et encombrant, posé à même le bitume à côté des poupées Barbie et des assiettes dépareillées.

Cette installation s'inspire de la vision de Saint Hubert qui aurait vu une croix dans les bois d'un cerf pendant qu'il chassait.

Moi, je ne vois pas de croix dans mes trophées de chasse mais plutôt des saucières...

Cet objet un peu désuet m'a souvent été servi pour accompagner un plat de gibier, le dimanche, après la messe. J'imagine donc que c'est de là que vient ma vision : d'un amalgame de souvenirs voilés par des odeurs triviales familiales de sauce à l'ail.

Tout ça se mélange et crée une nouvelle scène: la saucière écarte doucement le crucifix".

Chaque acteur se côtoie près des œuvres monumentales de lanchelevici qui semblent elles-mêmes refléter les fantômes peu chastes de l'artiste.



La Sainte Huberte, 2012, objets à mémoire de formes, assemblages et mise en scène in situ, salle des marbres, musée lanchelevici, techniques mixtes : objet, fil, crochet, ruban de taille, voile, collage, dessin.

© Photo Alain BREYER

Renzo MARTENS

Né en 1973 à Sluiskil (Pays-Bas), vit et travaille à Amsterdam (Pays-Bas), Bruxelles (Belgique) et Kinshasa (République démocratique du Congo)

Enjoy Poverty - Episode III (2009) est un documentaire réalisé par Renzo Martens en République démocratique du Congo. Le film repose sur cette idée : spoliés par les firmes occidentales, ravagés par les guerres et les crises sanitaires, les congolais modèlent l'image même de la pauvreté. Le constat est ici sans appel. Dans ces conditions, pourquoi n'exploitent-ils pas pour leur compte l'image de leur décrépitude et de leur infamie ? A défaut de profiter souverainement de l'or, du cuivre ou de l'huile de palme, le cinéaste les enjoint à revendiquer le droit de jouissance de la stigmatisation dont ils sont l'objet : leur pauvreté, jusqu'ici inaliénable à leurs yeux, est une ressource potentielle, voire "naturelle", au même titre que les minerais et le café.

Car la pauvreté peut se vendre : les agences de presse, les ONG, parviennent, elles, à l'exploiter. Le calcul est vite fait : une photographie prise par un journaliste se négocie 50 dollars. Sa vente et son achat ne profitent qu'aux occidentaux. Il faut donc aux africains pénétrer ce marché, moins lucratif que celui de l'or ou du café, mais à leur portée. Plutôt que de perdre son temps, donc son argent, à photographier les mariages et les anniversaires, Renzo Martens propose aux photographes d'un petit studio, le "Bolino studio express tout parisien", d'exploiter médiatiquement la misère qui les entoure : cadavres, femmes violées, réfugiés, enfants malnutris à l'état moribond, sont ici autant de matières premières facilement transformables en produits de consommation des plus courants : rien de moins qu'une suite d'images dont la valeur s'évalue en fonction de la disgrâce humaine que les autochtones, conseillés par le réalisateur, apprendront à mettre en scène : gros plans sur les œdèmes, les plaies et les côtes d'enfants déshabillés, pour l'occasion, dans un hôpital de brousse déserté par M.S.F. (...)

Renzo Martens brise-t-il le tabou que l'on croit, lorsqu'il applique à la lettre les prescriptions du capitalisme, poussées ici jusqu'à l'anomie ? N'est-ce pas plutôt le contrat tacite entre le réalisateur et les spectateurs qui vole en éclat ? Jamais ces derniers ne peuvent se sentir du "bon côté". Tout simplement parce que l'identification au personnage joué par l'auteur, pour des raisons culturelles et historiques, est inévitable. Du reste, le film n'offre aucune perspective compassionnelle. On ne sort pas "grandi" de sa vision, car la conscientisation ne porte pas sur l'Afrique, mais sur l'Occident... et Dieu sait si le miroir est trouble. Finalement, le dégoût éprouvé sur la situation déteint sur tous. Un film, une image... peut être

horrible, en tout point pornographique et vile, mais elle ne peut nous déconforter au point d'ébranler notre bonne conscience de salon. Même la culpabilité n'est ici d'aucun secours, car le film ne lui offre aucune perspective rédemptrice

En prenant la responsabilité, à travers son personnage, d'allégoriser l'Occident, Renzo Martens se met en danger. Il est à parier que les trois-quarts des spectateurs d'*Enjoy Poverty* prendront son réalisateur, soit pour un "être abject" ou "cynique", soit pour le "manager audacieux" qu'il n'est pas. Mais ce n'est pas tout. En jouant parfaitement le jeu du capitalisme sauvage, et, à la fin du film, le revers qu'en est la charité, c'est le spectateur même que le cinéaste stigmatise. Comme ce dernier n'a pas, a priori, conscience du dispositif performatif, le voilà à son tour victime et complice des enjeux de domination que recèlent toutes images médiatiques. Car c'est bien l'éthique contemporaine, celle qui nous soutient, qu'interroge vigoureusement *Enjoy Poverty*. Comment, en effet, dans un contexte politique prônant "la fin des idéologies", désaffilié de toute emprise sur le libre jeu de l'économie, résister à la tentation de l' "ordre occidental établi" ? Les "droits de l'Homme" ont bon dos. Pour paraphraser Martens, en tout état de choses, il n'y a simplement pas d'issue. Et ce constat nous engage plus, méchamment plus, que ne pourrait le faire tout exercice médiatique compassionnel, réaffirmant dans leurs rôles les "victimes" et leurs "sauveurs occidentaux".

Benoît DUSART. *Enjoy Poverty. De l'usage médiatique du stigmate*, in DITS n°16. Printemps/été 2011. Ed. MAC'S



Enjoy Poverty, Episode III, 2009
Inti films

Messieurs DELMOTTE

Né à Liège en 1967, vit et travaille à Liège (Belgique)

Messieurs Delmotte, au pluriel alors que l'artiste est unique, s'intéresse principalement à la performance, la vidéo et la photo. Son travail traite de l'absurde et de la banalité.

Il se pose en dandy accordant un regard déridant voire caustique sur son environnement. Philosophe burlesque, auteur de performances absurdes, drôles ou choquantes, il est l'auteur d'une œuvre "apparemment légère"1...

En résistance contre les certitudes et les suppositions quotidiennes régissant l'existence et l'attitude des gens, Messieurs Delmotte secoue ici une image culturelle enfouie, pour la plupart d'entre nous, au tréfonds de notre inconscient visuel.

Trisomic JC is not a Superstar (2007-2008) qui appartient aux collections de la ville de La Louvière est l'une des pièces les plus singulières de Messieurs Delmotte. Elle a été conçue suite à sa résidence au Centre d'Expression et de Créativité La Hesse durant laquelle il a travaillé avec des personnes présentant un handicap mental. Il s'agit d'un buste sculpté présentant tous les aspects d'une représentation de Jésus Christ telle qu'on en trouve légion. Le drapé doré du vêtement, le flamboyant Sacré-cœur sur la poitrine, les longs cheveux, concourent à ce qu'on identifie une représentation de bonne facture du Fils de Dieu. Mais le visage, par contre, est celui d'un trisomique.

Ce travail, sans conteste étrange et hétérogène, génère un choc. L'apparition défie toute réduction à de l'irrévérence gratuite. Par contre, iconoclaste, elle l'est bien, même s'il ne s'agit pas de critiquer la représentation en soi mais de provoquer la familiarité et, en dernière instance, au-delà du burlesque et du décalage, en deçà de tout mot d'ordre humaniste, de regarder sérieusement l'humanité en face et de se dire "pourquoi pas?"2

1 Germain Delahaut in *Messieurs Delmotte - Vinaigre de Panne de Rêve* <http://www.lacentraleelectrique.be/index>.

2 Pierre Henrion, *No style, no glory*, Musée Ianchelevici, La Louvière, 25 avril-7 juin 2009



Trisomic JC is not a Superstar, 2007-2008, 1/3, plâtre, acrylique
Collection Ville de La Louvière

Jean-Luc MOERMAN

Né en 1967 à Bruxelles, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

Caractérisés par des formes indéfinissables, constituées de traits noirs qui cernent des aplats de couleurs vives, les motifs de Jean-Luc Moerman trahissent de multiples influences : au départ celles du tag, du graffiti (bien que l'artiste n'ait jamais travaillé à la bombe) et de l'univers de la rue, mais aussi, de la BD indépendante, des mangas japonais, des dessins animés, de la science fiction, des jeux électroniques, des images de mode, du design utopiste et futuriste, du tuning automobile, etc.

Parfois encore, les formes peintes par Jean-Luc Moerman semblent faire référence aux évolutions de la biotechnologie (cellules mutantes, etc.), aux technologies de la communication, à l'architecture virtuelle, à la techno-culture, etc. Cet ensemble de réminiscences que charrie en permanence l'œuvre de Jean-Luc Moerman, couplé à la vitalité de sa palette chromatique, explique en grand partie pourquoi les premiers articles consacrés à l'artiste lui ont davantage trouvé des références et filiations dans les graffitis urbains que dans l'histoire de l'art occidental. Aujourd'hui cependant, une analyse plus attentive permet de mieux comprendre la richesse de l'œuvre de Jean-Luc Moerman. Celle-ci produit une articulation complexe entre les impressions de volume induites par le dessin (les traits noirs) et les larges surfaces planes générées par les pans de couleur. Au fil du temps, notamment suite à une résidence de l'artiste au Japon, le dessin s'est d'ailleurs amplifié, générant un nouvel univers formel d'une grande variété et d'une richesse technique insoupçonnée.

A propos de *Connecting Everything*, BPS 22, Charleroi, septembre 2008.



Spiritual tool, 2009, polyester
Collection privée

Jean-Luc MOULÈNE

Né en 1955 à Reims, vit et travaille à Paris (France)

Depuis le milieu des années 80, Jean-Luc Moulène s'attache à déconstruire au travers de scènes quotidiennes ou d'images types les paramètres sociaux, économiques et esthético-historiques qui encadrent toute production d'images.

Une production de dessins et de volumes n'a cessé d'accompagner sa pratique photographique. Elle se développe à l'atelier, comme une aire de recherches indépendante, quand la photographie s'appuie sur des pratiques de déambulation dans le réel.

Les *Objets de grève* sont des produits fabriqués en petite série par des ouvriers à l'occasion de conflits du travail. De formes et de fonctions multiples, ils servent à populariser ou à financer les grèves. Dès les années 1980, où ces produits sont un des modes de revendication dominant, Jean-Luc Moulène les a collectés et photographiés systématiquement.

Alors que l'artiste travaillait depuis plusieurs années sur les questions touchant à la façon dont les images apparaissent et sont construites, il s'empare de ces objets de grèves, les photographie en atelier en ayant soin de "*rendre le poids et la matière des objets de manière à fabriquer des objets photographiques*".

Rien ne distingue ces objets d'autres du même type, pourtant quelques indices, jeux de mots, incongruités se glissent dans leur banalité. En transgressant les règles de production, les ouvriers construisent des objets de lutte de manière à véhiculer leur protestation. Par leur impact social et politique, ces objets racontent une résistance de même que l'intervention artistique devient, elle aussi, militante, liant le respect des hommes en lutte et la volonté de faire connaître leur savoir faire par la médiation de l'art.

Les objets eux-mêmes, donnés par l'artiste à l'État sont conservés aux Archives Nationales du Monde du Travail (Roubaix), quant aux photographies, une série est acquise par le Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou) et entre dans les collections nationales.



International Herald Tribune.

N° 32 434 du vendredi 5 juin 1987, Paris.

Un retoucheur ayant subi une compression d'horaires se mit en grève de retouche et, par solidarité, les photographeurs ne gravèrent point. Le Herald Tribune publiait en Une cet encadré : "À nos lecteurs : suite à une grève d'une partie du personnel, le Herald Tribune regrette d'être dans l'impossibilité de publier les photographies en quelques pages de l'édition d'aujourd'hui"

La poêle des 17, Manufrance

En 1984, 17 syndicalistes tentent de sauver Manufrance en créant une coopérative ouvrière. Ils sont contraints de déposer le bilan et sont condamnés par le Tribunal Correctionnel de Saint-Etienne. La poêle Manufrance est créée par la CGT en soutien financier aux condamnés.



◀ Chomageopoly

Jeu de Monopoly inventé par des chômeurs américains dans les années 1930

Cibachromes sous diasec,
47x36 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie
Chantal CROUSEL, Paris
© Jean-Luc MOULÈNE / ADAGP

Bernard MULLIEZ

Né en 1970 à Bruxelles, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

Auteur de documentaires saisissants, Bernard Mulliez offre à chaque opus un regard d'auteur sensible sur le monde et ses dysfonctionnements, une esthétique qui refonde la place de l'art dans la société, son rôle et son usage. Le point de vue critique opère par la parole donnée à l'ensemble des acteurs d'un contexte, le plus souvent lié à nos dérives contemporaines. Que ce soit, la privatisation du bien commun et son corollaire de glissement inexorable vers un système social de charité (*Le passant fait son devoir*, 2012) ou bien encore, la place du sponsoring comme aboutissement ultime de la colonisation du secteur culturel public par le privé, visible dans son film éloquent, *Un pied dans le jardin du miel* (2009) - lequel offre un cas d'école de collaboration, sans la moindre velléité de résistance tant de l'institution culturelle que des guides et des écoles qui parachèvent ainsi le dispositif de propagande réalisé par l'exposition : marquer et fidéliser les clients-spectateurs dès leur plus jeune âge -, Bernard Mulliez impose sa caméra, son micro et ses questions comme autant d'éléments de résistance à la prise de pouvoir latente de nos territoires physiques et mentaux. (films visibles gratuitement sur dailymotion)

Art security Service (2006) prend ancrage au printemps 2005 lorsque le promoteur Robelco, frappe les trois coups médiatiques d'un projet de «revitalisation» des Galeries Ravenstein à Bruxelles. Afin de «changer l'image de la galerie», le promoteur invite des galeristes à occuper temporairement des magasins. Au soir du vernissage, le dispositif de «revitalisation» apparaît *in situ* dans toute sa violence sociale. Au premier étage, les galeries parées de tous les attributs de la légitimité culturelle. Au rez-de-chaussée, les cafés appelés à disparaître et leur clientèle frappés du stigmate de l'indignité. Bernard Mulliez mène des entretiens approfondis avec les différents intervenants. Du côté du monde culturel, outre les formes d'(auto)aveuglement ou de lucidité désabusée, le racisme social des agents les plus compromis avec le promoteur laisse sans voix. La violence symbolique exercée contre ceux qui travaillent dur dans le bas de la rotonde vient redoubler la violence économique, voire policière, décortiquées dans ce film, véritable épreuve des méthodes employées couramment par les promoteurs.



Art Security Service (89 min - 2007)

Eric POUGEAU

Né en 1968 à Paris, vit et travaille à Paris (France)

L'artiste questionne avec insolence l'enfance, la morale et la mort à travers ses œuvres. Ses travaux d'écriture ont été regroupés dans un livre "Fils de pute" sorti en 2005 aux éditions FLTMSTPC.

La couronne (2001) et *les plaques mortuaires* (2001) témoignent d'une approche plus qu'irrévérencieuse de la mort. En gravant en lettres d'or dans le marbre de stèles, des insultes généralement issues de colères passagères, Eric Pougeau leur confère un caractère définitif et sans appel. Ces offenses explorent divers aspects de la violence quotidienne (sociale, familiale, homophobe, misogyne...). Elles contiennent une charge incisive, non seulement pour la crudité du langage, mais pour leur décalage par rapport au respect qu'inspire la mort. Censée être l'occasion du pardon et de la réconciliation, la mort n'émousse pas ici la rage et ni le ressentiment, elle suggère simplement la poursuite d'un mode d'échanges violents que la mort n'a pas interrompu. Ce télescopage inattendu d'une insulte et d'un objet sacralisé nous provoque et nous contraint à une réflexion dérangeante sur notre relation à la mort.

La série des mots d'enfants sur papier d'écolier (2005) souligne la violence potentielle qui se joue entre parents et enfants. Eric Pougeau se sert de la famille, de ce microcosme social, pour dénoncer des systèmes qui dépassent pourtant largement ce cadre restreint: volonté d'autorité, de pouvoir, de manipulation, d'envahissement, de possession, de culpabilisation, d'enfermement. Les témoignages légers où se télescopent des mots d'une rare violence à l'égard d'enfants témoignent d'une animalité que l'on veut garder cachée de la sphère publique. Ils renvoient aussi à la difficile condition de mortels des enfants. Ces lettres accrochées formeraient surtout le récit d'un conte cruel tel qu'on les raconte aux enfants. Plutôt d'en distiller la peur, les parents rempliraient là leur travail de transmission des normes et des interdits assignés par la société.



FILS
DE
PUTE

Les enfants, 2005,
encre sur papier,
galerie Olivier ROBERT, Paris



Plaques mortuaires, 2001,
marbre, gravure à la feuille d'or
16x21 cm.
Collection privée

Salope, 2002-2011,
fleurs artificielles.
Collection privée

Jorge Gustavo **RIEGO MAIDANA**

Né en 1983 à Bruxelles, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

Gustavo Riego découpe au cutter des images de catastrophes naturelles dans les pages de cotations financières des journaux. Grâce à ce procédé, il établit une double lecture critique de l'actualité en créant un chiasme entre ces deux dimensions. Il obtient ainsi un regard critique et plastique sur l'actualité. Ce travail donne une vision trouble et simultanée, bien que très précise, de l'enfer économique et humain qu'engendrent des catastrophes et des paradis artificiels, issus de nouvelles sortes d'image d'épinal du tourisme de masse dont on nous fait aujourd'hui l'apologie. Ce sont à chaque fois des contre-images qui produisent, de manière oblique et à travers un calme apparent, la sensation d'un malaise d'une extrême brutalité qui déplace les catégories habituelles de la pensée et de la perception. C'est pourquoi l'artiste rend à nouveau aux images une présence active qui travaille contre l'idéologie dominante, loin des univers étanches que l'on nous propose afin d'éviter soigneusement toute confrontation. Ce traitement de l'image permet peut-être à l'artiste de communiquer au spectateur une nouvelle critique radicale qui pourrait enfin réveiller chez lui la conscience des contradictions qu'on lui impose sournoisement. (Victor Hugo Riego)

Riego Maidana, et son œuvre *Inondation au Pakistan #5* (2012), entend maintenir un double suspens dans l'interprétation des images : un suspens d'identification de la technique (découpe ou dessin, les deux étant en l'occurrence synonymes, ou plutôt congruents dans le geste et l'effet) et un suspens dans l'identification de la scène représentée (célébration d'un paysage exotique ou scène d'un drame). Ce faisant, l'artiste invente, me semble-t-il, un dispositif singulier dans un genre artistique connu et reconnu, que l'on pourrait appeler avec Jacques Rancière "l'image dialectique", héritière du Pop Art. À savoir une image composée à partir de deux images contradictoires, aux sens opposés, libérant dans leur combinaison des effets de signification critique à l'égard de ce que représente l'une des images - ici la Bourse et le capitalisme financier dénoncés par leur négatif identifié à des désastres écologiques et humains. De fait, la démarche de Gustavo Riego Maidana s'inscrit clairement dans une continuité de l'approche critique du Pop Art (...).

(Tristan TRÉMEAU *in l'art même* #53, 2012, p.27)



Inondation au Pakistan #5, 2012, papier journal découpé au cutter et épinglé sur papier noir, 171 cm x 120 cm.
Collection Privée

Sophie RISTELHUEBER

Née en 1949 à Paris, vit et travaille à Paris (France)

Sophie Ristelhueber est aujourd'hui l'une des grandes figures de l'art en photographie. Elle poursuit, depuis ses travaux fondateurs sur la ville de Beyrouth détruite par la guerre au début des années 1980, une œuvre exigeante qui éprouve les conditions dans lesquelles le réel se donne à voir. Elle développe une réflexion engagée sur le territoire et son histoire au travers d'une approche singulière du paysage, conçu comme espace porteur de traces d'activité humaine et mémoire des bouleversements majeurs (grandes guerres historiques, conflits récents, guerres civiles, tremblements de terre), interrogeant, à la façon d'une archéologue, les marques laissées par l'homme en surface et rendant visibles les stigmates de l'histoire.

Implicite un engagement personnel complet et une pratique de terrain, le travail de Ristelhueber emprunte au reportage ses outils (la photographie) et l'un de ses thèmes majeurs (la guerre), mais en les pliant aux procédures de l'art : son œuvre ne se construit pas autour du projet documentaire de représenter, mais à partir du projet esthétique d'interroger la notion de trace, sur les corps et sur les lieux (...).

L'artiste recourt aussi à d'autres natures d'images (comme la vidéo) et à des dispositifs d'installation pour construire différentes formes capables de ressaisir la réalité.

(référence bibliographique: Sophie Ristelhueber, *Opérations*, coll. Monographies, textes de Bruno Latour, David Mellor et Thomas Schlessler, 448 p., 20,2 x 26,2 cm, 2009, éd. Les Presses du réel)

Le Chardon (2007) est la réponse à une proposition du Parc naturel régional du Vercors. Plutôt qu'une campagne de photos, Sophie Ristelhueber préfère donner une impulsion à son travail et choisit un nouveau médium, le film pour s'affronter au Vercors, ce massif chargé d'histoire (...).

Le choix du texte, "décalé", se fait au moment du montage; indice et déchiffrement, il trame le hors-champ, le sens. Plutôt qu'une référence explicite à la résistance dans le Vercors, SR choisit ce texte remarqué au moment du triptyque irakien et qu'elle "s'approprie" en le nommant. Au cours d'une marche à travers champs, Tolstoï voit un chardon. Il évoque pour lui le Caucase, plus exactement la Tchétchénie où soldat il a fait son service militaire et associe cette fleur sauvage, piquante et colorée au héros rebelle *Hadji Mourad* dont il raconte l'histoire. Si Tolstoï cristallise sa vision sur un chardon, pour évoquer force, énergie et résistance, SR se focalise sur le roc, son invincibilité, hors du temps.

Chantal Béret in *Paysages*, catalogue d'exposition, p. 94, Jean-Pierre Hugnet éditeur et art3, 2008.



Le Chardon, 2007
Video couleur 6 mn
(Production : Anna SANDERS Films)

Martha ROSLER

Née en 1943 à Brooklyn, vit et travaille à Brooklyn (USA)

Martha Rosler, figure parmi ces artistes engagés qui n'ont de cesse de révéler et dénoncer les dysfonctionnements de la société, d'en démonter les structures. *"Ma démarche est celle de faire un art qui mettrait en lumière les questions souterraines, comme la façon dont nous vivons nos vies, ou la manière qu'ont les Etats-Unis de gérer les affaires en notre nom"*, explique-t-elle dans un entretien avec l'historien d'art Benjamin Buchloch. Son œuvre témoigne ainsi d'un engagement citoyen. Elle est le fruit d'une démarche politique, dialectique et critique entamée dès le début des années 60. Féministe, pacifiste, Martha Rosler est connue pour avoir dénoncé avec violence, et surtout une virulence plastique toute singulière, les stéréotypes féminins tout comme l'impérialisme et le libéralisme à tous crins. Cette multi-activiste décline une œuvre politique pionnière, quand l'art, dans les années 70, se "dé-définit", se "dés-esthéticise" (Harold Rosenberg) et perd ses composantes de plaisir et de beauté. A travers l'œuvre de Martha Rosler, à travers cette relation à la société, se manifeste en effet sous une forme très aboutie, la figure hégélienne de l'art comme révélation d'une figure de l'esprit.

Très vite, Martha Rosler délaisse la peinture et s'empare de médiums les plus à même d'aller vers le public et d'exprimer ses colères dans des créations protéiformes entre art et contestation. Cette infatigable militante récupère les images médiatisées qu'elle introduit et met en scène dans des collages et autres photomontages. Elle investit aussi les univers quotidiens qu'elle détourne dans des installations et des vidéos-performance. Elle pratique surtout à l'envie la photographie plasticienne qui devient un lieu naturel du trouble de la représentation. Sa stratégie est celle de l'écart sémantique, ses armes plastiques sont de véritables "outils de guérilla".

Extrait de Martha ROSLER, *l'art comme pratique sociale*, Laure Fajj, 2006.
in <http://www.exporevue.com/magazine/fr/>



Iraq(?) & Afghanistan(?), 2008.
Courtesy de l'artiste et Galerie Christian NAGEL,
Anvers/Berlin/Cologne

Joseph SZABO

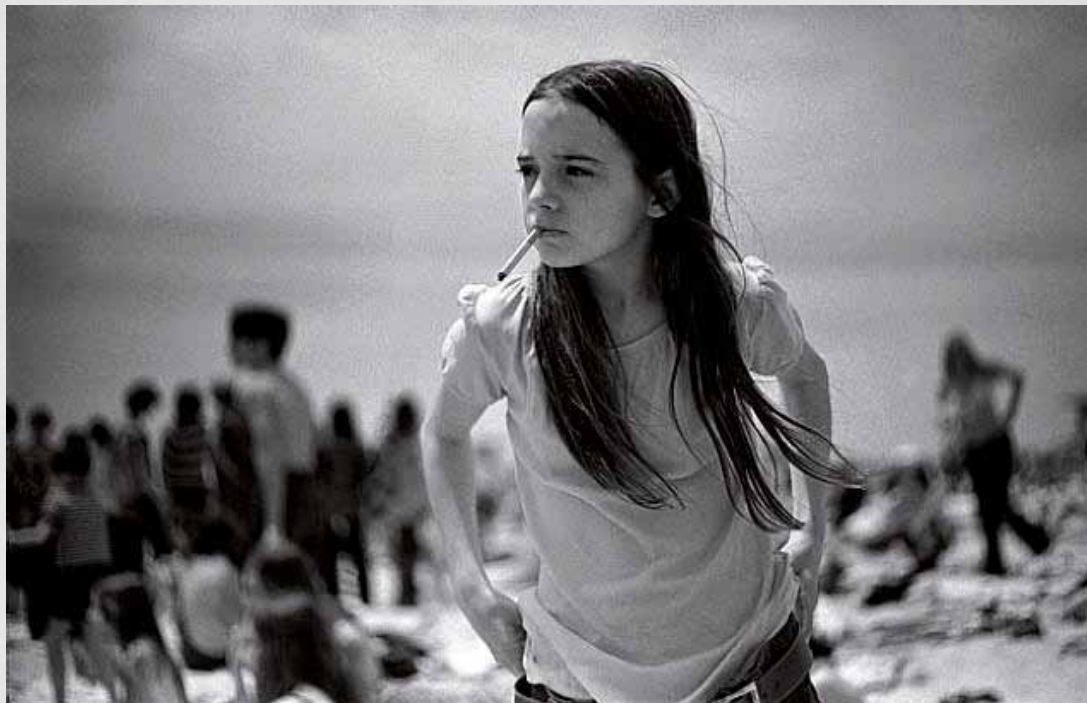
Né en 1944 à Toledo, vit et travaille à Amityville (USA)

La condition adolescente - celle des tee-shirts rayés, des cheveux gras et des pochettes de Led Zeppelin - est sous ces apparences trompeuses, un âge sérieux, où se mêle prise de conscience et rêves déçus. Joseph Szabo est photographe et professeur à la Malverne High School de New York, où il enseigne depuis plus de 20 ans. Un enseignement qui lui a servi de matière photographique toute sa vie. A travers ses photos, il trouve le langage de la jeunesse, ce dialogue universel où les désirs se cristallisent, où les passions juvéniles fondent aussi vite que neige au soleil. Les poses sont librement choisies par les modèles, et on retrouve une étrange similarité : une image d'Épinal de la "youth culture" et une même douceur rêveuse commune à tous. Par delà, on remarque sur ces photographies des corps dans l'attente, la recherche d'une position dans l'espace, la recherche d'une attitude... Un jeu de regards avec l'objectif, un peu de pudeur, d'évitement ou d'assurance. Nous sommes à l'orée des années 60' et l'amour n'est pas encore un produit.

Ses photos reflètent aussi une dialectique de la jeunesse. Un passé infini et dans un même temps un présent si réel. Un temps en mouvement, qui n'est pas un point fixe et que l'on sent près de nous. Une étincelle que nous reconnaissons, comme quelque chose de toujours ouvert...

Et puis il y a *Priscilla* (1969), la petite fille à la cigarette, se baladant sur le bord de plage, celle qui a dit "non". Celle qui dit toujours "non", hier et aujourd'hui. Elle refuse. Est-ce la photo ou la fille qui refuse? Probablement nous tous. Nous refusons avec elle. Son seul regard traverse l'horizon, et sa photo brûle comme sa cigarette, elle allume une mèche et la bombe explose. Une chose est sûre, ces clichés expriment l'essence d'un "tout-monde", et au plus près du cliché, la vérité éclate, celle de Szabo.

Romain DAURIAC



Priscilla, 1969, ed.44/75
 Courtesy Michael HOPPEN Gallery, Londres

Christophe TERLINDEN

Né en 1969 à Etterbeek, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

Christophe Terlinden intervient avant tout dans l'espace public. Sur un mode ironique, il réalise le plus souvent des intégrations en fonction de contextes et de lieux précis, pour en révéler les caractéristiques, les failles ou les limites. Entre dénonciation politique et humour poétique...

Pour cette exposition, l'intervention de Christophe Terlinden est double. Au musée, il propose une bande sonore de 1'35" dans laquelle on entend un petit garçon répéter inlassablement la question "*Mais pourquoi ?*". En regard des travaux présentés, l'interrogation prend tout son sens. Récurrente à cette étape de la vie - on parle de "l'âge des pourquoi" dès 3 ans - elle constitue aussi la première étape dans le cheminement de l'impertinence. On pourrait initier ce parcours réflexif par le trouble qui amène un premier questionnement, puis le décryptage des faits auxquels fera suite la formulation de propositions pour remédier et induire les nécessaires changements.

Ces "*Mais pourquoi ?*" scandés telle une ritournelle placent également le spectateur face à ses propres questionnements sur l'existence mais aussi sur les travaux qui l'entourent.

Dans l'espace public, Christophe Terlinden a choisi d'intervenir sur la louve en bronze créée par les sculpteurs Marcel Depelsenaire et Alphonse Darville. Il a accroché un ballon doré à cet emblème maternel et protecteur, de ce fait tiré vers le haut par cet objet simple et anodin. Légèreté à la foi pertinente et impertinente puisqu'il faut voir dans ce geste la tentative de rendre son lustre à une sculpture (ville?) patinée par l'usure du temps. C'est enfin un questionnement sur la place d'un symbole au centre d'une ville, de cette ville au patrimoine architectural hétéroclite dont de nombreux chantiers sont censés modifier l'apparence.

Le ballon d'or, 2012.
Installation *in situ*,
Place de La Louve, La Louvière, Belgique



Raphaël VAN LERBERGHE

Né en 1978 à Chimay, vit et travaille à Havré (Belgique)

Il me semble que mon travail consiste en la découverte d'images, de figures qui préexistent dans un contexte sensiblement différent. Je déplace les choses hors de leur catégorie. Et s'il doit être question d'une technique, je choisis celle du montage pour affirmer l'idée du mouvement. Je travaille la représentation comme des jeux de pistes. L'évidence y est changée en piège à penser.

En regardant un mot assez longtemps on peut lui faire perdre les pédales. C'est l'occasion de le changer de décor.

À propos de cocotte.

Par allusion à l'onomatopée imitant le cri de la poule, cocotte est utilisé dans différentes acceptions ayant un rapport direct avec le sens "poule" :

Cocotte est synonyme de poule dans le langage des enfants ou des adultes qui leur parlent;

Cocotte est, en musique, une suite de notes piquées dans le registre le plus haut;

Cocotte est le nom d'un pliage de papier représentant schématiquement une poule ou un cheval;

Cocotte est, en couture, le nom d'un feston, cranté à la manière d'une crête de poule, qui ourle un ouvrage;

Cocotte est un terme d'affection que l'on donne à une petite fille ou à une femme aimée;

Une cocotte est en France sous le Second Empire une prostituée de luxe;

En argot de médecine, cocotte est la blépharite, la blennorragie;

Au Canada et dans les Vosges, cocotte est le nom de la pomme de pin;

Cocotte est connue aussi en Ontario comme désignant une sieste d'après-midi;

Cocotte est au Canada la fleur provenant du cannabis, prisée par les consommateurs pour sa haute teneur en THC;

Cocotte est, sur un vélo, la pièce servant à fixer un levier de frein au guidon; désigne aussi la protection souple de ce support;

Cocotte est, au rugby, un regroupement d'au minimum deux joueurs (porteur du ballon compris) liés et debout;

Cocotte est un terme ravissant empruntant une partie de ses origines à coquette. Il désigne une jolie fille qui prend soin d'elle sans plonger dans la vulgarité. Il est majoritairement utilisé par les hommes branchés qui veulent se différencier.

Raphaël VAN LERBERGHE



Sans titre (cocotte), 2009-2012.
Installation (table, dessin, impressions jet d'encre, gommages), dimensions variables
© photo: Marie-Noëlle DAILLY

Dana WYSE

Née en 1965 à Vancouver (Canada), vit et travaille à Paris (France)

Les œuvres de Dana Wyse traitent de l'incommunicabilité, la difficulté d'intégration, l'homosexualité et tout ce qui touche à l'identité: modifications corporelles, stéréotypes esthétiques transmis par les mass médias et imposés par la société contemporaine.

Jesus Had A Sister Productions (1996-2003) est le titre d'une série de sachets de pilules aux pouvoirs multiples sensés combler les besoins de chacun. Se présentant comme des médicaments, ces gélules jouent sur l'imaginaire de l'effet placebo. Alternative aux frustrations les plus dérisoires de nos sociétés: "Trouver son point G" "Etre noir instantanément" "Comprendre sa Mère instantanément" "Etre blonde immédiatement" "Garantir l'hétérosexualité de son enfant" ces remèdes miracles montrent le misérabilisme des aspirations humaines.

L'artiste réduit des expériences de pensée complexes, telles que «croire en dieu», «comprendre les mathématiques, l'art contemporain ou l'Islam, ...» à des contenus synthétisables, pouvant être recréés en laboratoire sous forme de molécules actives. Ce travail fait référence aux approches de marketing en vogue et vise à les critiquer en dévoilant leur caractère absurde. La présentation du produit reprend avec évidence les codes de la grande consommation (conditionnement sous sachet plastique, illustration à la touche vintage, code barre, prix, ...).

Au delà de la réflexion sociétale et de l'ironie subversive, ce travail pose également la question de la valeur marchande de l'art. L'art peut-il se vendre en masse dans les shops des galeries d'art ou dans les rayons livres des librairies ou peut-il cautionner la vente de produits absurdes sous le couvert d'une création plastique?



Jesus Had A Sister Productions 1996-2003, edition of 1000, mixed media.
Courtesy Aeroplastics contemporary, Bruxelles

Lamia ZIADÉ

Née en 1968 à Beyrouth (Liban), vit et travaille à Paris (France)

Lamia Ziadé arrive à Paris à 18 ans. Elle se fait d'abord remarquer par des tissus qu'elle crée pour Gaultier ou Miyake, des pochettes de disques, des affiches, des illustrations de presse, française et internationale... En 2001 paraît au Seuil "*L'Utilisation Maximum De La Douceur*", quête érotique illustrée et début de son travail plastique sur l'intimité féminine. L'autre sujet qui l'occupe, apparemment plus sérieux, est la guerre du Liban de 1975, qu'elle traite, malgré la gravité du sujet, dans un esprit pop et avec une pointe de dérision. Des hôtels de luxe en papier plié, des tirs de mortier en fils de laine lamés, des explosions en dentelle, des enseignes en paillettes, le Palm Beach, l'Alcazar, le Phoenicia,... évoquent une réalité douloureuse. *Bye Bye Babylone*, son dernier livre paru chez Denoël en 2010, illustre, entre souvenirs intimes et souvenirs collectifs, ce Beyrouth en guerre.

Marie et Salwa (2012 et 2010) sont des séquences érotiques traitées en tissus et assemblages de rubans que l'artiste revisite régulièrement depuis sa première exposition en 2002. Elle traite avec humour le plaisir féminin dans des intérieurs, entre Orient et Occident. Des femmes lascives ou attachées se consomment à l'ombre d'une bouteille de whisky en feutrine, de volutes de fumée en tulle ou d'icônes en satin... L'artiste prône un exhibitionnisme franc et assumé.

Le style est pétillant, naïf, sans prétention et quasi-humoristique. Les broderies et les collages de dentelles prennent au premier coup d'œil des allures de travaux manuels réalisés par des écolières assidues. Mais sous la pudeur de cet artisanat typiquement féminin, ces scénarios pour adultes génèrent des idées indécentes par le biais d'associations plutôt suggérées que dévoilées.



Marie, 2012, feutrine et tissus
Collection de l'artiste

EXPOSITION

Commissariat :

Marie-Noëlle DAILLY et Benoît DUSART (Incise)
Valérie FORMERY
Pascale VISCARDY

Coordination :

Valérie FORMERY

Collaboration administrative et technique de l'exposition :

Nancy NECHELPUT, secrétariat
Céline CHRISTIAENS, communication
Bernard HOLSBECK, montage

CATALOGUE

Textes :

Laurent COURTENS, critique d'art, responsable de la médiation à L'iselp (Bruxelles)

Benoît DUSART, maître-assistant en sociologie à la Haute-Ecole de Bruxelles et à la Haute-Ecole Condorcet, conférencier à la Cambre, critique d'art, co-commissaire avec Marie-Noëlle DAILLY de l'espace d'exposition Incise.

Arnaud LABELLE-ROJOUX, artiste, enseigne à la Villa Arson à Nice

Tristan TRÉMEAU, docteur en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'expositions. Professeur à l'Epcc Esba TALM site de Tours, à l'ARBA-ESA à Bruxelles et à l'Université Paris 1-Sorbonne.

Impression : SPRL Empain Solutions Graphiques, Waudrez

REMERCIEMENTS

Que tous ceux qui à titre divers, personnes, collectionneurs, galeries, institutions, ont collaboré à la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre vive reconnaissance :

Aeroplastics contemporary, Brussels; Archives Nationales du Monde du Travail, Roubaix; Art Shippers SPRL; Bates Y&R; Amélie BJÖRKLUND; Madame le Commissaire Brauc, de la Police communale de La Louvière; Antoine Boute; Jean-Michel BOTQUIN; Laurent COURTENS; Marie-Noëlle DAILLY; Luc DEMOL, Chef de corps de la Police communale de La Louvière; Emmanuel DEPERSENAIRE; Benoît DUSART; Bugada & Cargnel - Cosmic Galerie; Galleria Continua, San Gimignano; Galerie Chantal CROUSEL, Paris; Michael Hoppen Gallery LTD, Londres; Galerie Rodolphe JANSSEN, Bruxelles; GALERIE LELONG, PARIS; Galerie Nadja VILENNE, Liège; Galerie Micheline SZWAJECER, Anvers; Galerie Christian NAGEL, Anvers/Berlin/Cologne; Galerie PERROTIN, Paris; Galerie Olivier ROBERT, Paris; Galerie Anne de VILLEPOIX, Paris; Galerie David ZWIRNER, New York; Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne; Fonds régional d'art contemporain du Poitou Charentes; Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire; Alice HAUMONT; Christina IACONO; onoclast Production, Paris; Arnaud LABELLE-ROJOUX; Gabriela CORCHADO LORENT; Sabrina HINNERS; Wolfgang KREUTZER; Alain REGNIER et les élèves de 6^e année de la Section Arts Appliqués de l'Athénée Provincial de La Louvière; Kurt RYSLAVY; Kamara SASSI; Chantal SCOTTON; Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Tristan TRÉMEAU; Pascale VISCARDY.

Nous remercions également les prêteurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

Merci aux artistes qui ont répondu avec enthousiasme.



Une production **Musée Ianchelevici** pour la Ville de La Louvière
à l'occasion de **La Louvière Métropole Culture 2012**

D/2012/8263/2

ISBN 978-2-930617-02-2
EAN 9782930617022